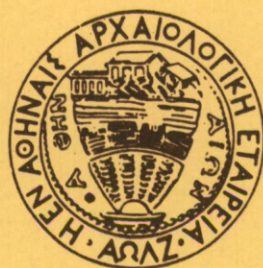


ΜΑΡΙΑΣ ΑΣΠΡΑ ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ
ΣΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ GARRETT 13, PRINCETON



ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ
ΣΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ GARRETT 13, PRINCETON

ISBN 960-7036-11-5

*Κατὰ τὸν Κανονισμό τῶν Δημοσιευμάτων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας,
οἱ συγγραφεῖς εὐθύνονται γιὰ τὴν ὀρθότητα τῶν βιβλιογραφικῶν παραπομπῶν
ποὺ δημοσιεύονται στὶς ἐκδόσεις τῆς.*

© Ἡ ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, Ἀθῆναι 106 72, Fax (01)3644996
ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ

Ἀφιερώνεται στους γονεῖς μου

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

	σελ.
Πρόλογος	11
Ύμνογραφία καὶ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα	13
Περιγραφή τῶν μικρογραφιῶν	23
Εἰκονογραφία	36
Τεχνοτροπία	117
Γραφεὺς καὶ μικρογράφος	128
Συμπεράσματα	136
Βραχυγραφίες	142
Βιβλιογραφία	144
Summary	153
Εύρετήριο	159

Τὸ χειρόγραφο Garrett 13 μὲ τὴν ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου τῆς Πανεπιστημιακῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Princeton ἀντιπροσωπεύει ἕναν ἀπὸ τοὺς ἐλάχιστους ἱστορημένους κώδικες τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς πού ἔχουν ἐπισημανθεῖ μέχρι σήμερα. Τὸ ἔργο αὐτό, τὸ ὁποῖο διακοσμείται μὲ εἰκοσιπέντε ὁλοσέλιδες μικρογραφίες, προμετωπίδες καὶ ἀρχικά γράμματα, εἶναι ἕνα ἀξιόλογο δείγμα τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Τὸ χειρόγραφο, πού ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο τῆς παρούσας μελέτης, προέρχεται ἀπὸ τὴ Σκήτη τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέα στὸ Ἅγιον Ὅρος. Στὴν κατοχὴ τοῦ Robert Garrett περιῆλθε μαζί μὲ ἄλλους κώδικες ἀπὸ τὴν ἴδια Σκήτη λίγα χρόνια πρὶν τὴν καταστροφὴ τῆς ἀπὸ πυρκαϊὰ καὶ ἐν συνεχείᾳ κληροδοτήθηκε στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Princeton, μαζί μὲ ἄλλους πολύτιμους κώδικες.

Ὁ Ἀκάθιστος τοῦ Princeton εἶναι ἔργο ὀνομαστῶν ἀντιγραφῶν κωδίκων τοῦ Λουκά, ἐπισκόπου Μποζέου, καὶ τοῦ Ματθαίου, ἐπισκόπου Μυρέων, καὶ ἐνὸς τρίτου πού παραμένει ἄγνωστος. Καὶ οἱ τρεῖς ἔζησαν καὶ ἐργάσθηκαν στὶς Παραδουνάβιες ἡγεμονίες κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰῶνα. Εἰδικότερα ὁ Λουκάς, Κύπριος τὴν καταγωγή, βρισκόταν στὴ Βλαχία ἀπὸ τὸ 1571 ἕως τὸ 1629, ἔτος τοῦ θανάτου του. Ὁ Ματθαῖος, ἀπὸ τὴν Πωγωνιανή (σημερινὴ Μολυβδοσκεπαστο) τῆς Ἡπείρου, ἐγκαταστάθηκε στὴ Βλαχία τὸ 1603 ὅπου παρέμεινε μέχρι τὸ θάνατό του, τὸ 1624. Καὶ οἱ δύο γραφεῖς, ἰδιαίτερα μάλιστα ὁ Λουκάς, θεωροῦνται οἱ πρωτεργάτες τῆς μεγάλης ἀκμῆς πού σημειώθηκε στὸν τομέα τοῦ διακοσμημένου χειρογράφου στὴν ἡγεμονία τῆς Βλαχίας στὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰῶνα.

Οἱ κώδικες πού ἀποδίδονται στοὺς ἐπιφανεῖς ἀντιγραφεῖς ὑπερβαίνουν τοὺς ἑκατὸ καὶ περιλαμβάνουν συνήθως διακοσμημένα εὐαγγέλια, ἀκολουθίες, ἱστορίες καὶ λειτουργίες. Ἡ δημιουργία αὐτῆ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὶς ἀνθρωπιστικὲς τάσεις πού ὑπέθαλπταν οἱ ἡγεμόνες τῆς περιοχῆς, δεδομένου μάλιστα ὅτι ὁ Λουκάς, ὡς ἐπίσκοπος τοῦ Μποζέου, ἦταν μυστικοσύμβουλος τοῦ ἰσχυροῦ βοεβόδα Μιχαήλ τοῦ Γενναίου καί, ὡς μητροπολίτης Οὐγγροβλαχίας, εἶχε τὴν εὐνοία καὶ προστασία τοῦ βοεβόδα Radu Mihnea. Ἐξάλλου, ὁ Ματθαῖος, ἡγούμενος τῆς πλούσιας Μονῆς τοῦ Dealu ἀπὸ τὸ 1609, ἦταν ὁ κύριος χρονικογράφος τῆς Βλαχικῆς αὐλῆς.

Τὰ ἔργα τῶν δύο καλλιγράφων παρουσιάζουν στὸ σύνολό τους ὁρισμένα κοινὰ χαρακτηριστικά, ὅπως ἀρχαῖζουσα γραφὴ καὶ μία τάση γιὰ πολυτελὴ διακόσμηση μὲ ἀφθονή χρύσου καὶ κοσμήματος τὸ ὁποῖο δείχνει ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸ ρωσικὸ χειρόγραφο βιβλίο ἢ ἐντυπο τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Εἰδικότερα, στὰ κοσμήματα τῶν χειρογράφων τῆς Μονῆς τοῦ Dealu κυριαρχεῖ ἡ φυτικὴ ἔλικο μὲ ἀνθέμια, πού ἔχει βυζαντινὴ καταγωγὴ. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ μιλοῦμε γενικότερα γιὰ μιὰ Σχολὴ στὴν περιοχὴ τῆς Βλαχίας ἢ ὁποία εἶχε ζωὴ περίπου τριάντα χρόνων. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Λουκά καὶ τὸν Ματθαῖο ἡ Σχολὴ αὐτὴ περιελάμβανε καὶ ἕνα μικρὸ ἀριθμὸ ἐπωνύμων μαθητῶν, ὅπως τὸν Ἱερόθεο Κουκουζέλη, μοναχὸ καὶ ἀργότερα προηγούμενο τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα τοῦ Ἁθω, τὴ μοναχὴ Μελανία, τὸν Πορφύριο, τὸν Ἰάκωβο ἱερομόναχο Σιμοπετρίτη, ἀργότερα ἐπίσκοπο Σίδης καὶ ἀπὸ τὸ 1637-1639 Γάνους καὶ Χώρας, τὸν ἱερομόναχο Ἀνθιμο ἀπὸ τὰ Ἰωάννινα κλπ.

Τὸ χειρόγραφο Garrett 13 τοῦ Princeton εἶναι ἕνα ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς Ρουμανικῆς Σχολῆς καὶ εἰδικότερα τοῦ ἐργαστηρίου τῆς Μονῆς τοῦ Dealu, ὅπως δείχνουν τὰ κοσμήματα στὶς προμετωπίδες καὶ τὰ ἀρχικά γράμματα. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, οἱ εἰκοσιπέντε

όλοσέλιδες μικρογραφίες που εικονογραφούν τον 'Ακάθιστο ύμνο παρουσιάζουν μεγάλη εικονογραφική και τεχνολογική συγγένεια με τις δημιουργίες της λεγόμενης Κρητικής Σχολής, όπως ειδικότερα έχουν αποδοθεί αυτές στις μονές του 'Αγίου Όρους. Η έξονυχιστική εικονογραφική ανάλυση των οίκων του ύμνου στο χειρόγραφο του Princeton, σε σχέση με το κείμενο και την εικονογραφία του 'Ακαθίστου στη μνημειακή ζωγραφική, στα ιστορημένα χειρόγραφα και άλλα έργα της παλαιότερης και σύγχρονης εποχής, προσφέρει σημαντικά στοιχεία στο μελετητή της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εικονογραφίας των λειτουργικών ύμνων, καθώς και για τη γενικότερη πολιτιστική φυσιογνωμία μιᾶς εϋρύτερης γεωγραφικής περιοχής, ειδικότερα στις αρχές του 17ου αιώνα, εποχή της δημιουργίας του έργου. Μέσα από αυτή την έρευνα φωτίζεται όποσδήποτε το θέμα των σχέσεων του 'Αθω με τις ρουμανικές ήγεμονίες, οί όποιες, μετά την 'Αλωση, καλλιεργούν την ιδεολογία της πολιτιστικής κληρονομιάς του βυζαντινού κράτους και της προστασίας της 'Ορθοδοξίας.

Τη μελέτη αυτή υπέβαλα ως διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου 'Αθηνών το 1984. Στην παρούσα έκδοση έχουν γίνει όρισμένες προσθήκες που κρίθηκαν απαραίτητες για την άρτιότερη παρουσίαση της εργασίας.

Βαθύτατη είναι ή εϋγνωμοσύνη μου προς την αείμνηστη καθηγήτρια της 'Ιστορίας της Τέχνης στο Ε.Μ. Πολυτεχνείο Ντούλα Μουρίκη, ή όποία μου παραχώρησε το θέμα, διευκόλυνε τη μετάβασή μου στην 'Αμερική για να μελετήσω το χειρόγραφο, παρακολούθησε, ένεθάρρυνε και κατηύθυνε την προσπάθειά μου, με στοργή και πολύτιμες συμβουλές, από τα πρώτα της βήματα μέχρι την ολοκλήρωσή της.

Εϋχαριστώ επίσης θερμά τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου 'Αθηνών για την έγκριση της μελέτης αυτής ως διδακτορικής διατριβής. Πολλά όφείλω στην κυρία 'Ελένη Δεληγιάννη-Δωρή, έπίκουρο καθηγήτρια στο 'Αρχαιολογικό Τμήμα του Πανεπιστημίου 'Αθηνών για την ιδιαίτερα εϋμενή εισήγηση της μελέτης καθώς επίσης και για τις ουσιαστικές υποδείξεις της.

Τόν καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου 'Αθηνών κύριο 'Αθανάσιο Κομίνη εϋχαριστώ ιδιαίτερα για τις γόνιμες συζητήσεις που είχα μαζί του στην αντιμετώπιση προβλημάτων αυτής της μελέτης και για την εϋγενή καλωσύνη του να διαβάσει το κείμενο της διατριβής και να κάμει χρήσιμες υποδείξεις. Πολύτιμη ήταν ή βοήθεια του αείμνηστου καθηγητή και άκαδημαϊκού Λίνου Πολίτη σε θέματα παλαιογραφίας. Θερμές εϋχαριστίες όφείλω στον καθηγητή κύριο Παύλο Μυλωνά για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού και σχεδίων από τις μονές του 'Αγίου Όρους.

Την Διευθύντρια του Τμήματος χειρογράφων της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Princeton κυρία Jean F. Preston εϋχαριστώ θερμά για την άδεια δημοσιεύσεως του χειρογράφου Garrett 13 και για τις πληροφορίες που μου έδωσε σχετικά με τον άριθμό και το είδος των τετραδίων του κώδικα. Εϋχαριστώ επίσης τον υπεύθυνο των σπανίων βιβλίων του έν λόγω Τμήματος κύριον Charles E. Greene ό όποιος διευκόλυνε τη μελέτη μου με την άποστολή μικροφίλμς, φωτογραφιών και διαφανειών του κώδικα.

'Ιδιαίτερες εϋχαριστίες όφείλω στο Διοικητικό Συμβούλιο της 'Αρχαιολογικής 'Εταιρείας που ανέλαβε την έκδοση του βιβλίου και εξασφάλισε την άρτιότερη εμφάνισή του με έγχρωμους πίνακες, καλύπτοντας και τη δαπάνη δανεισμού των σχετικών διαφανειών.

'Η μελέτη αυτή δέν θά είχε ολοκληρωθεί χωρίς την άμέριστη συμπαράσταση του συζύγου μου Κωνσταντίνου Ν. Βαρδαβάκη.

Εϋχαριστώ τις κυρίες 'Ολγα Δημητρέλια και 'Αργυρώ Γιαννουλάκη για την έπιμέλεια του κειμένου και των εικόνων αντίστοιχα καθώς και τον κ. 'Αντώνιο Χριστοδούλου διευθυντή Δημοσιευμάτων της 'Αρχαιολογικής 'Εταιρείας, ό όποιος είχε τη γενικότερη φροντίδα για την έκδοση. Εϋχαριστίες όφείλω τέλος στον καλλιτέχνη φωτογράφο Κώστα Μανώλη για τις φωτογραφίες των τοιχογραφιών της Παναγίτσας στο Σοφικό (εϊκ. 180-203), καθώς και στον κύριο David Turner για την άγγλική περίληψη.

Μ. 'Ασπρά Βαρδαβάκη

ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Ἡ βυζαντινὴ ὑμνογραφία, ἡ ποιητικὴ ἔκφραση τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας, ἀντικατοπτρίζει τὴν ἐξέλιξη τῶν θρησκευτικῶν ἰδεῶν καὶ δογμάτων της καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἐκκλησιαστικῆς λατρείας ἀπὸ τότε ποὺ συστάθηκε ἡ ἀνατολικὴ αὐτοκρατορία μέχρι τὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης της ἀκμῆς¹. Καλύπτοντας ἑξὶ αἰῶνες περίπου, ἀπὸ τὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 5ου μέχρι καὶ τὸ τέλος τοῦ 11ου αἰῶνα, ἡ βυζαντινὴ ὑμνογραφία μπορεῖ νὰ διακριθεῖ σὲ δύο κύριες περιόδους μὲ κριτήριον τὴν εἰσαγωγὴ νέων ποιητικῶν μορφῶν, τοῦ κοντακίου (μέσα 5ου - τέλος 7ου αἰῶνα) καὶ τοῦ κανόνα (τέλη 7ου - τέλος 11ου αἰῶνα), ἀντίστοιχα².

Οἱ ὕμνοι ἀποτελοῦσαν ἓνα συμπληρωματικὸ τμῆμα τῆς λειτουργίας τῆς ἐκκλησίας συμβάλλοντας, χάρις στὴ μορφολογικὴ ποικιλία καὶ τὴ μεγαλόπνοη δομὴ τους, στὴν πνευματικὴ ἀνάταση τῶν πιστῶν. Ὅμως εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς ὑμνογραφίας δὲν ἦταν ἐνιαία σὲ ὅλο τὸν ἑλληνόφωνο κόσμον κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες. Τὸν 4ο αἰῶνα καὶ σποραδικὰ ἀργότερα, ἕως τὸν 6ο, ὑπῆρχαν χριστιανικὲς κοινότητες, κυρίως μοναστικές, ποὺ ἀπέκλειαν ἀπὸ τὶς λατρευτικὰς τοὺς ἐκδηλώσεις τοὺς ὕμνους ὡς ἐπιζήμιους γιὰ τὴ σωτηρίαν τῆς ψυχῆς³. Ἴσως τὸ γεγονὸς αὐτὸ καὶ κυρίως ἡ ἀλληγορικὴ φύση τῶν ποιητικῶν κειμένων γενικὰ δὲν εὐνόησαν τὴν εἰκονογράφησίν τους ἀπὸ πολὺ νωρίς, ὅπως μποροῦμε νὰ συμπεράνομε ἀπὸ τὸν πολὺ περιορισμένον ἀριθμὸ τῶν εἰκονογραφημένων ὑμνογραφικῶν κειμένων ποὺ ἔχουν διασωθεῖ μέχρι τὶς μέρες μας. Πρόκειται κυρίως γιὰ ὕμνους καὶ ᾠδὰς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ποὺ εἰκονογραφοῦνται σὲ ἱστορημένα ψαλτήρια. Στὸ χῶρον τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἡ παρουσία τῶν ὕμνων θὰ σημειωθεῖ ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα κάτω ἀπὸ τὴ σημαντικὴ ἐπίδραση ποὺ θὰ ἀσκήσει ἡ λειτουργία στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία⁴.

Ἀπὸ ὅλους τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς ὕμνους ἐκεῖνος ποὺ ἀγαπήθηκε ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς μικρογράφους καὶ ἀγιογράφους ἦταν ὁ Ἀκάθιστος, ὅπως μαρτυρεῖ ἓνας σημαντικὸς ἀριθμὸς χειρογράφων καὶ τοιχογραφιῶν, μὲ τὴν εἰκονογράφησίν του, ποὺ σώθηκαν. Ἡ ὀνομασία τοῦ ὕμνου ποὺ ἐπεξετάθη καὶ στὴν ἀκολουθία σημαίνει ὅτι οἱ πιστοὶ παρέμεναν ὄρθιοι τὴν ὥρα ποὺ ἐψάλλετο ὁ ὕμνος. Τὸ μικρὸ αὐτὸ ἀριστούργημα τῆς πρώιμης βυζαντινῆς ὑμνογραφίας γράφηκε πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας. Ἀνήκει στὸν τύπον τοῦ κοντακίου, ἓνα ἐξαιρετικὰ πολὺπλοκο λογοτεχνικὸ εἶδος, συγκερασμὸ πεζοῦ λόγου καὶ ποιήσεως, ποὺ φαίνεται ὅτι ἀποκρυσταλλώθηκε τελικὰ μέσα στὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 5ου αἰῶνα⁵. Περιλαμβάνει

1. Κ. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, τόμ. Α', Ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη ἕως τὴν Εἰκονομαχία, Θεσσαλονίκη 1971, σσ. 65 κ.έ.

2. E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, (2η ἐκδ.) σσ. 157 κ.έ.

3. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, σσ. 66 κ.έ.

4. J.D. ȘTEFĂNESCU, «L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales* 111, Bruxelles 1935, σσ. 495 κ.έ.

5. C.A. TRYPANIS, «Fourteen Early Byzantine Cantica», *WBS V* 1968, σσ. 17 κ.έ. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, σσ. 171 κ.έ.

νει 18 έως 30 ή και περισσότερους οίκους, στο ίδιο μετρικό και μουσικό σύστημα (ιδιόμελο κοντάκιο)⁶, και συμπληρώνεται με προοίμιο, ἐφύμνιο και ἀκροστιχίδα. Συγκρινόμενος με τὰ ἄλλα κοντάκια, ὁ ᾿Ακάθιστος διαφοροποιεῖται σημαντικά στο μέτρο και ἐφύμνιο. ᾿Από τοὺς εἰκοσιτέσσερις οἴκους τοῦ οἱ δώδεκα περιττοὶ εἶναι μεγαλύτεροι ἀπὸ τοὺς ἄρτιους γιατί, μετὰ τὸν πέμπτο στίχο, προστίθενται στοὺς πρώτους ἄλλοι δώδεκα στίχοι με ποιητικούς χαιρετισμούς στὴν Παναγία. Αὐτὴ ἡ διαφορετικὴ ρυθμομετρικὴ συγκρότηση εἶναι ἐντελῶς ἀσυνήθιστη στὴν ποίηση τοῦ κοντακίου. Ὁ ᾿Ακάθιστος ἀποτελεῖ μοναδικὴ περίπτωση ὕμνου με ἄνισο ἀριθμὸ στίχων στοὺς οἴκους τοῦ ποὺ συνοδεύονται καὶ ἀπὸ διαφορετικὰ ἐφύμνια: «χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε» γιὰ τὶς περιττὲς καὶ «ἀλληλουῖα» γιὰ τὶς ἄρτιες στροφές. Ὁ ᾿Ακάθιστος ἔχει ἐπίσης ἀλφαβητικὴ ἀκροστιχίδα καὶ τρία προοίμια. ᾿Απὸ αὐτὰ τὸ πρῶτο, «Τὸ μυστικῶς προσταχθέν», εἶναι τὸ γνήσιο προοίμιο τοῦ ὕμνου, ἐνῶ τὸ πῶς γνωστό, «Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ», γράφηκε πιθανότατα γιὰ νὰ συνδέσει τὸν παλαιὸ ὕμνο με τὰ ἱστορικὰ γεγονότα τοῦ 626. Τὸ τρίτο προοίμιο, «Οὐ πανόμεθα», θεωρεῖται ἐπίσης μεταγενέστερη προσθήκη⁷. Ἡ πρωτοτυπία τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τοῦ ᾿Ακαθίστου καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι στὰ περισσότερα χειρόγραφα ἔχει παραδοθεῖ ἀνώνυμα, ἐνῶ σὲ πολὺ λίγα ὑπάρχει μία σημείωση ποὺ νὰ τὸν ἀποδίδει σὲ ἱστορικὲς προσωπικότητες, ὅπως τὸν πατριάρχη Σέργιο ἢ τὸν πατριάρχη Γερμανό, τὸν Ρωμανὸ τὸν Μελωδὸ κλπ., ἔχουν κάμει τὸν ὕμνο πραγματικὸ σημεῖο ἀντιλεγόμενο μεταξὺ τῶν ἐρευνητῶν⁸.

᾿Απὸ τὸν *Πατμιακὸ* κώδικα τοῦ Τυπικοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ποὺ περιέχει τὸ τελετουργικὸ τοῦ 10ου αἰῶνα, μαθαίνομε ὅτι ὁ ὕμνος ἐψάλλετο εἴτε κατὰ τὸν ἑσπερινὸ τοῦ Σαββάτου στὴ μέση τῆς Τεσσαρακοστῆς εἴτε κατὰ τὸν ἑσπερινὸ τοῦ ἀμέσως ἐπομένου⁹, ἐνῶ ἀπὸ τὰ κοντακάρια τοῦ 10ου καὶ 13ου αἰῶνα φαίνεται ὅτι ὁ ᾿Ακάθιστος ἐψάλλετο ἀρχικὰ στὴν ἑορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στίς 25 Μαρτίου. Σήμερα ψάλλεται τμηματικὰ κατὰ τὸν ἑσπερινὸ στίς τέσσερις πρώτες Παρασκευὲς τῶν Νηστειῶν καὶ ὁλόκληρος κατὰ τὸν Ὁρθρὸ τοῦ Σαββάτου τῆς πέμπτης ἐβδομάδας τῶν Νηστειῶν.

᾿Απὸ ἀποψη περιεχομένου ὁ ὕμνος διακρίνεται σαφῶς σὲ δύο μεγάλες ἐνότητες ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ πρώτη (οἰκοὶ Α-Μ) ἔχει ἀφηγηματικὸ καὶ ἡ δευτέρη (οἰκοὶ Ν-Ω) θεολογικὸ χαρακτήρα. Ἡ πρώτη ἐνότητα διηγεῖται τὴν ἱστορία τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Παναγίας ἕως τὴ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο καὶ τὴν Ὑπαπαντὴ, ἐνῶ ἡ δευτέρη ἐξάγει τὸ μυστήριον τῆς Ἑνσαρκώσεως καὶ τὴ νέα κτίση ποὺ ἔφερε με τὴ γέννησίν του τὸ θεῖο Βρέφος¹⁰.

Στὸ χῶρο τῆς μικρογραφίας οἱ παλαιότεροι σωζόμενοι εἰκονογραφικοὶ κύκλοι με ᾿Ακάθιστο βρίσκονται στὸ βουλγαρικὸ ψαλτήριον τὸ λεγόμενο τοῦ *Tomīč*, τοῦ ᾿Ιστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας (*cod. 2752*) γύρω στὸ 1360¹¹, στὸν κώδικα *gr. 429* τοῦ ἴδιου μουσείου,

6. Στὴν περίπτωση ποὺ ἓνα κοντάκιο εἶναι προσόμοιο, τότε ὅλοι οἱ οἰκοὶ τοῦ ἀκολουθοῦν τὸ ὑπόδειγμα ἐνὸς ἄλλου ιδιόμελου κοντακίου. *Αὐτόθι*, σ. 220.

7. Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, *Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία καὶ Ποίησις*, ἢτοι *Εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴν Φιλολογίαν*, τόμ. Β', Ἀθήναι, 1965, (3η ἐκδ.), σσ. 154 κ.ε.

8. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, σσ. 488 κ.ε., ὅπου ὑπάρχουν λεπτομερὲς ἀνάπτυξη τοῦ θέματος καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

9. «...καὶ οἶαν ἐβδομάδα τῶν νηστειῶν κελεύει ὁ Πατριάρχης εἴτε τῇ μέσῃ εἴτε τῇ μετὰ ταύτην ἐβδομάδι γίνεται ἡ παννυχὶς ἐν Βλαχέρναις οὕτως...». Α. ΔΙΜΙΤΡΙΕВСΚΥ, *Opisanie liturgicheskikh rukopisei I*, (Typika), Kiev 1895, σ. 124. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, σ. 191. Τοῦ ἴδιου, «The Akathistos. A Study in Byzantine Hymnography», *DOP* 9 καὶ 10, 1965, σ. 145.

10. Τοῦ ἴδιου, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, σ. 145.

11. Μ. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka. Issledovanie psaltiri Tomiča*, Moskva, 1963, σσ. 146 κ.ε. πίν. LII-LXIII. Οἱ μικρογραφίες ἔγιναν με τὴν καθοδήγηση ᾿Ελληνα ζωγράφου ὁ ὁποῖος θὰ ἦταν πιθανότατα ὁ

γύρω στο 1370, πού θεωρείται έργο Κωνσταντινουπολίτικου εργαστηρίου¹², στο σερβικό ψαλτήριο της Κρατικής Βιβλιοθήκης του Μονάχου (*cod. slav. 4*) μεταξύ 1370 και 1395¹³, και στον κώδικα της Βιβλιοθήκης του Escorial (*cod. R. I. 19*) πού έχει τοποθετηθεί στα τέλη του 14ου ή στις αρχές του 15ου αιώνα¹⁴. Στα ιστορημένα χειρόγραφα της μεταβυζαντινής εποχής με 'Ακάθιστο ανήκουν εκείνο της Βιβλιοθήκης της Ρουμανικής 'Ακαδημίας στο Βουκουρέστι (*cod. gr. 113*) πιθανώς 18ου αιώνα¹⁵ καθώς και το χειρόγραφο *Garrett 13* της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Princeton, πού αποτελεί τó θέμα της παρούσας διατριβής. Τò ψαλτήριο του Βελιγραδίου, αντίγραφο του ψαλτηρίου του Μονάχου, πού έγινε τόν 17ο αιώνα κατεστράφη κατά τόν Β' παγκόσμιο πόλεμο¹⁶.

Πρέπει νά τονισθεί ιδιαίτερα τó γεγονός ότι οί πρωιμότερες απεικονίσεις του ύμνου στην τέχνη δέν συναντώνται στα χειρόγραφα, όπως θά περίμενε κανείς αλλά στο χώρο της μνημειακής ζωγραφικής. 'Ο κύκλος της 'Ολυμπιώτισσας στην 'Ελασσόνα (γύρω στο 1300)¹⁷ μπορεί νά θεωρηθεί τó αρχαιότερο παράδειγμα και áκολουθοῦν áνάλογοι κύκλοι σέ Μακεδονικά και Σερβικά μνημεία όπως στην Παναγία τών Χαλκέων¹⁸ και στόν 'Αγιο Νικό-

έπικεφαλής του βουλγαρικού εργαστηρίου. I. DUJČEV, «La littérature bulgare et serbe et ses rapports avec la littérature de Byzance au début du XIVe siècle», *L'art byzantin au début du XIVe siècle. Symposium de Gračnica*, 1973, Belgrade 1978, σ. 13, σημ. 73.

12. D.K. TRENEFF, *Copies photographiques des miniatures des manuscrits grecs conservés à la Bibliothèque Synodale, autrefois patriarcale de Moscou*, 1re livraison (1862): *Acatiste de la Très Sainte Vierge*, σ. 11. G.M. PROKOROV, «A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin» (Moscow, State Historical Museum, *Synodal Gr. 429*), *DOP* 26, 1972, σσ. 242 κ.έ. όπου τó χειρόγραφο áποδίδεται στόν γραφέα 'Ιωάσαφ, μοναχό στην Μονή τών 'Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη (1355-64). Σχετικά με τó χειρόγραφο βλ. και J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, der Königl. Hof, und Staatsbibliothek in München. *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* III, Wien 1906, σσ. 128 κ.έ. V.D. LIKHACHOVA, «The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn» (Moscow, State Historical Museum, *Gr. 429*), *DOP* 26, 1972, σσ. 255 κ.έ. Τής ίδιας, «Byzantine Miniature», *Masterpieces of Byzantine Miniature of IXth-XVth Centuries in Soviet Collections*, Moscow 1977, σ. 20, πίν. 45-49.

13. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σσ. 75 κ.έ., πίν. LII-LVIII. S. DUFRENNE - Sv. RADOJČIĆ - R. STICHEL - I. SEVČENKO - H. BELTING, *Der serbische Psalter*. Faksimile-Ausgabe des *cod. Slav. 4* der Bayerischen Staatsbibliothek München, Textband, Wiesbaden 1978, σσ. 261 κ.έ.

14. TANIA VELMANS, «Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance», *CahArch* 22, 1972, σσ. 131 κ.έ.

15. O. TAFRALI, «Iconografia Imnului Acatist», *BCMI* VIII 1914, σσ. 49 κ.έ., 153 κ.έ. (γαλλική περίληψη).

16. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ.σ. 120 κ.έ.

17. EFTHALIA CONSTANTINIDES, «The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting in the Light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson», *Akten XVI, Internationaler Byzantinistenkongress II/5, JÖB*, Wien 1982, τόμ. 32/5, σσ. 503 κ.έ. 'Η εικονογραφική άπόδοση του ύμνου δέν είναι γνωστή πριν άπό τόν 14ο αιώνα. ANNE CHADZINIKOLAOU, «Akathistos Hymnos», *RbK* I, σσ. 94 κ.έ. TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 17 κ.έ. Σχετικά με τή χρονολογική τοποθέτηση τών τοιχογραφιών βλ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, «Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας, ΙΓ' και ΙΔ' αιώνας. 'Ιερά Μονή 'Ολυμπιώτισσης 'Ελασσόνας», *ΕΕΒΣ* 15, 1927, σσ. 315 κ.έ. M. CHATZIDAKIS, «Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle», *Rapports au XIVe Congrès International des Etudes byzantines* I, Bucarest 1971, σ. 100. DOULA MOURIKI, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century» *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračnica* 1973, Belgrade 1978, σσ. 69 κ.έ. GORDANA BABIĆ, «L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)», *Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines XIV-XV*, Belgrade 1973, σ. 179, σημ. 23α.

18. Δ.Ε. ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΔΗ. 'Η Παναγία τών Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1954, σσ. 53 κ.έ., 77 κ.έ., εικ. 29, 30. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Αί τοιχογραφίες του 'Ακαθίστου εις την Παναγίαν τών Χαλκέων Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ*, τόμ. Ζ', 1973-74, σσ. 61 κ.έ., εικ. 1-3.

λαο Ὁρφανὸ στὴ Θεσσαλονίκη (ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα)¹⁹, στὴ Dečani (1327-1350)²⁰, στὸ Mateič (1356-1360)²¹, στὴ νότια ὄψη τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὸ νησί Veliki Grad τῆς λίμνης τῆς Πρέσπας (γύρω στὰ 1360)²², στὴ βόρεια ὄψη τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (1363-1365)²³, στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko στὴ Sušica (γύρω στὰ 1367-1371)²⁴, στὸ νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τῆς Παναγίας στὴν Cozia (τέλος τοῦ 14ου αἰώνα)²⁵, καθὼς καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Καλαμάτας (ἴσως τέλος 14ου αἰώνα)²⁶. Στὴν Κρήτη, ἀπεικονίζεις τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνος σώζονται στὶς ἐκκλησίες: τῆς Παναγίας στὸν Μέρωνα Ἀμαρίου (μέσα 14ου αἰώνα)²⁷, τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (1381-82)²⁸ καὶ τοῦ Ἁγίου Φανουρίου στὸ Βαλσαμόνερο —κλίτος τῆς Παναγίας— (15ος αἰ.)²⁹.

Κατὰ τὴν ὑστεροβυζαντινὴ ἐποχὴ ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος περιλαμβάνεται πολὺ συχνὰ στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν. Ἀπεικονίζεις τοῦ ὕμνου ὑπάρχουν στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας (1535) (εἰκ. 108-131), στὴν ἐκκλησία τῆς Μολυβοκκλησιᾶς (1536-41)³⁰, στὶς τράπεζες Δοχειαρίου (1568) (εἰκ. 132-155), καὶ Χελανδαρίου (1621) (εἰκ. 156-179) καὶ στὴ σκῆτη τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1757)³¹. Ἐπίσης στὸ νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν (1542)³², στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀρχοντα Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά (1606)³³, στὸ παρεκ-

19. Τοῦ ἰδίου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθῆναι 1964, σσ. 17 κ.έ., εἰκ. 93-104. TANIA VELMANS, «Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre les peintures d'icônes et la décoration monumentale au XIVe siècle», *CahArch* 16, 1966, σσ. 169 κ.έ. ΑΝΝΑΣ ΤΣΙΤΟΥΡΔΟΥ, *Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη. Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατὰ τὸν πρῶμο 14ο αἰώνα*, Θεσσαλονίκη 1978, σσ. 107 κ.έ., εἰκ. 53-59. Σχετικὰ μὲ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τοῦ μνημείου βλ. ἀκόμη CHATZIDAKIS, *Classicisme et tendances populaires*, σ. 108, σημ. 38. MOURIKI, *Stylistic Trends*, σσ. 60 κ.έ. S. KISSAS, «Les monuments serbes médiévaux à Thessalonique», *Zographie* 11, 1980, σσ. 29 κ.έ. (στὰ σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη).

20. V.R. PETKOVIĆ, *Manastir Dečani I*, Beograd 1941, πίν. LXXXVII, II, σσ. 44 κ.έ., πίν. CXCI, CCXXXIX, CCXLIV-CCXLIX, CCLXXV(2), CCXCVII(1). V. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, σ. 80.

21. L.N. OKUNEV, *Grada za istoriju srpske umetnosti 2. Crkva Svete Bogorodice Matejić Glasnik Skopskog naučnog društva VII-VIII*, Skoplje 1930, σσ. 102 κ.έ. V.R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe au moyen âge, I*, Belgrade 1930, πίν. 137b. MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, IV, πίν. 69-72. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, σσ. 102 κ.έ., εἰκ. 69.

22. B. KNEŽEVIĆ, «Crkva svetog Petra u Prespi», *ZLU, Matica srpska* 2, 1966, σσ. 245 κ.έ., εἰκ. 6 (μὲ γαλλικὴ περίληψη), σσ. 263 κ.έ. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, σ. 106, σημ. 88.

23. C. GROZDANOV, «Ilustracija himni Bogorodičinog akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu», *Zbornik Sv. Radojeića*, Beograd 1969 (μὲ γαλλικὴ περίληψη), σσ. 39 κ.έ., πίν. 1-12.

24. L. MIRKOVIĆ, «Markov manastir», *Srpski spomenici* III, Novi Sad 1925, σσ. 45 κ.έ., εἰκ. 40-42. MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, IV, σ. XXVII, εἰκ. 153-162. C. GROZDANOV, «Les scènes de l'Acathiste de la Vierge nouvellement découvertes à Markov Monastir», *Zograph* 9, 1978, σσ. 37 κ.έ. (στὰ σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη). DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, σσ. 120 κ.έ.

25. BABIĆ, *L'Iconographie constantino-politaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia*, σσ. 173 κ.έ., εἰκ. 1-8.

26. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973, σσ. 68 κ.έ., πίν. 13(β).

27. Κ. GALLAS - Κ. WESSEL - Μ. BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, σ. 280.

28. Κ.Ε. ΛΑΣΣΙΩΤΑΚΗ, *Τοπογραφικὸς κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης*, Ἡράκλειον 1961, ἀριθ. 243. Γ.Β. ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Αἱ μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησιῶν αὐτῶν*, Ἀθῆναι 1977, σσ. 110 κ.έ. GALLAS - WESSEL - BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σσ. 261 κ.έ.

29. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Ἀθῆναι 1957, σσ. 74, 78, 79, 97, πίν. XVIII, LXVIII(1). GALLAS - WESSEL - BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σσ. 315 κ.έ.

30. MILLET, *Athos*, πίν. 155.

31. *Αὐτόθι*, πίν. 264(1).

32. Προσωπικὲς σημειώσεις.

33. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, «Καστοριά Ι», *Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 235(β), 241(α).

κλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα (1637)³⁴, στὴν ἐκκλησία τῆς Κοιμήσεως τῆς Παναγίας στὴν Ἑράτυρα³⁵ στὴ Λιτὴ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Μελετίου στὸν Κιθαιρώνα (16ος αἰ.)³⁶ στὸ ναὸ τῆς Παναγίας στὸ Σοφικό (16ος αἰ.) (εἰκ. 180-203), στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου στὸ Νησί τῶν Ἱωαννίνων (1789)³⁷, στὶς ἐκκλησίες τῆς Καταπολιανῆς στὴν Πάρο (πρῶτο ἡμισυ 17ου αἰῶνα)³⁸ καὶ τῆς Ἀγίας Κυριακῆς στὴν Παλαιοχώρα τῆς Αἰγίνας³⁹, στὶς μονὲς Πετράκη στὴν Ἀθήνα (1719)⁴⁰ καὶ Φανερωμένης στὴ Σαλαμίνα (1735)⁴¹ καθὼς καὶ στὸ ναὸ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς στὸ Μαρκόπουλο τῆς Ἀττικῆς (1751)⁴². Ἀκόμη ὁ ὕμνος ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στὰ μοναστήρια τῆς Μολδαβίας: Humor (1535)⁴³, Probata (1532-35)⁴⁴, Baia (1535-38)⁴⁵, Moldovița (1536-37)⁴⁶, Arbore (1541)⁴⁷, Voroneț (1547)⁴⁸, Ἀγίου Γεωργίου στὴ Suceava (περ. 1547)⁴⁹, Sucevița (1580-95)⁵⁰, τῆς Σερβίας: στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Gračanica (16ος αἰ.)⁵¹, τῆς Βουλγαρίας⁵² καὶ τῆς Ρωσίας: Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Θεράποντα (1500-1502)⁵³ γιὰ νὰ ἀναφέρομε μόνο τὰ κυριότερα ἀπὸ τὰ δημοσιευμένα μνημεῖα.

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ὕμνου εἶναι συχνὴ καὶ στὶς φορητὲς εἰκόνες. Ἀπὸ τὶς παλαιότερες μὲ αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ἐκείνη τοῦ Μουσείου τοῦ Κρεμλίνου στὴ Μόσχα μὲ ἀριθμὸ 1065 (τέλος 14ου αἰῶνα)⁵⁴ καὶ ἀκολουθοῦν οἱ εἰκόνες στὴν ἐκκλησία τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ

34. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 273-280.

35. ΔΗΜΗΤΡΑΣ ΑΝΑΖΟΓΛΟΥ-ΔΟΒΑ, «Δύο ἐκκλησίες στὴν Ἑράτυρα. Ὁ ναὸς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος», *ΕΕΠΣΑΠΘ*, Τμῆμα Ἀρχιτεκτόνων, IX, Θεσσαλονίκη 1982, σσ. 345 κ.έ.

36. HELENI DELIYANNI-DORIS, *Die Wandmalereien der Lite der Kloster Kirche von Hosios Meletios*, München 1975, σσ. 29 κ.έ.

37. Προσωπικὲς σημειώσεις.

38. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, «Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου», *ABME I*, 1964, σσ. 32 κ.έ., πίν. 7-26.

39. Φωτογραφικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Σπουδαστηρίου τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης στὸ Ε.Μ. Πολυτεχνεῖο.

40. ΜΑΡΙΑΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, «Τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς Πετράκη», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Β', 1960-1961, σσ. 101 κ.έ.

41. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, «Ἡ ἐν Σαλαμῖνι Μονὴ Φανερωμένης», *ΕΕΒΣ Α'*, 1924, σ.

42. ΜΑΡΙΑΣ ΛΑΖΑΡΗ, «Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς στὸ Μαρκόπουλο Μεσογείων», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. ΙΑ', 1982-83, σσ. 198 κ.έ.

43. I.D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches*, Paris 1929, σσ. 156 κ.έ., πίν. XLIII(3), XLIV(3).

44. *Αὐτόθι*, σ. 106.

45. *Αὐτόθι*, σ. 167.

46. *Αὐτόθι*, σσ. 117 κ.έ., πίν. LII(1-2), LIV(1-2).

47. *Αὐτόθι*, σσ. 126, 186, πίν. LIX(1).

48. *Αὐτόθι*, σ. 133.

49. *Αὐτόθι*, σ. 142, πίν. LXXIII(1).

50. *Αὐτόθι*, σ. 151, πίν. LXXXV(1). Βλ. καὶ P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris 1930, σσ. 236 κ.έ., πίν. XLIII (Humor), XLII (Moldovița), LXV (Sucevița).

51. P. MIJOVIĆ, «O hronologiji gračaničkih fresaka», *Starine Kosova i Metohije IV-V*, Pristina 1968-1971, σσ. 193 κ.έ. B. VULOVIĆ, «Manastir Gračanica», *Starine Kosova i Metohije IV-V*, 1968-1971, σ. 170.

52. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ὕμνου συναντᾶται σὲ ἀρκετὰ μοναστήρια κυρίως τοῦ 17ου αἰῶνα ὅπως π.χ. τοῦ Karlukovo, στοὺς νάρθηκες τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὸ Seslavci καὶ τῆς Παναγίας στὴν Elesnica, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Arbanasi καὶ στὴν Τράπεζα τοῦ Bačkovo, κλπ. Βλ. σχετικὰ G. TSCHAVRAKOV, «Bulgarische Klöster, Denkmäler der Geschichte», *Kultur und Kunst*, Sofia 1972, σσ. 52, 195 κ.έ., 202, 129 κ.έ., 351. L. PRAŠKOV, *Cărkvata roždestvo Christovo v Arbanasi*, Sofia 1979 (περίληψη στὰ ρωσικά, ἀγγλικά, γαλλικά καὶ γερμανικά), εἰκ. 73, 77.

53. IRINA DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, Moscow 1970, σσ. 6 κ.έ., εἰκ. 23-26, 41-45, 47-51, 68-72, 74, 76-77, 84, 92, 94, 142.

54. JAQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE, «L'illustration de la première partie de l'Hymne *Acatistie* et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami», *Byzantion* LIV, 1984, σ. 658, εἰκ. 21. Στὸ κέντρο εἰκονίζεται ἡ Παναγία ἐνθρονὴ βρεφοκρατοῦσα ἀνάμεσα σὲ προφήτες μὲ τὰ σύμβολα τῶν προεικονισέων τους. Οἱ εἰκοσιπέντε οἴκοι διατάσσονται σὲ ἑξὶ σειρὲς μὲ σλαβικὲς ἐπιγραφές.

Λειβάδι, στη Σκόπελο, (πρώτο ήμισυ του 15ου αιώνα)⁵⁵, του 'Αγίου Ευσταθίου στο "Άγιον Όρος (16ος-17ος αιώ.)⁵⁶, του Γεωργίου Κλόντζα στο 'Ελληνικό 'Ινστιτούτο της Βενετίας (τέλος 16ου αιώ.)⁵⁷, του Μουσείου του Leningrad (16ος αιώ.)⁵⁸, της Πανακτοθήκης Tretjakov (16ος αιώ.)⁵⁹, του Θεοδώρου Πουλάκη στο Μουσείο Μπενάκη (17ος αιώ.)⁶⁰, εκείνη στο τέμπλο της Παναγίας της Γεωργίας στη Μόσχα, έργο του ζωγράφου Simon Ušakov και των συνεργατών του (1659)⁶¹, του παρεκκλησίου του Μητροπολιτικού Μεγάρου στα 'Ιωάννινα (πρώτο ήμισυ 17ου αιώ.)⁶², της Μονής της 'Οδηγήτριας στην Κρήτη, έργο του 'Ιωάννου Καστροφύλακα, σύμφωνα με την έπιγραφή (17ος αιώ.)⁶³ και ή εικόνα από το Beyrouth που αποδίδεται στον Yusuf al-Musawir (1667)⁶⁴. 'Εξάλλου δύο εικόνες του 19ου αιώνα με αρκετά δυτικά στοιχεία βρίσκονται στο Βυζαντινό Μουσείο 'Αθηνών με αριθμούς ταξινομήσεως 728 και 801 (άδημ.), ενώ μία τρίτη στο ίδιο Μουσείο απεικονίζει μόνο τον τέταρτο οίκο του ύμνου «Δύναμις του 'Υψίστου». 'Η τελευταία είναι έργο του ιερέως 'Εμμανουήλ Σκορδίλη σύμφωνα με την έπιγραφή, και έχει αριθμό ταξινομήσεως 2128 (άδημ.).

Στο χώρο της μικροτεχνίας, τέσσερα έπιτραχήλια φέρουν κεντημένο τον 'Ακάθιστο ύμνο. Αυτά είναι τα έπιτραχήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην Κωνσταντινούπολη⁶⁵, των μονών της Λαύρας⁶⁶ και του Σταυρονικήτα⁶⁷ και της συλλογής της Walters Art Gallery στη Βαλτιμόρη⁶⁸.

55. Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗ, «'Αρχαιότητες και μνημεία Θεσσαλίας», ΑΔ 19, 1964, Χρονικά, σσ. 241 κ.έ. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, 'Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο. Κατάλογος, 'Αθήνα 1985, αριθ. 99. Στο κέντρο παριστάνεται ή Κοίμηση της Παναγίας και ή Μετάστασή της ενώ οι οίκοι του 'Ακαθίστου διατρέχουν την περιφέρεια της εικόνας.

56. Ν.Ν. ΚΟΝΔΑΚΟΒ, *Ikonografija Bogomateri II*, St. Pétersbourg 1914-1915, σσ. 209 κ.έ., εικ. 99. 'Η εικόνα παριστάνει στο κέντρο την Παναγία 'Οδηγήτρια και στο περιθώριο είκοσι οίκους του ύμνου. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916, εικ. 31. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste*, σ. 661, εικ. 22.

57. Μ. CHATZIDAKIS, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962, αριθ. 50, πίν. 37. 'Η Παναγία στο κέντρο παριστάνεται ως *Φωτοδόχος Λαμπάς* σύμφωνα με την έπιγραφή που υπάρχει άριστερα της Παναγίας ενώ ταυτόχρονα άποτελεί και το θέμα του δεκάτου τετάρτου οίκου *Ξένον Τόκον ιδόντες* σύμφωνα με την έπιγραφή δεξιά της Παναγίας και του δεκάτου ένατου *Τείχος εί των παρθένων*. 'Η ομάδα με τις νεαρές μορφές εικονίζεται κάτω από την ένθρονη Βρεφοκρατούσα ενώ ή σχετική έπιγραφή δηλώνει την ταυτότητα του οίκου.

58. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, σ. 662, εικ. 25.

59. *Αυτόθι*, σ. 662. *Εικόνες 13ου-15ου αιώνα*, Κατάλογος, Μόσχα 1991, άρ. 36 (ρωσ.).

60. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των εικόνων*, 'Εν 'Αθήναις 1936, αριθ. 37, πίν. 26B-28. 'Η εικόνα άκολουθεί πρότυπο άνάλογο με εκείνο της εικόνας του Γεωργίου Κλόντζα. Στο κέντρο εικονίζεται ή ένθρονη Βρεφοκρατούσα που άποτελεί το θέμα του είκοστού τετάρτου οίκου: *Ω πανύμνητε μήτερ*.

61. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, σ. 662, εικ. 30.

62. ΕΥΓΕΝΙΑΣ ΧΑΛΚΙΑ, «Εικόνα 'Οδηγήτριας με σκηνές 'Ακαθίστου από τη Μονή Πατέρων Ζίτσας», *Ηπειρχρον* 25, 1983, σσ. 211 κ.έ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, σ. 661. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος, αριθ. 164. Στο κέντρο της εικόνας παριστάνεται ή 'Οδηγήτρια και γύρω είκοσι σκηνές του ύμνου.

63. *Αυτόθι*, αριθ. 173. Οι είκοσιτέσσερις οίκοι του ύμνου σε ισάριθμα πλαίσια περιβάλλουν την ένθρονη Βρεφοκρατούσα που εικονίζεται στο κέντρο της εικόνας.

64. *Icons melkites. Catalogue*, Musée Nicolas Surnock, Beyrouth 1969, εικ. 2, σσ. 130 κ.έ., LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, σ. 663.

65. Γ. ΣΑΤΗΡΙΟΥ, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, 'Αθήναι 1937, σσ. 46 κ.έ., πίν. 33.

66. ΜΑΡΙΑΣ ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τά χρυσοκέντητα άμφια της 'Ι. Μονής Σταυρονικήτα. Μονή Σταυρονικήτα*, εκδ. 'Εθνικής Τραπέζης της 'Ελλάδος, 'Αθήναι 1974, εικ. 99.

67. *Αυτόθι*, σσ. 152 κ.έ., εικ. 73, 75-79.

68. The Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art*, April 25 - June 22, Baltimore 1947, αριθ. 832, πίν. CXVIII.

Ὁ ἀριθμὸς τῶν ὕμνων ποὺ περιλαμβάνονται στὰ βυζαντινὰ εἰκονογραφικὰ θέματα εἶναι σχετικὰ περιορισμένος. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἀκάθιστο, ἓνα ἄλλο ὕμνογραφικὸ κείμενο ποὺ ἐπίσης εἰκονογραφήθηκε εὐρύτατα κατὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ εἶναι ὁ «Κανὼν τῆς Μετανοίας»⁶⁹. Ὅπως δείχνει καὶ τὸ ὄνομά του, ἀνήκει στὸ νέο ποιητικὸ εἶδος, τὸν κανόνα, ποὺ βαθμιαῖα ἀντικατέστησε τὸ κοντάκιο· περιλαμβάνει ὀκτῶ ὠδὲς καὶ εἶναι μία ἐπιτομὴ ἀπὸ διάφορες πράξεις μετανοίας τῶν ἁγίων ἐνόχων ποὺ περιγράφονται μὲ λεπτομέρεια στὴν «Κλίμακα», ἔργο τοῦ Ἰωάννη, ἡγουμένου τῆς Μονῆς Σινᾶ κατὰ τὸ τέλος τοῦ βου αἰώνα⁷⁰. Γιὰ τὴ λειτουργικὴ χρῆση τοῦ κανόνος δὲν ὑπάρχει σαφὴς μαρτυρία. Τὸ πρωιμότερο εἰκονογραφημένο παράδειγμα τοῦ «Κανόνος τῆς Μετανοίας», ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὸν 11ο ἢ 12ο αἰώνα, βρίσκεται στὸν ἑλληνικὸ κώδικα ἀριθ. 1294, ὁ ὁποῖος φυλάσσεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Βουκουρεστίου⁷¹, ἐνῶ μεταγενέστερα ἀντίγραφα συναντῶνται ἐνσωματωμένα πολλὰς φορὲς σὲ χειρόγραφα τοῦ Ἰωάννη τῆς Κλίμακος ἀπὸ ὅπου προῆλθε ὁ Κανὼν τῶν ἁγίων ἐνόχων⁷². Ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφίας τόσο ὁ «Κανὼν Μετανοίας» ὅσο καὶ ἡ «Κλίμαξ» παρουσιάζουν στενὴ συγγένεια. Ἐλάχιστες διαφορὲς παρατηροῦνται στὰ σημεῖα ἐκεῖνα ὅπου τὸ περιεχόμενο τοῦ «Κανόνος» δὲν ἀνταποκρίνεται σὲ αὐτὸ τῆς «Κλίμακος»⁷³.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ὕμνους, πολλὰ τροπάρια καὶ ψαλμοὶ εἰκονογραφήθηκαν κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ. Τὰ πρῶτα εἰκονογραφοῦντο σποραδικὰ μέσα σὲ εὐρύτερες ἐνότητες κειμένων ἐνῶ οἱ δεῦτεροι μέσα στὰ ψαλτήρια⁷⁴. Ἀπὸ τὰ μουσικὰ βιβλία τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας τὸ *Στιχηράριο* ἔφερε σὲ μερικὲς περιπτώσεις εἰκονογράφηση. Τοῦτο ἀποτελεῖ μία συλλογὴ μικρῶν ὕμνων (στιχηρῶν) τοποθετημένων μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ψάλλονται κατὰ τὴ λειτουργία. Ἀπὸ τὰ πέντε περίπου γνωστὰ εἰκονογραφημένα *Στιχηράρια*⁷⁵ τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς ποὺ σώζονται, δύο ξεχωρίζουν γιὰ τὴν πλούσια διακόσμησή τους: τὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου στὸ Ἅγιον Ὄρος (κῶδ. 412) καὶ ἐκεῖνο τῆς Μονῆς Σινᾶ (κῶδ. 1216). Καὶ τὰ δύο μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα καὶ προέρχονται πιθανῶς ἀπὸ κάποιο ἐργαστήριό τῆς Παλαιστίνης⁷⁶.

69. DOULA MOURIKI, «Hymnography and Illustrated Manuscripts», *Illuminated Greek Manuscripts from the American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ἐκδ. G. VIKAN, The Art Museum, Princeton University, Princeton 1973, σ. 27.

70. Τὸ ἔργο ἀποτελεῖ ὁδηγὸ τοῦ μοναχικοῦ βίου καὶ περιλαμβάνει τριάντα κεφάλαια μὲ πνευματικὲς ἀσκήσεις γιὰ τοὺς μοναχοὺς. Σχετικὰ μὲ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἔργου βλ. J.R. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.

71. *Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ*, 9η Ἐκθεσις Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ἀθῆναι 1964, ἀριθ. 356. MOURIKI, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, σ. 27.

72. Πρβ. τὸν κώδικα gr. II, 32 τῆς Μαρκανθῆς Βιβλιοθήκης στὴ Βενετία. Τὸ χειρόγραφο παλαιογραφικὰ ἀνήκει στὸν 11ο αἰώνα ἀλλὰ ἔχουν παρεμβληθεῖ σ' αὐτὸ δύο τετράφυλλα (φφ. 202r-217v) μὲ τὸν «Κανόνα τῆς Μετανοίας» ποὺ χρονολογοῦνται στὸν 15ο αἰώνα. Βλ. *Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ*, ἀριθ. 353.

73. MOURIKI, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, σ. 27.

74. Στὸ ψαλτήριό ἀριθ. 61 τῆς Μονῆς Παντοκράτορος στὸν Ἀθῶ ποὺ ἀνήκει στὴ δευτέρη πενήντα τοῦ 9ου αἰώνα ἔχουν εἰκονογραφηθεῖ οἱ ὀγδόνα ἀπὸ τοὺς ἑκατὸν πενήντα ψαλμοὺς ποὺ περιέχει. Βλ. SUZY DUFRENNE, «L'illustration des psautiers grecs du moyen âge», *Bibliothèque des Cahiers Archaeologiques*, Paris 1966, πίν. 1-33. *Οἱ Ὑμνογράφοι τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, τόμ. Γ', εἰκ. 180-232.

75. MOURIKI, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, σ. 28.

76. O. STRUNK «St. Gregory Nazianzus and the proper Hymns for Easter», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend Jr*, Princeton 1955, σσ. 82 κ.ε., πίν. XII, XIII. *Οἱ Ὑμνογράφοι τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, τόμ. Α', εἰκ. 377-84. Ἐπίσης K. WEITZMANN, «The Selection of Text for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts», *Byzantine Books and Bookmen, Dumbarton Oaks Colloquium*, 1971, Washington 1975, σ. 102. Τὸ χειρόγραφο τοῦ Σινᾶ περιλαμβάνει πολλὰς μικρογραφίες ποὺ δὲν ἔγιναν γιὰ τὸ στιχηράριο, ὅπως μορφὲς ἁγίων, καθὼς καὶ Χριστολογικὲς καὶ Θεομητορικὲς σκηνὲς δανεισμένες προφανῶς ἀπὸ κύκλους ἄλλων κειμένων. Βλ. σχετικὰ K. WEITZMANN, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville Minnesota 1973, σ. 25, πίν. XXV (35).

Κυρίως από την κομνήνεια εποχή και έπειτα διαπιστώνεται ή έντονη επίδραση της ύμνογραφίας σέ διάφορες έκφράσεις της βυζαντινής τέχνης, όπως στίς φορητές εικόνες και στίς τοιχογραφίες. Ειδικότερα ή εικονογραφία της φορητής εικόνας φαίνεται νά έπηρεάσθηκε από πολύ νωρίς από την ύμνογραφία γιά τó λόγο ότι πολλές από τίς φορητές εικόνες χρησιμοποιούντο στην έκκλησία γιά λειτουργικούς σκοπούς⁷⁷. Μία έγκανστική εικόνα της Μονής Σινά με την έπιγραφή *Χαίρετε*, ή όποία έχει χρονολογηθεί στον 7ο αιώνα και φαίνεται νά βασίζεται σέ έναν ύμνο του Ρωμανού του Μελωδοΰ, άποτελεί ίσως την πρωιμότερη μαρτυρία⁷⁸. Έξάλλου λειτουργικοί ύμνοι, πού δοξολογούν την Παναγία, όπως ό «'Επί σοί χαίρει» και «'Ανωθεν οί Προφήται», εικονογραφήθηκαν εύρύτατα κυρίως στίς φορητές εικόνες, αλλά και στή μνημειακή ζωγραφική κατά την ύστερη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο⁷⁹. 'Ο ύμνος «'Επί σοί χαίρει» είναι ένα στιχηρό θεοτοκίο, ποίημα του 'Ιωάννη Δαμασκηνού, και άποτελεί μέρος της λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου, ψαλλόμενο ως μεγαλυνάριο στίς καθορισμένες γι' αυτή τή λειτουργία ήμέρες, καθώς και στον 'Ορθρο της Κυριακής του πλαγίου Δ' ήχου. 'Η εικονογραφία του ύμνου δείχνει την Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα περιβαλλόμενη από άγγέλους νά κυριαρχεί σέ όμάδα μορφών πού την άποτελούν μοναχοί, κληρικοί, παρθένες, άρχοντες κλπ. Μερικές φορές παριστάνεται και ό Παράδεισος με τον πατριάρχη 'Αβραάμ, τους προπάτορες και τον Καλό Ληστή⁸⁰. Συγγενές ως πρós τó περιεχόμενο είναι και τó τροπάριο «'Ανωθεν οί Προφήται», πού ψάλλεται άκόμη στο 'Αγιον 'Ορος κατά τον έορτασμό των θεομητορικών έορτών και την ώρα πού ό ήγούμενος ένδύεται τά λειτουργικά του άμφια έξω από τó 'Ιερό Βήμα⁸¹. 'Ο ύμνος, πού έχει μελοποιηθεί ήδη από τον 12ο αιώνα, δέν συναντάται σέ μουσικές συλλογές⁸². Εικονογραφικά άποδίδεται με την Παναγία βρεφοκρατούσα νά περιβάλλεται από προφήτες —ό αριθμός τους ποικίλλει— πού αναγγέλλουν την θεία 'Ενσάρκωση διαμέσου της Παναγίας σύμφωνα με τίς έπιγραφές των ειληταρίων τους και τά σύμβολα πού κρατούν. Τό θέμα, πού συνοψίζει τίς περισσότερες προεικονίσεις των προφητών γιά την Παναγία συναντάται ήδη από την κομνήνεια εποχή σέ μία εικόνα της Μονής Σινά⁸³ και φαίνεται ότι δημιουργήθηκε μέσα στα πλαίσια της μνημειακής ζωγραφικής την ίδια εποχή κάτω από την επίδραση των θεολογικών συζητήσεων με άφορμή την άμφισβήτηση του δόγματος της 'Ενσαρκώσεως⁸⁴. Στην τέχνη έμφανίζεται συχνότερα από τον 14ο αιώνα και έπειτα⁸⁵.

Τό Στιχηρό των Χριστουγέννων «Τί σοί προσενέγκωμεν Χριστέ», πού ανάγεται στον 6ο αιώνα και ψάλλεται στον έσπερινό των Χριστουγέννων, εικονογραφήθηκε στή μνημειακή

77. E. VOORDECKERS, L'interprétation liturgique de quelques icônes byzantines, *Byzantion* 53, 1983, σσ. 52, κ.έ.

78. K. WEITZMANN, «The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai», *The Icons*, Volume one: *From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, σ. 50, πίν. XXI, LXXV. Του ίδιου, «Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete», *Tortulae*, Rome 1966, σ. 320, πίν. 80.

79. Βλέπε τίς εικόνες του 14ου, 15ου και 16ου αιώνα της Συλλογής Τρετιακώφ στη Μόσχα. V.H. ANTONOVA - N.E. MNEVA, *Katalog Drevnerysskaja živopis v gosydarstvennoï Tretjakovskoiu Galleree I-II*, Moskva 1963, I, άριθ. 148, 157, 280, II, άριθ. 640. M. CHATZIDAKIS, *Icons*, πίν. 37.

80. Βλ. Γ. ΣΑΤΗΡΙΟΥ, «'Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία», *Θεολογία* 27, 1956, πίν. 22.

81. A. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσείον Μπενάκη*, σσ. 49 κ.έ.

82. Βλ. *Πανδέκτην*, τόμ. Γ', Κωνσταντινούπολις 1851.

83. Γ. και ΜΑΡΙΑΣ ΣΑΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, τόμ. Α', Β', 'Αθήνα 1956, 1958, σσ. 73 κ.έ., εικ. 54.

84. ΝΤΟΥΛΑΣ ΜΟΥΡΙΚΗ, «Αί βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τροΰλον της Περιβλέπτου του Μυστρᾶ», *ΑΔ* 25, 1970, *Μελέται*, σσ. 241 κ.έ., όπου διεξοδική μελέτη του θέματος.

85. Σχετικά παραδείγματα εις GORDANA BABIĆ, «L'image symbolique de la porte fermée à Saint-Clément J'Ohríd», *Synthronon*, Paris 1968, σ. 150. D. and TAMARA TALBOT RICE, «Icons», *The Natasha Allen Collection*, έκδ. National Gallery of Ireland, Dublin 1968, σσ. 13 κ.έ.

τέχνη. Καμία παράσταση δὲν ἔχει διασωθεῖ ὅσο γνωρίζομε στὰ χειρόγραφα⁸⁶, ἐνῶ στὶς φορητὲς εἰκόνες ἀπαντᾷ ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα⁸⁷. Ἡ πρωιμότερη ἀπεικόνισή του ὑπάρχει στὸ Gradac (γύρω στὰ 1275) καὶ ἀκολουθεῖ ἐκείνη στὸ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Κλήμεντα στὴν Ἀχρίδα (1295)⁸⁸, ἐνῶ οἱ παραστάσεις στοὺς ναοὺς τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὴ Θεσσαλονίκη⁸⁹, τῆς Ζίτσα⁹⁰ καὶ τοῦ Ἀφεντικοῦ στὸν Μυστρά⁹¹ εἶναι ἀπὸ τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα. Τὴν ἔνθρονη βρεφοκρατοῦσα Παναγία στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς λατρεύουν ἄγγελοι, μάγοι, ποιμένες, ἱερεῖς, βασιλεῖς, λαϊκοὶ κλπ. Οἱ μορφές, ποὺ διατάσσονται σὲ ζῶνες, προσφέρουν τὰ δῶρα τοὺς στὸν Χριστό, ὁ ὁποῖος γεννήθηκε γιὰ τὴ σωτηρία τοὺς. Ἡ Γῆ καὶ ἡ Ἑρμῆς παριστάνονται προσωποποιημένες⁹².

Ὁ «Κανὼν τῶν Ψυχαρραγούντων», ποίημα τοῦ Ἀνδρέα Κρήτης, ἀντιπροσωπεύει ἕναν ἀκόμη ὕμνο ποὺ εἰκονογραφήθηκε καὶ εἶναι γνωστὸς μόνον ἀπὸ τὴ μνημειακὴ τέχνη τῆς ὑστεροβυζαντινῆς ἐποχῆς. Ὁ σχετικὸς κύκλος σημειώνεται σὲ δύο τοιχογραφικὰ σύνολα: στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸν ὁμώνυμο πύργο τῆς Μονῆς Χελανδαρίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους (μέσα 13ου αἰῶνα περίπου) καὶ στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴν Ἀχρίδα (μέσα 14ου αἰῶνα)⁹³. Ὁ κύκλος αὐτὸς δὲν φαίνεται νὰ γνώρισε μεγάλη διάδοση στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν ναῶν.

Ἡ σύντομη θεώρηση τῆς εἰκονογραφίας τῶν κυριοτέρων ὕμνων, ποὺ ἀνήκουν στὸ θεματολόγιο τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀποδεικνύει ὅτι ἡ ἀπεικόνισή τοὺς εἶναι περιορισμένη στὰ χειρόγραφα ἐνῶ δὲν γνώρισε μεγαλύτερη διάδοση στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ τὶς φορητὲς εἰκόνες. Ἡ παραστατικὴ ἐρμηνεῖα τῶν *Στιχηρῶν* «Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Τί σοὶ προσενέγκωμεν Χριστέ», τοῦ ὕμνου «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» καί, ὡς ἕνα σημεῖο, τοῦ Ἀκαθίστου ἀκολουθεῖ συχνὰ παλαιᾶς λύσεις τῆς αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὰ θέματα τῆς προσφορᾶς καὶ τῶν *Laudes* γιὰ τὸν αὐτοκράτορα. Συνθέσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους ταιριάζουν περισσότερο σὲ μνημειακὰ σύνολα καὶ σὲ εἰκόνες οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν ἐντονο μνημειακὸ χαρακτήρα. Ἐξάλλου ἡ ἴδια ἡ φύση τοῦ ποιητικοῦ κειμένου μὲ ἀλληγορικὸ τὶς περισσότερες φορὲς περιεχόμενο ἀποθαρρύνει τὴν εἰκαστικὴ ἔκφραση. Τοῦτο φαίνεται ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ ψαλτήριον, τὸ κατ' ἐξοχὴν βιβλίον μὲ ποιητικὸ περιεχόμενο ποὺ εἰκονογραφήθηκε εὐρύτατα· συνήθως παριστάνεται ἐδῶ ὁ συγγραφέας μιᾶς ὠδῆς ἢ ἐνὸς ὕμνου⁹⁴.

86. MOURIKI, *Hymnography and Illustrated Manuscripts*, σ. 28.

87. ANTONOVA - MNEVA, *Katalog I*, ἀριθ. 149.

88. MILLET, *Recherches*, σ. 164 κ.έ. MILLET - FROLOW, *Yougoslavie III*, πίν. 14(1-4). DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, σσ. 58, 23, 243.

89. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων ἐν Θεσσαλονίκῃ», *AE* 1934, σσ. 133 κ.έ.

90. M. KAŠNIN - D.J. BOSKOVIĆ - P. MIJOVIĆ, *Žiča*, Belgrade 1959, σ. 193. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 1.

91. MILLET, *Mistra*, πίν. 95(8).

92. Σχετικὰ μὲ τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ θέματος βλ. τοῦ ἰδίου, *Recherches*, σσ. 163 κ.έ. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας στὴν εἰκονογραφίαν τοῦ θέματος βλ. Α. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, (Variorum Reprint), London 1971, σσ. 260 κ.έ.

93. S. RADOJČIĆ, «Cin bivajemi na razlučenije duši od tela u monumentalnom slikarstvu XIV veka», *ZRVI* 7, 1961, σσ. 39 κ.έ. (γερμανικὴ περίληψη). V.J. DJURIĆ, *Fresques médiévales à Chilandar*. Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos, Actes du XIIe Congrès International d'Etudes Byzantines, Ochride 10-16 Septembre 1961, III, Beograd 1964, σσ. 67, κ.έ., εἰκ. 8-15. Τοῦ ἰδίου, *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*, éditions Jugoslavija, Beograd 1968, σ. XII.

94. Βλ. τὰ ψαλτήρια τοῦ Bristol, φφ. 259r, 260r, 261v, 263v. SUZY DUFRENNE, «Les psautiers de Bristol et les autres psautiers byzantins», *CahArch* 14, 1964, σσ. 159 κ.έ., εἰκ. 38. Τῆς ἰδίας, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge I, Pantocrator 61, Paris. gr. 20*, British Museum 40.731, Paris 1966, πίν. 60. *Παντοκράτορος* ἀριθ. 61. Αὐτόθι, φφ. 206r, 212r, 213v, 216v-218v, 220r, πίν. 29-32.

καὶ σπανιότερα εἰκονογραφεῖται τὸ περιεχόμενό τους⁹⁵.

Ἡ ἐπίδραση τῆς ὕμνογραφίας εἶναι ἐντονότερη στὴν τέχνη τῆς ὕστερης βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου καὶ τὸ γεγονὸς αὐτὸ πρέπει νὰ ἰδωθεῖ παράλληλα μὲ τὶς τάσεις τῆς ἐποχῆς⁹⁶, οἱ ἐκκλησιαστικοὶ κύκλοι τῆς ὁποίας ἐνθαρρύνουν πολυάριθμα σχόλια στὰ λειτουργικὰ κείμενα καὶ ἀνάλογες τυπολογικὲς ἐρμηνεῖες. Αὐτὸ θὰ φανεῖ καθαρότερα καὶ στὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τῶν οἴκων τοῦ ᾽Ακαθίστου ὕμνου, ὅπου διαπιστώνεται ποικιλία προτύπων καὶ ἐρμηνειῶν μὲ βάση πάντοτε τὸ περιεχόμενο τοῦ κειμένου.

95. SIRARPIE DER NERSESSIAN, «L'illustration des psautiers grecs du moyen âge», *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, Paris 1970, εἰκ. 227, 230.

96. Κατὰ τὴν Alexandra Pätzold ἡ συχνὴ ἀπεικόνιση τοῦ ᾽Ακαθίστου ὕμνου τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὀφείλεται κυρίως στὸν ᾽Ησυχασμό. ALEXANDRA PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14 Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, σσ. 91 κ.έ.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ὁ Ἀκάθιστος τῆς Πανεπιστημιακῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Princeton (*Garrett 13*) προέρχεται ἀπὸ τὴ Σκήτη τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέα στὸ Ἅγιον Ὄρος. Στὶς Ἑνωμένες Πολιτεῖες τῆς Ἀμερικῆς τὸν ἔφερε ὁ Thomas Whittemore. Ἀργότερα τὸ χειρόγραφο ἀγοράστηκε ἀπὸ τὸν Robert Garrett, ὁ ὁποῖος τὸ δώρισε, τὸ 1942, στὴν Πανεπιστημιακὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Princeton.

Ὁ κώδικας εἶναι χαρτῶς μὲ μικρογράμματη γραφὴ καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 102 φύλλα διαστάσεων 27.8×21 ἐκ. Περιλαμβάνει ἓνα πρῶτο μέρος (φφ. 1v-25v) μὲ τοὺς εἰκοσιτέσσερις οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου καὶ τὸ δεύτερο προοίμιό του *Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ* σὲ κείμενο, τὸ ὁποῖο συνοδεύεται ἀπὸ εἰκοσιπέντε ὁλοσέλιδες μικρογραφίες ποὺ βρίσκονται στὰ rectos τῶν ἰδίων φύλλων (εἰκ. 1-25, 34, 36-59). Ἐνα δεύτερο μέρος (φφ. 27v-80v) μὲ τὸ ἴδιο κείμενο στολιζέται μὲ προμετωπίδα, ἐπίτιτλα (εἰκ. 27, 66, 67, 96, 98) καὶ ἀρχικὰ γράμματα, πλούσια διακοσμημένα (εἰκ. 26, 28-33, 60-65, 73-90). Τοῦτο συνοδεύεται καὶ ἀπὸ ἐξήγηση στὴν ἀπλοελληνικὴ γλῶσσα (εἰκ. 61-66). Στὰ φύλλα 27v-89v τὸ κείμενο εἶναι γραμμένο σὲ μία στήλη ποὺ περιλαμβάνει δεκαπέντε γραμμὲς 17×10 ἐκ. (εἰκ. 60), ἐνῶ στὰ φύλλα 28r-46v ὑπάρχει ἐπιπλέον ἡ ἐξήγηση τοῦ ὕμνου στὴν ἀπλοελληνικὴ γλῶσσα, ποὺ περιλαμβάνει εἰκοσιπέντε γραμμὲς κείμενο στὸ περιθώριο. Ἔπονται ἡ ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου (Ἀκολουθία τῆς Ἀκαθίστου, φφ. 47r-65v), (εἰκ. 66) καὶ δύο κανόνες πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας. Εἶναι ὁ *Κανὼν παρακλητικὸς εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον* (φφ. 66r-75r) (εἰκ. 96) καὶ ὁ *Κανὼν παρακλητικὸς ψαλλόμενος εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον* (φφ. 75v-89v), (εἰκ. 67). Στὸ τέλος ἔχουμε ἓνα κείμενο 19×12 ἐκ. μὲ τὰ ἑνδεκα ἑωθινὰ εὐαγγέλια (*Ἑωθινὰ εὐαγγέλια α' ὁρθρου προηγιασμένων*, φφ. 90r-102v), ἀπὸ εἰκοσιτέσσερις γραμμὲς σὲ κάθε φύλλο (εἰκ. 68-72).

Δὲν ὑπάρχει κολοφὼν οὔτε ἄλλη ἔνδειξη σχετικὴ μὲ τὸν γραφέα ἢ τὸν μικρογράφο καὶ τὴ χρονολογία τοῦ ἔργου.

Τὸ χειρόγραφο διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Εἶναι δεμένο μὲ δέρμα σὲ χρῶμα κόκκινο βαθύ μὲ ἔκτυπη χρυσὴ διακόσμηση. Τὸ 1947 ἐξετέθη στὴ Βυζαντινὴ Ἐκθεση τῆς Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης καὶ τὸ 1973 στὸ Μουσεῖο, Τέχνης τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Princeton.

Προοίμιο (φ. 1r), (εἰκ. 1, 34)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Τ μὲ κόκκινη μελάνη ὑπάρχει στὸ χρυσοῦ βάθος τῆς σκηνῆς ἐνῶ στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς μικρογραφίας καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς εἶναι γραμμένοι σὲ δύο σειρὲς μὲ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τοῦ προοιμίου τοῦ ὕμνου *Τῇ ὙΠΕΡΜΑΧΩ ΣΤΡΑΤΗΓῷ ΤΑ ΝΙΚΗΤΗΡΙΑ ΩΣ ΛΥΤΡΩΘῆΝΤΩΝ ΔΕΙΝῶΝ ΕὐΧΑΡΙΣΤΗΡΙΑ*.

Ἡ μικρογραφία παριστάνει τὸ θέμα τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί. Ἡ Παναγία ἐνθρονη καὶ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τίς ἄλλες μορφὲς ποὺ τὴν πλαισιώνουν, εἶναι ἡγεμονικὴ μορφή ἀνάμεσα στὰ κλαδιὰ τῆς ἀμπέλου ποὺ ἀπλώνονται στὸ χρυσοῦ βάθος τῆς σκηνῆς. Φέρει βαθυγάλαζο χιτῶνα μὲ χρυσὰ περικάρπια καὶ σκοῦρο βυσινὶ μαφόριο μὲ ἐπίσης χρυσὲς παρυφές. Ὁ Χριστός, στὸν τύπο τοῦ «ἀνδρόπαιδος» μὲ ὕψηλὸ καὶ πλατὺ μέτωπο, εἶναι ντυμένος μὲ γαλάζιο χιτῶνα καὶ χρυσοῦ ἱμάτιο μὲ κόκκινες καὶ μαῦρες γραμμὲς

στις πτυχές. Κόκκινες και μαύρες γραμμές δίνουν το περίγραμμα του θρόνου της Παναγίας που με δυσκολία διακρίνεται από τα κλαδιά της αμπέλου. Τα δώδεκα πλαίσια που δημιουργούνται από τα κλαδιά της διατάσσονται συμμετρικά γύρω από την Παναγία και φιλοξενούν ισάριθμες μορφές προφητών. Ἀριστερά και από κάτω προς τα επάνω διακρίνεται πρώτος ο Δαβίδ με κόκκινη βασιλική στολή και ανεμιζόμενο ειλητάριο στο ἄριστερό χέρι με τὴν μικρογράμματη ἐπιγραφή ΔΑΒΙΔ (sic) Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ. Ἀκολουθεῖ ὁ Ἰεζεκιήλ πού παριστάνεται γέρων με γκριζα μαλλιά και γενειάδα. Φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα και μῶβ ἱμάτιο και κρατεῖ εἰλητάριο με τὸ ὄνομά του ΗΕΖΕΚΗΛ Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ. Τρίτος εἶναι ὁ Ζαχαρίας με γαλάζιο χιτῶνα και χρυσὸ «σημεῖο» στο δεξι μανίκι. Εἰκονίζεται νέος, ἀγένειος και με κόκκινο κάλυμμα στο κεφάλι. Στρέφει τὸ κεφάλι του προς τα ἄριστερά και δείχνει με τὸ δεξι χέρι τὸ εἰλητάριο με τὸ ὄνομά του Ο ΖΑΧΑΡΙΑΣ Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ. Στο ἐπόμενο πλαίσιο εἰκονίζεται ὁ Γεδεών. Εἶναι γέρων με μακριὰ μαλλιά και γενεῖα. Φέρει βαθυγάλαζο χιτῶνα και ἀνοικτὸ καφέ ἱμάτιο στὸν ἴδιο τόνο με τα κλαδιά τοῦ δένδρου. Ὑψώνει τὸ δεξι χέρι σὲ χειρονομία ὁμιλίας ἐνῶ στο ἄριστερό κρατεῖ εἰλητάριο με τὸ ὄνομά του ΓΕΔΕΟΝ Ὁ Π(ροφήτης). Στο επάνω ἄριστερό πλαίσιο εἰκονίζεται ὁ Ἰερεμίας με γαλάζιο χιτῶνα και ἱμάτιο σὲ σκούρο λαδί χρώμα. Εἶναι ἐπίσης γέρων με γκριζα μαλλιά και μακριὰ γενεῖα. Στο ἄριστερό χέρι κρατεῖ εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφή [ΙΕΡΕ]ΜΙΑΣ Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ, ἐνῶ ὑψώνει τὸ δεξι με τὴν παλάμη προς τα ἔξω. Δεξιά και από κάτω προς τα επάνω πρῶτος εἰκονίζεται ὁ Σολομών με κόκκινο χιτῶνα, γαλάζιο ἱμάτιο και λῶρο τοποθετημένο χιαστί. Ὑψώνει τὸ δεξι χέρι σὲ χειρονομία ὁμιλίας ἐνῶ με τὸ ἄριστερό κρατεῖ ανεμιζόμενο εἰλητάριο ὅπου φαίνεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΣΟΛΟΜΩΝ Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ. Ὁ ἐπόμενος εἶναι ὁ Ἀββακούμ, νέος και ἀγένειος, με κοντὰ μαλλιά. Φέρει γαλάζιο χιτῶνα και λαδί ἱμάτιο πού ἀφήνει νὰ φαίνεται ἡ παλάμη τοῦ δεξιού χεριού. Στο ἄριστερό χέρι κρατεῖ τὸ εἰλητάριο με τὸ ὄνομά του ΑΒΑΚΟΥΜ Ὁ ΠΡ(ο)ΦΗΤΗΣ. Ἀκολουθεῖ ὁ Δανιήλ, νέος, ἀγένειος, με μικρὸ κάλυμμα στο κεφάλι του. Φέρει γαλάζιο χιτῶνα με «σημεῖο» στὸν δεξιὸ βραχίονα και κόκκινο ἱμάτιο. Στο ανεμιζόμενο εἰλητάριό του, πού ἔχει φθαρεῖ ὡς ἓνα σημεῖο, διακρίνονται μόνο τα γράμματα... ΙΗΛ. Ἐπετα ὁ Ἡσαΐας σύμφωνα με τὴν ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου του ΗΣΑΪΑΣ Ὁ ΠΡΟΦ(η)ΤΗΣ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται γέρων με γαλάζιο χιτῶνα και μῶβ ἱμάτιο. Ὁ τελευταῖος προφήτης στὰ πλαίσια τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς εἶναι ὁ Ἀαρών, με τὸ μικροσκοπικὸ κάλυμμα τῶν Ἑβραίων ἀρχιερέων στο κεφάλι. Παριστάνεται γέρων και κρατεῖ εἰλητάριο με τὸ ὄνομά του [ἈΑ]ΡΟΝ Ὁ ΠΡ(ο)ΦΗΤΗΣ. Φέρει γαλάζιο χιτῶνα με κόκκινο ἱμάτιο. Δύο ἄλλοι προφῆτες εἰκονίζονται επάνω από τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας: ἄριστερά ὁ Ἰακώβ και δεξιά ὁ Μωυσῆς, σύμφωνα με τὶς ἐπιγραφές τῶν εἰληταρίων τους. Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρων και φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα με «σημεῖο» στο δεξι μανίκι και ἱμάτιο σὲ χρῶμα λαδί. Ὑψώνει τὸ δεξι χέρι σὲ σχῆμα ὁμιλίας και με τὸ ἄριστερό κρατεῖ τὸ εἰλητάριο πού γράφει ΗΑΚΩΒ Ὁ. Ὁ Μωυσῆς εἶναι νέος και ἀγένειος, ντυμένος με γαλάζιο χιτῶνα και βυσινί ἱμάτιο. Ἡ ἐπιγραφή στο εἰλητάριό του εἶναι Ο ΜΟΥΣΙΣ. Ἀκριβῶς κάτω από τοὺς δύο τελευταίους προφῆτες και στο ὕψος τῶν ὤμων τῆς Παναγίας παριστάνονται δύο σεβίζοντες ἄγγελοι μέσα σὲ μικρότερα φυτικά πλαίσια. Εἶναι στηθαῖοι με καλυμμένα τα χέρια και φοροῦν ὁ ἄριστερός μῶβ και ὁ δεξιὸς κόκκινο ἱμάτιο. Ὅλες οἱ μορφές φέρουν φωτοστέφανο με μαῦρο και κόκκινο περίγραμμα γιὰ νὰ διακρίνεται από τὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ὁ κορμὸς τῆς αμπέλου, πού μοιάζει νὰ εἶναι ριζωμένος μᾶλλον στο πλαίσιο τῆς μικρογραφίας παρὰ στο ἔδαφος, ἀποδίδεται με βαθύτερους τόνους τοῦ καφέ από ὅ,τι τα κλαδιά τῆς. Τα φύλλα καθὼς και τα ἐλάχιστα σταφύλια ἔχουν ἀνοικτὸ πράσινο χρώμα με βαθύτερο τόνο στα περιγράμματα, ἐνῶ ἄλλες λεπτομέρειες, ὅπως τα νεῦρα τῶν φύλλων δηλώνονται με πινελιές σὲ χρῶμα ἀνοικτὸ καφέ.

Ἡ μικρογραφία ἔχει ὑποστει μερικὴ φθορά. Τὸ χρώμα ἔχει ἀπολεπισθεῖ σὲ ἔκταση στὸν κορμὸ τῆς αμπέλου και σποραδικὰ στα κλαδιά τῆς, στο ἔδαφος, και σὲ μικρότερο βαθμὸ στίς μορφές τῆς Παναγίας, τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰακώβ, Δανιήλ, Ἰεζεκιήλ και Σολομώντα.

Οἶκος Α. Εὐαγγελισμός (φ. 2r), (εἰκ. 2, 36)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Α με κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας ἔχουν γραφεῖ με μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα, σὲ δύο σειρές, οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΑΓΓΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟСТАТΗΣ ΟΥΡΑΝΟΘΕΝ ἘΠΕΜΦΘΗ ΕἶΠΕἶΝ Τῇ Θ(εοτό)ΚΩ Τὸ ΧΑΪΡΕ.

Ἡ μικρογραφία παριστάνει τὸν Εὐαγγελισμό. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὀρθία ἔπάνω σὲ ὑποπόδιο καὶ μπροστὰ σὲ θρόνο με κόκκινο προσκεφάλαιο καὶ χωρὶς ράχη. Τείνει τὴν παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πρὸς τὸν ἀρχάγγελο Γαβριήλ δηλώνοντας ἀποδοχή, ἐνῶ με τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ τὸ ἀδράχτι με τὸ νῆμα. Δεξιὰ, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς, οἱ βραχυγραφίες ΜΗΡ ΘΥ. Ὁ Γαβριήλ, ποὺ ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ με μεγάλο βῆμα, ἐκτείνει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ σχῆμα ὁμιλίας καὶ με τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ τὴ ράβδο. Τὰ ἐνδύματά του, σὲ χρώματα γαλάζιο γιὰ τὸ χιτῶνα καὶ κόκκινο γιὰ τὸ ἱμάτιο, κοσμοῦνται με χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ οἱ πτέρυγες εἶναι χρυσές καὶ γαλάζιες με τὰ περιγράμματα καὶ τὶς ἄλλες λεπτομέρειες σὲ μαῦρο καὶ κόκκινο χρῶμα. Με τὸν ἴδιο τρόπο περιγράφονται τὰ ἔπιπλα, τὰ ἀντικείμενα καὶ οἱ φωτοστέφανοι. Οἱ μορφές τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἀγγέλου προβάλλονται ἐμπρὸς σὲ δύο ὑψηλὰ γκριζοκίτρινα κτίρια, τὰ ὁποῖα ἐνώνονται μεταξύ τους με τοῖχο σὲ ὠχρα ποὺ φέρει ὀρθογώνιες κοιλότητες. Ψηλά, ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα, διακρίνεται τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ με τὴν ἀκτίνα νὰ κατευθύνεται πρὸς τὴν Παναγία· στὸ βαθυγάλαζο βάθος τοῦ λάμπουν χρυσοκονδυλιές. Ἐνα δένδρο προβάλλει λοξὰ πίσω ἀπὸ τὸ δεξιὸ κτίριο με τὰ γαλάζια κεραμίδια. Κόκκινο ὕφασμα στολίζει τὴ στέγη τοῦ ἀριστεροῦ κτιρίου. Χρυσὸ βάζο με λουλούδια βρίσκεται στὸ δάπεδο ποὺ ἔχει χρῶμα λαδί.

Ἡ μικρογραφία παρουσιάζει λίγες φθορὲς ποὺ εἶναι κυρίως ἀπολεπίσεις χρώματος στὸ πρόσωπο καὶ τὰ ἐνδύματα τῆς Παναγίας, στὰ κτίρια, στὸ δένδρο, στὴ μορφή τοῦ ἀγγέλου καὶ σὲ μεγαλύτερη ἔκταση στὸ δάπεδο.

Οἶκος Β. Εὐαγγελισμός (φ. 3r), (εἰκ. 3, 37)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Β με κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς, ἐνῶ στὸ ἔπάνω τμήμα τῆς μικρογραφίας καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς εἶναι γραμμένοι με μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα, σὲ δύο σειρές, οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΒΛΕΠΟΥΣΑ Ἡ ἈΓΙΑ ΕΑΥΤΗΝ ΕΝ ἈΓΝΕΙΑ ΦΘΣΙ Τῷ ΓΑΒΡΙΗΛ ΘΑΡΣΑΛΑΪΩΣ.

Ἡ μικρογραφία παριστάνει τὸν Εὐαγγελισμό. Ἀριστερὰ στέκεται ὁ ἄγγελος με διαφορετικὴ φυσιογνωμία ἀπὸ ὅ,τι στὸν οἶκο Α (φ. 2r). Ἐχει τώρα πρόσωπο πιὸ πλατὺ καὶ στρογγυλό. Κρατεῖ κρίνα στὸ ἀριστερὸ χέρι ἐνῶ τὸ δεξιὸ κάμπτεται μπροστὰ στὸ στήθος σὲ σχῆμα ὁμιλίας. Φέρει γαλάζιο χιτῶνα καὶ κόκκινο ἱμάτιο με πορτοκαλὶ ἀνταύγειες. Τὸ ὄνομά του δηλώνει ἡ βραχυγραφία Γ(αβριήλ). Ἡ Παναγία στέκεται δεξιὰ ἔπάνω σὲ ὑποπόδιο χρυσό. Εἶναι γυρισμένη πρὸς τὸν ἄγγελο καὶ χειρονομεῖ ἔντονα με τὶς παλάμες γυρισμένες πρὸς τὰ ἔξω. Τὴν ἀλλαγὴ στὴ στάση τῆς συνοδεύει καὶ ἀνάλογη ἔκφραση στὸ πρόσωπό της γιὰ τὰ πολλὰ καὶ μυστηριώδη ποὺ τῆς συμβαίνουν. Στὸ ὕψος τῶν ὤμων τῆς ἡ βραχυγραφία ΜΗΡ ΘΥ. Τὰ πολὺπλοκα κτίρια τοῦ βάθους, σὲ τόνους τοῦ γκριζογάλαζου, ἔχουν κόκκινες καὶ βαθυγάλαζες στέγες, ἐνῶ ἓνα ἀπαλὸ χρῶμα σκουριᾶς καλύπτει τὶς προσόψεις καὶ τὸν τοῖχο μεταξύ τους, δίνοντας μία ἐντύπωση παλαιότητας. Τὸ δένδρο ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα καὶ τὸ χρυσὸ βάζο με τὰ ἄνθη στὸ δάπεδο παραμένουν καὶ σὲ τούτῃ τῇ σκηνῇ. Σημειώνεται μία διαφορὰ στὸ εἶδος τῶν λουλουδιῶν σὲ σχέση με ἐκεῖνα στὸν οἶκο Α (φ. 2r).

Ἡ φθορὰ τῆς μικρογραφίας εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ ἐκείνη στὰ προηγούμενα φύλλα. Στὸ δάπεδο καὶ στὸ δένδρο ἔχει παραμείνει ἡ βάση τοῦ πράσινου χρώματος, ἐνῶ στὶς μορφές τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἀγγέλου ὅπως καὶ στὰ κτίρια τὸ χρῶμα ἔχει ἀπολεπισθεῖ σὲ ἀρκετὰ σημεία.

Οἶκος Γ. Εὐαγγελισμός (φ. 4r), (εἰκ. 4, 38)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Γ με κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας ὑπάρχει ἐπιγραφή με μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα, σὲ δύο σειρές, τῶν πρώτων στίχων τοῦ οἴκου ΓΓΝΩΣΙΝ ἈΓΝΩΣΤΟΝ ΓΝΩΝΑΙ, ἢ ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΖΗΤΟΥΣΑ, ΕΒΟΗΣΕ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΑ.

Ἡ μικρογραφία παριστάνει τὸν Εὐαγγελισμό. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ ἄγγελος χωρὶς ράβδο ἢ κρίνα νὰ ἔρχεται πρὸς τὴν Παναγία ὑψώνοντας τὸ ἀριστερὸ χέρι. Ἡ βραχυγραφία τοῦ ὀνόματός του Γ(αβριήλ) διακρίνεται στὸν τοῖχο τοῦ κτιρίου, πίσω ἀπὸ τὴ μορφή του. Ἡ Παναγία, ποὺ εἶναι καθισμένη σὲ θρόνο με κόκκινο προσκεφάλαιο, πατάει σὲ χρυσὸ ὑποπόδιο καὶ ἔχει τὰ χέρια σὲ δέηση, δηλώνοντας ἀποδοχή στὸ θεῖο θέλημα. Φέρει, ὡς συνήθως, γαλάζιο χιτῶνα καὶ βυσινὶ μαφόριο. Ἡ βραχυγραφία ΜΗΡ ΘΥ φαίνεται στὸν τοῖχο ποὺ ἐνώνει τὰ δύο κτίρια τοῦ βάθους. Πίσω της στέκεται μία ἀνδρική μορφή με φωτοστέφανο ποὺ ἔχει γκρίζα κοντὰ μαλλιά καὶ γένεια. Κρατεῖ ποιμενικὴ ράβδο στὸ ἀριστερὸ χέρι ἐνῶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Εἶναι ντυμένη ἀρχαιοπρεπῶς με βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο σὲ ὠχρὸ πορτοκαλὶ χρῶμα. Τὶς μορφὲς πλαισιώνουν οἰκοδομήματα σὲ τόνους τοῦ γκριζογάλαζου με κόκκινες καὶ βαθυγάλαζες στέγες, καὶ με ἀποχρώσεις σκουριᾶς στὶς προσόψεις καὶ τὸν ἐνδιάμεσο τοῖχο, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη παράσταση. Ἀνάμεσα στὰ κτίρια κυριαρχεῖ τὸ δένδρο, ὅπως στοὺς οἴκους Α καὶ Β (φφ. 2r καὶ 3r), ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο διακρίνονται κλαδιά.

Ἡ μικρογραφία ἔχει ὑποστεῖ ἀρκετὴ φθορὰ καὶ μάλιστα σὲ καίρια σημεῖα, ὅπως εἶναι τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἀγγέλου. Στὸν Γαβριήλ διατηρήθηκε τὸ σχέδιο τῶν ματιῶν καὶ τῶν φρυδιῶν καθὼς καὶ τῶν δακτύλων τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα, ὅπου ἔχουν ἀπολεπισθεῖ τὰ χρώματα, τὸ ἀρχικὸ σχέδιο παραμένει, ὅπως στὴν ἀριστερὴ κάτω ἄκρη τοῦ ἱματίου καὶ στὸ μανίκι τοῦ χιτῶνα τῆς ἀνδρικῆς μορφῆς, στὸ θόλο τοῦ δεξιοῦ κτιρίου κλπ. Ἐπίσης δὲν ὑπάρχει τὸ τελευταῖο στρῶμα τοῦ χρώματος στὸ ἔδαφος καὶ στὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ χώρου ποὺ καλύπτουν τὰ φυλλώματα τοῦ δένδρου.

Οἶκος Δ. (φ. 5r), (εἰκ. 5, 39)

Τὸ κόκκινο κεφαλαῖο γράμμα Δ φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ φύλλου καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή, με μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα, τῶν πρώτων στίχων τοῦ οἴκου ΔΥΝΑΜΙΣ ΤΟΥ ὙΨΙΣΤΟΥ, ΕΠΕΣΚΙΑΣΕ ΤΟΤΕ ΠΡΟΣ ΣΥΛΛΗΨΙΝ Τῇ ἈΠΗΡΟΓΑΜΩ ΚΑΙ.

Στὸ μέσον τῆς μικρογραφίας εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὄρθια, γυρισμένη ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, με τὰ χέρια σὲ χειρονομία ἀποδοχῆς, ἀνάμεσα σὲ δύο ἀγγέλους ποὺ ὑψώνουν πίσω της ἓνα διάφανο πέπλο, ὅπου καὶ ἡ βραχυγραφία ΜΗΡ ΘΥ. Φέρει γαλάζιο χιτῶνα με χρυσαφιεὲς ἀνταύγειες στὶς πτυχές, περικάρπια, καὶ σκούρο βυσινὶ μαφόριο με τὰ τυπικὰ σταυρόσχημα κοσμήματα. Ὁ ἀριστερὸς ἄγγελος, με πλατὺ γεμάτο πρόσωπο, φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα καὶ κοντὸ κόκκινο σάκκο με πορτοκαλὶ ἀνταύγειες. Μία ἄκρη ἀπὸ κόκκινο ὕφασμα (λέντιο) κρέμεται ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Ὁ δεξιὸς ἄγγελος, πρὸς ραδινὴ μορφή, εἶναι ντυμένος με βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ μακρὸ ἀνοικτὸ μῶβ σάκκο με καστανὲς ἀνταύγειες. Οἱ παρυφές καὶ τὰ περικάρπια τῶν σάκκων διακοσμοῦνται με χρυσὲς καὶ πορτοκαλὶ ταινίες. Ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπὸ τὴν Παναγία διακρίνεται τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ σὲ δύο τόνους τοῦ βαθυγάλαζου, σκούρο στὸ κέντρο καὶ ἀνοικτότερο στὴν περιφέρεια, με χρυσὲς ἀκτίνες. Στὸ τόξο κυριαρχεῖ ἡ μορφή τοῦ Θεοῦ σύμφωνα με τὰ συμπληρήματα ποὺ τὴ συνοδεύουν (Ὁ Θεός) C K(αί) Π(ε)Ρ(ι-στέρ)I). Εἰκονίζεται ἔως τὸ στῆθος με τὰ δύο χέρια ἀπλωμένα καὶ τὸ κεφάλι νὰ γέρνει πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνῶ τὸ περιστέρι τοῦ Ἀγίου Πνεύματος ξεφεύγει ἀπὸ τὰ χεῖλη του καὶ κατευθύνεται πρὸς τὴν Παναγία. Ὁ Θεὸς Πατὴρ φέρει πορτοκαλὶ χιτῶνα καὶ γκριζοκίτρινο ἱμάτιο.

Σποραδικές και σε μικρή έκταση απολεπίσεις του χρώματος υπάρχουν στις μορφές του Θεού και του άριστερου αγγέλου και σε μεγαλύτερη έκταση στα ένδύματα της Παναγίας και του δεξιού αγγέλου. Στο έδαφος σώζεται μόνο η βάση του πράσινου χρώματος.

Οίκος Ε. 'Ασπασμός (φ. 6r), (είκ. 6, 40)

Το κεφαλαίο γράμμα Ε με κόκκινη μελάνη υπάρχει στο χρυσό βάθος της σκηνής. Στο επάνω τμήμα και έξω από το πλαίσιο της μικρογραφίας είναι γραμμένοι με κόκκινα μεγάλα και μικρά κεφαλαία οι δύο πρώτοι στίχοι του οίκου ΕΧΟΥΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΤΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΑΝΕΥΔΡΑΜΕ(sic) ΠΡ(ό)C ΤΗΝ ΕΛΙCΑΒΕΤ. ΤΟ ΔΕ ΒΡΕΦΟΣ.

Οι μορφές της Παναγίας και της 'Ελισάβετ σε έναγκαλισμό κυριαρχούν στη σκηνή. 'Η Παναγία είναι ντυμένη όπως και στους προηγούμενους οίκους, ενώ η 'Ελισάβετ φέρει γαλάζιο χιτώνα και πράσινο λαδί μαφόριο. Οι μορφές πλαισιώνονται από δύο κτίρια ελληνιστικού τύπου σε διαφορετικά χρώματα. Το άριστερο είναι γκριζογάλαζο στα σκιασμένα μέρη και ωχρα στην πρόσοψη. Το στέγαστρό του έχει βαθυγάλαξη όροφή και κόκκινη στέγη. Στο άνοιγμα της θύρας ή βραχυγραφία ΜΗΡ ΘΥ. Το δεξί κτίριο είναι μωβ με κιτρινωπές ανταύγειες, και η στέγη του αποδίδεται με βαθυγάλαζο ενώ η όροφή του προστώου με χρυσό πορτοκαλί και με κόκκινες γραμμές για τις λεπτομέρειες. Ένα μικρό κυπαρίσσι προβάλλει λοξά από το άριστερο κτίριο ενώ ανθισμένοι θάμνοι φυτρώνουν στη βάση του τοίχου που συνδέει τα δύο κτίρια.

Όπως και στα προηγούμενα φύλλα, το χρώμα του εδάφους έχει φθαρεί. 'Απολεπίσεις υπάρχουν εξάλλου στα ένδύματα της 'Ελισάβετ και στο δεξί κτίριο. Το πράσινο χρώμα αποδεικνύεται πολύ πιο ευαίσθητο στη φθορά του χρόνου σε σύγκριση με τα άλλα στον κώδικα του *Garrett 13* και αυτό ίσως οφείλεται στο είδος της κόλλας που χρησιμοποιήθηκε ως συνδετική ύλη.

Οίκος Ζ. 'Αμφιβολίες του 'Ιωσήφ (φ. 7r), (είκ. 7, 41)

Το κεφαλαίο γράμμα Ζ με κόκκινη μελάνη φαίνεται στο χρυσό βάθος της σκηνής. Στο επάνω μέρος του φύλλου και έξω από το πλαίσιο της μικρογραφίας είναι γραμμένοι με μεγάλα κόκκινα κεφαλαία, σε δύο γραμμές, οι πρώτοι στίχοι του οίκου ΖΑΛΥΝ ΕΝΔΟΘΕΝ ΕΧΩΝ ΛΟΓΙCΜΩΝ ΑΜΦΙΒΟΛΩΝ, Ο CΩΦΡΩΝ ΙΩCΗΦ ΕΤΑΡΑΧΘΗ.

'Αριστερά εικονίζεται ο 'Ιωσήφ καθισμένος σε χρυσό σκαμνί. 'Η στάση του αντιγράφει τον κλασσικό τύπο του 'Ιωσήφ στην Γέννηση του Χριστού, μόνο που η μορφή στη μικρογραφία εικονίζεται σε αντικρουστή θέση προς την Παναγία. 'Ο 'Ιωσήφ φέρει γαλάζιο χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο και ατενίζει με άμχανία την Παναγία, η οποία είναι καθισμένη σε χρυσό θρόνο με υποπόδιο και χειρονομεί έντονα. 'Η βραχυγραφία ΜΗΡ ΘΥ συνοδεύει τη μορφή της, που φέρει πάλι χιτώνα γαλάζιο και μαφόριο βυσινί. Το αρχιτεκτονικό βάθος είναι όμοιο με εκείνο στον προηγούμενο οίκο. Το άριστερο κτίριο είναι σε τόνους του μωβ με κίτρινες ανταύγειες και φέρει στέγαστρο με γαλάζια όροφή και κόκκινη στέγη. Το δεξί, που έμεινε ήμιτελές στο ύψος του αετώματος, και ο ενδιάμεσος τοίχος είναι σε τόνους ωχρας και γκριζου με όροφή σε σκούρο γαλάζιο χρώμα. 'Από εδώ ένας άγγελος με κόκκινο ιμάτιο πετᾷ προς τον 'Ιωσήφ. Κρατεί ξετυλιγμένο ειλητάριο με σβησμένη επιγραφή· διακρίνονται μόνο τα γράμματα ΗOC[ΗΦ]. Ένα κόκκινο ύφασμα καλύπτει διαγώνια το άριστερο τμήμα του δεξιού κτιρίου και ένα δένδρο, όπως συμβαίνει και στον προηγούμενο οίκο (φ. 6r), ψάφνεται δίπλα στο άριστερό.

'Η μικρογραφία διατηρείται σε καλή κατάσταση. 'Απολεπίσεις υπάρχουν στο πρόσωπο της Παναγίας, όπου έχει μείνει το αρχικό σχέδιο, και σπορικά στα χέρια και τα ένδύματά της, στο πρόσωπο και τα πόδια του 'Ιωσήφ, στο πρόσωπο και το ειλητάριο του αγγέλου καθώς και σε διάφορα σημεία των κτιρίων. 'Αρκετή είναι η φθορά στο έδαφος που σε όλους τους οίκους έχει τον ίδιο τόνο του πράσινου χρώματος.

Οἶκος Η. Ἡ Γέννηση (φ. 8r), (εἰκ. 8, 42)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα, στὴν προκειμένη περίπτωση τὸ Η, καθοριστικὸ τοῦ οἴκου, δὲν ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ἩΚΟΥΣΑΝ Οἱ ΠΟΙΜΕΝΕΣ ΤῶΝ ἈΓΓΕΛΩΝ ὙΜΝΟΥΝΤΩΝ Τ(ὴν) ΕἴΝΑΡΚΟΝ Χ(ριστο)ῦ ΠΑΡΟΥΣΙΑΝ.

Ἡ Παναγία εἶναι ξαπλωμένη σὲ κόκκινη στρωμνὴ ἑπάνω σὲ μικρὸ πλάτωμα ποὺ σχηματίζει ἓνα πρισματικὸ βουνό. Μέσα στὸ σπηλαίον φαίνεται ἡ φάτνη μὲ τὸ σπαργανωμένο βρέφος, τὰ συμπιλήματα ΙϚ ΧϚ καὶ τὰ δύο ζῶα τὰ ὁποῖα δείχνουν πολὺ μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματός τους σὲ σύγκριση μὲ ὅ,τι συμβαίνει στὶς βυζαντινὲς ἀπεικονίσεις τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου εἶναι τὸ ἄστρο μέσα σὲ φωτεινὴ ἀκτίνα, ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ. Πίσω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ προεξοχὴ τοῦ σπηλαίου μία ὁμάδα ἀγγέλων συνδιαλέγεται μὲ τὸν νεαρὸ βοσκὸ ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἀντίθετη ἄκρῃ καὶ σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο. Οἱ δύο πρῶτοι ἄγγελοι φοροῦν βαθυγάλαζους χιτῶνες μὲ κόκκινο καὶ μῶβ ἱμάτιο ἀντίστοιχα ἐνῶ τῶν ἄλλων διακρίνονται μόνο τὰ κεφάλια καὶ οἱ φωτοστέφανοι. Ὁ νεαρὸς βοσκὸς φορεῖ κοντὸ χιτῶνα καὶ μπότες σὲ σκούρο πορτοκαλὶ χρῶμα καθὼς καὶ μῶβ κάλτσες. Ἐχει βαθυγάλαζο κάλυμμα στὸ κεφάλι, στηρίζει τὸ δεξιὸν χερὶ σὲ μαῦρο ραβδί, ἐνῶ ὑψώνει τὸ ἀριστερὸ ὡς ἀνταπόκριση στὸ ἀγγελικὸ μήνυμα. Στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία εἰκονίζεται ἓνας ἡλικιωμένος βοσκὸς μὲ κόκκινο κοντὸ χιτῶνα, μηλωτὴ καὶ βαθυγάλαζο σκούφο. Φέρει πορτοκαλὶ μπότες καὶ μῶβ κάλτσες. Σταυρώνει τὰ χέρια του ἔμπρὸς στὸ στήθος καὶ μὲ τὸ δεξιὸν κρατεῖ ραβδί. Ὁ βοσκὸς αὐτὸς σκύβει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἰωσήφ, ποὺ κάθεται σκεπτικὸς σὲ βράχο. Ἡ ἐνδυμασίᾳ τοῦ Ἰωσήφ ἔχει τὰ ἴδια χρώματα μὲ ἐκείνη στὸ φ. 7r. Στὸ δεξιὸν τμῆμα τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Ἡ μαία, καθισμένη καταγῆς, δοκιμάζει τὴ θερμοκρασίᾳ τοῦ νεροῦ, ἔχοντας στοὺς κόλπους τῆς τὸν Χριστὸ γυμνόν, ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸν χερὶ. Φορεῖ βαθυγάλαζο χιτῶνα μὲ χρυσὴ ταινία στὸ λαιμὸ καὶ χρυσὰ ὑποδήματα. Τὸ κόκκινο μαφόριόν της συνδυάζεται μὲ σκουφάκι σὲ πράσινο χρῶμα. Τὸ βραχῶδες τοπίο εἶναι ὠχροκάστανο ἐκτὸς ἀπὸ τὰ βράχια ὅπου στέκονται οἱ ἄγγελοι τὰ ὁποῖα εἶναι μῶβ.

Ἡ μικρογραφία παρουσιάζει ἐλάχιστες ἀπολεπίσεις στὸ βραχῶδες τοπίο καὶ στὸ χιτῶνα τῆς Παναγίας.

Οἶκος Θ. Τὸ Ταξίδι τῶν Μάγων (φ. 9r), (εἰκ. 9, 43)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Θ μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα ΘΕΟΔΡΟΜΟΝ ἈΣΤΕΡΑ ΘΕΩΡΗΣΑΝΤΕΣ ΜΑΓΟΙ, Τῇ ΤΟΥΤΟΥ ἩΚΟΛΟΥΘΗΣΑΝ ΑἶΓΛΗ.

Οἱ τρεῖς Μάγοι μὲ ἐνδυμασίες στρατιωτικῶν ἀγίων καὶ στέμματα στὸ κεφάλι εἰκονίζονται ἔφιπποι ἔμπρὸς σὲ τοπίο μὲ βράχια. Ὁ νεώτερος Μάγος κάθεται ἑπάνω στὴν κόκκινη σέλα ἐνὸς ἀλόγου ποὺ ἔχει χρῶμα ἀνοικτῆς ὠχρας. Φορεῖ κόκκινο χειριδωτὸ χιτῶνα μὲ πανοπλία σὲ βαθυγάλαζο χρῶμα καὶ χρυσὰ τὰ μεταλλικά της στοιχεῖα. Ὁ μανδύας καὶ οἱ κάλτσες του εἶναι μῶβ καὶ οἱ μπότες πράσινες. Μὲ τὸ δεξιὸν χερὶ κρατεῖ ὁ νεαρὸς Μάγος τὰ ἡνία ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ δείχνει τὸ ἄστρο ποὺ βρίσκεται στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ. Οἱ ἐνδυμασίες τῶν δύο ἄλλων Μάγων εἶναι ὅμοιες καὶ μόνο τὰ χρώματα στοὺς μανδύες διαφέρουν. Τοῦ μεσαίου, ποὺ ἱππεύει κόκκινο ἄλογο, εἶναι πράσινος ἐνῶ τοῦ τρίτου, τοῦ ἡλικιωμένου, ποὺ κάθεται σὲ σκούρο γαλάζιο ἄλογο, εἶναι κόκκινος. Στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, πίσω ἀπὸ τὰ βράχια, στὸ χρῶμα τῆς σκουριᾶς, φαίνονται τὰ κτίρια μιᾶς τειχισμένης πόλεως. Εἶναι γκρίζα μὲ κόκκινες πυραμιδοειδεῖς στέγες καὶ ὁμοιόχρωμες μικρὲς σημαῖες στὴν κορυφή. Ἐνας ἱπτάμενος ἄγγελος μὲ μῶβ ἱμάτιο καὶ χρυσοκόκκινες πτέρυγες δείχνει στοὺς τρεῖς Μάγους

τὸ ἄστρο ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ ἄκρη τῆς σκηνῆς μέσα στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ. Ἕνα ἀναιμικὸ δένδρο μὲ μαῦρο κορμὸ καὶ χρυσὲς ἀνταύγειες φαίνεται κάτω δεξιὰ ἐνῶ μικροὶ θάμνοι φυτρώνουν στὰ βράχια.

Ἡ κατάσταση τῆς μικρογραφίας εἶναι καλή. Ἀπολεπίσεις ἔχουν τὸ πρόσωπο τοῦ μεσαίου Μάγου, τὰ ἄλογα καὶ σποραδικὰ τὰ κτίρια τοῦ βάθους, τὰ βράχια καὶ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ. Μὲ τὴν ἀποτριβὴ τὸ χρῶμα τοῦ ἐδάφους ἔχει γίνῃ ἀνοικτότερο σὲ μερικὰ σημεία.

Οἶκος Ι. Ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων (φ. 10r), (εἰκ. 10, 44)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ι μὲ κόκκινη μελάνη ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα, σὲ δύο σειρές, οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ἸΔΟΝ ΠΕΔΕC ΧΑΛΛΑΪΩΝ, ἘΝ ΧΕΡCΙ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ ΤΟΝ ΠΛΑCΑΝΤΑ ΧΕΡCΙ(sic) ΤΟΥC ΑΝ(θρῶπ)ΟΥC.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ σπήλαιο, καθισμένη σὲ μία προεξοχή τοῦ ἐδάφους μὲ τὸν Χριστὸ γυμνὸ στὰ γόνατά της νὰ δέχεται τὴ λατρεία τῶν Μάγων. Εἶναι ντυμένη μὲ βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ βυσινὶ μαφόριο. Πίσω της στέκεται ὁ Ἰωσήφ ποὺ φορεῖ πορτοκαλὶ ἱμάτιο. Κοιτάζει μὲ ἀμηχανία τὸ ἄστρο ποὺ εἰκονίζεται μπροστὰ του μέσα στὴ φωτεινὴ ἀκτὶνὰ τοῦ οὐρανοῦ. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς Μάγους, ὁ πιὸ ἡλικιωμένος στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, προσφέρει γονατιστὸς τὸ δῶρο του στὸν Χριστό, ὁ ὁποῖος τὸ ἀγγίζει μὲ τὸ ἀριστερό του χέρι. Φορεῖ βαθυγάλαζο σάκκο μὲ φαρδιὰ μανίκια, ποὺ ἀφήνουν νὰ φαίνονται τὰ χρυσὰ περικάρπια τοῦ χιτῶνα, καθὼς καὶ κατακόκκινο μανδύα στολισμένο στὸ λαιμὸ καὶ τὶς παρυφές μὲ γούνα. Εἶναι φαλακρὸς μὲ μακριὰ γκρίζα γενειάδα καὶ τὸ στέμμα του κείτεται καταγῆς. Ὁ μεσαῖος Μάγος μὲ φυσιογνώμια Ἀραβὰ σκύβει γιὰ νὰ προσφέρει τὸ δικό του δῶρο. Φορεῖ μῶβ χιτῶνα καὶ πράσινο λαδὶ κοντὸ σάκκο μὲ χρυσὲς ταινίες στὶς παρυφές, στὰ μανίκια καὶ στὸ στήθος, καθὼς καὶ μανδύα ἐπίσης σὲ μῶβ χρῶμα. Τὸ στέμμα του εἶναι ὁμοιο μὲ τοῦ γονατιστοῦ Μάγου. Ὁ νεώτερος Μάγος εἰκονίζεται ὀρθὸς ντυμένος τῇ στρατιωτικῇ στολῇ, μὲ κόκκινο χειριδωτὸ κοντὸ χιτῶνα, βαθυγάλαζο ἐπενδύτη μὲ κοντὰ μανίκια καὶ χρυσὰ τὸ μεταλλικὸ κάτω τμήμα, τὶς ταινίες στὰ μανίκια καὶ τὸ στήθος. Ὁ μανδύας εἶναι πράσινος. Στὸ κεφάλι φορεῖ περσικὸ στέμμα.

Ἡ μικρογραφία διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση. Μικρῆς ἐκτάσεως φθορὲς ὑπάρχουν στὰ βράχια τοῦ σπηλαίου, στὸ πρόσωπο τοῦ μεσαίου Μάγου καὶ στὸ ἔδαφος.

Οἶκος Κ. Ἡ Ἐπιστροφή τῶν Μάγων στὴ Βαβυλώνα (φ. 11r), (εἰκ. 11, 45)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Κ μὲ κόκκινη μελάνη ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Ἐπάνω καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα, σὲ δύο σειρές, οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΚΗΡΥΚΕC ΘΕΟΦΟΡΟΙ ΓΕΓΟΝΟΤΕC Οἱ ΜΑΓΟΙ ΥΠΕCΤΡΕΨΑΝ ΕἰC ΤὸΝ(sic) ΒΑΒΥΛΩΝΑ.

Ἀριστερὰ εἰκονίζονται οἱ τρεῖς Μάγοι ἐπάνω στὰ ἄλογά τους μπροστὰ στὴν πύλη μιᾶς τειχισμένης πόλεως. Εἶναι ντυμένοι ὅπως καὶ στὴν παράσταση τοῦ οἴκου Θ (φ. 9r), καὶ προχωροῦν κατὰ ἡλικία μὲ τὸν γηραιότερο Μάγο ἐμπρὸς νὰ τοὺς δείχνει τὴν πόλη. Οἱ στέγες καὶ οἱ προσόψεις τῶν κτιρίων της καθὼς καὶ τὰ τεῖχη μὲ χρώματα κόκκινα, βαθυγάλαζα, μῶβ καὶ γκρίζα ἐπαναλαμβάνουν τὴ χρωματικὴ ποικιλία ποὺ διακρίνει τὴν ὁμάδα τῶν Μάγων. Τὸ βουνὸ στὸ βάθος ἀριστερὰ σὲ τόνους σκουριᾶς εἶναι οἰκεῖο ἀπὸ τὶς προηγούμενες παραστάσεις.

Ἡ μικρογραφία παρουσιάζει ὀρισμένες φθορὲς στὸ ἔδαφος, ὅπου τὸ πράσινο χρῶμα ἔχει ἀποτριβεῖ καθὼς καὶ σποραδικὲς ἀπολεπίσεις στὸ ἄλογο καὶ τὴν ἐνδυμασία τοῦ πρώτου Μάγου, στὸ τεῖχος τῆς πόλεως, στὸ βουνὸ κλπ.

Οἶκος Λ. Ἡ Φυγή στὴν Αἴγυπτο (φ. 12r), (εἰκ. 12, 46)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Λ με κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας ὑπάρχει ἐπιγραφή με κόκκινα μεγάλα καὶ μικρὰ κεφαλαῖα τῶν πρώτων στίχων τοῦ οἴκου ΛΑΜΨΑΣ ἘΝ Τῇ ΑἰΓΥΠΤῳ ΦΩΤΗCΜΟΝ ἈΛΗΘΕΙΑC (sic) ἘΔΙΩΞΑC ΤΟῦ ΨΕΥΔΟΥC Τὸ CΚΟCΤΟC (sic).

Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζεται ἡ Παναγία καθισμένη ἐπάνω στὸ ὑποζύγιο με τὸν Χριστὸ σπαργανωμένο στὴν ἀγκαλιά της. Δεξιὰ προπορεύεται ὁ Ἰωσήφ ντυμένος με βαθυγάλαζο χιτῶνα. Μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ ραβδὶ ἐνῶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ τὸ ἀνάφορο ἀπ' ὅπου κρέμεται τὸ πορτοκαλὶ ἱμάτιο. Τὸ δεῦτερο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς ἀποτελεῖ μία πλατεῖα καφὲ λωρίδα γῆς χωρὶς βουνά. Στὸ βάθος περιορίζεται ἀπὸ τὰ κτίρια μιᾶς πόλεως, πού ἔχουν ὀξυκόρυφες κόκκινες καὶ γαλάζιες στέγες, ὅπως ἐπίσης καὶ μῶβ σημαῖες στὴν κορυφή τους. Ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα μετὰ τὶς μῶβ καὶ γκριζες προσόψεις ὑψώνονται δύο πανύψηλα φοινικόδενδρα, καθὼς καὶ μία ἀρχαία στήλη ἀπ' ὅπου ἓνα εἶδωλο εἶναι ἐτοιμὸ νὰ πέσει.

Ἡ κατάσταση τῆς μικρογραφίας εἶναι ἀρκετὰ καλὴ. Οἱ ἀπολεπίσεις εἶναι σποραδικές καὶ μικρὲς σὲ ἔκταση.

Οἶκος Μ. Ἡ Ὑπαπαντή (φ. 13r), (εἰκ. 13, 47)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Μ με κόκκινη μελάνη ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένος με κόκκινα κεφαλαῖα ὁ πρῶτος στίχος τοῦ οἴκου ΜΕΛΟΝΤΟC CΥΜΕΩΝΟC ΤΟῦ.

Στὴ δεξιὰ ἄκρῃ τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ὁ θεοδόχος Συμεὼν, με γκριζὰ μακριὰ μαλλιά καὶ γενειάδα. Ἡ γεροντικὴ μορφή, πού εἶναι ντυμένη με βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ μῶβ ἱμάτιο, πατάει σὲ ὑποπόδιο. Μετὰ τὰ χέρια της σκεπασμένα βαστάζει τὸν μικρὸ Χριστό (ΙϚ ΧϚ), ὁ ὁποῖος στρέφει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση ἐκτείνοντας τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι πρὸς τὴν Παναγία. Στὴν κίνηση αὐτὴ ἀνταποκρίνεται ἡ Παναγία ἀπλώνοντας πρὸς τὸν Χριστὸ τὸ δεξιὸ της χέρι. Ἡ Παναγία φορεῖ βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ βαθυκόκκινο μαφόριο. Ἀπὸ τὸ ὄνομά της σώζεται ἡ βραχυγραφία ΘΥ. Πίσω της στέκεται ὁ Ἰωσήφ, ντυμένος με γαλάζιο χιτῶνα καὶ μῶβ ἱμάτιο. Κρατεῖ δύο περιστέρια στὰ καλυμμένα μετὰ τὸ ἱμάτιο χέρια του. Λόγω παρανοήσεως ἀσφαλῶς, τὰ στοιχεῖα τοῦ ἐσωτερικοῦ διάκοσμου τοῦ Ἱεροῦ Βήματος χωρίζονται μεταξύ τους με ἓναν τοῖχο. Ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν τοῖχο παριστάνεται ἡ εἴσοδος τοῦ Ἱεροῦ μετὰ τὰ βημόθυρα, ἐνῶ δεξιότερα, πιὸ πίσω, εἰκονίζεται τὸ σύνθρονο, σὲ πράσινο χρῶμα με χρυσὲς ἀνταύγειες. Στὸ μέσον, ἀλλὰ πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο, ὑψώνεται ἓνα μῶβ κιβώριο με γαλάζια κιονόκρανα καὶ χρυσὲς ἄκανθες. Ἐνα κόκκινο ὕφασμα εἶναι δεμένο σὲ δύο κίονες. Στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ, πάντοτε πίσω ἀπὸ τὸν τοῖχο, διακρίνεται ἓνα γκριζὸ ὀρθογώνιο κτίριο με πρόσοψη σὲ ὄχρα καὶ μπλε στέγη. Τὰ θυρόφυλλα τοῦ Ἱεροῦ Βήματος εἶναι χρυσὰ με μαῦρα περιγράμματα καὶ κόκκινα φατνώματα ἐνῶ ὁ πλάγιος τοῖχος του εἶναι πράσινος.

Ἡ μικρογραφία διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Μικροφθορὲς ὑπάρχουν στίς ἐπιφάνειες πού καλύπτονται με πράσινο χρῶμα.

Οἶκος Ν (φ. 14r), (εἰκ. 14, 48)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ν με κόκκινη μελάνη ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένος με μεγάλα κόκκινα κεφαλαῖα ὁ πρῶτος στίχος τοῦ οἴκου ΝΕΑΝ ἘΔΕΙΞΕ ΚΤΙCΙΝ ἘΜΦΑ.

Στὸ μέσον τῆς μικρογραφίας ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα (ΜΗΡ ΘΥ) εἰκονίζεται καθισμένη ἐπάνω σὲ χρυσὸ θρόνο με κόκκινο προσκεφάλαιο. Ἡ μορφή, σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές, φορεῖ βαθυγάλαζο χιτῶνα με χρυσὲς ταινίες στὰ μανίκια καὶ

βυσινὶ μαφόριο καὶ ὁ Χριστὸς βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ χρυσὸ ἱμάτιο, ἐνῶ μαῦρες καὶ κόκκινες γραμμὲς δηλώνουν τὶς πτυχές. Δεκαεξὶ μορφές ἀποστόλων καὶ πιστῶν, χωρισμένες σὲ ἰσάριθμες ὁμάδες, προσφέρουν τὴ λατρεία τους στὴν Παναγία. Ἐπικεφαλῆς στὴν ἀριστερὴ ὁμάδα εἶναι ὁ ἀπόστολος Πέτρος, ἂν κρίνομε ἀπὸ τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά του. Φέρει βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ κόκκινο ἱμάτιο καὶ τείνει τὰ χέρια στὴν Παναγία. Τὸ «σημεῖο» τοῦ χιτῶνα του εἶναι χρυσό. Δεξιότερα εἰκονίζεται μία μορφή μὲ μακριὰ γκρίζα μαλλιά καὶ γενειάδα ἢ ὁποία φέρει μὲ ἐνδυμασία. Πίσω ἀπὸ τὸν Πέτρο προβάλλει ἄλλη μορφή μὲ γαλάζιο χιτῶνα καὶ λαδὶ μανδύα. Τῶν ἄλλων μορφῶν αὐτῆς τῆς ὁμάδος διακρίνονται μόνο τὰ κεφάλια. Στὴ δεξιὰ ὁμάδα ἐπικεφαλῆς εἶναι ὁ Παῦλος. Φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα μὲ «σημεῖο» στὸν ἀριστερὸ ὦμο καθὼς καὶ μὲ ἱμάτιο καὶ τείνει τὰ χέρια του πρὸς τὴν Παναγία. Ἡ μορφή πού στέκεται δίπλα του δὲν διαφέρει φυσιογνωμικὰ, ἐνῶ μία ἄλλη πίσω του, πού φαίνεται ἔξω τῆ μέσης, φέρει βαθυγάλαζο χιτῶνα, λαδὶ ἱμάτιο καὶ κόκκινο μανδύα. Τῶν ἄλλων μορφῶν φαίνονται μόνο τὰ κεφάλια. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τῆς σκηνῆς περιλαμβάνει δύο κτίρια, πού ἐπαναλαμβάνουν τὴ χρωματικὴ κλίμακα τῶν ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν. Τὸ ἀριστερὸ εἶναι μὲ τὴν πρόσοψη σὲ ἀνοικτότερο τόνο καὶ κόκκινα κεραμίδια στὴ στέγη. Τὸ δεξιὸ εἶναι γκρίζο μὲ κίτρινες ἀνταύγειες, χρυσὴ ὀροφὴ καὶ βαθυγάλαζη στέγη.

Ἡ μικρογραφία ἔχει ἐλάχιστες φθορές. Τὸ χρῶμα ἔχει ἀποτριβεῖ στὰ σημεῖα πού ἔχουν χαραχθεῖ οἱ γραμμὲς γιὰ τὸ κείμενο στὸ verso τοῦ φύλλου καὶ σὲ ὀρισμένα σημεῖα τοῦ ἐδάφους.

Οἶκος Ξ (φ. 15r), (εἰκ. 15, 49)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ξ μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένος μὲ μεγάλα κόκκινα κεφαλαῖα ὁ πρῶτος στίχος τοῦ οἴκου ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝΤΕC ΞΕΝΩ.

Ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ, καθισμένος σὲ θρανίο στὸ μέσον τῆς παραστάσεως, δέχεται λατρεία ἀπὸ δύο ὁμάδες ἀγγελικῶν μορφῶν, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ. Φέρει βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ πορτοκαλὶ ἱμάτιο μὲ χρυσὲς ἀνταύγειες καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ εἰλητάριο δεμένο μὲ κόκκινη κλωστή. Τὰ συμπιλήματα ΙϚ ΧϚ συνοδεύουν τὴ μορφή του. Μπροστὰ στὸ θρανίο ὑπάρχει χρυσὴ πλίνθος καὶ ἐπάνω σ' αὐτὴν ἐπίσης χρυσὸ ὑποπόδιο στὸ ὁποῖο πατοῦν τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ὁ πρῶτος ἀριστερὰ φορεῖ μὲ ἱμάτιο καὶ ὁ πρῶτος δεξιὰ κόκκινο, χρώματα πού χρησιμοποιοῦνται καὶ στὰ κτίρια τοῦ βάθους.

Ἡ μικρογραφία δὲν παρουσιάζει φθορές. Μόνον τὸ πράσινο χρῶμα τοῦ ἐδάφους ἔχει ἐλάχιστα ἀποτριβεῖ στὸ κάτω δεξιὸ τμήμα.

Οἶκος Ο (φ. 16r), (εἰκ. 16, 50)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ο μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένος μὲ μεγάλα κόκκινα κεφαλαῖα ὁ πρῶτος στίχος τοῦ οἴκου ὉΛΟC ἩΝ ἘΝ ΤΟΙϚ ΚΑΤΩ ΚΑΙ.

Ὁ Χριστὸς (ΙϚ ΧϚ), ὄρθιος μέσα σὲ δόξα, στὸ μέσον, εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια δύο ὁμάδες ἀποστόλων μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Πέτρο ἀριστερὰ καὶ τὸν Ἀνδρέα δεξιὰ, οἱ ὁποῖοι προσφέρουν τὴ λατρεία τους πρὸς αὐτόν. Μὲ πορφυρὸ χιτῶνα καὶ πορτοκαλὶ ἱμάτιο ὁ Χριστὸς ἀκτινοβολεῖ φῶς, τοῦ ὁποῖου οἱ χρυσὲς ἀκτίνες γεμίζουν τὴν ἐλλειψοειδῆ δόξα σὲ τρεῖς τόνους τοῦ γαλάζιου. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος φορεῖ ἐπίσης πορτοκαλὶ ἱμάτιο ἐπάνω ἀπὸ τὸν σκοῦρο μπλὲ χιτῶνα, ἐνῶ ἡ ἄλλη μορφή πίσω του εἶναι τυλιγμένη μὲ μὲ ἱμάτιο. Ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας μὲ πράσινο λαδὶ ἱμάτιο ἀκολουθεῖται ἀπὸ ἕναν ἄλλο ἀπόστολο μὲ μὲ

ένδυμα. Ἡ ἴδια χρωματική ποικιλία ἰσχύει γιὰ τὸν Χριστὸ καὶ τὶς ἀγγελικὲς μορφὲς στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς σκηνῆς· κόκκινο καὶ μῶβ ἐναλλάξ γιὰ τὰ ἐνδύματα τῶν ἀγγέλων, πορφυρὸ καὶ σκουρὸ γαλάζιο γιὰ τὰ ἱμάτια τοῦ Χριστοῦ. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τῆς σκηνῆς ἀποτελεῖται, ὡς συνήθως, ἀπὸ δύο ἀπλὰ κτίρια στὶς ἄκρες, τὰ ὁποῖα συνδέονται μὲ τοῖχο· σὲ γκρίζο χρῶμα μὲ ἀνοικτότερο τόνο στὶς προσόψεις τους, ἔχουν μπλὲ ἢ κόκκινα κεραμίδια.

Ἡ μικρογραφία ἔχει λίγες φθορὲς στὰ σημεῖα ποὺ ἔχουν χαραχθεῖ οἱ γραμμὲς γιὰ τὸ κείμενο στὸ verso τοῦ φύλλου.

Οἶκος Π (φ. 17r), (εἰκ. 17, 51)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Π, ἐνδεικτικὸ γιὰ τὸν οἶκο, δὲν ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω μέρος καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΠΛΣΑ ΦΥΣΙΣ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΤΕΠΛΑΓΗ ΤΟ ΜΕΓΑ ΤΗΣ ΣΗΣ ΕΝΑΝΘΡΩΠΗΣΕΩΣ ΕΡΓΩΝ.

Ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Πλατυτέρας καὶ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὰ ἄλλα πρόσωπα ἀποτελεῖ τὸν κεντρικὸ ἄξονα τῆς σκηνῆς. Τῇ μορφῇ της ἐξαίρει ἀκόμη περισσότερο μία ἑλλειψοειδὲς γαλάζια δόξα ποὺ προβάλλει πίσω ἀπὸ τὸ ἐρεισίνωτο τοῦ χρυσοῦ θρόνου καὶ περικλείει ἐν μέρει ἕνα κόκκινο ἐξαπτέρυγο στὴν κορυφή καὶ ἐξ ὀλοκλήρου τὰ σύμβολα δύο εὐαγγελιστῶν, τοῦ Ἰωάννη ἀριστερὰ καὶ τοῦ Μάρκου δεξιὰ, τὰ ὁποῖα κρατοῦν μισάνοικτα βιβλία μὲ κόκκινες σελίδες. Ἡ Παναγία φέρει τὸ γνωστὸ καὶ ἀπὸ τοὺς προηγούμενους οἴκους βαθυγάλαζο χιτῶνα μὲ χρυσὲς ἀνταύγειες καὶ βυσινὶ μαφόριο. Πατάει σὲ χρυσὸ ὑπόπodium. Δύο ὁλόσωμοι ἄγγελοι μὲ κόκκινα καὶ μῶβ ἱμάτια στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὑψώνουν τὸ βλέμμα καὶ τείνουν τὰ χέρια πρὸς τὴν Παναγία ἀποδίδοντας λατρεία. Στὸ βάθος εἰκονίζεται μὲ ἰσχυρότατες ἐπικαλύψεις ἕνα μεγάλο πλῆθος ἀγγέλων.

Ἡ μικρογραφία ἔχει ἐλάχιστα φθαρεῖ στὸ κάτω μέρος, ὅπου τὸ πράσινο χρῶμα τοῦ ἐδάφους ἔχει ἀποτριβεῖ σὲ μερικὰ σημεῖα ἐνῶ διακρίνονται ὀρισμένες ἐπεμβάσεις μὲ χρυσὸ χρῶμα.

Οἶκος Ρ (φ. 18r), (εἰκ. 18, 52)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ρ, διακριτικὸ γιὰ τὸν οἶκο, λείπει ἀπὸ τὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω μέρος καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΓΓΟΥΣ, ὡς ΙΧΘΥΑΣ ΑΦΩΝΟΥΣ ὉΡΩΜΕΝ ΕΠΙΣΟΙ Θ(εοτό)ΚΕ.

Ἡ Παναγία (ΜΗΡ ΘΥ), ὄρθια στὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας, μὲ βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ βαθυπόρφυρο μαφόριο εἰκονίζεται στὸ μέσον τῆς σκηνῆς. Πλαισιώνεται ἀπὸ πέντε ὄρθιες μορφὲς ποὺ στρέφουν τὰ βλέμματά τους πρὸς αὐτὴν μὲ ἀπορία καὶ θαυμασμό. Ἡ πρώτη, ἀριστερά, ντυμένη μὲ μῶβ χιτῶνα καὶ κατακόκκινο μανδύα, ἔχει στὸ κεφάλι χρυσὴ τιάρα μὲ κόκκινα περιγράμματα καὶ μαῦρα κοσμήματα. Ἡ δεύτερη φορεῖ πράσινο μανδύα μὲ ἀνάλογο κάλυμμα στὸ κεφάλι ἐνῶ ἡ τρίτη διακρίνεται μόνον ἀπὸ τὴν τιάρα. Ἡ πρώτη δεξιὰ μορφὴ φέρει γαλάζιο χιτῶνα, κόκκινο σάκκο μὲ χρυσὲς παρυφὲς καὶ μῶβ μανδύα. Φορεῖ καπέλο, ἐξωτερικὰ γαλάζιο καὶ ἐσωτερικὰ κόκκινο, μὲ πλατὺ γεῖσο. Μία ἄλλη μορφὴ πίσω φέρει κόκκινο μανδύα ἐπάνω ἀπὸ τὸν βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ τιάρα στὸ κεφάλι. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τῆς σκηνῆς ἀποτελεῖται ὡς συνήθως, ἀπὸ δύο ἀπλὰ γκρίζα κτίρια μὲ μπλὲ καὶ κόκκινες στέγες ποὺ συνδέονται μὲ τοῖχο.

Ἡ κατάσταση τῆς μικρογραφίας εἶναι πολὺ καλὴ. Ἐδῶ, ὅπως καὶ στὶς προηγούμενες μικρογραφίες, μόνον τὸ πράσινο χρῶμα τοῦ ἐδάφους ἔχει ἀποτριβεῖ σὲ μεγάλη ἔκταση.

Οἶκος Σ. Ἡ εἰς ᾽Αδου Κάθοδος (φ. 19r), (εἰκ. 19, 53)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Σ με κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω μέρος καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι με μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΣΩΧΑΙ ΘΕΛΩ ΤὸΝ ΚΟΣΜΟΝ, Ὁ ΤῶΝ ὍΛΩΝ ΚΟΣΜῶΝ ΠΡὸς ΤΟῦΤΟΝ Αὐτεπάγγελτος ἦλθε.

ἽΟ Χριστός (ΙϚ ΧϚ), με πορφυρὸ χιτῶνα καὶ βαθυγάλαζο ἱμάτιο με χρυσοκονδυλιές, εἰκονίζεται στὸ κέντρο νὰ σύρει ἀπὸ τὸ χέρι τὸν προπάτορα ἸΑδάμ, ὁ ὁποῖος ἐτοιμάζεται νὰ βγεῖ ἀπὸ μία περίτεχνη μῶβ σαρκοφάγο. Ὁ ἸΑδάμ εἶναι φαλακρὸς καὶ ἔχει μακριὰ γκρίζα γενειάδα. Φορεῖ λαδὶ ἱμάτιο καὶ ἐκτείνει τὸ δεξιὸν τοῦ χέρι σὲ λατρεία. Ἀκολουθεῖ ἡ Εὐὰ τυλιγμένη στὸ κατακόκκινο μαφόριό της, ἐνῶ πιὸ πίσω φαίνονται οἱ δύο προφῆτες-βασιλεῖς, Δαβὶδ καὶ Σολομών, με κόκκινο μανδύα καὶ γαλάζιο σάκκο ἀντίστοιχα. Μικρὸ τμήμα ἀπὸ φωτοστέφανο ὑποδηλώνει τὴν παρουσία μιᾶς ἀκόμη μορφῆς. Στὸ ἀριστερὸν τμήμα τῆς σκηνῆς εἰκονίζονται τέσσερις ἄγγελοι, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους μόνον ὁ ἓνας παριστάνεται ὁλόσωμος δίπλα στὸν Χριστό. Φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα καὶ κόκκινο ἱμάτιο καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα ἐμπρὸς στὸ στήθος. Πίσω ἀπὸ τὶς μεγάλες χρυσὲς πτέρυγές του διακρίνονται τὰ κεφάλια τῶν τριῶν ἄλλων ἁγγέλων. Δύο μεγάλα πρισματικά βουνα στὸ χρῶμα τῆς σκουριάς ἀποτελοῦν τὸ βάθος τῆς σκηνῆς, ἐνῶ μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ χάσκουν τὰ μαῦρα ἔγκατα τῆς γῆς.

Ἡ μικρογραφία διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Μόνον τὸ λαδὶ χρῶμα στὸ ἐνδύμα τοῦ ἸΑδάμ ἔχει σποραδικὰ ἀποτριβεῖ.

Οἶκος Τ (φ. 20r), (εἰκ. 20, 54)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Τ με κόκκινη μελάνη ὑπάρχει στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω μέρος καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι με μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΤΕΙΧΟΣ Εἶ Τ(ῶν) ΠΑΡΘΕΝΩΝ Θ(εοτό)ΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ, Κ(αί) ΠΑΝΤΩΝ ΤῶΝ Εἰς Σὲ ΠΡΟCΤΡΕΧΌΤΩΝ (sic).

Ἡ Παναγία (ΜΗΡ ΘΥ), ὄρθια στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, ἐπάνω σὲ κόκκινο προσκεφάλαιο, δεσπόζει στὴ σκηνή. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται μία ὁμάδα ἐπτὰ παρθένων, ἀπὸ τὶς ὁποῖες μόνον ἡ πρώτη φαίνεται ὁλόκληρη. Εἶναι ντυμένη με σκοῦρο μπλε φόρεμα, κοντὸ σάκκο ποὺ ἀφήνει ὥς ἓνα σημεῖο ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸν χέρι καὶ κόκκινο ἐπενδύτη ριγμένο στὸν ἀριστερὸν ὤμο. Χρυσὲς ταινίες κοσμοῦν τὰ κράσπεδα, τὰ κοντὰ μανίκια καὶ τὸν λαιμό. Πρὸς τὴν ὁμάδα τῶν νεαρῶν παρθένων ἀπευθύνεται ὁ Χριστός, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ βλέμματός του καὶ τὸν τρόπο ποὺ εὐλογεῖ. Δεξιὰ εἰκονίζονται τέσσερις ἱεράρχες ἀπὸ τοὺς ὁποῖους μόνον οἱ δύο παριστάνονται ὁλόκληροι. Ὁ πρῶτος φορεῖ πολυσταύριο φαιλόνιο με γαλάζιους σταυρούς, ὁ δεῦτερος φαιλόνιο με κόκκινο ἀβακωτὸ κόσμημα ἐνῶ τὰ ὁμοφύρια εἶναι χρυσὰ με τὶς λεπτομέρειες σὲ κόκκινο καὶ μαῦρο χρῶμα. Οἱ ἱεράρχες, ποὺ βαστάζουν χρυσὰ εὐαγγέλια, στρέφονται πρὸς τὴν Παναγία. Ὅλες οἱ μορφὲς προβάλλονται ἐμπρὸς σὲ ἓνα ὑψηλὸ πολυγωνικὸ τεῖχος με ἐπάλξεις.

Ἡ φθορὰ τῆς μικρογραφίας δὲν εἶναι μεγάλη. Σποραδικὲς ἀπολεπίσεις παρατηροῦνται στὰ ἐνδύματα τῶν ἱεραρχῶν, στὰ πρόσωπα τῶν παρθένων καὶ τῆς Παναγίας, ἐνῶ τὸ χρῶμα ἔχει ἀποτριβεῖ στὸ σάκκο τῆς νεαρῆς κοπέλλας, στὸ χιτῶνα τῆς Παναγίας καὶ σὲ ὀρισμένα σημεία τοῦ ἐδάφους.

Οἶκος Υ (φ. 21r), (εἰκ. 21, 55)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Υ με κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι με μεγάλα καὶ μικρὰ

κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ὙΜΝΟΣ ἌΠΑΣ ἩΤΤᾶΤΑΙ ΣΥΝΕΚΤΕΙΝΕΘΑΙ ΣΠΕΥΔΩΝ, Τῷ ΠΛΗΘΕΙ ΤῶΝ ΠΟΛΛῶΝ ΟΙΚΤΙΡΜῶΝ ΣΟΥ.

Στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς μικρογραφίας ὁ Χριστός (ΙϚ ΧϚ), ἐνθρονος μέσα σὲ γαλάζια ἐλλειψοειδῆ δόξα πού ἀκτινοβολεῖ φῶς, περιστοιχίζεται ἀπὸ ἑπτὰ ἀγγελικὲς μορφές. Εἶναι ντυμένος μὲ πορφυρὸ χιτῶνα καὶ πορτοκαλὶ ἱμάτιο καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ τὸ εἰλητάριο τοῦ νόμου. Ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους οἱ δύο ἀκραῖοι πού κρατοῦν τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι. Ὁ ἀριστερὸς φορεῖ μῶβ χιτῶνα καὶ κόκκινο σάκκο, ὁ δεξιὸς μῶβ σάκκο ἐπάνω ἀπὸ βαθυγάλαζο χιτῶνα. Χρυσὲς ταινίες κοσμοῦν τοὺς χιτῶνες στὸν λαιμὸ καὶ τοὺς σάκκους μόνο στὰ σημεῖα γύρω ἀπὸ τὰ γόνατα. Στὸ κάτω τμήμα τῆς μικρογραφίας ἔξι μορφές ἱεραρχῶν εἰκονίζονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα. Ντυμένοι τὰ λειτουργικὰ τους ἄμφια, ὅπως καὶ στὸν προηγούμενο οἶκο, ὑψώνουν τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ οἱ δύο πρῶτοι ἐκτείνουν καὶ τὰ χέρια τους σὲ ἐνδειξη λατρείας. Ἐπάνω στὴν Ἁγία Τράπεζα, πού καλύπτεται μὲ κόκκινο μακρὸ ὕφασμα στολισμένο μὲ μεγάλους ἄσπρους σταυροὺς καὶ μὲ ἓνα μικρότερο πράσινο κάλυμμα, βρίσκονται τὸ ποτήριο, ὁ ἄρτος καὶ τὸ εὐαγγέλιο. Ἕνας χαμηλὸς ὀριζόντιος γκριζὸς τοίχος ἀποτελεῖ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τῆς παραστάσεως.

Ἡ μικρογραφία εἶναι ἀπὸ τὶς καλύτερα διατηρούμενες. Μικροφθορὲς ὑπάρχουν στὸ πράσινο κάλυμμα τῆς Ἁγίας Τράπεζας καὶ στὸ ἔδαφος.

Οἶκος Φ (φ. 22r), (εἰκ. 22, 56)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Φ μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΛΑΜΠΆΔΑ ΤΟΙΣ ἘΝ ΣΚΟΤΕΙ ΦΑΝΕΪCAN, ὉΡῶ ΤΗΝ ἈΓΙΑΝ ΠΑΡΘΕΝΟΝ.

Ἀριστερὰ ἢ Παναγία (ΜΗΡ ΘΥ), ὄρθια μέσα στὴ λεκάνη χρυσῆς κολυμβήθρας, κρατεῖ τὸν Χριστὸ σπαργανωμένο στὴν ἀγκαλιά της. Φορεῖ βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ βυσινὶ μαφόριο. Ἡ μεγάλη τριπλὴ γαλάζια δόξα πού τὴν περιβάλλει ἀπολήγει στὴν κορυφὴ σὲ κόκκινη φλόγα. Ἐξὶ μεγάλες, πλατειές, γαλάζιες ἀκτίνες ἐξέρχονται ἀπὸ τὶς γωνίες πού σχηματίζουν τὰ διασταυρούμενα τετράγωνα τῆς δόξας. Δεξιὰ, φαίνονται οἱ βράχοι τοῦ σπηλαίου πού φιλοξενεῖ τὶς γονατιστὲς μορφές τῶν εὐρισκομένων «ἐν σκότει». Ἡ πρώτη μορφή μὲ γκριζὰ μαλλιά καὶ μακριὰ γενειάδα φορεῖ μῶβ χιτῶνα καὶ κόκκινο κουκούλιο στὸ κεφάλι. Πίσω της διακρίνεται μία ἄλλη μὲ στέμμα καὶ πράσινο ἐνδυμα, ἐνῶ μία τρίτη, πού φαίνεται σχεδὸν ὁλόκληρη, φορεῖ κουκούλιο, γαλάζιο χιτῶνα καὶ κόκκινο σάκκο. Ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές πού εἰκονίζονται στὸ βάθος οἱ δύο εἶναι μοναχοὶ καὶ οἱ ἄλλοι δύο φοροῦν καπέλα χαρακτηριστικὰ γιὰ τοὺς ψάλτες.

Ἡ μικρογραφία ἔχει φθαρεῖ περισσότερο στὸ δεξιὸ τμήμα ὅπου τὰ χρώματα ἔχουν ἀπολεπισθεῖ σὲ ἄρκετὰ σημεῖα ἀποκαλύπτοντας τὸ σχέδιο. Ἐπίσης τὸ πράσινο χρῶμα τοῦ ἐδάφους ἔχει ἀποτριβεῖ στὸ μεγαλύτερο μέρος του.

Οἶκος Χ (φ. 23r), (εἰκ. 23, 57)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Χ μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας, ὅπως συνηθίζεται, εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου ΧΑΡΙΝ ΔΟΥΝΑΙ ΘΕΛΗΣΑΣ, ὉΦΛΗΜΑΤΩΝ ἈΡΧΑΪΩΝ Ὁ ΠΑΝΤΩΝ ΧΡΕΟΛΥΤΗΣ ἈΝ(θρώπων)ΩΝ.

Ὁ Παντοκράτορας εἶναι ἡ μόνη μορφή τῆς μικρογραφίας. Βαστάζει μὲ τὰ δύο χέρια ἀπλωμένα ἓνα μεγάλο ἀνοιγμένο εἰλητάριο μὲ ἐβραϊκὴ γραφή. Φορεῖ βυσινὶ χιτῶνα μὲ «σημεῖο» καὶ βαθυγάλαζο ἱμάτιο μὲ πυκνὲς χρυσογραφίες. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ φωτο-

στέφανό του υπάρχουν τὰ συμπιλήματα ΙϚ ΧϚ. Τὸ σκηνικὸ βάθος ἀποτελοῦν δύο συμμετρικὰ γυμνά βουνά σὲ τόνους σκουριάς καὶ καφὲ χρώματος γιὰ τὰ σκιασμένα σημεῖα.

Ἡ μικρογραφία ἔχει ἀρκετὲς φθορὲς ποὺ περιορίζονται σὲ δευτερεύοντα σημεῖα, στὰ βουνά, στὸ ἔδαφος καὶ τὸ πλαίσιο. Μικροαπολεπίσεις ὑπάρχουν στὸ πρόσωπο, τὰ μαλλιά καὶ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ.

Οἶκος Ψ (φ. 24r), (εἰκ. 24, 58)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ψ μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΟΥ ΤὸΝ ΤΟΚΟΝ ΣΥΦΗΜΟΥ- ΜΕΝ (sic) ΟΥ ΠΑΝΤΕΣ ὩΣ ἘΜΨΥΧΟΝ ΝΑὸΝ ΘΕΟΤΟΚΕ.

Ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα εἰκονίζεται καθισμένη σὲ θρόνο, τοποθετημένο πάνω σὲ ἐξέδρα. Σ' αὐτὴν ὁδηγοῦν ἀναβαθμοί, ποὺ καλύπτονται μὲ πράσινο χαλί. Ἐξὶ μορφές, τρεῖς ἀπὸ κάθε πλευρά, ποὺ στέκονται χαμηλότερα, τὴν πλαισιώνουν. Ἡ πρώτη μορφή, ἀριστερά, ἡ ὁποία ἔχει γκρίζα μαλλιά, φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα καὶ κόκκινο κοντὸ σάκκο μὲ χρυσὲς ταινίες στὶς παρυφές. Φέρει πλατύγυρο καπέλο καὶ στρέφεται πρὸς τὴν Παναγία μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ χειρονομία εὐλογίας. Ἡ ἐπόμενη μορφή, ντυμένη ὁμοία μὲ τὴν πρώτη, διαφέρει μόνο χρωματικά. Φορεῖ μῶβ σάκκο καὶ μπλε καπέλο. Τῆς τρίτης μορφῆς διακρίνεται τὸ κεφάλι καλυμμένο μὲ γαλάζιο κουκούλιο. Οἱ ἄλλες τρεῖς μορφές δεξιὰ εἶναι ντυμένες ἐπίσης μὲ χιτῶνα καὶ σάκκο σὲ διάφορους χρωματικούς συνδυασμοὺς καὶ ποικίλα καλύμματα στὸ κεφάλι. Ἡ πρώτη φορεῖ λαδὶ σάκκο ἐπάνω ἀπὸ τὸν κόκκινο χιτῶνα καὶ μῶβ καρδιόσχημο καπέλο. Ἐχει γκρίζα μαλλιά καὶ μακριὰ γένεια καὶ κρατεῖ βιβλίον μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Ἡ ἐπόμενη μορφή φορεῖ μῶβ σάκκο ἐπάνω ἀπὸ βυσινί χιτῶνα καὶ κόκκινο καπέλο. Τῆς τρίτης μορφῆς διακρίνεται μόνο τὸ γαλάζιο πλατύγυρο καπέλο. Τὸ βάθος τῆς σκηνῆς ἀποτελεῖ ἓνα μεγάλο ναόσχημο οἰκοδόμημα μὲ κλασσικίζοντα κιονόκρανα καὶ τρούλους, τὸ ὁποῖο συνδυάζει ὅλα τὰ χρώματα ποὺ εἶδαμε στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν.

Ἡ μικρογραφία διατηρεῖται πολὺ καλά. Μικροφθορὲς ὑπάρχουν στὸν λαδὶ σάκκο τῆς πρώτης μορφῆς, δεξιὰ, καὶ σὲ δύο σημεῖα στὸ χαλί.

Οἶκος Ω (φ. 25r), (εἰκ. 25, 59)

Τὸ κεφαλαῖο γράμμα Ω μὲ κόκκινη μελάνη φαίνεται στὸ χρυσὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ ἐπάνω τμήμα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ πλαίσιο τῆς μικρογραφίας εἶναι γραμμένοι μὲ μεγάλα καὶ μικρὰ κόκκινα κεφαλαῖα οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ Ἡ ΤΕΚΟΥΣΑ ΤὸΝ ΠΑΝΤΩΝ ἈΓΙΩΝ ἈΓΙΩΤΑΤΟΝ ΛΟΓΟΝ.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἐνθρονὴ βρεφοκρατοῦσα, ὅπως καὶ στὸν προηγούμενο οἶκο. Φορεῖ, ὡς συνήθως, βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ βυσινί μαφόριο. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, ὁμάδες ἀγγέλων ἀποδίδουν λατρεία τεινόντας πρὸς αὐτὴν τὰ χέρια. Ὁ πρῶτος ἀριστερὰ ἄγγελος εἶναι ντυμένος μὲ βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ μῶβ ἱμάτιο ἐνῶ ὁ πρῶτος δεξιὰ φορεῖ βαθυγάλαζο χιτῶνα καὶ κόκκινο σάκκο. Χαμηλότερα δύο ἄγγελοι, ντυμένοι μὲ μῶβ σάκκους καὶ μὲ βαθυγάλαζο καὶ κόκκινο ἱμάτιο, ἀντίστοιχα, κρατοῦν θυμιατήρι μὲ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ ἀνοικτὸ εἰλητάριο μὲ στίχους ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ οἴκου. Στὸ εἰλητάριο τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου διαβάζομε Ω ΠΑΝΙΜΝΗΤΕ ΜΗΤΕΡ Ἡ ΤΕΚΟΥΣΑ ΤὸΝ ΠΑΝΤ(ΩΝ) ἈΓΙΟΝ... καὶ τοῦ δεξιοῦ Κ(ΑΙ) Τ(ΗΣ) ΝΕΛΟΥΣΙΟ (sic) ΛΗΤΡΟΣΕ ΚΟΛΑΙΣΕΟΣ ΤΟΥΣ ΣΙ ΒΟΟΝ(τας). Δύο ὁμοιόμορφα γκρίζα κτίρια, ποὺ συνδέονται μεταξύ τους μὲ τοῖχο καὶ κόκκινο ὕφασμα, ἀποτελοῦν τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος.

Ἡ μικρογραφία ἔχει φθαρεῖ μόνο στὸ κάτω τμήμα ὅπου ἔχει ἀποτριβεῖ τὸ πράσινο χρώμα τοῦ ἐδάφους.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Προοίμιο

Τὸ προοίμιο τοῦ Ἀκαθίστου εἰκονογραφεῖται μὲ τὴν Παναγία ὡς Ράβδον ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί (εἰκ. 1, 34). Ἐπάνω στὸν κορμὸ τῆς ἀμπέλου καὶ στὸ σημεῖο πού αὐτὸς διχάζεται, δεσπάζει ἡ Παναγία ἐνθρονη μὲ τὸν Χριστὸ στοὺς κόλπους της. Δύο βασιλεῖς, πού ἀναφέρονται στοὺς κατὰ σάρκα προγόνους τῆς Παναγίας καὶ δέκα προφῆτες, πού συνδέονται μὲ ὀρισμένες θεοφάνειες οἱ ὁποῖες θεωρήθηκαν ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια ὡς προεικονίσεις τοῦ μυστηρίου τῆς Ἐνσαρκώσεως καὶ κατὰ προέκταση τῆς Παναγίας¹, εἰκονίζονται μέσα σὲ ἰσάριθμα φυτικὰ πλαίσια. Ἀριστερὰ καὶ ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἑπάνω διακρίνονται, μὲ βάση τὶς ἐπιγραφὰς πού φέρουν στὰ εἰλητάριά τους: ὁ Δαβίδ (ὄγδοος γιὸς τοῦ Ἰεσσαί), ὁ Ἰεζεκιήλ, ὁ Ζαχαρίας, ὁ Γεδεὼν καὶ ὁ Ἱερεμίας· δεξιὰ ὁ Σολομών, ὁ Ἀββακούμ, ὁ Δανιήλ, ὁ Ἡσαΐας καὶ ὁ Ἀαρών. Ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας εἰκονίζονται ἀριστερὰ ὁ Ἰακώβ καὶ δεξιὰ ὁ Μωυσῆς, ἐνῶ στὸ ὕψος τῶν ὤμων της, μέσα σὲ μικρότερα πλαίσια, παριστάνονται δύο ἄγγελοι. Ἀπὸ τὴ σκηνὴ λείπει ἡ μορφή τοῦ προπάτορα Ἰεσσαί.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί, ἡ ὁποία διαμορφώθηκε ἐνωρίτερα στὴ Δύση, φαίνεται ὅτι ἀπετέλεσε τὸν πρῶτο πυρῆνα γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ γνωστοῦ θέματος τῆς Ρίζης Ἰεσσαί². Παρουσιάζεται λιτὴ στὴν ἀρχὴ τῆς ἐμφανισεῶς της, πρὸς τὸ τέλος τοῦ 11ου αἰῶνα καὶ ἀναπτύσσεται σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ ἕως τὸ τέλος τοῦ 12ου σὲ στενὴ σχέση μὲ τὴ θεολογικὴ σκέψη τῆς ἐποχῆς³. Τὴ βασικὴ ἰδέα γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἔδωσε ἡ συμβολικὴ προφητεία τοῦ Ἡσαΐα, πού

1. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας*, σσ. 217 κ.έ.

2. Ὁ συγγραφέας τοῦ ὁποίου οἱ ἀπόψεις σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τῆς Ρίζης τοῦ Ἰεσσαί γνώρισαν ἐξαιρετικὴ διάδοση καὶ παραδοχὴ εἶναι ὁ Emile Mâle. Στὸ μεγάλο ἔργο του γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Γαλλίας ἀναφέρει ὅτι τὸ ὑαλογράφημα τοῦ Saint Denis μὲ παράσταση τῆς Ρίζης Ἰεσσαί εἶναι τὸ πρῶτον παράδειγμα πού ἔχομε καὶ ὡς ἓνα σημεῖο, τὸ πληρέστερο ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη· εἰσηγητὴς τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος θεωρεῖται ὁ Abbé Suger. Βλ. σχετικὰ E. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France* (7η ἐκδ.), Paris 1966, σσ. 169 κ.έ. Τοῦ ἰδίου, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (2η ἐκδ.), Paris 1922, σ. 82. Οἱ ἀπόψεις του ἀνασκευάσθηκαν ὡς ἓνα σημεῖο στὴ μονογραφία τοῦ A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford 1934, σσ. 77 κ.έ. Ἐξάλλου πολλοὶ εἶναι οἱ ἐρευνητὲς πού ὑποστηρίζουν τὴν προέλευση τοῦ θέματος ἀπὸ ἀρχαῖα πρότυπα βρίσκοντας παράλληλα ἀκόμα καὶ στὴν τέχνη τῆς Ἀνατολῆς. Βλ. A.K. PORTER, «Spain or Toulouse? and Other Questions», *Art B VII*, 1924, σ. 15. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 278. ANANDA K. COOMARASWAMY, «The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources», *Art B XI*, 1929, σ. 217. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 58 κ.έ. Τοῦ ἰδίου, «The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of the Orvieto Cathedral», *Fritz Saxl 1890-1948. A volume of Memorial Essays from his friends in England*, London 1957, σσ. 149 κ.έ. Ulea SORIN, «L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave», *RRH II*, 1963, ἀρ. 1, σ. 57. AURORA NASTA, «Sources orientales dans l'iconographie Sud-Est Européenne. L'arbre de Jessé», *Actes du premier congrès international des études Balkaniques et Sud-Est Européennes II*, Sofia 1969, σ. 903. M.D. TAYLOR, «A Historiated Tree of Jesse», *DOP* 34-35, 1980-81, σσ. 125 κ.έ.

3. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 3 κ.έ.

θεωρείται ταυτόχρονα ως μία από τις βιβλικές προεικονίσεις της Παναγίας⁴. Όπως μαρτυρούν οι πηγές, ή ηχητική ομοιότητα ανάμεσα στις λέξεις *virga* (ράβδος) και *virgo* (παρθένος) οδήγησε, ήδη από τον 12ο αιώνα, σε μία μυστική σύνδεση, σχεδόν ταύτιση των δύο έννοιων, με αποτέλεσμα να αποτελεί ή ράβδος την πρωταρχική πηγή της εικονογραφίας του θέματος⁵. Το στοιχείο αυτό φαίνεται και στις πρωιμότερες απεικονίσεις της Παναγίας ως Ράβδου. Στον κώδικα π.χ. του Vysěhrad του 11ου αιώνα, που ανήκει στην Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Πράγας (*Ms. XIV. A. 13*, φ. 4v), εικονίζεται ο προφήτης Ήσαϊας να κρατεί με το ένα χέρι τη μία άκρη ενός εϊληταρίου, που έκσφενδονίζεται γύρω από τον Ίεσσαί και φέρει γραμμένη την προφητεία του. Στα κλαδιά της ράβδου, που δεν φύεται από το σώμα του προπάτορα αλλά από το έδαφος ανάμεσα στα πόδια του, εικονίζονται οι έπτά δωρεές του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή περιστεριών⁶. Άπλη έρμηνεία της προφητείας του Ήσαϊα περιέχουν και οι παραστάσεις στα χειρόγραφα *Harl. 2889* της Βρετανικής Βιβλιοθήκης και *αριθ. 2* της Βιβλιοθήκης της Dijon (Βίβλος του Saint-Bénigne), όπου εικονίζονται επίσης ο Ίεσσαί με τη ράβδο και οι έπτά δωρεές του Αγίου Πνεύματος ως περιστέρια να κάθονται σε ισάριθμα κλαδιά της⁷. Στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις δεν παριστάνονται ή Παναγία και ο Χριστός, ούτε υπάρχει πρόθεση για γενεαλογική εξιστόρηση, ενώ δεν εικονίζονται οι προφήτες. Τη ράβδο αντικατέστησε ή Παναγία λίγο αργότερα στο χειρόγραφο *αριθ. 129* της Βιβλιοθήκης της Dijon (*Sanct. Hieronymi Explanatio in Isaiam*), το οποίο δεν θεωρείται μεταγενέστερο του 1125. Στο φ. 4v δεσπόζει μία πελώρια Παναγία στον τύπο της Γλυκοφιλούσας, να αποτελεί την προέκταση της ράβδου, ή οποία φύεται από το σώμα του ξαπλωμένου Ίεσσαί. Τη μορφή της πλαισιώνουν δύο ιπτάμενοι άγγελοι, που κρατούν στα χέρια τους πυξίδες, ενώ επάνω στο φωτοστέφανό της εικονίζεται το "Άγιον Πνεύμα. Όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα, δεν παριστάνονται προφήτες ούτε υπάρχει ή έννοια της γενεαλογίας⁸.

Η εικονογραφική έρμηνεία των πρώτων προεικονίσεων της Παναγίας, που θα συνοδεύουν στο έξης τις παραστάσεις της ως Ράβδου εκ της Ρίζης Ίεσσαί, σημειώνεται στο περίπου σύγχρονο με το προηγούμενο χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης της Dijon (*cod. 641*, φ. 40v γύρω στα 1111-1120). Έκτός από τον Ίεσσαί, την ένθρονη Βρεφοκρατούσα και το "Άγιον Πνεύμα, εικονίζονται ο Δανιήλ στον λάκκο των λεόντων, ο Μωυσής που βγάζει το σανδάλι του, ή Άφλεκτος Βάτος, οι τρεις παίδες εν τη καμίνω και ο Γεδεών με τον πόκο. Η έπιγραφή που συνοδεύει την παράσταση κάνει καθαρότερο το περιεχόμενό της: *Beata ergo Domini Mater et perpetua virgo Maria, priusquam nasceretur oraculis enunciata est, et designata miraculis*⁹.

4. «...και έξελεύσεται ράβδος εκ της Ρίζης Ίεσσαί και άνθος εκ της Ρίζης αναβήσεται» (Ήσαϊας 11, 1-3).

5. ALANNUS DE INSULIS, *Patr. Lat. CCX 246*. «Haec eleganter dicitur virga, ratione nominis quoniam mutatione A in O, de virga fit virgo». WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 4, 5 και σημ. 1.

6. F.J. LEHNER, *Česká Skola Maliřská XI vecu*, Prague 1902. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 83 κ.έ., πίν. I.

7. Αὐτόθι, πίν. II και III. Πρβ. και την ανάγλυφη παράσταση στη δυτική όψη της έκκλησίας της Notre-Dame-La Grande στο Poitiers (μεταξύ του τέλους του 11ου και δευτέρου μισού του 12ου αιώνα), όπου εικονίζεται ο Ίεσσαί δρθιος με τη ράβδο να φύεται από το κεφάλι του και το "Άγιον Πνεύμα επάνω σε ένα άνθος της. L. DUPONT, *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest, Année 1839*, Poitiers 1840, σσ. 137 κ.έ., πίν. III. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 87 κ.έ., πίν. IV.

8. C. OURSEL, *La Miniature du XIIe siècle à l'abbaye de Cîteaux*, Dijon 1926, σσ. 44 κ.έ. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 89 κ.έ., πίν. V.

9. OURSEL, *La Miniature du XIIe siècle à l'abbaye de Cîteaux*, σσ. 35 κ.έ. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σ. 90, πίν. VI. Το κείμενο προέρχεται από ένα λόγο του Fulbert της Chartres, ο οποίος έζησε τον 11ο αιώνα. *Patr. Lat. CXLI 320*. Οι παραπάνω προεικονίσεις συναντώνται από τον 9ο αιώνα στο έλληνικό χειρόγραφο *αριθ. 510* της Έθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι, αλλά στο χειρόγραφο *αριθ. 641* της Dijon είναι ή πρώτη φορά που αυτές χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με το θέμα της Ρίζης Ίεσσαί. OMONT, *Anciens manuscrits grecs*, πίν. LVII, σ. 30, πίν. XLIX, σ. 28 και πίν. XLII, σ. 24.

Γύρω στα μέσα του 12ου αιώνα εμφανίζονται οι προφήτες¹⁰, ή επιλογή των όποιων έχει σχέση με τις προεικονίσεις τους για την Ένσάρκωση. Στο αντιφωνάριο (*cod. a. XII*, 7, σ. 383) που βρίσκεται στο Άββαείο του Αγίου Πέτρου στο Salzburg (γύρω στα μέσα του 12ου αιώνα), εικονίζεται ο Ίεσσαί στο κάτω μέρος της σκηνής, ανάμεσα στους πατριάρχες Άαρών και Μωυσή ενώ η Παναγία στέκεται ὄρθια στο ἔπάνω μέρος, με μία ράβδο σε κάθε χέρι, ανάμεσα στους προφητάνакτες Δαβίδ και Σολομώντα. Ἀπό τους τέσσερις προφήτες μόνον ὁ Ἰεσσαί κρατεῖ ἀνθισμένη ράβδο ἐνῶ οἱ δύο βασιλεῖς σκῆπτρα¹¹. Ἐξάλλου στήν ἀνάγλυφη παράσταση τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου, πού κοσμεῖ τὸ θωράκιο τοῦ ἄμβωνα τοῦ S. Leonardo in Arcetri στῆ Φλωρεντία καὶ ἔχει χρονολογηθεῖ στο τέλος τοῦ 12ου αἰώνα, εἰκονίζονται ὁ Ἰεσσαί, ἡ Παναγία ἐνθρονῇ βρεφοκρατοῦσα ἔπάνω στῆ ράβδο, πού φύεται ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ προπάτορα, καὶ τέσσερις προφῆτες στὰ πλάγια, οἱ ὅποιοι ταυτίζονται ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς τῶν εἰληταρίων τους. Δαβίδ: *Tu es sacerdos in eternum* (ψαλμὸς 109.4), Ἡσαΐας: *Egredietur virga de radice Jesse* (Ἡσαΐας 11.1), Μωυσῆς: *Profetam suscitabit vobis Dominus* (Δευτερονόμιο 18.15) καὶ Δανιήλ: *Cum venerit sanctus sanctorum cessabit unctio*¹².

Τῇ μορφῇ τοῦ γενεαλογικοῦ δένδρου τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας θὰ πάρει τὸ θέμα μετὰ τὴν εἰσαγωγὴ σ' αὐτὸ τῶν βασιλέων πού ποικίλλουν σὲ ἀριθμὸ¹³ καὶ εἰκονίζονται κατὰ σειρά στῆ μεσαία κατακόρυφη γραμμὴ με ἀφετηρίαν τῇ μορφῇ τοῦ Ἰεσσαί, ἐνῶ στὰ πλάγια, ἔπάνω στὰ κλαδιὰ τῆς ράβδου, τοποθετοῦνται συνήθως οἱ προφῆτες καὶ ἄλλες μορφές. Ἡ ἰδέα τῆς εἰσαγωγῆς τῆς γενεαλογίας στο θέμα τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἀναπτύχθηκε τὴν ἐποχὴ πού τὸ Arbor Juris ἢ Arbor Consanguinitatis¹⁴ εἶχε γνωρίσει μεγάλη διάδοση, γύρω στὸν 11ο αἰώνα, καὶ οἱ γενεαλογίαι εἶχαν κυκλοφορήσει με διάφορα χειρόγραφα, ὅπως τὴν Ἀποκάλυψη τοῦ Saint-Sever, λατινικὸ χειρόγραφο ἀριθ. 8.878 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στο Παρίσι (11ος αἰ.)¹⁵. Βαθμιαῖα ἡ εἰκονογραφία τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἐκ τῆς Ρίζης

10. Ἡ ὑπόθεση πού εἶχε διατυπωθεῖ στὰ 1860 ἀπὸ τὸν Abbé Corblet καὶ ὑποστηρίχθηκε ἀργότερα ἀπὸ τὸν E. Mâle, ὅτι ἡ παρουσία τῶν προφητῶν στήν εἰκονογραφία τοῦ θέματος τῆς Ρίζης Ἰεσσαί συνδέεται με τὸ λειτουργικὸ δρᾶμα τῶν προφητῶν πού περιλαμβάνεται σὲ ἔξι τουλάχιστον κείμενα ἀπὸ τὸν 6ο ἕως τὸν 14ο αἰώνα, δὲν φαίνεται νὰ ἔχει ἰσχυρὲς βάσεις ἀφοῦ, ὅπως εἶδαμε καὶ παραπάνω, οἱ προφῆτες ἀπουσιάζουν στὶς πρῶτες παραστάσεις τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου. Βλ. διεξοδικὴ ἀνάλυση τοῦ θέματος εἰς WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 9 κ.ἑ.

11. K. LIND, *Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck aus der Zeit des XI und XII Jahrhunderts im Stifte St. Peter zu Salzburg befindlich*, Wien 1870, σσ. 17, 18. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 92 κ.ἑ., πίν. VIII.

12. G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, τόμ. 2, Firenze 1754-62, σ. 18. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 91 κ.ἑ., πίν. VII.

13. Πρβ. τὴν παράσταση τῆς Ρίζης Ἰεσσαί στο φ. 220ν τοῦ λατινικοῦ χειρογράφου ἀριθ. 833 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στο Παρίσι, ὅπου παρουσιάζεται μόνον ὁ Δαβίδ. *Αὐτόθι*, σ. 103 καὶ τὴν ἀνάλογη σκηνὴ στο χειρόγραφο ἀριθ. 724 στῆ Βιβλιοθήκη τῆς Pierpont Morgan τῆς Νέας Ὑόρκης (ἀρχές 12ου αἰ.) με τέσσερις βασιλεῖς. *Αὐτόθι*, πίν. XXVIII, σσ. 127 κ.ἑ.

14. Τὸ Arbor Juris ἢ Arbor Consanguinitatis ἦταν ἓνα διάγραμμα με μικρὰ πλαίσια τοποθετημένα σὲ σχῆμα δένδρου, ὅπου γράφονταν τὰ ὀνόματα συγγενῶν μιᾶς οἰκογένειας με σκοπὸ τὴ γνώση σὲ θέματα κληρονομικότητας καὶ συγγένειας αἵματος. Ἡ ἐκκλησία τὸ ἐπικύρωσε ἐπειδὴ ἔδειχνε τὰ ὄρια μέσα στὰ ὅποια ἡ συγγένεια ἐξ αἵματος ἦταν ἐμπόδιο γιὰ τὸ γάμο. Ἡ πρωιμότερη μαρτυρία, πού καθορίζει τὴ μορφὴ αὐτοῦ τοῦ σχεδιαγράμματος με δένδρο, ὑπάρχει σὲ μία πράξη τῆς Συνόδου τῆς Douzy, πού χρονολογεῖται τὸ 874. Βλ. E.H. WILKINS, «The Genealogy of the Genealogical Trees of the *Genealogia Deorum*», *Modern Philology*, Univ. Press 1925-6, XXIII 63, σσ. 6-7. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 40 κ.ἑ., 44 κ.ἑ.

15. Βλ. W. NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration II*, Münster 1931, πίν. XV. Δὲν ὑπάρχουν σαφεῖς ἐνδείξεις ἂν στὰ πρωιμότερα σχεδιαγράμματα τοῦ Arbor Juris ὑπῆρχαν καὶ μορφές. Ἀπλὴ νῆξὴ γίνεται στο 3ο βιβλίο τῶν Εἰσηγήσεων τοῦ Ἰουστινιανοῦ (*Institutiones*) στο 6ο κεφάλαιο (*De gradibus cognationis*). Βλ. σχετικὰ *Imper. Iustiniani Institutionum Libri Quattuor*, ἔκδοση Ph. E. Huschke, Leipzig 1868, σ. 115. Ἀπὸ τὸν 8ο αἰώνα καὶ ἔπειτα σώζονται μορφές σὲ ἀνάλογα δένδρα στὰ χειρόγραφα

Ἰεσσαί, ἀπὸ τὴν ἀπλὴ προσκόλλησίν της στὴ φράση τοῦ Ἡσαΐα, ἔγινε γενεαλογικὸ δένδρο μὲ τέτοια ἔκταση, ὥστε ὑποβάθμισε τὴ στενὴ της ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν Παναγία. Ἀπὸ τὰ πρῶτα παραδείγματα εἶναι οἱ παραστάσεις στὸ ψαλτήριον *Nero C. IV* τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης (μέσα τοῦ 12ου αἰώνα), στὸ ὑαλογράφημα τῆς Chartres (μέσα 12ου αἰώνα)¹⁶ καὶ στὴ βασιλικὴ τῆς Γεννήσεως στὴν Βηθλεέμ (1169)¹⁷. Στὸ πρῶτο εἰκονίζεται ὁ Ἰεσσαὶ καὶ στὴν ἴδια κατακόρυφη γραμμὴ ὁ Δαβὶδ, ἡ Παναγία, ὁ Χριστὸς καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα. Στὰ κλαδιὰ τῆς ράβδου στέκουν δύο ἄλλες μορφές, πιθανὸν ὁ Ἀβραὰμ ἀριστερὰ καὶ ὁ Μωυσῆς δεξιὰ. Στὸ δεύτερο, μεταξὺ Ἰεσσαὶ καὶ Παναγίας, παρεμβάλλονται τέσσερις βασιλεῖς καὶ στὴν κορυφὴ ὁ Χριστὸς καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα, ἐνῶ στὰ κλαδιὰ τῆς Ράβδου εἰκονίζονται προφῆτες. Στὸ τρίτο, ποὺ ἔχει καταστραφεῖ καὶ εἶναι γνωστὸ μόνον ἀπὸ τὴν περιγραφὴ ἐνὸς φραγκισκανοῦ μοναχοῦ τοῦ F. Quaresimus, προσκυνητοῦ στὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα, τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τοῦ Χριστοῦ ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὴ φάτνη τοῦ ἐνῶ στὰ κλαδιὰ τοῦ δένδρου εἰκονίζονται προφῆτες· ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς διακρίνονται οἱ μορφές τῶν προφητῶν Βαλαάμ, Ναοὺμ καὶ τῆς σίβυλλας Ἐρυθραίας. Στὶς περιπτώσεις τοῦ γενεαλογικοῦ δένδρου ὁ Χριστὸς κατέχει πάντοτε τὴν κορυφὴ τοῦ δένδρου¹⁸. Στὶς παραστάσεις ὅπου ἐξαίρεται ἡ Ράβδος, ἡ Παναγία, συνήθως ἐνθρονῇ βρεφοκρατοῦσα ἢ ὄρθια καὶ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές, δεσπάζει στὴ σκηνή.

Στὴ βυζαντινὴ τέχνη τὸ θέμα τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαὶ συναντᾶται σὲ φορητὲς κυρίως εἰκόνες στοὺς χρόνους μετὰ τὴν Ἀλωση. Οἱ παραστάσεις περιέχουν ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ συναντήσαμε καὶ στὶς δυτικὲς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος: τὴ μορφή τοῦ ξαπλωμένου Ἰεσσαὶ, τὴ ράβδο ποὺ φύεται ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ καὶ τὴν Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ νὰ δεσπάζει στὸν κεντρικὸ κατακόρυφο ἄξονα. Στὰ κλαδιὰ τῆς ράβδου τοποθετοῦνται οἱ προφῆτες ποὺ τὴν προανήγγειλαν ἢ οἱ βασιλεῖς σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγέλιον Κατὰ Ματθαῖον¹⁹. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι τὶς παραστάσεις αὐτὲς δὲν συνοδεύει ἐπιγραφὴ καθοριστικὴ γιὰ τὴ σκηνή. Ἐξαίρεση ἴσως ἀποτελεῖ ἡ ἀνάλογη ἀπεικόνιση σὲ τρίπτυχο τοῦ 16ου αἰώνα ἀπὸ τὸ Σινᾶ, ποὺ βρίσκεται σήμερον στὸ Χριστιανικὸ Μουσεῖο τοῦ Βατικανοῦ²⁰. Στὸ ἀριστερὸ φύλλο τοῦ τριπτύχου εἰκονίζεται ἡ Παναγία ἐπάνω στὸν κορμὸ ἀμπέλου, τὰ κλαδιὰ τῆς ὁποίας κατέχουν οἱ μορφές τῶν προφητῶν καὶ στὸ δεξιὸ φύλλο ἡ Ἀμπελος τοῦ Χριστοῦ.

τῶν Ἐτυμολογιῶν ὅπως αὐτὴ τοῦ ἁγίου Ἰσιδώρου τῆς Βασιλικῆς Βιβλιοθήκης στὶς Βρυξέλλες, κωδ. II. 4856, φ. 265v. Βλ. W.M. LINDSAY, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum*, Libri XX, Oxford 1911. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σ. 40, σημ. 3 καὶ σσ. 42 κ.έ., πίν. XXXV.

16. E.G. MILLAR, *English Illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth Century*, Paris καὶ Brussels 1926, σ. 84. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, εἰκ. 134 στὴ σελίδα 170.

17. Αὐτόθι, σ. 175. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, σσ. 215 κ.έ. Jaqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, «L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261», *Actes du XVe Congrès International d'études Byzantines*, Athènes 1976, 1979, σ. 303. Τόσον ὁ E. Mâle, ὅσον καὶ ὁ A. Grabar θεωροῦν ὅτι ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση δὲν μπορεῖ νὰ συγκαταλεχθεῖ μεταξὺ τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν. MÂLE, *ἐνθ. ἀνωτ.* σ. 175. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 278, σημ. 5. B. ΤΖΑΦΕΡΗ, *Ἅγιοι Τόποι*, Ἀθήνα 1987, σσ. 121, 125.

18. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ ἀνάγλυφη παράσταση στὴ βορεῖα εἴσοδο τοῦ βαπτιστηρίου τῆς Parma ὅπου τὴν κορυφὴ τοῦ δένδρου κατέχει μόνον ἡ Παναγία ἐνῶ στὰ κλαδιὰ φιλοξενοῦνται δώδεκα βασιλεῖς. Ἡ ἰδέα τῆς γενεαλογίας εἶναι ἐδῶ σὲ δευτέρῃ θέσῃ, δεδομένου ὅτι στὴ μεσαία κατακόρυφη γραμμὴ, μεταξὺ Ἰεσσαὶ καὶ Παναγίας, δὲν μεσολαβεῖ ἄλλη μορφή, ἐνῶ οἱ βασιλεῖς κατέχουν τὶς θέσεις ὅπου εἰκονίζονται οἱ προφῆτες. Ἔτσι ἐξαίρεται κυρίως ἡ ἰδέα τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 94 κ.έ., πίν. XI.

19. CHATZIDAKIS, *Ικόνες*, ἀριθ. 129, σ. 148, πίν. 71. Τοῦ ἰδίου, *Τὰ Ἑλληνικὰ Μουσεία*, Ἐκδοτικῆς Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1974, σ. 350, εἰκ. 22. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 263. Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Εἰκόνες. Συλλογὴ Γ. Τσακύρογλου*, Ἀθήνα 1980, ἀριθ. 121, σσ. 112, 138.

20. A. MUÑOZ, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome 1906, σσ. 43 κ.έ., εἰκ. 22.

Ἡ ἐπιγραφὴ ἙΑμπελος τῆς Θεοτόκου, πού φέρει ἡ πρώτη παράσταση, δὲν συνεπάγεται καμιά εἰκονογραφικὴ διαφοροποίηση ἀπὸ ἐκείνη τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου²¹.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὶς γνωστὲς παραστάσεις τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου μὲ τὴν ἀπουσία τοῦ προπάτορα Ἰεσσαί, τὸ εἶδος τοῦ δένδρου πού μιμεῖται ἄμπελο καὶ τὴ διάταξη τῶν κλάδων τῆς, πού μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς Ἀλληγορίας τῆς Ἀμπέλου στὶς φορητὲς εἰκόνες²² καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Κρητικῆς Σχολῆς τοῦ 16ου αἰώνα²³. Σχετικὰ μὲ τὸ εἶδος τοῦ δένδρου, δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει ἐνιαία ἀντιμετώπιση, τόσο στὸ θέμα τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ὅσο καὶ σὲ ἐκεῖνο τῆς Ρίζης Ἰεσσαί, δηλαδὴ τοῦ γενεαλογικοῦ δένδρου, ὅπως δείχνει ὁ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν παραστάσεων τοῦ τελευταίου σὲ ποικίλες καλλιτεχνικὲς ἐκφράσεις. Στὶς τοιχογραφίες τῶν ὀρθόδοξων ναῶν τῆς ΝΑ Εὐρώπης, ἀπὸ τὴν Βόρεια Μολδαβία ἕως τὴν Μεσόγειο, κυριαρχεῖ συνήθως ἓνας κορμὸς δένδρου πού διακλαδίζεται σὲ στελέχη μὲ λωτόμορφους κόμβους κατὰ διαστήματα²⁴. Στὴν Δύση μία ἀπὸ τὶς πρωιμότερες παραστάσεις τῆς Ρίζης Ἰεσσαί μὲ ἄμπελο ὑπάρχει στὸ Portico de la Gloria τοῦ Santiago τῆς Compostela (μεταξὺ 1168 καὶ 1188)²⁵. Ἡ παρουσία τῆς Ἀμπέλου στὴν παράσταση τοῦ Princeton μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Παναγία προσφωνεῖται στὴν Ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου «ἄμπελος ἀληθινή»²⁶, ἐνῶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν προφητῶν, οἱ ὅποιοι δὲν συνοδεύονται ἀπὸ τὶς σχετικὲς ἐπεξηγηματικὲς ἐπιγραφὲς στὰ εἰλητάριά τους, οὔτε καὶ ἀπὸ τὰ γνωστὰ στοιχεῖα μὲ τὰ ὁποῖα προεικόνισαν τὴν Παναγία— πρέπει νὰ συσχετισθεῖ μὲ τοὺς χαιρετισμοὺς καὶ τὰ τροπάρια τοῦ ὕμνου ὅπου ἡ Παναγία χαιρετίζεται ὡς «βασιλέως καθέδρα», «κλίμαξ», «πύλη», «ὄρος», «λυχνία», «πόκος», «βάτος» κλπ., μὲ τὴν ὁρολογία δηλαδὴ τῶν προεικονίσεων τῆς Ἑνσαρκώσεως. Οἱ προεικονίσεις αὐτὲς ἀποτελοῦν ἀκριβῶς τὸ θέμα τοῦ «Ἀνωθεν οἱ Προφῆται», πού εἶναι γνωστὸ ἤδη ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα στὴ βυζαντινὴ τέχνη²⁷. ἔμφανίστηκε δηλαδὴ περίπου ταυτόχρονα μὲ τὸ θέμα τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου στὴν δυτικὴ. Δὲν ἀποκλείεται στὴν ἐπίδραση τῆς εἰκονογραφίας αὐτοῦ τοῦ θέματος νὰ ὀφείλεται ἡ ἀπουσία τοῦ προπάτορα Ἰεσσαί ἀπὸ τὴν μικρογραφία τοῦ Princeton καὶ ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου, σὲ φορητὲς κυρίως εἰκόνες²⁸. Ἐπίσης ἡ ἀπουσία τοῦ προπάτορα Ἰεσσαί θὰ μποροῦσε ἴσως νὰ ἐξηγηθεῖ καὶ σὲ σχέση μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἀποκρύφου εὐαγγελίου τῆς Γεν-

21. Σὲ ἐγχειρίδιο ρουμανικῆς ζωγραφικῆς περιγράφεται ὡς Ρίζα Ἰεσσαί τὸ θέμα τῆς Ἀλληγορίας τῆς Ἀμπέλου. NASTA, *Sources orientales dans l'iconographie Sud-Est Européenne*, σ. 903.

22. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου*, Ἀθῆναι 1956, ἀριθ. 302, σ. 22, ἀριθ. 101, σ. 30, πίν. XXXVII (a), ἀριθ. 613, 617, 1765, σ. 34. CHATZIDAKIS, *Icons*, ἀριθ. 128, πίν. 71. ΝΑΝΩΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς*. Κατάλογος Ἐκθέσεως Μουσείου Μπενάκη, Ἀθῆνα 1983, ἀριθ. 10. Μ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗ, *Ἡμερολόγιο 1985*, ἐκδ. Δήμου Ἡρακλείου, Ἡράκλειο Κρήτης 1985, εἰκ. 9, 10. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, Κατάλογος Ἐκθέσεως, Ἀθῆνα, Παλιὸ Πανεπιστήμιο (26 Ἰουλίου 1985 - 6 Ἰανουαρίου 1986), Ἀθῆνα 1985, ἀριθ. 101. Τὸ θέμα ἐμφανίζεται στὴν τέχνη πιθανῶς μετὰ τὴν Ἀλωση. Τὰ τυπικὰ στοιχεῖα πού συνθέτουν τὴν εἰκονογραφία τοῦ εἶναι ἡ ἄμπελος μὲ τὸν Χριστὸ στὸ κέντρο τῶν ἐλικοειδῶν βλαστῶν τῆς καὶ τοὺς δώδεκα Ἀποστόλους σὲ συμμετρικὴ διάταξη γύρω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ διδασκάλου τους. *Ἑρμηνεία* σ. 126. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, σ. 40. Ἰσως δὲν πρέπει νὰ ἀποκλεισθεῖ ἡ συμβολὴ τοῦ θέματος τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου στὴ διαμόρφωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Ἀλληγορίας τῆς Ἀμπέλου.

23. Μονὴ Δοχειαρίου. MILLET, *Athos*, πίν. 241(1).

24. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLI (1, 2), LXV, LXVI. V. J. DURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, εἰκ. 57, 58.

25. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, πίν. XXI, σσ. 106 κ.έ.

26. «Χαῖρε ἄμπελος ἀληθινή, τὸν βότρυν τὸν πέπειρον, ἡ γεωργήσασα...». *Τριῶδιον*, Ἀθῆναι 1967, σ. 329.

27. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 54.

28. Βλ. τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Ἰωάννου Δακορόνια στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὸ Τσηπίδο (Μάρπησσα) τῆς Πάρου (17ος αἰ.). ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 55.

νήσεως τῆς Παναγίας, πού ἀρχίζει μέ τὸν ὀρισμὸ τῆς καταγωγῆς της ἀπὸ τὴ βασιλικὴ ρίζα τοῦ Οἴκου Δαβὶδ²⁹.

Ἡ Παναγία, ὡς Ράβδος ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί, εἶναι ἡ πλαστικὴ ἔκφραση μιᾶς προφητείας πού ἐκπληρώθηκε μέ τὴν Ἑνσάρκωση. Ἄν καὶ τὸ θέμα δὲν συνδέεται ἄμεσα μέ τὸ περιεχόμενο τοῦ δευτέρου προοιμίου τοῦ Ἀκαθίστου, «Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ», τὸ ὁποῖον καὶ συνοδεύει, εἶναι ὅμως ἀπόλυτα δικαιολογημένο σὲ σχέση μέ τὴν ἱστορία τῆς θείας οἰκονομίας, ἡ ὁποία ἐγκωμιάζεται σὲ ὅλον τὸν ὕμνο καὶ κυρίως στὸν δέκατο ἔκτο, δέκατο ὄγδοο, εἰκοστὸ καὶ εἰκοστὸ δεύτερο οἶκο. Ἀκόμη μέσα στὸν σκληρὸ κόσμο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης οἱ ποικίλες προεικονίσεις καὶ ἐπωνυμίες τῆς Παναγίας ἀντανακλοῦν τὶς ιδέες τοῦ θαύματος καὶ τῆς προστασίας, πού βρῆκαν ἀργότερα ἔκφραση στὰ πολλὰ ἐπιθέτα καὶ τὶς μεταφορὲς πού τὴν χαρακτηρίζουν. Ἡ Παναγία ἦταν τὸ μέσον τῆς λυτρώσεως, ἡ καταφυγὴ, ἡ παρηγοριά, ἡ ἐλπίδα, ἡ μητέρα τῆς συγγνώμης καὶ ἰδιαίτερα ἡ ἀρχὴ τῆς σωτηρίας μέ τὴν ἄμωμη σύλληψη καὶ τὴν παρθενικὴ γέννηση, τὸ ὕψιστο θαῦμα. Κάτω ἀπὸ αὐτὸ τὸ πρίσμα ἡ Παναγία ὡς Ράβδος ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ ἔμμεσα καὶ μέ τὸ δεύτερο προοίμιον τοῦ Ἀκαθίστου.

Παραστατικὴ ἔρμηνεῖα τοῦ προοιμίου, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton, ὑπάρχει καὶ στὰ χειρόγραφα τοῦ Escorial³⁰ καὶ τῆς Μόσχας³¹ μέ τὴν Παναγία δεομένη νὰ κάθεται σὲ θρόνον πού πλαισιώνουν κτίρια. Μολονότι ἡ ἔνθρονη Θεοτόκος κρατεῖ πάντοτε τὸν Χριστό, ἡ παράλειψη τῆς μορφῆς του στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ἔχει σκοπὸ νὰ τονίσει ἰδιαίτερα τὴν ιδιότητα τῆς Θεοτόκου ὡς Παρθένου καὶ «Ὑπερμάχου Στρατηγοῦ». Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Θεράποντα³² τὸ προοίμιον ἀποδίδεται μέ τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας, ὕψωμένης ἐπάνω σὲ κοντάρι πού βρίσκεται στερεωμένο σὲ μία βάση κάτω ἀπὸ κιβώριο. Μορφὲς κληρικῶν καὶ λαϊκῶν τῆς ἀποδίδουν λατρεία³³. Ἀφηγηματικὴ εἶναι ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἴδιου προοιμίου σὲ μιὰ ομάδα μνημείων τοῦ βαλκανικοῦ χώρου. Στὴν πρόσοψη τοῦ νοτίου τοῖχου τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὴν Πρέσπα³⁴ εἰκονογραφεῖται π.χ. ἡ πολιορκία τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ τοὺς Πέρσες καὶ Ἀβάρους, τὸν 6ο αἰῶνα, καθὼς καὶ ἡ θαυμαστὴ ἐπέμβαση τῆς Παναγίας γιὰ τὴ σωτηρίαν τῆς Πόλεως. Ἡ παράσταση δὲν σώζεται καλὰ,μποροῦμε ὅμως νὰ διακρίνομε στὸ ἐσωτερικὸ τῶν τειχῶν τοὺς πολιορκημένους καὶ τὸν πατριάρχη Σέργιο, πού βρέχει τὸ μαφόριον τῆς Παναγίας στὴ θάλασσα προκαλώντας θύελλα, ἐνῶ οἱ πολιορκητὲς καὶ ὁ στόλος δεινοπαθοῦν ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη. Ἡ παράσταση αὕτη θά

29. «Beata et gloriosa semper virgo Maria de stirpe regia et familia David oriunda...» C. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853, (ἀνατύπωση) σ. 106, Κεφ. I. Ὁ συνδυασμὸς τῆς Ρίζης Ἰεσσαί μέ τὸν Ἀκάθιστο παρατηρεῖται συχνὰ καὶ ἄλλου, ὅπως στὰ μνημεῖα τῆς Ρουμανίας. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, σ. 156. Ἐπίσης γιὰ τὰ διάφορα εἰκονογραφικὰ σχήματα τῆς Ρίζης Ἰεσσαί στὴ Σερβία καὶ Μακεδονία καὶ γιὰ τὶς μαρτυρίες πού πιστοποιοῦν τὴν παρουσία τοῦ θέματος στὴν Κωνσταντινουπολίτικη ζωγραφικὴ, βλ. S. RADOJČIĆ, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku Muzej juažne Srbije*, Skoplje 1934, σσ. 40 κ.ἑ. GRABAR, «Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks», *DOP* 14, 1960, σσ. 131 κ.ἑ. καὶ *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge I*, σσ. 236 κ.ἑ. Προτομὲς προφητῶν μέσα σὲ φυλλοφόρους κάλυκες μέ ἀνοικτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια εἰκονίζονται σὲ συνδυασμὸ μέ τὸν Ἀκάθιστο καὶ στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου στὴν Κρήτη. Προσωπικὲς σημειώσεις.

30. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 2. Γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ προοιμίου τοῦ ὕμνου βλ. καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste*, σσ. 663 κ.ἑ.

31. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 129, φ. 1r. LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, πίν. 45.

32. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 68.

33. Ἡ θέσις τῆς εἰκόνας κάτω ἀπὸ τὸ κιβώριον μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σύμφωνα μέ ἔμμεσες μαρτυρίες, ὡς ἐπιβίωση παλαιότερης συνήθειας νὰ τοποθετοῦνται οἱ εἰκόνες πού ἔχαιραν ἰδιαίτερης λατρείας κοντὰ ἢ πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα. TANIA VELMANS, «Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle», *Actes du XVe Congrès International d'études Byzantines*, Athènes 1976, 1979, σσ. 406 κ.ἑ.

34. KNEŽEVIĆ, *Crkva Svetog Petra nu Prespi*, σσ. 256 (σχέδιο), 258, 264.

πρέπει να απεικονίζονταν και σε άλλες εκκλησίες του 14ου και 15ου αιώνα, που με τη σειρά τους άσκησαν επίδραση στις εκκλησίες της Ρουμανίας του 16ου και 17ου αιώνα, όπου επίσης συναντάται η ίδια εικονογραφική έρμηνεία του προοιμίου³⁵. Σε όρισμένες περιπτώσεις, όπως στο παρεκκλήσιο του 'Αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου στον 'Αγιο Κλήμεντα της 'Αχρίδος³⁶, παρατίθεται και το κείμενο «Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ» που χρησιμεύει ως φιλολογική βάση στην παράσταση της πολιορκίας της Κωνσταντινουπόλεως. Ἀντίθετα από ό,τι συμβαίνει στα ιστορημένα χειρόγραφα, στη μνημειακή ζωγραφική ή εικονογράφηση του προοιμίου δεν προηγείται αλλά ακολουθεί την εικονογράφηση του κοντακίου.

Οἶκος Α

Το ιστορικό μέρος του ὕμνου ἀρχίζει με τὸν κύκλο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ποὺ περιλαμβάνει τέσσερις σκηνές (οἶκοι Α-Δ), σύμφωνα με τὴν ἀντίληψη γιὰ τὴ σταδιακὴ πραγμάτωση τοῦ μυστηρίου τῆς Ἑνσαρκώσεως. Τόσον ὁ ποιητὴς τοῦ ὕμνου ὅσον καὶ ὁ εἰκονογράφος χωρίζουν τὸ γεγονός τοῦ Εὐαγγελισμοῦ σὲ τέσσερα ἀνεξάρτητα ἐπεισόδια σχολιάζοντας ἔτσι μεμονωμένα τὸ κάθε στάδιο τοῦ διαλόγου μεταξύ ἀγγέλου καὶ Μαρίας, ποὺ καταλήγει στὴ σύλληψη διὰ τοῦ 'Αγίου Πνεύματος.

Ὁ πρῶτος οἶκος³⁷ ἀποδίδεται με τὸν παραδοσιακὸ τύπο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 2, 36). Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἐπαναλαμβάνει σὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειές της ἀνάλογες παραστάσεις σὲ Κρητικὰ ἔργα, κυρίως εἰκόνες. Ἀντιπροσωπεύει τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τύπο, στὸν ὁποῖο ἀνήκουν ἡ μικρογραφία σὲ Σιναϊτικὸ στιχηράριο (ἀριθ. 1234) τοῦ 1469, ποὺ ἔγραψε ὁ Κρητικὸς Ἰωάννης Πλουσιαδηνός³⁸, ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Κυπρίου στὸ Μουσεῖο Μπενάκη³⁹, ὁ Εὐαγγελισμὸς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο, ποὺ παριστάνεται στὸ περιθώριο μιᾶς εἰκόνας με Δέηση τοῦ Νικολάου Ρίτζου στὸ Sarajevo ποὺ ἀνήκει στὸν 15ο αἰώνα⁴⁰, ὁ Εὐαγγελισμὸς στὸ περιθώριο τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ποὺ εἶχε τοποθετηθεῖ παλαιότερα στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 16ου αἰώνα⁴¹, ἡ εἰκόνα με παράσταση Εὐαγγελισμοῦ στὸ νέο σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς 'Αγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο (γύρω στὸ 1600)⁴², ἐκείνη στὴν ἐκκλησία τοῦ 'Αγίου Λουκά στὴ Λευκωσία τῆς Κύπρου (περίπου

35. Πρβ. τὶς ἐκκλησίες στὴ Βάια (1532), 'Αγιο Γεώργιο τῆς Suceava (1535), στὸ Humor (1535), στὴ Moldovița (1537) καὶ Arbore (1541), ὅπου παριστάνεται ἡ πολιορκία τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ 1453, ἃν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὶς ἐνδυμασίες καὶ τὰ πυροβόλα ὅπλα. Τέτοιοι ἀναχρονισμοὶ εἶναι συχνοὶ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Βλ. Ο. TAFFRALI, «Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine», *Mélanges Schlumberger*, Paris 1924, σσ. 455 κ.έ. Α. GRABAR, «L'origine des façades peintes des églises Moldaves», *Mélanges M. Nicolas Jorga*, Paris 1933, σσ. 366 κ.έ. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σσ. 239 κ.έ. GRABAR, «Un graffite slave sur la façade d'une église de Bucovine», *RES XXIII*, 1947, σ. 1 καὶ *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge I*, σσ. 73 κ.έ.

36. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, σσ. 51 κ.έ. Τὸ κείμενο τοῦ προοιμίου βρίσκεται ἐπάνω ἀπὸ τὴν θύρα ποὺ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὴ στοὰ στὸν νάρθηκα, ἀνάμεσα στοὺς οἶκους 21 καὶ 23.

37. «'Αγγελὸς πρωτοστάτης οὐρανόθεν ἐπέμφθη εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῃ τὸ Χαῖρε' καὶ σὺν τῇ ἀσωμάτῳ φωνῇ, σωματούμενόν Σε, θεωρῶν, Κύριε, ἐξίστατο, καὶ ἴστατο κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 30.

38. WEITZMANN, *Illustrated Manuscripts at Saint Catherine's Monastery on Mount Sinai*, σσ. 30 κ.έ., εἰκ. 44.

39. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 9Α, σσ. 14 κ.έ.

40. V.J. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, ἀριθ. καταλόγου 52.

41. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη, Συμπλήρωμα Α'*, ἐν 'Αθήναις 1939, πίν. 54, σ. 112.

42. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἐκδοσὴ 'Εθνικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος, 'Αθήνα 1977, πίν. 62, σ. 157, ἀριθ. καταλόγου 124.

1540)⁴³, εκείνη στο Μουσείο τῶν Εἰκόνων στο Recklinghausen (πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώ-
να)⁴⁴ καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο τῆς Λαύρας στο "Ἅγιον Ὅρος (πρῶτο μισό
τοῦ 16ου αἰώνα)⁴⁵. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ποὺ βασίζεται σὲ
παλαιολόγια πρότυπα, διαμορφώνεται στὴν Κρήτη τὸν 15ο αἰώνα⁴⁶ καὶ φαίνεται νὰ ἐπικρα-
τεῖ σ' ὅλο τὸν 16ο καὶ 17ο αἰώνα, ὅπου τὸν συναντοῦμε περισσότερο ἢ λιγότερο ἐξιταλισμέ-
νο σὲ ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ⁴⁷, τοῦ Τζανφουρνάρη⁴⁸ καὶ τοῦ Τζάνε⁴⁹. Στὴν ἐξεταζό-
μενη μικρογραφία ἓνα δυτικὸ στοιχεῖο εἶναι τὸ βάζο μὲ τὰ λουλούδια, σύμβολο ἀγνότητος
τῆς Παναγίας⁵⁰.

Ὁ τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν ἀπόδοση τοῦ πρώτου οἴκου στὰ
διάφορα μνημεῖα, ὀφείλεται ὡς ἓνα βαθμὸ καὶ στὴν ἐπίδραση τοῦ ἴδιου τοῦ κειμένου. Τοῦτο
συμβαίνει π.χ. στοῦ Ψαλτήριου Τομιέ⁵¹ ὅπου ὁ μικρογράφος φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖ πρό-
τυπο ἀνάλογο μὲ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στοῦ φύλλο 176 τοῦ τετραευαγγελίου τῆς
Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στοῦ Παρίσι (*cod. gr. 54*) (13ος αἰ.) — ἡ Παναγία εἰκονίζεται καθιστὴ
νὰ γνέθῃ καὶ ἡ μικρὴ θεραπαινίδα νὰ κάθεται δίπλα τῆς⁵². παριστάνει ὥστόσο τὸν ἄγγελο
ἱπτάμενο νὰ ξεφεύγῃ ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ, προφανῶς γιὰ νὰ μείνῃ πιστὸς στοῦ γράμμα
τοῦ οἴκου «οὐρανόθεν ἐπέμφθη»⁵³. Ἡ λεπτομέρεια τοῦ ἱπταμένου ἀγγέλου, τυπικὴ γιὰ τὴ
σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ παρὰ τὸ φρέαρ, δὲν εἶναι τὸ νέο στοιχεῖο γιὰ τὴν ἐν λόγῳ παρά-
σταση ἀλλὰ ἡ ἐκκίνησή του ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ. Ἡ ἀνάλογη σκηνὴ στοῦ Σερβικοῦ
Ψαλτήριου τοῦ Μονάχου⁵⁴ ἐμφανίζεται πιὸ συνεπτυγμένη ἐξαιτίας τοῦ περιορισμένου χώρου,
ἀλλὰ εἶναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ τύπου, ὅπως παρουσιάζεται στοῦ ψαλτήριου Τομιέ, ὡς
πρὸς τὸν ἀριθμὸ, τὶς στάσεις καὶ τὴ διευθέτηση τῶν προσώπων· ἡ Παναγία εἰκονίζεται
καθιστὴ νὰ γνέθῃ καὶ ἡ θεραπαινίδα νὰ κάθεται δίπλα τῆς. Μόνον ἡ σχέση τοῦ ἱπταμένου
ἀγγέλου μὲ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ δὲν ἔγινε κατανοητὴ ἀπὸ τὸν μικρογράφο τοῦ κώδικα τοῦ
Μονάχου — ἡ μορφή του δὲν ξεφεύγῃ ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ, ὅπως συμβαίνει στοῦ Ψαλτή-
ριου Τομιέ⁵⁵.

Στὰ μοναστήρια τοῦ Μатеῖς καὶ τοῦ Μάρκο ἐπαναλαμβάνεται ὁ παλαιὸς εἰκονογραφικὸς
τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ *Paris. gr. 510* ποὺ ἐπιβιώνει ἕως καὶ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰώνα
τόσο στὴ Δύση ὅσο καὶ στὰ Βαλκάνια καὶ τὴ Γεωργία⁵⁶. Ἡ Παναγία παριστάνεται ὀρθία
τυλιγμένη στοῦ μαφόριό της ποὺ ἀφήνει νὰ φαίνεται μόνον ἡ παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ἐνῶ
ὁ ἄγγελος κατευθύνεται πρὸς αὐτὴν ἀπὸ ἀριστερά.

43. D. καὶ TAMARA TALBOT-RICE, *Icons and their Dating*, London 1974, εἰκ. 78.

44. *Αὐτόθι*, εἰκ. 179.

45. M. CHATZIDAKIS, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24, 1969-1970, εἰκ. 34.

46. Τοῦ ἴδιου, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 157.

47. Τοῦ ἴδιου, *Icons*, πίν. 28 (38).

48. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 17, ἀριθ. καταλόγου 21 (Γ. 69), σ. 35.

49. O. WULFF καὶ M. ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau bei Dresden 1925, σ. 237, εἰκ. 100.

50. Βλ. καὶ τοιχογραφία στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά. MILLET, *Mistra*, πίν. 139(1).

51. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LII(82).

52. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 20.

53. Ἡ ἀνατολικὴ εἰκονογραφία εἰκονίζει συχνὰ τὸν ἄγγελο νὰ πετᾷ. Βλ. τὶς Εὐλογίες τῆς Monza. A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte* (Monza-Bobbio), Paris 1958, πίν. XXXI καὶ τὶς Ὀμιλίες τοῦ Ἱακώβου τῆς Μονῆς Κόκκινοβάφου. H. OMONT, *Miniatures des Homélies sur la Vierge du moine Jacob*, Paris 1927, πίν. XX.

54. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 75, πίν. LII(124).

55. Ἀνάλογη εἶναι ἡ ἀπεικόνιση στοῦ μεταγενέστερο χειρόγραφο ἀριθ. 113 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας (17ος αἰ.). TAFRALI, *Iconographia imnului Acatist*, εἰκ. 1.

56. MILLET, *Recherches*, σσ. 75 κ.ε., ἐπίσης σ. 82, εἰκ. 32.

Ὁ τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ παρὰ τὸ φρέαρ⁵⁷ συμφωνεῖ μὲ τὸ περιεχόμενο τῆς πρώτης στροφῆς ἡ ὁποία δίνει ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸν οὐρανόπεμπτο ἄγγελο. Ἡ προτίμηση ὁμοῦ τοῦ τύπου αὐτοῦ καὶ γιὰ τὸν τρίτο οἶκο τοῦ ὕμνου δὲν φαίνεται νὰ ὀφείλεται οὔτε σὲ ἀγνοία τῆς διαδοχῆς τῶν γεγονότων, σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόκρυφη παράδοση, οὔτε σὲ σύγχυση, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Gabriel Millet⁵⁸, ἀλλὰ συνδέεται μὲ τὸ κείμενο τοῦ Ψευδο-Ματθαίου, ὅπως θὰ φανεῖ παρακάτω (σ. 49).

Οἶκος Β

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς εἶναι τυπικὴ γιὰ τὴν παραστατικὴ ἀπόδοση τοῦ δεύτερου οἴκου⁵⁹ τοῦ Ἀκαθίστου μὲ μία μεγαλύτερη ποικιλία στὴ στάση τῆς Παναγίας, ἡ ὁποία συνήθως μιμεῖται πρωιμότερους τύπους (εἰκ. 3, 37). Ἡ Παναγία στὸ Mateić⁶⁰ μὲ τὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος καὶ τὴν παλάμη στραμμένη πρὸς τὰ ἔξω σὲ χειρονομία ἀπορίας⁶¹ ἀκολουθεῖ τὸ σχῆμα τοῦ 9ου-10ου αἰῶνα ποὺ συναντᾶται στὰ ψαλτήρια Chludon καὶ Παντοκράτορος 61. Στὸ Ψαλτήριο Tomić⁶² ἀναβιώνει ὁ παλαιὸς συροπαλαιστινιακὸς τύπος τῆς Παναγίας ποὺ παύει νὰ γνέθῃ καὶ συζητᾷ μὲ τὸν ἄγγελο ὅπως ἐμφανίζεται στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rabbula καὶ στὴν Καππαδοκία⁶³. Τὸν τύπο τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Tomić συναντοῦμε στοὺς Ἀκαθίστους τοῦ Marko⁶⁴, τοῦ Escorial⁶⁵ καὶ τῆς Μόσχας⁶⁶, ἐνῶ ἡ Παναγία στὸ Σερβικὸ Ψαλτήριο τοῦ Μονάχου⁶⁷, στὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Εὐσταθίου στὸ Ἅγιον Ὄρος⁶⁸ καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Κοιμήσεως στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 181) ἀκολουθεῖ τὸ πρότυπο τοῦ Paris. gr. 54⁶⁹. Ἐντελῶς πρωτότυπη εἶναι ἡ παράσταση στὴ Decani⁷⁰ ὅπου οἱ δύο πρωταγωνιστὲς εἰκονίζονται μπροστὰ σὲ ἓνα ἀρχιτεκτόνημα μὲ μορφὴ σταυροῦ, ποὺ ἐκφράζει ἴσως ὑπαινιγμὸ τοῦ πάθους τοῦ Χριστοῦ. Στὰ μνημεῖα τοῦ Ἁθῶ ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας νὰ τείνῃ πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ τὰ δύο χέρια⁷¹ ἀποτελεῖ παραλλαγή καὶ ἐξέλιξη παλαιότερου τύπου, γνωστοῦ

57. Πρβ. τοὺς Ἀκαθίστους: στὸν νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Παναγίας στὴν Cozia. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, σ. 174. Εἰκόνα τῆς σκηνῆς βλ. εἰς ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, album, πίν. 15. Ἡ λεπτομέρεια τοῦ ἱσταμένου ἀγγέλου, ποὺ ἐξέρχεται ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ ὅπως στὸ ψαλτήριο Tomić, ὑπάρχει καὶ ἐδῶ. Τὸν ἄγγελο νὰ κατέρχεται ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ὀρίζει γιὰ τὸν πρῶτο οἶκο τοῦ Ἀκαθίστου καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης. Ἑρμηνεία, σ. 147. Στὸ Μοναστήρι τοῦ Θεράποντα. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 91, 92. Στὴ Moldovița τῆς Ρουμανίας. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, εἰκ. XLII(3). Στὴ λιτὴ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Μελετίου. DELIYANNI-DORIS, *Die Wandmalereien der Lite der Hosios Meletios*, εἰκ. 23. Στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Καταπολιανῆς στὴν Πάρο. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, σ. 33, πίν. 7.

58. MILLET, *Recherches*, σ. 83.

59. «Βλέπουσα ἡ Ἀγία, ἑαυτὴν ἐν ἀγνείᾳ, φησὶ τῷ Γαβριὴλ θαρσαλέως: Τὸ παράδοξόν σου τῆς φωνῆς δυσπαράδεκτόν μου τῇ ψυχῇ φαίνεται· ἀσπόρου γὰρ συλλήψεως τὴν κύησιν πῶς λέγεις; κράζων· Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 30.

60. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 33 (67).

61. MILLET, *Recherches*, σ. 70.

62. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LII(83).

63. MILLET, *Recherches*, σσ. 80, κ.έ.

64. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 83.

65. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 4.

66. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 129, φ. 3v. LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, πίν. 47.

67. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LII(125).

68. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 31.

69. OMONT, *Anciens manuscrits grecs*, πίν. XCV (17).

70. PETKOVIĆ, *Decani*, II, πίν. CCXLV.

71. Πρβ. τὸν σχετικὸ οἶκο στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας καὶ στὴ Μονὴ Χελανδαρίου (εἰκ. 109, 157) καὶ MILLET, *Athos*, πίν. 145(2).

ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rabbula καὶ τὶς ἀρχαῖκες τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας⁷². Ὁ τύπος αὐτὸς κυριαρχεῖ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα στὴ σφαῖρα τῆς ἐπιρροῆς τοῦ ᾠθω⁷³. Ὁ τύπος τῶν Ψαλτηρίων τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης (πρῶην Βρετανικοῦ Μουσείου, *Add. 19.352*, φ. 56ν, καὶ *Barberini cod. gr. 372* τοῦ Βατικανοῦ, φ. 74ν)⁷⁴, ἀναβιώνει ἐπίσης στὸν ὁμώνυμο οἶκο τοῦ ὕμνου στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀρχοντος Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά (16ος αἰ.)⁷⁵.

Ἡ Παναγία τῆς μικρογραφίας τοῦ *Garrett 13* νὰ χειρονομεῖ ἔντονα, γυρισμένη πρὸς τὸν ἄγγελο, θυμίζει τὴν μορφή τῆς στὸν Γ' οἶκο τοῦ Ἀκαθίστου στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου στὴν Κρήτη⁷⁶, καὶ ἀποτελεῖ παραλλαγή τοῦ τύπου τοῦ Ψαλτηρίου τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης, (*Add. 19.352*, φ. 56ν)· μόνον ποὺ στὸ ψαλτήριο εἰκονίζεται καθιστή. Ἡ ἀντικατάσταση τῆς ράβδου τοῦ ἀγγέλου μὲ κρίνο, ἡ κλαδί ἐλιάς, σύμβολα ἀγνότητας τῆς Παναγίας, παρατηρεῖται γιὰ πρώτη φορὰ γύρω στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνα σὲ δυτικὰ ἔργα τῆς Φλωρεντινῆς καὶ Σιενέζικης Σχολῆς⁷⁷. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη ἡ παρουσία τοῦ στοιχείου αὐτοῦ εἶναι ἐντονότερη σὲ ἔργα Κρητικῶν ζωγράφων⁷⁸ καθὼς καὶ σὲ λαϊκὰ ἔργα τῶν δύο τελευταίων αἰώνων τῆς Τουρκοκρατίας⁷⁹. «Κλαδίον ἀνθισμένον» στὸ χέρι τοῦ ἀγγέλου ὀρίζει καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* γιὰ τὴν παράσταση τοῦ πρώτου οἴκου ἐνῶ γιὰ τὸν τυπικὸ Εὐαγγελισμό «κοντάρι»⁸⁰. Ἡ ἐντονη παρουσία τῶν ἀνθισμένων κλαδιῶν στὸν Εὐαγγελισμό τῆς μικρογραφίας ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ κείμενο: «Βλέπουσα ἡ ἁγία ἑαυτὴν ἐν ἀγνεΐα...».

Οἶκος Γ

Ὁ τρίτος οἶκος κλείνει τὴν τριλογία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ⁸¹. Ἡ συνομιλία μεταξὺ Γαβριὴλ καὶ Μαρίας βρίσκεται στὸ τελευταῖο στάδιο. Ἡ Παναγία, καθισμένη σὲ θρόνο, δεξιά, ἔχει πεισθεῖ ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ ἀγγέλου καὶ ὑπακούει στὴ θεία προσταγή μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση. Ὡστόσο αἰνιγματικὴ εἶναι γιὰ τὴ σκηνὴ ἡ παρουσία μιᾶς ὀρθῆς ἀνδρικῆς μορφῆς ἡ ὁποία εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία (εἰκ. 4, 38). Τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ ραβδί ποὺ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι ἀποκλείουν τὴν ταύτισή της μὲ μορφὲς ποὺ πολλὰς

72. Τοῦ ἰδίου, *Recherches*, σσ. 69 κ.έ., εἰκ. 8.

73. Βλ. πρόχειρα τὸ παρεκκλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 273(β). Καταπολιανὴ τῆς Πάρου. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 8.

74. MILLET, *Recherches*, σ. 84, εἰκ. 33. Ἡ Παναγία χειρονομεῖ καὶ μὲ τὰ δύο χέρια, ἔχοντας τὶς παλάμες στραμμένες πρὸς τὰ ἔξω.

75. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 235(β).

76. Προσωπικὲς σημειώσεις.

77. L. RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien*, τόμ. 2(II), Paris 1957, σσ. 183 κ.έ. E. CARLI, *Les primitifs Siennois*, 1957, πίν. 108.

78. Μικρογραφίες τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στὸν Μαρκιανὸ κώδικα *I,II*, 22(=1466). Α.Δ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, *Ὁ Ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci-1608) καὶ αἱ Μικρογραφίαι τοῦ Κώδικος αὐτοῦ*, Ἀθῆναι 1977, πίν. 52. Βλ. καὶ τὸν Εὐαγγελισμό τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη. Ι.Κ. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλᾶκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, Ἀθῆναι 1979, πίν. 128 (138).

79. Πρβ. π.χ. τὸν δεύτερο καὶ τρίτο οἶκο τοῦ Ἀκαθίστου στὴ Μονὴ τῆς Ἀγίας Τριάδος στὴ Μεσσηνία. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 221(α).

80. *Ἑρμηνεία*, σσ. 147 κ.έ. καὶ σ. 85.

81. «Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι, ἡ Παρθένος ζητοῦσα, ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα: ἐκ λαγόνων ἄγνων Υἱόν, πῶς ἐστὶ τεχθῆναι δυνατόν; λέξον μοι. Πρὸς ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν ἐν φόβῳ, πλὴν κραυγάζων οὕτω». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 31.

φορές παρεισφρύουν στὸν Εὐαγγελισμό ὅπως τοῦ Ἡσαΐα ἢ τοῦ Δαβὶδ⁸², ἐξαιτίας τῶν προφητειῶν τους γιὰ τὸ γεγονὸς, ἐνῶ φαίνεται νὰ ἀνταποκρίνονται περισσότερο σὲ ἐκεῖνα τοῦ μνήστορος Ἰωσήφ. Ποιὰ ὁμως μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ σχέση τοῦ Ἰωσήφ μετὰ τὸ γεγονὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ πῶς δικαιολογεῖται ἡ ἀπεικόνισή του στὴ σκηνὴ ὅπου κατὰ τὴν παράδοση ἀπουσιάζει; Τὰ σχετικὰ μετὰ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ κείμενα τοῦ Ματθαίου (Α, 18-19) καὶ Λουκᾶ (Α, 26-56), τῶν ὁποίων λυρικότερη ἀπόδοση ἀποτελεῖ τὸ κείμενο τοῦ τρίτου οἴκου, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ ἀπόκρυφη παράδοση, ὑποδηλώνουν ὅτι ὁ Ἰωσήφ ἀγνοεῖ σὲ πρώτη φάση τὴ θεία ἐπίσκεψη στὸν οἶκο του. Σύμφωνα μάλιστα μετὰ τὸ Πρωτευαγγέλιο, ὁ Ἰωσήφ, ἀφοῦ παρέλαβε τὴν Μαρία ἀπὸ τὸ ναὸ καὶ τὴν ὁδήγησε στὸ σπίτι του, ἀναχώρησε ἀμέσως «οἰκοδομῆσαι τὰς οἰκοδομάς του» ὥστε νὰ μὴν ὑπάρξει καμία ὑποψία γιὰ τὴν ἀγνότητά της⁸³.

Τὸ γεγονὸς ὅτι μπορεῖ νὰ ἔχομε σύμπτυξη δύο ἐπεισοδίων σὲ μία παράσταση, ὅπως τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Παναγίας καὶ τῆς Ἐνθαρρύνσεως τοῦ Ἰωσήφ (Ὁνειρο), εἶναι μία ὑπόθεση ποὺ δημιουργεῖ ὀρισμένες δυσκολίες. Ἡ σκηνὴ τῆς Ἐνθαρρύνσεως τοῦ Ἰωσήφ ἐμφανίζεται ἀπὸ πολὺ νωρὶς στὴν τέχνη, πάντοτε μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀφηγηματικοῦ κύκλου, ἄλλοτε τῆς ζωῆς τῆς Παναγίας καὶ ἄλλοτε τοῦ Χριστοῦ. Καθοριστικὸ ρόλο γι' αὐτὸ παίζει συνήθως τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ εἰκονογράφος. Ἐτσι, μετὰ βάση τὸ Πρωτευαγγέλιο⁸⁴ ποὺ τοποθετεῖ τὸ γεγονὸς πρὶν ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ὑδατος τῆς Ἐλέγξεως, ἡ σκηνὴ περιλαμβάνεται στὸν κύκλο τῆς ζωῆς τῆς Παναγίας ὅπως στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας⁸⁵, στὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδος⁸⁶ ἢ, λίγο ἀργότερα, στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Σταυροῦ στὸ Πελέντρι τῆς Κύπρου⁸⁷. Ἀντίθετα, μετὰ βάση τὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου (Α, 20-23) ἡ ἴδια σκηνὴ ἐντάσσεται στὸν κύκλο τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ, ἀφοῦ προηγεῖται τῆς σκηνῆς τῆς Φυγῆς στὴ Βηθλεὲμ καὶ ἐκείνης μετὰ τὴ Γέννηση. Σύμφωνα μετὰ τὰ προηγούμενα κείμενα ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος δείχνει τὸν Ἰωσήφ νὰ κοιμᾶται καὶ τὸν ἄγγελο νὰ ἐμφανίζεται στὸ ὄνειρό του καὶ νὰ τὸν διαβεβαιώνει γιὰ τὴν ἀγνότητα τῆς Παναγίας. Μόνο σὲ δύο πρῶιμες παραστάσεις, στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ θριαμβικοῦ τόξου στὴ Santa Maria Maggiore τῆς Ρώμης⁸⁸ καὶ σὲ μία πυξίδα ἀπὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Μουσείου τοῦ Βατικανοῦ⁸⁹, εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ ξύπνιος καὶ ὀρθὸς τὴν ὥρα ποὺ τοῦ παρουσιάζεται ὁ ἄγγελος.

82. Βλ. τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν κρύπτη τοῦ S. Biagio στὸ Brindisi. O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, London 1961, (2η ἐκδ.), εἰκ. 189. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 33. Τὸν Εὐαγγελισμό στὸ ψαλτήριό τοῦ Bristol, στὴ Βρετανικὴ Βιβλιοθήκη, Add. 40731. Στὸ φ. 74ν εἰκονίζεται ὁ Δαβὶδ ὁλόσωμος κοντὰ στὴν οἰκίᾳ τῆς Παναγίας (τέλος 10ου-ἄρχὲς 11ου αἰ.). Βλ. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, πίν. 51. Ἐπίσης τὸν Εὐαγγελισμό στὸ ἀθωνικὸ ψαλτήριό τοῦ Παντοκράτορος ἀριθ. 61 (9ος αἰ.). Στὸ φ. 55ν ὁ Δαβὶδ ὁλόσωμος στέκεται δεξιὰ τῆς Παναγίας. *Αὐτόθι*, πίν. 8.

83. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. IX (3).

84. *Αὐτόθι*, κεφ. XIV (2).

85. S. BETTINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, πίν. XLV. O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice. The Eleventh and Twelfth Centuries II*, πίν. 153, σσ. 135 κ.ε.

86. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ* εἰς P. UNDERWOOD, *Studies in the Art of the Kariye Djami*, τόμ. 4ος, Princeton 1975, σ. 202, σημ. 39.

87. *Αὐτόθι*, σ. 203.

88. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Variorum reprints, London 1971, σ. 227 κ.ε., πίν. XXXIII. MARIE LOUISE THÉREL, «Une image de la Sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure à Rome», *CahArch* 12, 1962, σ. 161, εἰκ. 1.

89. B.E.C. SCHENK, «A Painted Wooden Pyxis in the Museo Cristiano of the Vatican Library», *Art B* 16, 1934, σ. 345.

Ἡ διαφορὰ ὅμως ἀνάμεσα στὴν ἐξεταζόμενη παράσταση τοῦ Princeton καὶ σὲ ἐκείνη τῆς Santa Maria Maggiore εἶναι ὅτι στὴν τελευταία ἀπεικονίζεται καὶ ἕνας ἀκόμη ἄγγελος ἀπέναντι στὸν Ἰωσήφ. Ὡστόσο ὑπαινιγμὸς τοῦ Ὀνειρίου ἔχομε καὶ στὸν ἕκτο οἶκο τοῦ ὕμνου μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἱπταμένου ἀγγέλου ποὺ κατευθύνεται πρὸς τὸν Ἰωσήφ. Συνεπῶς δὲν βλέπω τὸν λόγο γιατί ὁ μικρογράφος ἔπρεπε νὰ ἀπεικονίσει τὸ ἴδιο γεγονός δύο φορές.

Ἡ παρουσία τοῦ Ἰωσήφ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐρμηνευθεῖ μὲ βάση τοὺς σχετικούς μὲ τὸν Εὐαγγελισμό λόγους τῶν πατέρων τῆς ἐκκλησίας, ποὺ περιέχουν ἀφθονία ἀφηγηματικῶν στοιχείων, καθὼς ἐπίσης καὶ τοὺς ὕμνους τοῦ Ρωμανοῦ, οἱ ὁποῖοι εἶναι ἀφιερωμένοι στὸν Εὐαγγελισμό. Ἰδιαίτερα στὴν Ὁμιλία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου μὲ τίτλο «Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου» ὑπάρχει ἕνας πολὺ μακρὺς διάλογος μεταξὺ Μαρίας καὶ Γαβριὴλ ὅπου, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ἀφήνεται νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ Ἰωσήφ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ δράμα καὶ χρονικὰ καὶ τοπικά⁹⁰. Ἀκόμη ὁ ὕμνος στὸν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου τοῦ Ρωμανοῦ, ποὺ περιέχεται στὸν Πατριακὸ κώδικα ἀριθ. 212(P), φφ. 212r-214v, καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ 18 οἶκους μὲ ἐφύμνιο «χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε» καὶ ἀκροστιχίδα τοῦ «ταπεινοῦ Ρωμανοῦ», περιέχει τὴν ἐξιστόρηση τοῦ γεγονότος τοῦ Εὐγγελισμοῦ καθὼς καὶ ὅ,τι ἐπακολούθησε μεταξὺ Μαρίας καὶ Ἰωσήφ. Μάλιστα στὸν δωδέκατο οἶκο, μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Γαβριὴλ, ἡ Παναγία καλεῖ τὸν Ἰωσήφ καὶ τοῦ ἐκθέτει ὅλα ὅσα συνέβησαν⁹¹. Ὅμως ὁ σημαντικὸς γιὰ τὸ θέμα μας διάλογος συμβαίνει στὸν μονόλογο τῆς Παναγίας, μὲ τὸν ὁποῖο ἐξωτερικεύει τὶς σκέψεις καὶ τὰ συναισθήματά της, καὶ ὄχι ἀνάμεσα στὴν ἴδια καὶ τὸν Ἰωσήφ. Ἐτσι, ὄντας ἀντίθετος μὲ τὴ μυθολογία τοῦ ἐπεισοδίου, ὅπως τὸ ἀναφέρει ἡ παράδοση, ἦταν κάπως δύσκολο νὰ εἶχε ἀσκήσει ἐπίδραση στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς. Ἡ ὑπόθεση γιὰ μία ταύτιση τῆς παραπάνω ἀνδρικῆς μορφῆς μὲ τὸν Ἰωσήφ φαίνεται ἀπίθανη καὶ ταυτόχρονα ἄρκετὰ τολμηρή. Ἀκόμη καὶ ἡ περίπτωση τοῦ λάθους ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ μικρογράφου δημιουργεῖ πολλὰ ἐρωτηματικὰ ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ τὴν εἰκονογραφία μιᾶς τόσο σημαντικῆς σκηνῆς, ὅπως ὁ Εὐαγγελισμός.

Ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὴ φυσιογνωμικὴ ὁμοιότητα τῆς μορφῆς μὲ τὸν Ἰωσήφ, μία ἄλλη λεπτομέρεια, ὅπως τὸ εἶδος τῆς ράβδου ποὺ κρατεῖ ἡ μορφή αὐτή, μπορεῖ νὰ βοηθήσει στὴν ταύτισή της. Ἡ ράβδος δὲν ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο στοιχεῖο στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Ἰωσήφ· ἂν κρίνομε ὅμως ἀπὸ τὶς περιπτώσεις ποὺ αὐτὸς παριστάνεται νὰ τὴν κρατεῖ π.χ. στὶς σκηνὲς τῆς Μνηστείας τῆς Παναγίας, τῶν Ἀμφιβολιῶν τοῦ ἐπὶ τῇ ἐγγύῳ καὶ τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο, αὐτὴ οὐδέποτε παροῖσιάζεται μὲ τὴ μορφή τῆς γκλίτσας — ὅπως συμβαίνει

90. «Ὁθεν αὐστηρῶ τῷ προσώπῳ καὶ ὀργίλῳ τῷ βλέμματι ἐπαπειλησαμένη ἐδίωξε τὸν εἰπόντα: Ἄπιθι, ἄπιθι, ἄνθρωπε, ἐκ προθύρων ἐμῶν· ἐκ προοιμίων ἐλήλυθας· οὐκ ἀρέσκοις μοι νομίζων. Συλαγωγῆσαι με θέλεις, ὡς Εὐὰν τὴν ἐκ γένους μητέρα· οὐ νικῆσεις κάλλος ἐμῆς ὄψεως, οὐ συνείδησιν, ἣν ἔχω πρὸς πένητα μνηστῆρα ἐμόν. Πρὸ τοῦ ἐλθεῖν ὁ γέρον τοῦ οἴκου μου ἀπόδραθι· κατάλιπε τὰ ἐνταῦθα, μὴ αἰτιάσηταί σε ὁ πρεσβύτερος· ζηλότυπος γὰρ ἐστίν. Ἀναχωρεῖν συμφέρει σοι· ἐὰν γὰρ ἴδῃ σε λαλοῦντα, καὶ ἐπαγγελόμενόν μοι τὰ τοιαῦτα, καὶ τῇ ἀνθρωπίνῃ φύσει ἀχώρητα καὶ σεαυτῷ προξενήσεις θλίψιν, καὶ ἐμοὶ πένθος καὶ δάκρυα...». Καὶ πιο κάτω: «Ἄρτι τοῦ οἴκου μου ἐξελθε, μὴ ἀκούσῃ ὁ Ἰωσήφ, καὶ ἀναγγελῇ τοῖς ἱερεῦσι, καὶ ὁ στερισκόμενος συζυγίας σκεπάρνῳ ἀποτέμῃ τὸν τράχηλόν σου, ἐπειδὴ ἐγγὺς μοι λαλεῖς καὶ ἐν προθύροις κέλλης ἐμῆς». MIGNE, PG 60, *Spuria*, στ. 757.

91. «Ρυθμῷ λαλήσας Γαβριὴλ καὶ ἀντακούσας εὐθέως τῶν τῆς Παρθένου ρημάτων ἀνίπαται καὶ ἔφτασε τὸ πύρινον καὶ φαιδρὸν ἐνδιαίτημα· ἡ δὲ παῖς τότε ἴσως πρὸς ἐαυτὴν τὸν Ἰωσήφ μετεπέμψατο καὶ φησί· «ποῦ ἦς σοφέ; Πῶς οὐκ ἐφύλαξας τὴν παρθενίαν μου; ἦλθε γὰρ τις (περωτός) καὶ ἔδωκέ μοι μνηστρα, μαργαρίτας τοῖς ὡσί (μου) οὗτος ἐνεῖρε μοι λόγους ὥσπερ ἐνώτια βλέπε, ἰδὲ πῶς ἐκαλλώπισέ με τούτῳ ὥραίσας με, ὅτι ἔφη μοι ὅτι λέξεις μοι μετ' ὀλίγον, ὅσιε *χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε*». Βλ. P. MAAS καὶ C.A. TRYPANIS, *Sancti Romani Melodi Cantica*, Oxford 1963, σ. 286, οἶκος ιβ'.

στη μικρογραφία που εξετάζουμε. Ἀντίθετα, ἡ γκλίτσα φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖται σὰν διακριτικὸ γνῶρισμα τοῦ Ἰακώβ ὅταν δὲν ἀπεικονίζεται ἡ κλίμακα, κυρίως σὲ παραστάσεις δυτικῆς τέχνης. Στὸ χειρόγραφο π.χ. τοῦ σκευοφυλακίου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Trier (cod. 141 A. 126) (12ος αἰ.), σὲ παράσταση Ρίζης Ἰεσσαὶ εἰκονίζονται δύο μορφές που κοιμούνται. Ἡ μία ταυτίζεται μὲ τὸν προπάτορα Ἰεσσαί, ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή που φέρει, καὶ ἡ ἄλλη μὲ τὸν Ἰακώβ, ἀπὸ τὴν πέτρα που ἔχει γιὰ προσκεφάλαιο καὶ τὴν γκλίτσα που κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι⁹².

Εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ Ἰακώβ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ γεγονὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ παρουσία του ὅμως ἐδῶ δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ οἴκου ἀφοῦ ὁ ἄγγελος στὸν πέμπτο χαιρετισμὸ του στὴν Παναγία τὴν ἀποκαλεῖ κλίμακα ἐπουράνιο «δι' ἧς κατέβη ὁ Θεός»⁹³. Παράλληλα λοιπὸν μὲ τὸν Εὐαγγελισμὸ γίνεται ὑπαινιγμὸς καὶ τοῦ ἐν λόγῳ ὁράματος τοῦ Ἰακώβ. Ἡ κλίμακα, ὅπως εἶναι γνωστὸν, χρησιμοποιήθηκε εὐρύτατα ἀλλὰ καὶ ἐρμηνεύθηκε ποικιλότροπα ἀπὸ τοὺς ἐκκλησιαστικούς πατέρες, στὴν Ἀνατολὴ καὶ στὴν Δύση. Γενικὰ θεωρήθηκε τὸ μέσον γιὰ ἄνοδο σὲ ὑψηλότερα πνευματικά ἐπίπεδα, γιὰ ἐπικοινωνία μεταξὺ οὐρανοῦ καὶ γῆς, τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιήσῃ ὅχι μόνον ὁ κάθε ὑποψήφιος γιὰ τελείωση, ἀλλὰ σὲ μερικὲς περιπτώσεις καὶ γιὰ νὰ κατέβῃ στὴ γῆ ἡ οὐράνια βοήθεια⁹⁴. Ἡ κλίμακα, που ἀριθμεῖται στὸν κατάλογο τῶν προεικονίσεων τῆς Παναγίας⁹⁵, συνδέεται κατ' ἐξοχὴν μὲ τὸν Ἰακώβ⁹⁶ καὶ ἡ εἰσαγωγή τῆς μορφῆς του σὲ σκηνὴ Εὐαγγελισμοῦ ἀποτελεῖ καινοτομία που σημειώνεται μόνον στὴ μικρογραφία τοῦ Princeton καὶ στὸ ἐπιτραχήλιο μὲ Ἀκάθιστο⁹⁷ που ἀνήκει στὴ Συλλογὴ τῆς Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης (1667). Εἶναι φανερό ὅτι ὁ μικρογράφος ἤθελε νὰ δώσῃ ἔμφαση στὴ συμβολὴ τῆς Παναγίας στὸ ἔργο τῆς θείας οἰκονομίας παρουσιάζοντάς την ὡς τὸ μέσον καθόδου τοῦ Θεοῦ στὴ γῆ.

Ἕνα σημεῖο που πρέπει ἐπίσης νὰ σχολιασθεῖ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ τρίτου οἴκου στὰ Σερβικὰ μνημεῖα⁹⁸, ὅπου παρατηρεῖται μία σταθερὴ προτίμηση στὸν Εὐαγγελισμὸ παρὰ τὸ φρέαρ. Ἡ ἴδια σκηνή, ὅταν παριστάνεται στὰ Μακεδονικὰ καὶ Ἑλλαδικὰ μνημεῖα, ἀνταποκρίνεται συνήθως στὸν πρῶτο οἶκο ἀφοῦ χρονολογικὰ προηγεῖται ἀπὸ τὸν κανονικὸ Εὐαγγελισμὸ. Φαίνεται ὅμως ὅτι οἱ Σέρβοι ἀγιογράφοι ἀκολουθοῦν τὴν ἀφήγηση τοῦ Ψευδο-

92. Βλ. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σ. 51. Εἰκόνα τῆς παραστάσεως R. LIGTENBERG, «De genealogie Van Christus in de beeldende Kunst, der Middeleeuwen, voornamelijk VanhetWesten, Oudheidkundig Jaarboek», *Bulletin van den nederl. Oudheidkundigen Bond*, Utrecht 1929, σ. 27.

93. TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 31.

94. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, σσ. 49 κ.έ.

95. Βλ. σχετικὰ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Αἱ βιβλικά προεικονίσεις τῆς Παναγίας*, σσ. 227 κ.έ. Ἡ οὐράνια κλίμακα σχετίζεται μὲ τὴν Παναγία καὶ ἀπὸ τοὺς ἁγίους Ἐλευθέριο (6ος αἰ.) καὶ Πέτρο Δαμιανό (11ος αἰ.). *Patr. Lat. LXV* 98 καὶ *CXLV* 934.

96. Βλ. Ἰωσήφ Ὑμνογράφον εἰς MIGNE, *PG* 105, στ. 1305, 1329.

97. Βλ. The Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art*, ἀριθ. 832.

98. Πρβ. τοὺς Ἀκαθίστους στὸ Μοναστήρι τῆς Dečani (γύρω στὸ 1346). PETKOVIĆ, *Dečani* II, πίν. CCXXXIX(2) τοῦ Mateić (1356-60). MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 33 (67) στὸ ψαλτήριο Tomić. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIII(84), στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko στὴ Šušica (γύρω στὰ 1370-1372). MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 83 (157) στὸ Σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου (περ. 1370). STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LII(126) καὶ στὸ Μοναστήρι τῆς Gračanica (β' μισὸ τοῦ 14ου αἰ.). P. MIJOVIĆ, «O hronologiji gračaničkih fresaka», *Starine Kosova i Metohije IV-V*, Pristina 1968-1971, σ. 170.

Ματθαίου, στην οποία τὸ περιεχόμενο τῶν λόγων ποὺ ἀπευθύνει ὁ ἄγγελος στὴν Παναγία: «ecce veniet lux de coelo et habitabit in te, et per te universo mundo resplendet»⁹⁹, συμπίπτει μὲ τὸν ἔνατο κατὰ σειρὰ χαιρετισμὸ τοῦ τρίτου οἴκου: «χαῖρε τὸ φῶς ἀρρήτως γεννήσασα» ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν πεμπτουςία του. Ἐπομένως γιὰ τοὺς Σέρβους ἀγιογράφους, ὁ Εὐαγγελισμὸς παρὰ τὸ φρέαρ εἶναι ἕνας τρόπος γιὰ νὰ ἀποδώσουν εἰκονογραφικὰ τὸν ἔνατο χαιρετισμὸ τοῦ τρίτου οἴκου ποὺ ὑπαινίσσεται τὸ μυστήριον τῆς Ἐνσαρκώσεως¹⁰⁰.

Στὰ μνημεῖα ὅπου ὁ τρίτος οἶκος εἰκονογραφεῖται μὲ τὸν κανονικὸ Εὐαγγελισμὸ παρατηρεῖται ἡ ἴδια ποικιλία στὴ στάση καὶ τὴ συμπεριφορὰ τῆς Παναγίας ἀπέναντι στὸν ἄγγελο ποὺ σημειώθηκε καὶ στὸν προηγούμενο οἶκο. Οἱ παραλλαγές τῶν τύπων τοῦ ψαλτηρίου τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης¹⁰¹ καὶ τῆς τοιχογραφίας στὸ Göreme τῆς Καππαδοκίας¹⁰² εἶναι οἱ πιὸ συνηθισμένες. Στὴ μικρογραφία τοῦ *Garrett 13* ἡ Παναγία εἰκονίζεται καθισμένη ὅπως καὶ στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial, ἀλλὰ μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση· ἡ θέση τῶν χειρῶν τῆς δὲν συμφωνεῖ μὲ τὸ κείμενο τοῦ οἴκου ὅπου ἡ Παναγία ζητᾷ νὰ εἰσχωρήσει στὸ μυστήριον τῆς Ἀμώμου Συλλήψεως. Ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὴ γλαφυρὴ περιγραφὴ τοῦ ἀποκρύφου εὐαγγελίου ὅσον ἀφορᾷ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, ποὺ τὴ θέλει νὰ ἐκτείνει τὰ χέρια καὶ νὰ ὑψώνει τὰ μάτια στὸν οὐρανὸ ὑποτασσόμενη στὸ θεῖο θέλημα, ὅταν ὁ ἄγγελος τῆς ἐξηγεῖ, τὴ θαυμαστὴ σύλληψη¹⁰³.

Οἶκος Δ

Ἡ Παναγία, σὲ στάση ἀνάλογη μὲ ἐκείνη στὸν δεῦτερο οἶκο, ἀνάμεσα σὲ δύο ἀγγέλους ποὺ ἀπλώνουν ἕνα ὕφασμα πίσω της, ὁ Θεὸς Πατὴρ καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα μὲ τὴ μορφή περιστέρου, ποὺ εἰκονίζονται στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ, δημιουργοῦν μία συμμετρικὴ σύνθεση μὲ κεντρικὸ ἄξονα τὴν Παναγία. Ἡ σκηνὴ παριστάνει τὴν Ἀμωμὴ Σύλληψη¹⁰⁴ (εἰκ. 5, 39).

Ἡ ἰδέα τῆς Ἀμώμου Συλλήψεως εἶναι γνωστὸν ὅτι ἐκφράζεται στὴν τέχνη μὲ τὸν Εὐαγγελισμὸ, ὅπου ἤδη ἀπὸ τὸν 5ο καὶ κυρίως τὸν 6ο αἰῶνα, μία φωτεινὴ ἀκτὴν κατευθύνεται ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ πρὸς τὴν Παναγία μὲ τὸ περιστέρι τοῦ Ἁγίου Πνεύματος νὰ

99. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. IX(1), σ. 69.

100. Πρβ. καὶ Ἰάκωβον τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου (12ος αἰ.), «Ἐπεὶ οὖν προμηθεῖα... καὶ τῆς πηγῆς κατεῖληφεν, ἥτις σύμβολον ἦν τοῦ μυστηρίου, τὸ ἀθάνατον ὕδωρ ἐξεικονίζουσα... PG 127, 639 Θ'.

101. Αὐτὴν ἀκολουθοῦν τὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 129, φ. 4v. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 5.

102. Αὐτὴν ἀκολουθεῖ ὁ Ἀκάθιστος τῆς Cozia. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 1. Ὡστόσο, στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας ἡ Παναγία, ὄρθια, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος καὶ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω, ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τοῦ τετραευαγγελίου τῆς Βιέννης (*Theol. gr. 1153*). MILLET, *Athos*, πίν. 145(2). Τοῦ ἰδίου, *Recherches*, εἰκ. 34, ἐνῶ στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου γνέθι ὅπως στὸ χειρόγραφο τῶν *Ὀμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου* τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 9 καὶ STORNAJOLO, «Le miniature delle Omilie di Giacomo monaco (Vat. gr. 1162) et dell' evangelario greco Urbinate (Vat. Urb. gr. 2)», *Codices et Vaticanis selecti*, series minor, vol. I, Roma 1910, φ. 118, σ. 51.

103. «Tunc Maria manibus expansis et oculis ad coelum levatis dixit: Ecce ancilla domini». TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. IX(4), σ. 113. Μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση εἰκονίζεται ἡ Παναγία στὸν τέταρτο οἶκο τῶν ψαλτηρίων Tomić καὶ Μονάχου. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIII (85). STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LII(127).

104. «Δύναμις τοῦ Ὑψίστου, ἐπεσκίασε τότε, πρὸς σύλληψιν τῇ Ἀπειρογάμῳ: καὶ τὴν εὐκαρπον ταύτης νηδύν, ὥς ἀγρὸν ὑπέδειξεν ἡδὺν ἅπασι, τοῖς θέλουσι θερίζειν σωτηρίαν ἐν τῷ ψάλλειν οὕτως: Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 31.

αἰωρεῖται πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι της ἢ νὰ κατευθύνεται πρὸς τὸ αὐτὶ της¹⁰⁵. Γύρω στὸν 9ο αἰῶνα ἐμφανίζεται μία ἄλλη παραλλαγή μετὰ τὴν Παναγία σὲ δέηση καὶ τὸν Χριστὸ σὲ μετάλλιο μπροστὰ στὸ στήθος της¹⁰⁶. Ὅτι αὐτὸς ὁ τύπος ἔχει σχέση μετὰ τὸν Εὐαγγελισμό φαίνεται καὶ ἀπὸ δύο εἰκόνες τοῦ 12ου αἰῶνα, ποὺ βρίσκονται ἢ μία στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ καὶ ἢ ἄλλη στὴν παλαιὰ Μητρόπολη τῆς Κοιμήσεως στὴ Μόσχα. Παριστάνουν τὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ ταυτόχρονα, σὲ μονοχρωμία, τὸν Χριστὸ βρέφος στὸ στήθος τῆς Παναγίας ἀλλὰ χωρὶς τὸ μετάλλιο¹⁰⁷. Μέσα στὰ πλαίσια τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Ἀκαθίστου κυρίως οἱ ἁγιογράφοι τῆς Ρουμανίας καταφεύγουν στὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ γιὰ νὰ ἀπεικονίσουν τὴν Ἀμωμὴ Σύλληψη¹⁰⁸. Στὰ ἄλλα μνημεῖα, μετὰ ἀφετηρία τὸ κείμενο τοῦ ὕμνου, ἀπομονώνεται τὸ παραπάνω θέμα καὶ παριστάνεται ἢ Παναγία μαζί μετὰ ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ ἐκφράσουν πιὸ εὐγλωττα τὶς δογματικὲς ἔννοιες. Ἔτσι, στοὺς Ἀκαθίστους τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα¹⁰⁹, τῆς Μονῆς Βαλσαμονέρου στὴν Κρήτη¹¹⁰, τῆς Παναγίας στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 183), στὸ χειρόγραφο 113 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας¹¹¹ καὶ στὸ ἐπιτραχῆλιο τῆς Βαλτιμόρης¹¹², ἕνας ἢ δύο ἄγγελοι ἐκτείνουν πίσω ἀπὸ τὴ μετωπικὴ μορφή τῆς Παναγίας ἕνα ὕφασμα, σύμβολο τῆς σκιάς τοῦ Ὑψίστου¹¹³. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ἀποδίδεται ρεαλιστικότερα στὸν τρίτο οἶκο τοῦ ὕμνου στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας¹¹⁴ καὶ τοῦ Escorial¹¹⁵. Τὸ ὕφασμα, καθὼς ἐκτείνεται συγκρατούμενο στὰ κτίρια τοῦ βάθους, μοιάζει μετὰ τέντα ποὺ σκιάζει ἀπὸ ἀριστερὰ τὴν καθιστὴ μορφή τῆς Παναγίας. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ στὸν τρίτο οἶκο, ἀντὶ τοῦ τέταρτο, φαίνεται νὰ ἀντανακλᾷ μίαν ἄλλη σημασία τῆς ὁθόνης, ὅτι δηλαδὴ εἶχε σκοπὸ νὰ κρύψει ἀπὸ τὸν Σατανᾶ τὴ στιγμὴ καὶ τὸν τρόπο τῆς Ἐνσαρκώσεως. Ἡ ἄποψη αὐτὴ βασιζέται στὶς ἐπιστολὲς τοῦ ἀποστόλου Παύλου καὶ στὰ κείμενα τῶν ἁγίων Ἀμβροσίου, Ἰερωνύμου, Ὠριγένη καὶ Ἰγνατίου¹¹⁶. Ὁ μικρογράφος φαίνεται νὰ ἀποδίδει τὸν πρῶτο καὶ τὸν ὄγδοο χαιρετισμὸ τοῦ ἀγγέλου πρὸς τὴν Παναγία στὸν τρίτο οἶκο: «Χαῖρε, βουλῆς ἀπορρήτου Μύστις, χαῖρε τὸ τῶν δαιμόνων πολυθρήνητον Τραῦμα». Παράλληλα μετὰ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῶν ἀγγέλων ποὺ κρατοῦν τὴν ὁθόνη, συνυπάρχει καὶ ἐκεῖνος μετὰ τὶς δύο ἢ περισσότερες θεραπαινίδες ποὺ ἐκτείνουν ἐπίσης τὸ

105. Ψηφιδωτὸ τῆς Santa Maria Maggiore, μετὰ τὸ περιστέρι νὰ κατευθύνεται πρὸς τὴν Παναγία. M. VAN BERCHEM καὶ CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IVe au Xe siècles*, Genève 1924, σσ. 45 κ.έ., εἰκ. 50, 51. Βλ. σχετικὰ A. GRABAR, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton 1968, σ. 128.

106. *Αὐτόθι*, σ. 128.

107. *Αὐτόθι*.

108. Πρβ. τὶς ἐκκλησίαις στὴ Moldovița, Humor καὶ Sucevița τῆς Μολδαβίας. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, σσ. 117 κ.έ., 108, 145, πίν. LII(1), LXXIII(1), LXXV(1), XLIII(3). P. HENRY, «Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Acatiste dans la peinture murale de Bukovine», *Bibl. de l'Inst. Français des Hautes Etudes en Roumanie*, *Mélanges* 1928, σσ. 33 κ.έ. Μετὰ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀποδίδεται ὁ τέταρτος οἶκος καὶ στὸ μοναστήρι τοῦ Θεράποντα. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 23, 24-26, καθὼς καὶ στὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, ὅπου ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ εἰκονίζεται μετὰ στρατιωτικὴ στολὴ καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη, ὅπου ὁ ἄγγελος ἐμφανίζεται μέσα σὲ νεφέλῃ ὅπως συμβαίνει συνήθως στὸν πρῶτο οἶκο. CHATZIDAKIS, *Icones*, πίν. 37. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσείον Μπενάκη*, πίν. 27.

109. GROZDANOV, *Ilustrazija himni Bogorodičinog akatista*, σ. 46.

110. Προσωπικὲς σημειώσεις.

111. TAFRALI, *Iconografia imnului Acatist*, σ. 67, εἰκ. 7.

112. The Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art*, πίν. CXVIII.

113. A. GRABAR, «L'iconographie de la Parousie», *Lex Orandi*, Paris 1966, καὶ *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge I*, σ. 577.

114. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 129, φ. 4v.

115. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 5.

116. J. FOURNÉE, «Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation», *Synthronon*, Paris 1968, σσ. 232 κ.έ.

ὑφασμα πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ ποὺ εἰκονίζεται στὴν Ὀλυμπιώτισσα τῆς Ἑλασσόνοιο, στὴν Decani, στὸ Mateič¹¹⁷, στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα (εἰκ. 104), στὸ χειρόγραφο τοῦ Μονάχου¹¹⁸, στὶς μονὲς τοῦ Marko¹¹⁹, τῆς Λαύρας (εἰκ. 111), τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 159), τοῦ Βαρλαάμ¹²⁰ καὶ τῶν Φιλανθρωπῶν¹²¹, φαίνεται νὰ εἶναι παλαιότερη ἀπὸ ἐκείνη μὲ τοὺς ἀγγέλους¹²². Ἦδη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 8ου αἰώνα μία ἢ δύο γυναῖκες παριστάνονται ὄρθιες νὰ σηκώνουν ἓνα ὑφασμα πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία σὲ καρολίνεια ἐλεφαντοστά¹²³. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ὀφείλεται στὴν ἀφήγηση τοῦ Ψευδο-Ματθαίου, ποὺ ἀναφέρει ὅτι πέντε παρθένοι ἔμειναν μαζί μὲ τὴν Μαρία στὸ σπῖτι τοῦ Ἰωσήφ καὶ εἶναι ἐκεῖνες ποὺ τὸν διαβεβαίωσαν κατὰ τὴν ἐπιστροφή του γιὰ τὴν ἀγνότητά της¹²⁴. Ἄρα ἡ παρουσία τους στὴ σκηνὴ ἀποτελεῖ πιστοποίηση τῆς ἀγνότητος τῆς Παναγίας καὶ μαρτυρία τῆς Ἀμώμου Συλλήψεως. Πολὺ ἀργότερα τὶς θεραπαινίδες ἀντικαθιστοῦν μορφές ἀγγέλων. Ἀγγελοὶ νὰ ἐκτείνουν τὸ ὑφασμα συναντῶνται συχνὰ στὴ Δύση καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό, ὅπως στὴ Στέψη τῆς Παναγίας¹²⁵.

Στὴ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Tomić ἡ Παναγία εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας ἐνῶ ἡ σκιά τοῦ Ὑψίστου μὲ τὴ μορφὴ πλατεῖας δόξας ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρα-

117. CONSTANTINIDES, *The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles*, εἰκ. 6. PETKOVIĆ, Dečani, II, πίν. CCXXXIX(2) CCL(1). GORDANA BABIĆ, «Les fresques de Šušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge», *CahArch* 12, 1962, σ. 330, εἰκ. 19. MILLET-VELMANS, *Yugoslavie*, πίν. 33(67). PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 20 (a·b), 33, 55 (a·b).

118. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LII(127). SUZY DUFRENNE - S. RADOJČIĆ - R. STICHEL - I. ŠEVČENKO - H. BELTING, *Der serbische Psalter*.

119. MILLET-VELMANS, *Yugoslavie* IV, πίν. 84(158).

120. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 273(δ).

121. Στὴ σκηνὴ περιλαμβάνεται καὶ ὁ ἐπόμενος οἶκος Ε. Προσωπικὲς σημειώσεις.

122. Τέσσερις ἄγγελοι πλασιώνουν καὶ τὴν καθιστὴ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ Santa Maria Maggiore ἀλλὰ ἡ παρουσία τους εἶναι καθαρὰ τιμητικὴ.

123. F.J. SCHMIDT, «Blagovjesenie», *Izvestija russk. Instituta*, Sofia 1911, σσ. 37 κ.έ.

124. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. VIII(5) καὶ X(1), σ. 68, 69.

125. Βλ. τοὺς πίνακες μὲ τὴ Στέψη τῆς Παναγίας τοῦ Paolo Veneziano (1300-1352/62) στὴν Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βενετίας καὶ τοῦ Donato (1344-1388) καὶ Catarivio (1362-1382) στὴν Πινακοθήκη Querini-Stampalia τῆς Βενετίας. G. de LOGU, *Pittura Veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo, πίν. 2, 4. Ἐπίσης τὸ ὑφασμα συχνὰ στολίζει ἄλλοτε τὸ ἐρεισίνωτο τοῦ θρόνου τῆς Παναγίας καὶ ἄλλοτε κρέμεται σὰν παραπέτασμα πίσω της. Βλ. τὴν ἑνθρονή Παναγία στὴν ἀψίδα τῆς κόγχης τοῦ Monreale. E. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Palermo 1960, πίν. 86. Πρβ. καὶ τὴν Madona del Bordone (1261) τοῦ Coppo di Marcovaldo στὴ Siena καὶ τὴν ἑνθρονή Παναγία (1270) στὸ Orvieto. W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Lausanne 1956, πίν. 62, 63. Βλ. τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων στὸν κώδικα ἀριθ. 3548 τοῦ Βατικανοῦ (δεύτερο τέταρτο τοῦ 11ου αἰ.). *Sacramentarium* τῆς Fulda, φ. 14r ὅπου ἡ Παναγία κάθεται σὲ θρόνο καὶ πίσω της κρέμεται ὑφασμα μὲ σταυρούς. E.H. ZIMMERMANN, *Die Fuldaer Buchmalerei in Karolingischen und Ottonischer Zeit*, πίν. IV. Καὶ ἐκείνη στὸ βιβλίο τῶν Ὁρῶν τοῦ SFORZA, μὲ τὴν Παναγία καθισμένη στὸ κρεβάτι καὶ τὸν Χριστὸ γυμνὸ βρέφος, νὰ δέχεται τὴ λατρεία τῶν Μάγων πίσω της κρέμεται τὸ ὑφασμα. Cte P. DURRIEU, *La miniature flamande*, πίν. CI. Τὸ ὑφασμα εἶναι δυνατόν νὰ πλασιώνει καὶ ἄλλα πρόσωπα ἐκτὸς τῆς Παναγίας, συνήθως εὐαγγελιστές, ὅπως φαίνεται στὸν ἀρμενικὸ κώδικα ἀριθ. 1144 τοῦ San Lazzaro στὴ Βενετία (10ος αἰ.). Ἐδῶ ὁμως χρησιμοποιεῖται μὲ τὴ σημασία ποὺ εἶχε στὴν ἀρχαιότητα, δηλαδὴ γιὰ νὰ ἐξάρει τὶς μορφές. K. WEITZMANN, *Die Armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts*, Bamberg 1933. Βλ. καὶ τὸν κώδικα Wittechindeus στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Βερολίνου (*Ms. Theol. Lat. Fol. I*), φφ. 14v, 45v, 102v. E.H. ZIMMERMANN, *Die Fuldaer Buchmalerei in Karolingischer und Ottonischer Zeit*, πίν. VI(a·b), VII(b). Πρβ. καὶ κώδικα 141 στὴν Πανεπιστημιακὴ Βιβλιοθήκη στὸ Erlangen. *Αὐτόθι*, πίν. VIII(a, b), φ. 19(b), πίν. IX(a), φφ. 69(b), 101(b) καθὼς καὶ τὸ εὐαγγελιστάριο τοῦ Würzburg στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Πανεπιστημίου (*Mp. fol. Theol. 66*), πίν. X(a, b), XI(a, b), (τέλος 10ου αἰ.).

νοῦ¹²⁶. Ἀριστερὰ μία καθιστὴ θεραπαινίδα γνέθει. Στὴν ὁμοία περίπου τοιχογραφία τῆς Καταπολιανῆς στὴν Πάρο εἰκονίζεται καὶ τὸ περιστέρι τοῦ Ἁγίου Πνεύματος στὸ κέντρο τῆς ἀκτίνας πού συνδέει τὴ δόξα τῆς Παναγίας μὲ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ¹²⁷. Τὰ προηγούμενα στοιχεῖα λίγο πολὺ ἀποτελοῦν σταθερὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονογραφίας τοῦ τετάρτου οἴκου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ περιπτώσεις πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ μίαν ἀσυνήθιστη λιτότητα. Στοὺς Ἀκαθίστους τῆς Μόσχας¹²⁸ καὶ τοῦ Escorial¹²⁹ ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια, δεομένη χωρὶς τὸν Χριστό, ἀνάμεσα σὲ κτίρια, νὰ δέχεται τὶς ἀκτίνες πού ξεφεύγουν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἐνῶ στὸν Ἀκάθιστο τῆς Cozia¹³⁰ ἡ μεσαία ἀκτίνα μεταμορφώνεται σὲ ἐλλειψοειδῆ δόξα πού περιβάλλει τὴν ἐπίσης ὄρθια καὶ δεομένη Παναγία. Τὸ στοιχεῖο τῆς δόξας στὴν χριστιανικὴ τέχνη ἄλλοτε συμβολίζει τὴν θεϊκὴ ἐπέμβαση ὅπως ἐδῶ καὶ ἄλλοτε, προκειμένου γιὰ τὸν Χριστό, δηλώνει τὴν θεία προέλευσή του, δείχνοντας ὅτι πρόκειται γιὰ θεοφάνεια¹³¹.

Ἡ ἀνθρωπομορφικὴ παράσταση τοῦ Θεοῦ, πού προβάλλει ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ ἀπλώνοντας προστατευτικὰ τὰ χέρια του ἐπάνω ἀπὸ τὴν Παναγία, διαφοροποιεῖ τὴν παράστασή μας ἀπὸ τὶς προηγούμενες. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Θεοῦ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἀνατολικὲς θεολογικὲς ἀντιλήψεις, σύμφωνα μὲ τὶς ὁποῖες ὁ Πατὴρ καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα εἶναι ἀπερίγραπτοι¹³². Περιγραφτὸς εἶναι μόνον ὁ Υἱὸς κατὰ τὴν ἀνθρώπινη φύση του, δηλαδή ὡς λόγος Οἰκονομίας καὶ ὄχι κατὰ τὴν θεϊκὴ, ὡς λόγος Θεολογίας. Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ Χριστὸς παριστάνεται συμβολικὰ μὲ τὴ μορφή τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν ἢ τοῦ Παντοκράτορα στὴν ὁποία ταυτίζονται οἱ ιδιότητες τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ. Ἡ παράσταση τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν, πού ἔχει τὴν πηγὴ της στὸ δράμα τοῦ Δανιήλ (7, 9), ἐμφανίζεται στὴν βυζαντινὴ τέχνη ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα¹³³ καὶ συνοδεύεται πάντοτε ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή ΙϚ-ΧϚ Ο ΘϚ ΗΜΩΝ¹³⁴ ἢ ΙϚ-ΧϚ Ο ΠΑΛΑΙΟϚ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ¹³⁵ ἢ ἀπλὰ ΙϚ-ΧϚ¹³⁶

126. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIII(85). Πρβ. καὶ τὸν ἴδιο οἶκο στὴ Λιτὴ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Μελετίου (16ος αἰ.). DELIYANNI-DORIS, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, σ. 141, εἰκ. 22.

127. ΟΡΑΝΑΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 10.

128. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 129, φ. 6v.

129. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 6.

130. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 1.

131. Γιὰ τὸ θέμα τῆς δόξας γενικὰ, βλ. R. SCHNACKENBURG, «Doxa», *LTk* III, 1959, στ. 532 κ.έ.

132. H. GERSTINGER, «Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinischslawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas Typus», *Festschrift W. Sas - Zaloziecky zum 60 Geburtstag*, Graz 1956, σ. 81. GRABAR, *Christian Iconography*, σσ. 116 κ.έ. S. PAPADOPOULOS, «Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité dans l'Art Byzantin», *CahArch* 18, 1969, σσ. 132 κ.έ. ΧΡΥΣΑΝΘΗΣ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη, 1973, σ. 87. Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, «Εἰκονογραφικά (Εἰκονόφιλοι - Εἰκονομάχοι - Ὁρολογία). Ἡ Ἀνατολικὴ Ὁρθόδοξος ἐκκλησία περὶ ἱερῶν εἰκόνων καὶ τῆς προσκυνήσεως αὐτῶν», *Βυζάντιον*, Ἀφιέρωμα στὸν Ἀνδρέα Ν. Στράτο II, Ἀθῆναι 1986, σσ. 673 κ.έ.

133. GRABAR, «La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge», *Actes du VIe Congrès International des études Byzantines II*, Paris 1948, σ. 132 καὶ *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, σ. 54. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα βλ. καὶ G. MILLET, *La dalmatique du Vatican*, Paris 1945, σσ. 42 κ.έ.

134. Πρβ. τὴν παράσταση τῆς Ἀγ. Τριάδος στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς. ΧΡΥΣΑΝΘΗΣ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς*, πίν. 48, 49. Ἡ ἐπιγραφή: Ὁ Πατὴρ, Υἱὸς καὶ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον.

135. Βλ. τὴν εἰκόνα τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀθήνας. ΑΓΑΠΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Ἀθῆνα 1971, πίν. 13.

136. Βλ. τὸν Εὐαγγελισμό στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 14(α).

ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ¹³⁷, ακριβώς για να αποφεύγονται οί παρερμηνείες. Ἡ ἐπιγραφή πού συνοδεύει τὴ μορφή τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν στὴ μικρογραφία τοῦ Garrett ἀναφέρει μόνον ὁ Θεὸς καὶ Περιστέρη (ὁ Θς καὶ Πῤῃ). Ἔχομε λοιπὸν τὴν ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τοῦ Θεοῦ σύμφωνα μὲ δυτικὰ πρότυπα καὶ ὄχι τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν, μία λεπτομέρεια πού συνδυάζεται πολὺ συχνὰ μὲ παραστάσεις Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ παρουσία τοῦ Θεοῦ καὶ τὸ περιστέρι νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ὑπάρχει π.χ. στὸν πίνακα μὲ Εὐαγγελισμό τοῦ Lorenzo Veneziano (1356-1379) στὴν Πινακοθήκη τῆς Ἀκαδημίας στὴ Βενετία¹³⁸. Τὸ περιστέρι νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Θεοῦ-Πατρὸς παριστάνεται σὲ μία μοναδικὴ ὥς τώρα παράσταση στὸν ἐλληνικὸ χῶρο, στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, κοντὰ στὴ Μονὴ Πρέβελη στὴν Κρήτη (15ος αἰ.)¹³⁹. Πρόκειται ὅμως γιὰ παράσταση Ἀγίας Τριάδος καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἀγίου Πνεύματος μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ἀποσκοπεῖ νὰ τονίσει μίαν ἄλλη δογματικὴ ἀλήθεια: τὴν ἐκπόρευση τοῦ Ἀγίου Πνεύματος μόνον ἀπὸ τὸν Πατέρα.

Μέσα στὰ πλαίσια τῆς εἰκονογραφίας τοῦ τετάρτου οἴκου εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν ἐκκλησία τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς¹⁴⁰. Εἰκονίζονται ἀριστερὰ ὁ ἄγγελος καὶ δεξιὰ ἡ Παναγία μὲ τὸ δεξιὸν χερὶ σὲ χειρονομία ἀρνήσεως καὶ τὸ περιστέρι τοῦ Ἀγίου Πνεύματος μπροστὰ στὸ στήθος. Ἐπάνω ψηλὰ στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς μέσα στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ προτομὴ ὡς Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν. Στὴν εἰκόνα τοῦ 11ου-12ου αἰῶνα τῆς Μόσχας, ἀντὶ τοῦ περιστεριοῦ παριστάνεται ὁ Χριστὸς βρέφος¹⁴¹. Οἱ παραστάσεις ἀκολουθοῦν συγγενὲς πρότυπο. Ἀνάλογες ἀπεικονίσεις ἔχομε καὶ στὶς ἐκκλησίες τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὸ Βρίκι τῆς Μάνης¹⁴² καὶ στὸν Τσόπακα (12ος-13ος αἰ.)¹⁴³ τῆς ἴδιας περιοχῆς. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ ἄγγελος, δεξιὰ ἡ Παναγία καὶ ἔπάνω ψηλὰ, στὸ μέσον, ἡ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ σὲ ἡμικύκλιο ἀπὸ τὸ ὁποῖο κατέρχεται ἀκτίνα μὲ μορφή πλατειᾶς ταινίας. Εἶναι δύσκολο νὰ ἀποφανθεῖ κανεὶς ἂν ἡ σκηνὴ αὐτὴ διαμορφώθηκε κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ ὕμνου ἢ τῆς ἀπόκρυφης παραδόσεως. Ἡ ὑπαρξὴ ὅμως δύο ἀκόμη Εὐαγγελισμῶν στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς, τοῦ Εὐαγγελισμοῦ παρὰ τὸ φρέαρ¹⁴⁴ καὶ τῆς Εὐλογίας τῆς Παναγίας ἀπὸ τὸ χερὶ τοῦ Θεοῦ¹⁴⁵, ἐνισχύουν τὴν πρώτη ὑπόθεση. Ἰδιαίτερα ἡ τελευταία σκηνὴ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς πρόδρομος τοῦ λιτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῶν χειρογράφων τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial πού περιγράψαμε πιὸ πάνω. Ἄν ἔτσι ἔχει τὸ πράγμα, τότε διαπιστώνεται γιὰ πρώτη φορὰ ἐπίδραση τοῦ Ἀκαθίστου στὴ διαμόρφωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος ἐνὸς ναοῦ ἤδη ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα.

Οἱ εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες τοῦ τετάρτου οἴκου στὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton, ὅπως ἡ παρουσία τοῦ Θεοῦ, ὁ κεντημένος διάφανος πέπλος καὶ ἡ ἐνδυμασία τοῦ ἀριστεροῦ

137. Πρβ. τὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ μὲ παράσταση Ἀγίας Τριάδος στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, ἀριθ. 8 (Γ. 79), πίν. 10, σ. 15 καὶ τοῦ Ἰωάννου Μόσκου (1702). *Αὐτόθι*, ἀριθ. 40 (Γ. 75), πίν. 30.

138. LOGU, *Pittura Veneziana*, πίν. VII, VIII.

139. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Αἱ βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Ἀθῆναι 1957, σ. 96, πίν. L. Τὸ ἴδιο θέμα, λιγότερο τονισμένο, παριστάνουν καὶ οἱ τοιχογραφίαι τῆς Περιβλέπτου στὸν Μυστρά, ὅπου ὁ Πατὴρ καθισμένος σὲ δόξα ἔχει κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του τὸ Ἅγιον Πνεῦμα (περιστερὰ) μέσα σὲ ἐγκόλπιο. MILLET, *Mistra*, πίν. 113 (2), καὶ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς.

140. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 14(α).

141. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei*, πίν. 50A.

142. Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Μέσας Μάνης*, Ἐν Ἀθήναις 1964, σ. 71, σημ. 1.

143. *Αὐτόθι*, σ. 72, σημ. 5.

144. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 15.

145. *Αὐτόθι*, πίν. 28 (β).

ἀγγέλου, μὲ χιτῶνα καὶ κοντὸ σάκκο¹⁴⁶, προσιδιάζουν σὲ παραστάσεις δυτικῆς τέχνης. Παράλληλα ὁμως φαίνεται νὰ ἀποδίδουν κατὰ γράμμα τὴν φράση τοῦ Γαβριὴλ πρὸς τὴν Παναγία, σύμφωνα μὲ τὴν ἐρμηνεία ποὺ δίδουν οἱ ἐκκλησιαστικοὶ πατέρες. Συγκεκριμένα ὁ Ἀνδρέας Κρήτης στὸν πέμπτο λόγο του γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου, ἀναλύοντας τὴν φράση: «Πνεῦμα Ἅγιον ἐπιλεύσεται ἐπὶ Σε καὶ δύναμις Ὑψίστου ἐπισκιάσει Σε», λέει: «Ὅρα ποῦ τὸ τῆς Τριάδος φανεροῦται μυστήριον. Πνεῦμα γὰρ Ἅγιον εἰπὼν, οὐκ ἄλλο ἢ τὸν παράκλητον ἔφη. Δύναμιν δὲ τοῦ Ὑψίστου, προφανῶς τὸν Υἱὸν ὑπογράφει. Τῇ γὰρ τοῦ Ὑψίστου φωνῇ τὸ τοῦ Πατρὸς συνεισφέρεται πρόσωπον. Τὸ δὲ ἐπισκιάσει Σε, ἐκεῖνο δοκεῖ μοι λέγειν ὅπερ, οἶμαι, πρότερον Ἀμβρακίου, διορατικοῖς ὅμμασιν ἐνιδῶν, ὁρος κατὰσκιον τὴν Παρθένον ἐκάλει»¹⁴⁷.

Οἶκος Ε

Τὸ θέμα τοῦ Ἀσπασμοῦ εἶναι τυπικὸ γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐρμηνεία τοῦ πέμπτου οἴκου¹⁴⁸, ὁ ὁποῖος παρουσιάζει συνδυασμὸ τῶν ἀφηγήσεων τοῦ κανονικοῦ (Λουκάς Α, 40) καὶ τοῦ ἀποκρύφου εὐαγγελίου (Πρωτευαγγ. Ἰακώβου 12, 2). Ἡ συνάντηση τῆς Μαρίας μὲ τὴν Ἐλισάβετ, ποὺ συμβολίζει τὴν πρώτη γήινη ἀναγνώριση τῆς θείας προελεύσεως τοῦ Χριστοῦ πρὶν ἀπὸ τὴ γέννησή του, ἀποτελεῖ παράλληλα μὲ τὸν Εὐαγγελισμό, μία ἀκόμη μαρτυρία τῆς Ἐνσαρκώσεως. Γιὰ τοὺς παραπάνω λόγους διατηρεῖ ἤδη ἀπὸ τὸν 5ο αἰῶνα¹⁴⁹ σταθερὴ θέση στὴν εἰκονογράφηση τῶν εὐαγγελικῶν κύκλων ἀκόμη καὶ ἐκείνων ποὺ περιλαμβάνουν περιορισμένο ἀριθμὸ ἐπεισοδίων¹⁵⁰.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ σκηνὴ ἀκολουθεῖ τὴν πιὸ συνηθισμένη παραλλαγὴ τοῦ ἐναγκαλισμοῦ¹⁵¹ (εἰκ. 6, 40). Ἐμπρὸς σὲ κτίρια οἱ δύο γυναῖκες παριστάνονται ἐντελῶς μόνες, ὅπως στὰ χειρόγραφα τῆς Μονῆς Παντελεήμονος ἀριθ. 2, φ. 236r¹⁵² (12ος αἰ.), τῆς Μόσχας¹⁵³ καὶ τοῦ Escorial¹⁵⁴, στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴν Θεσσαλονίκη¹⁵⁵, τῆς Cozia¹⁵⁶, τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 104), τῆς Μολυβοκκλησιᾶς, τοῦ Ἀγίου Ὁρους¹⁵⁷, τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων¹⁵⁸, τῆς Καταπολιανῆς τῆς Πάρου¹⁵⁹ καὶ στὸ χειρόγραφο ἀριθ. 113 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας στὸ Βου-

146. MARY G. HOUSTON, *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration*, London 1966 (6η ἐκδ.), πίν. V (A).

147. MIGNE, PG 97, στ. 909.

148. «Ἐχουσα Θεοδόχον ἡ Παρθένος τὴν μήτραν, ἀνέδραμε πρὸς τὴν Ἐλισάβετ· τὸ δὲ βρέφος ἐκείνης εὐθύς, ἐπιγνὼν τὸν ταύτης ἀσπασμὸν ἔχαιρε· καὶ ἄλμασιν ὡς ἄσμασιν, ἐβόα πρὸς τὴν Θεοτόκον». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 31 κ.έ.

149. Πρβ. τὴ σαρκοφάγο τῆς Ραβέννας. R. CARRUCCI, *Storia dell' arte Cristiana*, πίν. 433(8). GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, σσ. 18 κ.έ., πίν. IV, V.

150. Στὴν ἀψίδα τῆς Βασιλικῆς τοῦ Parenzo (6ος αἰ.) ὑπάρχουν δύο μόνο σκηνές, ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ ὁ Ἀσπασμὸς. GRABAR, *Christian Iconography*, σ. 131, σημ. 316.

151. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. RÉAU, *Iconographie II*, σσ. 195 κ.έ. GERTRUD SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Cütersloh 1976, I, σσ. 65 κ.έ. K. WESSEL, «Heimsuchung», *RbK II*, στ. 1093 κ.έ.

152. *Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, τόμ. Β', εἰκ. 290.

153. LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, πίν. 48.

154. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 7.

155. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, σ. 17, εἰκ. 93. ΤΣΙΤΟΥΡΙΑΟΥ, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, σ. 108, εἰκ. 53.

156. BABIĆ, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 1, 2.

157. MILLET, *Athos*, πίν. 155(1).

158. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου, πίν. 274(α).

159. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου, πίν. 11.

κουρέστι¹⁶⁰. Στὰ ψαλτήρια Tomić¹⁶¹ καὶ Μονάχου¹⁶² εἰκονίζεται καὶ τρίτη μορφή, μία θεραπαινίδα πού, κρυμμένη πίσω ἀπὸ ἓνα κτίριο ἢ παραπέτασμα¹⁶³, παρατηρεῖ τὶς δύο γυναῖκες. Στὴν Μονὴ Βαλσαμονέρου δύο παρθένες σὲ μεγάλη κλίμακα πλαισιώνουν τὴν Μαρία καὶ τὴν Ἑλισάβετ¹⁶⁴. Στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας (εἰκ. 112) παριστάνεται σὲ μικρότερη κλίμακα ἓνα παιδί μὲ κοντὸ χιτῶνα ὅπως ἀναφέρει καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* ἡ ὁποία, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, παρεμβάλλει στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀσπασμοῦ καὶ τὸν Ζαχαρία νὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἰωσήφ¹⁶⁵. Ἰσως πρόκειται γιὰ ἓναν ἀπὸ τοὺς γιουὺς τοῦ Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ἐπίσης στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀσπασμοῦ στὸ φ. 149 τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου¹⁶⁶.

Οἶκος Ζ

Ἡ παράσταση, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐκπληξή¹⁶⁷, ὑπαινίσσεται καὶ τὸ ὄνειρο τοῦ Ἰωσήφ, πού σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸ παραπάνω θέμα ἀφοῦ γίνεται λόγος γι' αὐτὸ στὸν τελευταῖο στίχο τῆς ἑκτῆς στροφῆς: «Μαθὼν δέ Σου τὴν σύλληψιν ἐκ Πνεύματος Ἁγίου ἔφη: ἀλληλούια», (εἰκ. 7, 41). Μὲ ὅμοιο τρόπο ἀποδίδεται ὁ ἴδιος οἶκος στὴν ἐρειπωμένη σήμερα ἐκκλησίᾳ τῆς Ἁγίας Φωτεινῆς στὸ Ἀμάρι τῆς Κρήτης (14ος αἰ.)¹⁶⁸ καθὼς καὶ στὸ Humor τῆς Μολδαβίας¹⁶⁹, ἐνῶ εἶναι ἐλάχιστα τὰ παραδείγματα ὅπου τὰ δύο αὐτὰ θέματα συνυπάρχουν¹⁷⁰. Συνήθως δίνεται ἐμφαση στὸ πρῶτο τμήμα τοῦ οἴκου μὲ τοὺς δύο πρωταγωνιστὲς νὰ στέκουν ὁ ἓνας ἀπέναντι στὸν ἄλλο καὶ νὰ συζητοῦν ζωηρά¹⁷¹. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο εἰκονογραφικὸ σχή-

160. TAFRALI, *Iconografia imnului Acatist*, εἰκ. 8.

161. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIV (86).

162. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIII(128). Πρβ. καὶ τὸν σχετικὸ οἶκο στὴν εἰκόνα μὲ Ἀκάθιστο τοῦ Μουσείου τοῦ Κρεμλίνου. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Akathiste*, πίν. VIII.

163. Γιὰ τὸ θέμα τῆς «παιδείσκης» βλ. MILLET, *Recherches*, σσ. 89 κ.έ.

164. Προσωπικὲς σημειώσεις.

165. *Ἑρμηνεία*, σ. 148. Τὴν Ἑρμηνεία ἀκολουθεῖ κατὰ γράμμα καὶ ὁ Γεώργιος Μάρκου γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ πέμπτου οἴκου στὴ Μονὴ Φανερωμένης Σαλαμίνας (1735). Φωτογραφίες εἰς ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 284. Ὁ Ζαχαρίας ἀπεικονίζεται στὸν σχετικὸ οἶκο καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα. CHATZIDAKIS, *Icons*, πίν. 37. Στὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν ὁ Ἀσπασμὸς ἀποτελεῖ μία σκηνὴ μὲ τὸν προηγούμενο οἶκο. Προσωπικὲς σημειώσεις.

166. C. STORNAJOLO, *Miniature delle Omilie di Giacomo monaco (cod. Vat. gr. 1162)*, Roma 1910, σ. 65.

167. «Ζάλην ἐνδοθεν ἔχων, λογισμῶν ἀμφιβόλων, ὁ σῶφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη, πρὸς τὴν ἁγαμὸν σε θεωρῶν, καὶ κλεψίγαμον ὑπονοῶν Ἀμεμπτε: μαθὼν δέ σου τὴν σύλληψιν ἐκ Πνεύματος ἁγίου, ἔφη: Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 32.

168. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, σ. 199.

169. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 237, πίν. XLIII.

170. Πρβ. τὶς τοιχογραφίες στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας τῆς Κερᾶς στὴν Κριτσά τῆς Κρήτης (14ος αἰ.) καὶ στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Σταυροῦ στὸ Πελέντρι τῆς Κύπρου, οἱ ὁποῖες ὥστόσο εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ Ἀκαθίστου. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, «Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης: I, Ἡ Παναγία (Κερὰ) τῆς Κριτσᾶς», *Κρητ. Χρον.* 6, 1952, σ. 231, πίν. 2(2). Γιὰ τὸ μνημεῖο βλ. καὶ ΣΤΕΛΛΑΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ÖKLAND. «Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς. Παρατηρήσεις στὴ χρονολόγησιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς», *ΑΔ* 22(1967), *Μελέται*, σσ. 87 κ.έ. Μ. ΜΠΟΡΜΠΟΥΔΑΚΗ, *Παναγία Κερὰ*, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴν Κριτσά, Ἀθήνα. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 203, σημ. 39. Τὸ θέμα τῶν Ἀμφιβολιῶν τοῦ Ἰωσήφ, συγκριτικὰ σπάνιο στὴν προεικονομαχικὴ περίοδο, φαίνεται νὰ συνδυάζεται μερικὲς φορὲς μὲ αὐτὸ τοῦ Ὑδατος τῆς Ἑλέγξεως, ὅπως δείχνουν παραστάσεις σὲ ἐλαφαντοστά. Βλ. τὸ διπτύχο τοῦ Saint Lupicin στὸ Παρίσι ἢ τὴν πλάκα τῆς Μόσχας. F.W. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten des Spätantike und des frühen Mittelalters* (2η ἐκδ.), Mainz 1952, ἀριθ. 130, 145, πίν. 41, 47 καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 190.

171. Χειρόγραφα Tomić, Μονάχου καὶ Μόσχας ἀριθ. 429. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIV (87). STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIII (29). Αὐτόθι, σ. 130, φ. 9r. Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, εἰκ. 93. ΤΣΙΟΥΡΙΑΔΟΥ, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, σσ. 108 κ.έ., εἰκ. 53.

μα, τυπικό για την παλαιολόγεια τέχνη, γνωρίζει μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα μέσα στο πλαίσιο της εικονογραφίας του 'Ακαθίστου, διατηρώντας την ομοιογένειά του ως και τους χρόνους μετά την 'Αλωση¹⁷². Οί ελάχιστες αποκλίσεις από την παράδοση σημειώνονται κυρίως στον κύκλο του 'Ακαθίστου και πολύ λιγότερο σε παραστάσεις Θεομητορικού ή Χριστολογικού κύκλου¹⁷³. Στόν έκτο οίκο π.χ. του 'Ακαθίστου στο Μοναστήρι της Παναγίας στην Cozia ο 'Ιωσήφ εικονίζεται δύο φορές¹⁷⁴. Πρώτα καθισμένος σε ένα σκαμνί, στηρίζει σκεπτικός το κεφάλι του στο αριστερό χέρι, περίπου όπως και στη μικρογραφία του Princeton, και κατόπιν, ὄρθιος, συζητᾷ με τὴν ὄρθια ἐπίσης Παναγία. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ ζωγράφος ἐρμηνεύει με εἰκόνες τὸ δέκατο τρίτο κεφάλαιο τοῦ Πρωτευαγγελίου, τὸ ὁποῖο περιγράφει τὶς πρῶτες ἀντιδράσεις τοῦ 'Ιωσήφ μετὰ τὴν ἐπιστροφή στόν οἶκο του¹⁷⁵. Στὴ βόρεια Μολδαβία ἐξάλλου καὶ κυρίως στὶς ἐκκλησίες τοῦ Humor¹⁷⁶, τῆς Moldovița¹⁷⁷ καὶ τῆς Suceava¹⁷⁸, οἱ δύο μορφές συζητοῦν καθισμένες, ἐνῶ στό Humor εἰκονίζεται καὶ ὁ ἄγγελος. Στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου ἡ Παναγία καθισμένη σὲ περίτεχνο ξύλινο θρόνο καὶ ὁ 'Ιωσήφ ὄρθιος ἀπέναντί της συζητοῦν με ἔντονες χειρονομίες¹⁷⁹.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ἀκολουθεῖ κατὰ γράμμα τὸ κείμενο τοῦ οἴκου καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὴν ἀπόκλιση της ἀπὸ τὴν παράδοση. Τὰ περιορισμένα παραδείγματα τοῦ νέου τύπου, τὸ γεγονός ὅτι τὸ πρωιμότερο ἀνήκει στόν 14ο αἰώνα —ἐποχὴ πού ἡ εἰκονογραφία τοῦ ὕμνου γνωρίζει μεγάλη διάδοση— καὶ συνδέεται ἐπίσης με τὸ θέμα τοῦ 'Ακαθίστου, μᾶς ὁδηγοῦν στό συμπέρασμα ὅτι ἡ δημιουργία του ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση τοῦ ὕμνου.

Οἶκος Η

Ἡ συμμετοχὴ τῶν ποιμένων στό γεγονός τῆς 'Ενσαρκώσεως καὶ ἡ ἐκδήλωση τῆς λατρείας τους στὴν Παναγία εἶναι τὰ κύρια σημεῖα τῆς ἐβδόμης στροφῆς¹⁸⁰. Ὁ ὕμνογράφος συνοψίζει τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση τοῦ Λουκά (Β, 8-20) ἡ ὁποία χωρίζεται σὲ τρία ἐπεισόδια: 'Αγρουλοῦντες ποιμένες, Εὐαγγελισμός, καὶ 'Αφιξὴ στὴ Βηθλεέμ. 'Απὸ αὐτὰ ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἀπεικονίζει συνήθως τὸν Εὐαγγελισμό σὲ συνδυασμὸ με τὴ Γέννηση, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν 6ο

172. Τράπεζα τῆς Λαύρας (εἰκ. 113). Λιτὴ 'Αγίου Μελετίου. DELIYANNI-DORIS, *Die Wandmalereien der Lite des Klosterkirche von Hosios Meletios*, εἰκ. 22. Νάρθηκας τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν, ὅπου ὁ ἕκτος οἶκος (Ζ) συναπεικονίζεται με τὸν ἔβδομο (Η). Προσωπικὲς σημειώσεις. Παρεκκλήσι τῶν Τριῶν 'Ιεραρχῶν στὴ Μονὴ Βαρλαάμ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 274 (β). Καταπολιανὴ Πάρου. ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 12. «Ρήτορας πολυφθόγγους, ὡς ἰχθύας ἀφώνους, ὀρῶμεν ἐπὶ σοὶ Θεοτόκε· ἀποροῦσι γὰρ λέγειν τό, Πῶς καὶ Παρθένος μένεις, καὶ τεκεῖν Ἰσχυσας· ἡμεῖς δὲ τὸ Μυστήριον θαυμάζοντες, πιστῶν βοῶμεν». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 36 κ.έ.

173. Ἡ σκηνὴ δὲν παριστάνεται στὴν εἰκονογράφηση τῶν εὐαγγελίων ἐνῶ ἀνήκει περισσότερο στόν ὥρο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Βλ. Νέα ἐκκλησία τοῦ Tokali καὶ 'Αγία Βαρβάρα στό Soganli τῆς Καππαδοκίας. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1936, πίν. 73(1), 75(1) καὶ 188(2), ἀργότερα στόν 'Αγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, στό Kariye Djami, στὰ Μακεδονικὰ μνημεῖα καὶ στὴ Γιουγκοσλαβία. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, τόμ. Α', σσ. 83 κ.έ., πίν. 148, 151. BABIĆ, *Fresques de Susica*, σ. 308.

174. Τῆς ιδίας, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 2.

175. Βλ. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XIII(1) «καὶ ἔτυψε τὸ πρόσωπον αὐτοῦ καὶ ἔρριπεν ἑαυτὸν χαμαί, ἐπὶ τὸν σάκκον καὶ ἔκλαυσε πικρῶς...». «Καὶ ἀνέστη 'Ιωσήφ ἀπὸ τοῦ σάκκου καὶ ἐκάλεσε τὴν Μαριάμ...».

176. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLIII.

177. *Αὐτόθι*, πίν. XLII(3).

178. *Αὐτόθι*, σ. 237.

179. Προσωπικὲς σημειώσεις.

180. «Ἦκουσαν οἱ Ποιμένες τῶν 'Αγγέλων ὕμνούντων, τὴν ἔνσαρκον Χριστοῦ παρουσίαν· καὶ δραμόντες ὡς πρὸς ποιμένα, θεωροῦσιν τοῦτον ὡς ἄμνον ἄμωμον, ἐν τῇ γαστρὶ Μαρίας βοσκηθέντα, ἦν ὕμνουντες εἶπον». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 32 κ.έ.

αἰώνα ἦταν σὲ χρῆση ἓνας πλήρης κύκλος χωριστὸς ἀπὸ αὐτήν, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ Ἐκφραση τοῦ Χορικίου γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Σεργίου στὴ Γάζα¹⁸¹. Ἀνάλογοι κύκλοι περιέχονται καὶ σὲ ἱστορημένα εὐαγγέλια τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα: *Paris. gr. 74, Laur. VI 23, Vatic. gr. 1156*¹⁸² κλπ. Τὸ κείμενο τοῦ ἑβδόμου οἴκου δίδει ἰδιαίτερη ἔμφαση στὴν ἀφιξη τῶν ποιμένων στὸ σπήλαιο (Προσκύνηση), ἓνα θέμα ποὺ σπανιότατα ἀπεικονίζεται στὴν βυζαντινὴ τέχνη ἐνῶ εἶναι ἰδιαίτερα ἀγαπητὸ στὴν Δύση¹⁸³. Ἡ παράσταση συναντᾶται μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἀφηγηματικῶν ἀπεικονίσεων τῶν χειρογράφων ποὺ ἀναφέραμε καὶ περιλαμβάνει τὴν Παναγία μὲ τὴν φάτνη, τὸν Ἰωσήφ καὶ μία ομάδα ἀγγέλων· οἱ ποιμένες, δύο ἢ τρεῖς τὸν ἀριθμὸ, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἓνας δείχνει μὲ τὸ χέρι του τὸ ἀστέρι, παριστάνονται κοντὰ στὸ σπήλαιο¹⁸⁴.

Στὶς ἀπεικονίσεις τῆς ἑβδόμης στροφῆς τοῦ ὕμνου οἱ ζωγράφοι, μὲ ἐλάχιστες ἀποκλίσεις ἐπαναλαμβάνουν τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο, δηλαδὴ μία τυπικὴ Γέννηση ποὺ ἔχει ἀπλοποιηθεῖ στὰ κύρια στοιχεῖα τῆς γιὰ νὰ προβληθεῖ κυρίως τὸ γεγονὸς τῆς λατρείας τῶν ποιμένων σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ οἴκου. Αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ ὅπου ἡ Γέννηση παριστάνεται δύο φορές, στὸ Δωδεκάορτο καὶ στὸν κύκλο τοῦ Ἀκαθίστου¹⁸⁵. Στὴν Γέννηση τοῦ Δωδεκαόρτου εἰκονίζεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς σκηνῆς ὁ Εὐαγγελισμὸς τῶν Ποιμένων σὰν χωριστὸ ἐπεισόδιο ἀφοῦ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὸ σχετικὸ κείμενο τοῦ Λουκά: «Ἰδοὺ γὰρ εὐαγγελίζομαι ὑμῖν χαρὰν μεγάλην...». Στὴν παράσταση τοῦ Ἀκαθίστου¹⁸⁶ οἱ τρεῖς ποιμένες βρίσκονται μπροστὰ στὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου ὅπως στὸ τετραεὐαγγέλιο τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Laur. VI. 23*)¹⁸⁷ μόνο πού, ἀντὶ νὰ ἀπευθύνονται πρὸς τὴν Παναγία, ἀτενίζουν μὲ ἀμηχανία τὸ πλῆθος τῶν ὑμνολογούντων ἀγγέλων ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἓνας μεταδίδει σ' αὐτοὺς τὸ μήνυμα. Στὸ ψαλτήριο Τομιέ¹⁸⁸ ἡ Παναγία, καθισμένη στὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου, κρατεῖ τρυφερὰ τὸ βρέφος στὴν ἀγκαλιά της —τύπος τῆς Γλυκοφιλούσας— ἐνῶ δύο ποιμένες ἀριστερὰ καὶ ἓνας δεξιὰ τείνουν πρὸς αὐτήν τὰ χέρια. Τέσσερις μορφὲς ἀγγέλων συμπληρώνουν τὴν παράσταση. Ἡ τρυφερὴ σχέση τῆς Παναγίας μὲ τὸν Χριστό, εἶναι ξένη πρὸς τὴν περισσότερην αὐστηρὴ βυζαντινὴ παράδοση καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ ἐν λόγω εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Γεννήσεως μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀποτελεῖ ἐξέλιξη ἐκείνου στὸν πίνακα τοῦ Palazzo Corsini στὴ Ρώμη, ὁ ὁποῖος θεωρεῖται ἔργο μαθητῆ τοῦ Cavallini. Τὸν ἴδιο τύπο ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ ζωγράφος τῆς ἐκκλησίας τοῦ Milutin στὴ Studenica (1314)¹⁸⁹. Στὸ Σερβικὸ ψαλτήρι τοῦ Μονάχου¹⁹⁰ ἡ Παναγία, ἀνακαθισμένη στὴ στρωμνὴ της, τείνει τὸ ἓνα χέρι πρὸς τὴν φάτνη κοντὰ στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, ἐπαναλαμβάνοντας ἔτσι τὸν τύπο τοῦ ψαλτηρίου Barberini. Οἱ δύο ποιμένες εἰκονίζονται νὰ συζητοῦν πίσω ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ, ἐνῶ ὁ ἄγγελος ποὺ τοὺς ὁδήγησε στὸ

181. Βλ. σχετικὰ MILLET, *Recherches*, σσ. 124 κ.έ.

182. *Αὐτόθι*, σσ. 127 κ.έ.

183. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, τόμ. 1, σσ. 97 κ.έ., πίν. 219-224. A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, τόμ. II, New York, πίν. 108. *Sacramentarium* τῆς Fulda, *cod. Lit. I (A.II.52)*, Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Bamberg, φ. 25 (997/1011).

184. Εὐαγγέλιο τοῦ Βατικανοῦ (*Vat. gr. 1156*). MILLET, *Recherches*, εἰκ. 77. Τετραεὐαγγέλιο τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Laur. VI. 23*). *Αὐτόθι*, εἰκ. 79. Τετραεὐαγγέλιο τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στὸ Παρίσι (*Copte 13*). *Αὐτόθι*, εἰκ. 80.

185. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 7 καὶ 10. ΤΣΙΤΟΥΡΙΑΔΟΥ, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ, σ. 110, εἰκ. 54.

186. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 94, 96.

187. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 79.

188. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LV(88).

189. Βλ. σχετικὰ MILLET, *Recherches*, σσ. 11 κ.έ., εἰκ. 53, 54.

190. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIII(130). Γιὰ τὴ στάση τῆς Παναγίας βλ. MILLET, *Recherches*, σ. 111, εἰκ. 51.

σπήλαιο εικονίζεται πάνω από την φάτνη. Τὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας¹⁹¹ καὶ τοῦ Escorial¹⁹² ἀκολουθοῦν ἀνάλογο πρότυπο μὲ ἐκεῖνο τοῦ ψαλτηρίου Tomić ἀλλὰ μὲ προσθήκη τῆς μορφῆς τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ ἄστρου ποὺ λείπουν ἀπὸ τὸ παραπάνω ψαλτήριο. Καὶ στὰ τρία χειρόγραφα ἀπουσιάζει ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ¹⁹³. Στὸν σχετικὸ οἶκο τῆς Cozia¹⁹⁴ ὁ ζωγράφος παριστάνει τοὺς τρεῖς ποιμένες δίπλα στὴν φάτνη, καὶ τὴν Παναγία νὰ παρακολουθεῖ τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Οἱ θέσεις ποὺ ἔχουν πάρει οἱ μορφές στὴ σκηνὴ θυμίζουν τὴν ἀνάλογη διάταξη στὴ μικρογραφία τοῦ *Vatic. gr. 1156*, φ. 278¹⁹⁵. Στὶς μεταγενέστερες παραστάσεις τοῦ Ἁθω ἀποδίδονται εἴτε ἡ Προσκύνηση τῶν Ποιμένων ὅμοια μὲ αὐτὴν τῶν Μάγων¹⁹⁶, εἴτε οἱ πρῶτοι στίχοι τοῦ οἴκου¹⁹⁷ ἐνῶ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα παριστάνεται μία πλήρης Γέννηση¹⁹⁸. Ὡστόσο στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 186) ὁ ζωγράφος φαίνεται νὰ αὐτοσχεδιάζει. Ἡ Παναγία μὲ τὴν φάτνη εἰκονίζονται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς παραστάσεως. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ποιμένες ὁ νεώτερος, σκαρφαλωμένος στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ σπηλαίου, εἶναι ἀπορροφημένος ἀπὸ τοὺς ἀγγελικοὺς ὕμνους, ὁ δεύτερος, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς, ἀνάμεσα στὸ κοπάδι του, τείνει τὸ χέρι πρὸς τὴν Παναγία, καὶ ὁ τρίτος καθισμένος στὰ πόδια, συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἰωσήφ.

Στὴ Sucevița¹⁹⁹ ἐξάλλου ὁ οἶκος ἀποδίδεται μὲ μία πλήρη Γέννηση ἀπὸ ὅπου δὲν λείπει οὔτε τὸ ἐπεισόδιο τῶν Μάγων²⁰⁰. Ἡ γραφικὴ λεπτομέρεια τῆς πηγῆς, ποὺ ἀναβλύζει κάτω ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ σπηλαίου καὶ τῆς ὁποίας τὸ νερὸ διοχετεύεται σὲ πέτρινες γοῦρνες ἀπὸ ὅπου πίνουν τὰ συγκεντρωμένα στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς πρόβατα, μᾶς φέρνει πίσω στὴν περιγραφή τοῦ Χορικίου γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Γάζας²⁰¹. Ἡ ἀναβίωση αὐτῆς τῆς λεπτομέρειας δὲν ἀποκλείεται νὰ ὀφείλεται στὸν τέταρτο χαιρετισμὸ τῆς στροφῆς: «Χαῖρε, Παραδείσου θυρῶν ἀνοικτήριον», ὅπου ὁ ζωγράφος ἀντικαθιστᾷ τοὺς τέσσερις ποταμοὺς τοῦ Παραδείσου μὲ πηγὴ. Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Θεράποντα εἰκονίζονται οἱ τρεῖς ποιμένες μπροστὰ στὴν φάτνη. Τρεῖς ἄγγελοι καὶ ὁ Ἰωσήφ συμπληρώνουν τὴ σκηνή²⁰².

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton (εἰκ. 8, 42), ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, δὲν φαίνεται νὰ ἀπηχεῖ τὴν παράδοση τῶν ἱστορημένων χειρογράφων. Ὁ μικρογράφος πῆρε μία ἔτοιμη σκηνή, τὴ Γέννηση, ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς ὁποίας εἶχε καθιερωθεῖ στὸ Ἁγιον Ὄρος ἀπὸ τοὺς Κρητες ζωγράφους. Ὁ τύπος αὐτὸς συναντᾶται κυρίως στὰ μοναστήρια τῆς Λαύρας

191. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 130, φ. 10r.

192. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 9.

193. Ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ δὲν ἀπεικονίζεται ἐπίσης στὸν ἀνάλογο οἶκο στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 105), στὴ Μονὴ Βαλαμονέρου καὶ στίς φορητὲς εἰκόνες τῆς Σκοπέλου, τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη, τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ ἀριθμ. ταξινομ. 801, καὶ τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα, ἐνῶ στὴν πολὺ μεταγενέστερη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 728) τοῦ 1833, εἰκονίζονται μόνο δύο ποιμένες στοὺς ὁποίους εὐαγγελίζεται ὁ ἄγγελος. Προσωπικὲς σημειώσεις. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99. CHATZIDAKIS, *Icons*, πίν. 37. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσείο Μπενάκη*, πίν. 27. Ἀδημοσίευτη. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173. Ἀδημοσίευτη.

194. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 3.

195. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 77.

196. Τράπεζα Λαύρας (εἰκ. 114). Στὴ σχετικὴ παράσταση τῆς Dečani, δὲν παριστάνεται ὁ ἄγγελος ποὺ εὐαγγελίζεται τὸ γεγονός στοὺς ποιμένες. PETKONIĆ, *Dečani*, πίν. CCXLIV(1).

197. Τράπεζα Χελανδαρίου (εἰκ. 162).

198. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 274(γ).

199. HENRY, *La peinture de la Moldavie du Nord*, πίν. XLIX(1).

200. Οἱ Μάγοι ἀπεικονίζονται καὶ στὸν ἀνάλογο οἶκο τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν. Προσωπικὲς σημειώσεις.

201. MILLET, *Recherches*, 125.

202. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 72, 74.

(1535)²⁰³, τοῦ Διονυσίου (1547)²⁰⁴, τοῦ Παύλου (ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου) (1555)²⁰⁵ καὶ σὲ φορητὰ Ἱταλοκρητικὰ ἔργα²⁰⁶. Ἰδιαίτερα, μεγάλη εἰκονογραφικὴ συγγένεια παρουσιάζει ἡ μικρογραφία μὲ μία εἰκόνα Γεννήσεως, κρητικῆς τέχνης τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα, ποὺ ἀνήκει στὸ Δωδεκάορτο τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ θεωρεῖται ἔργο τοῦ Θεοφάνη²⁰⁷. Καὶ στὰ δύο ἔργα ἡ Παναγία μὲ τὴν φάτνη, οἱ ἄγγελοι στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς, ἡ Μαρία μὲ τὸν γυμνὸ Χριστὸ στοὺς κόλπους της, ὁ Ἰωσήφ, ὁ ἡλικιωμένος ποιμένας, ἀκόμη τὸ σχῆμα τοῦ σπηλαίου μὲ τοὺς πρισματικούς βράχους καὶ τὰ σχεδὸν ὁλόσωμα ζῶα στὴν φάτνη²⁰⁸ —μία λεπτομέρεια ποὺ συναντᾶται κυρίως σὲ δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος—ἀπεικονίζονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὡστόσο ἡ λιτότητα ποὺ διακρίνει τὴ μικρογραφία δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ τὸν περιορισμένο χῶρο στὴ διάθεση τοῦ μικρογράφου. Ἐτσι τὸ ἐπεισόδιο τῶν Μάγων, τὸ ὁποῖον παριστάνεται στὴν ἐν λόγῳ εἰκόνα, παραλείπεται²⁰⁹ ἀφοῦ σὲ αὐτὸ ἀναφέρονται οἱ δύο ἐπόμενοι οἴκοι, ἐνῶ ἡ ἀπουσία τῆς Σαλώμης καὶ ὀρισμένων λεπτομερειῶν σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Λαύρας —νεαρὸς καθιστὸς βοσκὸς μὲ τὰ πρόβατα, διαφορετικὴ τοποθέτηση τοῦ συμπλέγματος Ἰωσήφ-βοσκού²¹⁰— ὀφείλονται πιθανότατα στὴν ἔλλειψη χώρου. Γιὰ λόγους συνεπείας πρὸς τὸ κείμενο δὲν εἰκονίζεται καὶ ὁ ἄγγελος ποὺ εὐαγγελίζεται τὸ γεγονὸς τῆς Γεννήσεως στοὺς ποιμένεες.

Οἶκος Θ

Τὰ ἐπεισόδια τῶν Μάγων μὲ βάση τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ματθαῖος Β, 1-12), ἀποτελοῦν ἐκτεταμένους κύκλους ἰδιαίτερα στὰ ἱστορημένα χειρόγραφα²¹¹. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ

203. MILLET, *Athos*, πίν. 119(2).

204. *Αὐτόθι*, πίν. 187(3).

205. *Αὐτόθι*, πίν. 198(1).

206. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, ἀριθ. 39, πίν. 35, 97.

207. CHATZIDAKIS, *Théophane*, εἰκ. 35.

208. Τὰ ὁλόσωμα ζῶα δίπλα στὴν φάτνη χαρακτηρίζουν τὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος. LUISA MARCUCCI - EMMA MICHELETTI, *La peinture en Europe. Le moyen âge*, Rome 1961, εἰκ. σσ. 149 καὶ 195. Σχεδὸν ὁλόσωμα εἰκονίζονται τὰ δύο ζῶα στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά. MILLET, *Mistra*, πίν. 118(1) καὶ στὴν Παντάνασσα. *Αὐτόθι*, πίν. 139(2).

209. *Ἑρμηνεία*, σ. 148, ὅπου ὑποδεικνύεται: «ἅπαντα τὰ τῆς γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἄνευ τῶν Μάγων».

210. Γιὰ τὶς πολλαπλὲς ἐρμηνεῖες ποὺ ἔχουν δοθεῖ στὸ αἰνιγματικὸ αὐτὸ σύμπλεγμα βλ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, σσ. 12 κ.έ. ΜΑΡΙΑΣ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Βυζαντινοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», *ΔΧΑΕ*, τόμ. Γ', 1962-1963, Ἀθήναι, 1964, σσ. 181 κ.έ.

211. Πρβ. τὸ τετραευαγγέλιο τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης (*Paris. gr. 74*) τοῦ 11ου αἰώνα μὲ τέσσερις σκηνές: Οἱ Μάγοι πρὸ τῆς Ἱερουσαλήμ, ὁ Ἡρώδης συμβουλευόμενος τοὺς γραφεῖς, οἱ Μάγοι πρὸ τοῦ Ἡρώδης, οἱ Μάγοι ἔφιπποι φθάνουν στὸ σπήλαιο. OMONT, *Evangiles du XIe siècle I*, πίν. 5, 6. Τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Βατικανοῦ (*Vat. gr. 1156*) τοῦ 11ου αἰώνα μὲ τρεῖς: οἱ Μάγοι πρὸ τοῦ Ἡρώδης, ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων καὶ ἡ Ἀναχώρησις. Τὸ τετραευαγγέλιο τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Laur. VI. 23*) τοῦ 12ου αἰώνα μὲ ἑξὶ ἐπεισόδια: ὁ Ἡρώδης ἐρωτᾷ τοὺς γραφεῖς, οἱ Μάγοι πρὸ τῆς Ἱερουσαλήμ, οἱ Μάγοι πρὸ τοῦ Ἡρώδης, οἱ Μάγοι στὸν δρόμο πρὸς τὴ Βηθλεέμ, οἱ Μάγοι σπεύδουν πεζοὶ στὸ σπήλαιο καὶ τέλος ἀναχωροῦν ἔφιπποι. Ἐδῶ περιέχεται ὁ πληρέστερος κύκλος τῶν Μάγων σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου. Βλ. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 85-86 καὶ TANIA VELMANS, «Le tetraevangile de la Laurentienne», *Florence Laur. VI. 23* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques), Paris 1971, φ. 6r, καὶ 6v(a), εἰκ. 11, 12. Ἡ εἰκονογράφηση ἐξάλλου μιᾶς ὀμιλίας τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ ποὺ περιέχεται στὶς Ὀμιλίαι τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ἑλληνικοῦ Πατριαρχείου τῶν Ἱεροσολύμων (*Παναγίου Τάφου ἀριθ. 14*) (11ος αἰ.) περιλαμβάνει ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Ταξίδι τῶν Μάγων στὴ Βηθλεέμ, τὴ Γέννησις, τὴν Προσκύνησις, κλπ. καὶ ἕνα αὐτόνομο κύκλο τῶν Μάγων μὲ δεκαπέντε ἐπεισόδια. Βλ. G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, σποραδικά. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 217, σημ. 138.

ἀνάλογοι κύκλοι σπανίζουν²¹² και μόνον ὀρισμένα ἐπιμέρους θέματα, ὅπως τὸ Ταξίδι καὶ ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων, συναντῶνται ἤδη ἀπὸ τὸν ἑνατο αἰῶνα, σὰν σκηνές ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὴν Γέννηση²¹³.

Στὶς παραστάσεις τοῦ Ἀκαθίστου τὰ ἐπεισόδια τῶν Μάγων περιορίζονται σὲ τρία: Τὸ Ταξίδι, τὴν Προσκύνηση καὶ τὴν Ἐπιστροφή στὴ Βαβυλώνα (οἴκοι Θ-Κ). Τὸ κείμενο τοῦ ἐνάτου οἴκου²¹⁴, ποὺ ἀντιπροσωπεύει μίαν λυρικότερη ἀπόδοση τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου (Ματθαῖος Β, 1-2), ὑπαινίσσεται τὸ ταξίδι τῶν Μάγων χωρὶς νὰ ἀναφέρει τοὺς σταθμοὺς τῆς πορείας τους. Ἔτσι οἱ εἰκονογράφοι ἄλλοτε μὲν δείχνουν τὸ Ταξίδι²¹⁵ ἢ τὴν Ἀφιξὴ στὴ Βηθλεὲμ²¹⁶, θέμα πολὺ πιὸ οἰκεῖο, ἀφοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἱστορημένα εὐαγγέλια, τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα στὶς σύνθετες παραστάσεις τῆς Γεννήσεως²¹⁷, ἄλλοτε δὲ τὴν πορεία τῶν Μάγων πρὸς τὴν Ἱερουσαλὴμ²¹⁸ καὶ τὴν ἀφιξὴ τους στὴν ἴδια πόλιν²¹⁹.

212. Πρβ. τὸ ψηφιδωτὸ σύνολο στὸ Kariye Djami, μὲ πέντε ἐπεισόδια ποὺ ἀποτελεῖ ἴσως τὸ μοναδικὸ παράδειγμα. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, τόμ. 2, πίν. 173-181. Στὸ Cradaς ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια ὑπάρχουν ἀλλὰ μέσα στὴν εὐρεία σύνθεση τῆς Γεννήσεως καὶ μὲ βάση τὴ διήγηση τοῦ συναξαρίου. Ἔτσι ἡ Ἀφιξὴ, ἡ Προσκύνηση καὶ ἡ Ἀναχώρηση τῶν Μάγων ἔχουν τεθεῖ σὲ σχέση μὲ τὴ Γέννηση, ἐνῶ οἱ Μάγοι πρὸ τοῦ Ἡρώδης, ὁ Ἡρώδης συμβουλευόμενος τοὺς ἱερεῖς καὶ τοὺς γραφεῖς, σὲ σχέση μὲ τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 88 καὶ σ. 142. Στὴν *Curtea de Arges* ἐπίσης εἰκονίζονται τὸ Ταξίδι τῶν Μάγων, οἱ Μάγοι πρὸ τοῦ Ἡρώδης, ὁ Ἡρώδης συμβουλευόμενος τοὺς ἱερεῖς καὶ γραφεῖς. Ο. TAFRALI, *Monuments Byzantins de Curtea de Arges*, Paris 1931, πίν. LXXV(2) (ἀριθ. 173). Στὸ Kalenici ὑπάρχουν μόνον ἡ Προσκύνηση καὶ ἡ Ἐπιστροφή. V.R. PETROVIC - Ž. TATIC, *Manastir Kalenici*, Vrsac 1926, εἰκ. 45, 46, σσ. 54, 55. Ὁ κύκλος ἀπεικονίζεται καὶ στὸ νότιο παρεκκλήσιο τοῦ Ἀφεντικοῦ στὸν Μυστρά.

213. Ὁ Κωνσταντῖνος Ρόδιος, περιγράφοντας τὰ ψηφιδωτὰ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στὴν Κωνσταντινούπολη ἀναφέρει τὸ Ταξίδι καὶ τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων σὰν ἀνεξάρτητες παραστάσεις ἀπὸ τὴ Γέννηση. Βλ. A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche in Konstantinopel*, Leipzig 1908, σ. 229. H. KEHRER, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, I, Leipzig 1909, σσ. 22, 31. Ἐπίσης τὴ μικρογραφία στὸ Μηνολόγιο ἀριθ. 14 τῆς Μονῆς Ἑστιγμένου (11ος αἰ.), φ. 403r, 405v, ὅπου τὸ Ταξίδι καὶ ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων ἀποτελοῦν χωριστὲς σκηνές. *Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, τόμ. Β', εἰκ. 379, 384 καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Monreale (12ος αἰ.). DEMUS, *Norman Sicily*, πίν. 66(A).

214. «Θεοδόμον Ἀστέρα, θεωρήσαντες Μάγοι τῇ τούτου ἡκολούθησαν αἴγλη· καὶ ὥς λύχνον κρατοῦντες αὐτόν, δι' αὐτοῦ ἡρεύων κραταιὸν Ἀνακτα· καὶ φθάσαντες τὸν ἄφθαστον, ἐχάρησαν αὐτῷ βοῶντες». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 33.

215. Ἀκάθιστοι: Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός*, εἰκ. 97, 98, Cozia. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 3, Escorial. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 10, Μόσχας. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 120, φ. 12r, Τράπεζας τῆς Λαύρας (εἰκ. 115). Ἀγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο (1500). Α. PAPAGEORGIOU, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965, πίν. XXI(2).

216. Ψαλτήριο Tomić. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LV(89), Σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(131), Μοναστήρι Ἀγίου Θεράποντος. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 81, 82.

217. Πρβ. τὴ Γέννηση στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης*, πίν. 11. Στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά. MILLET, *Mistra*, πίν. 118(1). Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός*, εἰκ. 7, 8. Στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας. MILLET, *Athos*, πίν. 119(2) καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες. CHATZIDAKIS, *Icônes*, πίν. V, 17, 13 καὶ 28.

218. Βλ. τὸν Ἀκάθιστο στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά ὅπου ἡ πόλιν διακρίνεται στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς σκηνῆς. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(1). Τὸ ἴδιο ἐπεισόδιο εἰκονίζεται καὶ στὸ χειρόγραφο τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου, *Παναγίου Τάφου ἀριθ. 14*, φ. 105b (δεύτερη μικρογραφία). Ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ Ταξίδι στὴν Ἱερουσαλὴμ γίνεται φανερό ἀπὸ τὴν ἐπόμενη μικρογραφία στὸ φ. 105c, ὅπου οἱ Μάγοι παριστάνονται στὴν πόλιν τῆς πόλεως νὰ τοὺς ὑποδέχεται ἡ προσωποποίηση τῆς Ἱερουσαλὴμ. Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 218, σημ. 140. Ἀκάθιστος τῆς Μονῆς Βουλκάνου στὴ Μεσσηνία. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἐκκλησίες τῆς I. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 96 καὶ 98(α). Οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἔργα τῶν Μόσχων (1608). Ἐπίσης τὸ ἑλληνικὸ χειρόγραφο 113 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας. TAFRALI, *Iconografia Imnului Acatist*, εἰκ. 14.

219. Μοναστήρι Παύλου στὸ Ἅγιον Ὄρος. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, ὅπου καὶ ἀναφέρεται σ. 78. Τὸ ἐπεισόδιο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὰ ἱστορημένα τετραευαγγέλια *Paris. gr. 74* καὶ *Laur. VI. 23*. Πρβ. καὶ Μοναστήρι τῆς Arbore. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, πίν. LIX.

Στή μικρογραφία που εξετάζουμε οι τρεις αστρολόγοι βασιλείς, ξφιπποι, κατά σειράν ηλικίας με τον γηραιότερο να προηγείται, διασχίζουν ένα τοπίο με βράχια (είκ. 9, 43). Συζητούν μεταξύ τους ενώ με το ένα χέρι²²⁰ δείχνουν το άστρο που προβάλλεται στο τόξο του ουρανού. Ἡ παρουσία του Θείου υποδηλώνεται με τη μορφή του ἱπταμένου ἀγγέλου ὁ ὁποῖος στὰ Σερβικά ἔργα παριστάνεται ξφιππος νὰ ὁδηγεῖ τοὺς τρεῖς Μάγους²²¹. Στὸ βάθος ὑπάρχουν οἰκοδομήματα καὶ ἐπάλξεις τειχῶν. Τὰ τεῖχη δηλώνουν ὅτι πρόκειται γιὰ πόλη τῆς ὁποίας ἕνα μικρὸ μόνον τμήμα φαίνεται ἐδῶ. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ συμπεράνομε ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν Ἱερουσαλήμ, ἐὰν κρίνομε ἀπὸ τὰ γεγονότα τῶν ἐπομένων οἰκῶν που διαδραματίζονται στὴ Βηθλεὲμ καὶ τὴ Βαβυλώνα. Ἀκόμη ἡ πορεία τῶν Μάγων, σὲ συνδυασμὸ με τὴν κατεύθυνση τῆς ἀκτίνας τοῦ ἄστρου νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ ουρανοῦ στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία τῆς μικρογραφίας καὶ με τὴ χειρονομία τοῦ ἀγγέλου που δείχνει τὸν δρόμο, δηλώνει ὅτι ἡ εἰκονιζόμενη πόλη στὸ βάθος δὲν εἶναι ὁ τόπος τοῦ προορισμοῦ τους. Ἀπεικονίζεται λοιπὸν ἐδῶ τὸ Ταξίδι τῶν Μάγων ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλήμ στὴ Βηθλεὲμ. Τὸ θέμα ἀπαντᾷ στὸ τετραευαγγέλιο τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Laur. VI. 23*) καὶ στίς Ὀμιλίες τοῦ Γρηγορίου, *Τάφου 14*, τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ἑλληνικοῦ Πατριαρχείου στὰ Ἱεροσόλυμα, ἀλλὰ χωρὶς τὴν παράσταση τῆς πόλεως, ἡ ὁποία ὑπονοεῖται ἀφοῦ οἱ ξφιπποι Μάγοι βρίσκονται ἀνάμεσα στὰ ἐπεισόδια που εἰκονογραφοῦν τὴν ἐμφάνισή τους στὸν Ἡρώδη καὶ τὴν Προσκύνηση στὸ σπήλαιο²²². Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ παράσταση στὸ Μηνολόγιο ἀριθ. 14 τῆς Μονῆς Ἑσφιγμένου στὸν Ἄθω (11ος αἰ.)²²³. Οἱ Μάγοι ξφιπποι νὰ προχωροῦν σὲ βραχῶδες τοπίο ἐνῶ ἱπτάμενος ἄγγελος τοὺς δείχνει τὸ δρόμο, παριστάνονται καὶ στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (είκ. 105).

Τὸ θέμα τῶν ἐφίπων Μάγων, που κατάγεται ἀπὸ τὴν Ἀνατολή²²⁴, συναντᾶται ἤδη στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στὴν Κωνσταντινούπολη σύμφωνα με τὴν περιγραφή τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Ροδίου²²⁵. Ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα εἰκονίζεται συστηματικά.

220. Αὐτὴ ἡ κίνηση τοῦ χεριοῦ, που ἀποτελεῖ τυπικὸ στοιχεῖο τῆς σκηνῆς τοῦ Ταξιδιοῦ τῶν Μάγων στὴν Ἀνατολή, χαρακτηρίζει ἐπίσης καὶ τὶς πρωιμότερες παραστάσεις τοῦ θέματος σὲ κατακόμβες καὶ σαρκοφάγους. Σὲ αὐτὰ τὰ ἔργα εἰκονίζεται κυρίως ἡ ἀναζήτηση τοῦ ἄστρου ἀπὸ τοὺς Μάγους (Μάγοι ἀστρολογοῦντες), εἴτε σὰν χωριστὴ σκηνή, εἴτε σὲ συνδυασμὸ με τὴν Προσκύνηση, ὅπου οἱ τρεῖς βασιλεῖς παριστάνονται πεζοὶ νὰ συνομιλοῦν δείχνοντας τὸ ἄστρο. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 119, πίν. 37. KEHRER, *Die heiligen drei Könige*, είκ. 13. F. CABROL-H. LECLERCQ-H. MARROU, *DACL*, τόμ. X(1), σ. 1002, είκ. 3497 τοῦ τόμου III(2). L. BRÉHIER, *L'art chrétien: Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris 1928, είκ. 61.

221. Βλ. τὸν σχετικὸ οἶκο στὴ Dečani. PETKONIĆ, *Dečani*, πίν. CCXLV. Στὸ Σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(131), σ. 78. Στὴ Μονὴ τοῦ Marko. VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 85(159). L.N. OKUNEV, *MAS III*, πίν. 10. Στὴ Μονὴ Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 275(α). Στὴν Παναγία τοῦ Ἀρχοντα Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, *Καστοριά*, πίν. 238(α). Στὴν Τράπεζα τοῦ Χελανδαρίου στὸ Ἅγιον Ὄρος (είκ. 163). Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο, ἄστρο καὶ ἄγγελος ταυτίζονται — ὁ ἄγγελος περιβάλλεται ἀπὸ φωτεινὲς ἀκτίνες. PAPAGEORGHIU, *Masterpieces*, πίν. XXI(2). Σχετικὰ μετὸ θέμα τοῦ ἐφίπου ἀγγέλου βλ. M. GARIDIS, «L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation», *Byzantion* 42, 1972, σ. 23 κ.έ.

222. MILLET, *Recherches*, είκ. 86. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, είκ. 50(α).

223. *Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, τόμ. Β', είκ. 342, 360, 384.

224. MILLET, *Recherches*, σ. 149 κ.έ. G. VÉZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris 1950, σ. 93.

225. HEISENBERG, *Apostelkirche*, σ. 229. Στὴν προεικονοκλαστικὴ περίοδο τὸ Ταξίδι τὸ ὑπονοεῖ ἡ ἀναζήτηση τοῦ ἄστρου ἀπὸ τοὺς Μάγους ἡ ὁποία ἀπεικονίζεται ἄλλοτε ὡς ἀνεξάρτητη σκηνὴ καὶ ἄλλοτε συνδυασμένη μετὴν Προσκύνηση σὲ πολλὰς σαρκοφάγους καὶ ἐλεφαντοστᾶ. Βλ. π.χ. τὴ σαρκοφάγο τοῦ Λατερανοῦ. KEHRER, *Die heiligen drei Könige*, είκ. 13 (γιὰ τὶς πρωιμότερες ἀπεικονίσεις είκ. 1 κ.έ.). VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 119, πίν. 37 (δίπτυχο τοῦ Μιλάνου, 5ος αἰ.). Ἡ σκηνὴ συναντᾶται ἐπίσης στὸν ἄμβωνα τῆς Θεσσαλονίκης καὶ στὸν κίονα τοῦ κιβωρίου τοῦ Ἀγίου Μάρκου στὴ Βενετία. Τοῦ ἴδιου, *Frühchristliche Kunst: Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München 1958, πίν. 78-79, σ. 59. G. DE JERPHANION, «L'ambon de Salonique, l'arc de Galère et l'ambon de Thèbes», *MemPontAcc*, 3ème série, τόμ. 3, 1932-33, σ. 107-32. Οἱ Μάγοι σ' αὐτὴ τὴ φάση εἰκονίζονται

Τὰ ψαλτήρια τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης (*Addit. 19.352*, φ. 92 τοῦ 1066)²²⁶, τοῦ Βατικανοῦ (*Barberini gr. 372*, φ. 115)²²⁷, τοῦ Βερολίνου (*Hamilton 119*)²²⁸ δείχνουν ἐπαναλήψεις τῆς σκηνῆς τοῦ ψαλτηρίου Chludon καὶ ἀντλοῦν ἀπὸ τὰ ἴδια πρότυπα τῆς Ὑστερης Ἀρχαιότητος· ἰδιαίτερα ἀγαπητὸ στὴ Δύση²²⁹, τὸ θέμα τῶν ἐφίππων Μάγων γνῶρισε μεγάλη διάδοση μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Niccolò καὶ τοῦ Giovanni Pisano²³⁰. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν τριῶν ἐφίππων Μάγων στὸν κύκλο τοῦ Ἀκαθίστου ἀκολουθεῖ συνήθως τὸν τύπο τοῦ τετραευαγγελίου τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Laur. VI. 23*)²³¹. Τὰ ἄλογά τους καλπάζουν μὲ τὸν ἴδιο παλμὸ καὶ οἱ τρεῖς ἡγεμόνες ἱππεύουν σὲ συστοιχία κατὰ πλάτος, ἐνῶ ἡ ἀνεμιζόμενη ἄκρη τοῦ μανδύα τους δείχνει τὸ μέγεθος τῆς σπουδῆς. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ἀποτελεῖ συμβατικὸ στοιχεῖο γιὰ τὶς ἐφιππες ἡρωικὲς μορφές στὴν τέχνη τῆς Ὑστερης Ἀρχαιότητος.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση. Ἰδιοτυπίες ἐμφανίζονται στὶς ἐνδυμασίες τῶν Μάγων ποὺ θυμίζουν περισσότερο στρατιωτικὸς ἀγίους παρὰ Πέρσες μονάρχες. Ὁμοιότητες στὴ στάση, τὴν ἐνδυμασία, τὸν τρόπο ποὺ διευθετεῖται ὁ μανδύας τοῦ πρώτου ἀπὸ ἀριστερὰ Μάγου διαπιστώνονται σὲ εἰκόνες στρατιωτικῶν ἀγίων ὅπως ἐκεῖνες τοῦ ἀγίου Εὐσταθίου καὶ τοῦ ἀγίου Γεωργίου στὴ Συλλογὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου στὴ Βενετία²³² καὶ τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ²³³. Τὰ παραδοσιακὰ μικροσκοπικὰ καλύμματα στὸ κεφάλι τῶν Μάγων ἔχουν ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ στέμματα δυτικοῦ τύπου²³⁴, ἐνῶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σκηνικοῦ βάθους καὶ ἡ μορφολογία τῆς πόλεως μὲ τὶς μικρὲς σημαῖες στὶς πυραμιδοειδεῖς στέγες τῶν κτιρίων τῆς ὀφείλονται σὲ δυτικὴ ἐπίδραση²³⁵. Ἡ σχεδιαστικὴ τους ἀντιμετώπιση θυμίζει σκαριφήματα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα στὸν Μαρκιανὸ κώδικα *cl. VII, 22* (= 1466) τοῦ 1590-1592²³⁶.

Οἶκος Ι

Ὁ ἕνατος οἶκος ἀποδίδεται μὲ τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων²³⁷. Τὸ θέμα ὡς αὐτόνομη παρά-

πάντοτε πεζοί. Οἱ καμήλες ὅμως, ποὺ συχνὰ ἐμφανίζονται μαζί τους σὲ σαρκοφάγους, ὑπονοοῦν τὸ ταξίδι. Βλ. τὸ λῆμμα «Mages» στὸ *DACL*. Στὴ βυζαντινὴ τέχνη τῆς μεταεικονομαχικῆς περιόδου τὰ ὑποζύγια εἶναι πάντοτε ἄλογα ἐνῶ στὴν τέχνη τῆς Δύσεως, ἀν καὶ συναντῶνται καὶ τὰ ἄλογα, δημοφιλέστερες παραμένουν οἱ καμήλες, ἰδιαίτερα στὴν Ἰταλία. Α. VENTURI, *Storia dell' arte Italiana, V: La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907, εἰκ. 226, σ. 329. VÉZIN, *L'Adoration et le cycle de Mages*, πίν. XXXVI. Γιὰ τὸ θέμα τῶν ὑποζυγίων στὶς Καππαδοκικὲς τοιχογραφίες βλ. Μ. CHATZIDAKIS, «A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce», *Byzantion* 14, 1939, σσ. 95 κ.ἑ.

226. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 87.

227. *Αὐτόθι*, σ. 140, σημ. 5.

228. KEHRER, *Die heiligen drei Könige II*, σ. 98, εἰκ. 96.

229. *Αὐτόθι*, σ. 124, εἰκ. 131, σ. 145, εἰκ. 157-158, σσ. 187, 219, 221.

230. *Αὐτόθι*, σ. 72, εἰκ. 57, 59.

231. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 86.

232. CHATZIDAKIS, *Icons*, πίν. 10, εἰκ. 22, 19.

233. Α. MUÑOZ, *I Quadri Bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1928, πίν. XIII(2) καὶ XX(3).

234. J. DUPONT-C. GNUDI, *La peinture gothique*, ἔκδοση Skira, Genève 1954, σ. 98. R. SHAPLEY, «Paintings from the Samuel H. Kress Collection», *Catalogue*, London 1966, εἰκ. 80, σ. 35. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608), εἰκ. 16, 64, 110.

235. Οἱ ὀξυκόρυφες στέγες μὲ τὰ σημαιάκια ἀπαντοῦν κυρίως σὲ ἔργα γοθτικῆς τέχνης. DUPONT-GNUDI, *La peinture gothique*, σσ. 154, 155. EMMA PIRANI, *La miniatura gotica*, Milano 1966, εἰκ. 33.

236. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540 ci.-1608), εἰκ. 344, 378.

237. «Ἴδον παῖδες Χαλδαίων, ἐν χερσὶ τῆς Παρθένου, τὸν πλάσαντα χειρὶ τοὺς ἀνθρώπους· καὶ Δεσπότην νοοῦντες αὐτόν, εἰ καὶ δούλου ἔλαβε μορφήν, ἔσπευσαν τοῖς δώροις θεραπεῦσαι, καὶ βοηθαὶ τῇ Εὐλογημένῃ». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 33.

σταση, όπως εδώ, ανήκει στις πρωιμότερες δημιουργίες της χριστιανικής τέχνης και παρουσιάζει εικονογραφική ποικιλία κατά την προεικονομαχική περίοδο²³⁸. Ο τύπος που τελικά θα επικρατήσει δείχνει την Παναγία καθισμένη σε θρόνο με τον Χριστό στα γόνατά της να στρέφεται προς τους τρεις Μάγους από τους οποίους ο γηραιότερος είναι γονατιστός ενώ ο δεύτερος απευθύνεται προς τον τρίτο. Ένας άγγελος που στέκεται ή πετὰ παρουσιάζει τους Μάγους στον Χριστό ενώ ο Ίωσήφ εικονίζεται πίσω από την Παναγία. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος εμφανίζεται ήδη από τον 6ο αιώνα στον θρόνο του Μαξιμιανού στη Ραβέννα²³⁹, καθώς και σε έργα του 8ου και 9ου αιώνα, όπως στις τοιχογραφίες της Santa Maria Antiqua²⁴⁰, του Castelseprio²⁴¹, και στο χειρόγραφο *Paris. gr. 510*²⁴². Η Προσκύνηση των Μάγων διατηρεί την αυτοτέλειά της χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές στον παραπάνω εικονογραφικό τύπο και στην μεταεικονομαχική τέχνη του 10ου και 11ου αιώνα²⁴³. Σταδιακά η σημασία του θέματος ελαττώνεται με την ένταξή του στις σύνθετες παραστάσεις της Γεννήσεως²⁴⁴. Το θέμα των Μάγων άρχισε να ενσωματώνεται στη σκηνή της Γεννήσεως πιθανότατα από τον 10ο αιώνα και έπειτα. Οί τρεις αστρολόγοι σοφοί παριστάνονται είτε ξφιπποι, ακολουθώντας το άστρο, είτε κοντά στον Χριστό, προσφέροντας τα δώρα τους. Στη δεύτερη περίπτωση η Παναγία σηκώνει ελαφρά με το ένα χέρι τον Χριστό μέσα στην φάτνη, ενώ τείνει το άλλο προς τους Μάγους οι οποίοι τον προσκυνούν²⁴⁵. Ένας πολύ σπάνιος τύπος απεικονίζεται σε έλεφαντοστό της παλαιάς Συλλογής Stroganoff, όπου η Παναγία έχει σηκώσει τον Χριστό από την φάτνη και τον κρατεί στα γόνατά της²⁴⁶. Στην παλαιολόγια τέχνη, εάν εξαιρέσουμε τις παραστάσεις στο Gradac της Σερβίας²⁴⁷ και στο Αφεντικό του Μυστρά²⁴⁸, όπου η Προσκύνηση των Μάγων ως αυτόνομη παράσταση βρίσκεται ενσωματωμένη σε μία σύνθετη παράσταση Γεννήσεως, το θέμα θα συναντάται αυτοτελώς μόνο μέσα στα πλαίσια της εικονογραφίας του Ακαθίστου.

Σχετικά με τον τόπο της Προσκυνήσεως υπάρχουν δύο παραδόσεις. Η μία συνδέεται με τον ευαγγελιστή Ματθαίο (Β, 11) και το απόκρυφο κείμενο του Ψευδο-Ματθαίου (16, 2) και τοποθετεί το γεγονός στην «οίκία», ενώ η άλλη με το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (21, 3) και όρίζει ως τόπο λατρείας το σπήλαιο. Μέσα στα πλαίσια της εικονογραφίας του Ακαθίστου συναντώνται και οι δύο παραδόσεις. Την πρώτη ακολουθούν ο Άγιος Νικόλαος

238. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σσ. 220 κ.έ.

239. G. DE JERPHANION, «La véritable interprétation d'une plaque, aujourd'hui perdue de la chaire d'ivoire de Ravenne», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 14, 1938, σ. 31. Η σκηνή ήταν μοιρασμένη σε δύο πλάκες του θρόνου. Η δεύτερη, όπου απεικονίζονταν οι Μάγοι, δέν υπάρχει.

240. W. de GRÜNEISEN, *Sainte Marie-Antique*, Rome 1911, εικ. 119, σ. 160. P. ROMANELLI-P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1965.

241. G.P. BOGNETTI-G. CHIERICI-A. DE CAPITANI D'ARGAZO, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano 1948, πίν. LIII. Οι τοιχογραφίες έχουν χρονολογηθεί από τον 7ο μέχρι και τον 10ο αιώνα. K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, εικ. 13.

242. OMONT, *Anciens manuscrits grecs* πίν. XXXII.

243. Πρβ. τους άφηγηματικούς κύκλους στις έκκλησίες της Καππαδοκίας. JERPHANION, *Cappadoce*, πίν. 35(3), 75(2), 182(1).

244. Βλ. εικόνα της Μονής Σινά (11ος α.). ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, εικ. 43.

245. Βλ. την ψηφιδωτή παράσταση στην Cappella Palatina του Παλέρμου. DEMUS, *Norman Sicily*, πίν. 17.

246. Το έλεφαντοστό 11ου-12ου αιώνα βρίσκεται σήμερα στην Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης. P. VERDIER, «A Byzantine Ivory Relief of the Adoration of the Christ Child», *Bulletin of the Walters Art Gallery* 14, 3, December 1961. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 222, σημ. 168.

247. MILLET, *Recherches*, εικ. 88.

248. Του ίδιου, *Mistra*, πίν. 95(8).

Ὁρφανός²⁴⁹, ἡ Dečani²⁵⁰, τὸ Mateić²⁵¹, ἡ Παναγία στὰ Ρούστικα (εἰκ. 105), καὶ τὰ ψαλτήρια Tomić²⁵² καὶ Μονάχου²⁵³, ἡ εἰκόνα τῆς Σκοπέλου²⁵⁴, τὰ μοναστήρια τοῦ Marko²⁵⁵ καὶ τοῦ Ἀγίου Θεράποντα²⁵⁶, τῆς Sucevița²⁵⁷, τῆς Moldovița²⁵⁸, τοῦ Ἀγίου Νεοφύτου στὴν Κύπρῳ²⁵⁹, ἡ Παναγία τοῦ Ἀρχοντα Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά²⁶⁰, ἡ εἰκόνα στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μεγάρου στὰ Ἰωάννινα²⁶¹, οἱ εἰκόνες τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα²⁶² καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη²⁶³, τὸ χειρόγραφο τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας ἀριθ. 113²⁶⁴ κλπ. Εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὁρφανό, τὴν Dečani καὶ τὸ Μοναστήρι τοῦ Marko μὲ μακρινὸ πρότυπο τὸ τετραευαγγέλιο τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Laur. VI. 23*)²⁶⁵ καθὼς καὶ ἀνάμεσα στὸ Mateić καὶ τὸ ψαλτήριο Tomić μὲ παρόμοιο πρότυπο τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Βατικανοῦ (*Vat. gr. 1156*)²⁶⁶.

Τὴ δευτέρῃ παράδοσιν ἀκολουθοῦν οἱ οἶκοι στὴν Cozia²⁶⁷, στὰ ψαλτήρια τοῦ Escorial²⁶⁸, καὶ τῆς Μόσχας²⁶⁹, στὸ χειρόγραφο *Garrett 13* (εἰκ. 10, 44), στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ²⁷⁰, στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (εἰκ. 140), στὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν²⁷¹, στὴ Μονὴ Βουλκάνου²⁷², στὴν Παναγία στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 188), καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα²⁷³. Στὴν Παναγία στὸ Σοφικὸ οἱ Μάγοι εἰκονίζονται γονατιστοὶ μπροστὰ στὴν Παναγία ἐνῶ τὰ ζῶα τοὺς βόσκουν πρὸ πέρα ἀπὸ τὸ σπήλαιο, γραφικὴ λεπτομέρεια ποὺ συναντᾶται καὶ στὶς παραστάσεις τοῦ 11ου αἰῶνα στὸ Çarikli καὶ Karanlik kilise τῆς Καππαδοκίας²⁷⁴. Τρεῖς ἄγγελοι, τὸ ἄστρο καὶ ὁ Ἰωσήφ συμπληρώνουν τὴ σκηνή.

Ἡ μορφή τοῦ Ἰωσήφ ἀπουσιάζει συστηματικὰ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ἐνάτου οἴκου ἐνῶ ἀπεικονίζεται συχνότερα ὁ ἄγγελος. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ σὲ ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὴν Κωνσταντινουπολίτικὴ παράδοση χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀποτελεῖ κανόνα. Ὁ Ἰωσήφ π.χ. δὲν εἰκονίζεται στὴ μικρογραφία τοῦ Μηηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β'²⁷⁵ ἢ στὸ Δαφνὶ²⁷⁶ ἐνῶ τὸν βλέπομε

249. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, εἰκ. 97, 99. ΤΣΙΤΟΥΡΙΑΔΟΥ, Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ Ἀγίου Νικολάου, εἰκ. 55.

250. PETROVIČ, *Dečani*, πίν. CCXLV.

251. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 106.

252. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura*, XIV veka, πίν. LVI(90).

253. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(132).

254. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

255. MILLET-VELMANS, *Yugoslavie IV*, πίν. 85(159).

256. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 50.

257. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, σ. 145, πίν. LXXV(1).

258. *Αὐτόθι*, σσ. 117 κ.ε., πίν. LII(1).

259. PAPAGEORGHIU, *Masterpieces*, πίν. XXI(2).

260. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 238(β).

261. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 164.

262. *Αὐτόθι*, εἰκ. 173.

263. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 27.

264. TAFRALI, *Iconografia Immului Acatist*, εἰκ. 16.

265. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 86.

266. *Αὐτόθι*, εἰκ. 94.

267. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 3.

268. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 11.

269. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 130, φ. 13r. LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, πίν. 49.

270. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(2).

271. Προσωπικὲς σημειώσεις: Ἡ σκηνὴ συναπεικονίζεται μὲ ἐκείνη τοῦ προηγούμενου οἴκου (Κ).

272. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησιαί τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 101.

273. CHATZIDAKIS, *Idônes*, πίν. 37.

274. MILLET, *Recherches*, σ. 151.

275. «Il Menologio di Basilio II (Cod. Vat. gr. 1613)», *Codices Vaticani selecti VIII*, Torino 1907, II, σ. 272.

276. G. MILLET, *Le monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques*, Paris 1899, πίν. XIII.

στο χειρόγραφο *Τάφου 14* της Βιβλιοθήκης του Ἑλληνικοῦ Πατριαρχείου τῶν Ἱεροσολύμων²⁷⁷. Σπανιότατα εἰκονίζεται καθιστός, ὅπως στὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου²⁷⁸, ὅπου ἡ μορφή εἶναι δάνειο ἀπὸ τὴ Γέννηση. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ ἄγγελος ὡς οὐράνιος ἀγγελιαφόρος ἀντικαθιστᾷ πολλὰς φορὰς τὸ ἄστρο τονίζοντας ἔτσι ἰδιαίτερα τὴ συμβολικὴ σημασία τῆς σκηνῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου ὅπου εἰκονίζονται ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ ἄγγελος²⁷⁹, στοὺς Ἀκαθίστους τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ²⁸⁰, τῆς *Dečani*²⁸¹, τοῦ *Marko*²⁸² καὶ τοῦ Ἀρχοντα Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά²⁸³, παριστάνεται ὁ δεύτερος, ἐνῶ στὰ χειρόγραφα *Τομιέ*, *Escorial*, *Μόσχας* καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς *Cozia* εἰκονίζονται μόνο ἡ Παναγία καὶ οἱ Μάγοι.

Ἡ προεξοχή τοῦ ἐδάφους ποὺ ἀντικαθιστᾷ τὸν θρόνο τῆς Παναγίας εἶναι ἓνα ρεαλιστικὸ στοιχεῖο ὃχι ἀσυνήθιστο καὶ σὲ ἐκλεπτυσμένα ἔργα τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β΄ π.χ. ἓνας χαμηλότερος βράχος χρησιμεύει γιὰ ὑποπόδιο τῆς Παναγίας, ἐνῶ στὰ χειρόγραφα τοῦ *Escorial* καὶ τῆς *Μόσχας* ἡ Παναγία κάθεται ἐπάνω στὴν στρωμνὴ τῆς ποὺ τὴν περιβάλλει σὰν δόξα, μπροστὰ στὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου. Ἐνα οἰκοδόμημα φαίνεται στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς σκηνῆς.

Ἡ μικρογραφία τοῦ *Princeton* ξενίζει μὲ τὸ ὕψος καὶ τὶς εἰκονογραφικὲς ἰδιομορφίες τῆς ἀντὶ συγκρίνουμε μὲ τὶς ὑπόλοιπες σκηνές. Ἡ κυκλικὴ διάταξη τῶν Μάγων στὴ σκηνὴ καὶ ἡ γονυκλισία τοῦ γηραιότερου μὲ τὸ φαλακρὸ κεφάλι, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο (εἰκ. 10, 44), χαρακτηρίζουν τὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος. Ἦδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα στὸν Ἅγιο Οὐρβανὸ τῆς *Ρώμης*²⁸⁴ ὁ πρῶτος Μάγος εἰκονίζεται γονατιστὸς καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὴ *Ρωμανικὴ γλυπτικὴ τῆς Γαλλίας*²⁸⁵. Γονατιστὸς παρουσιάζεται ὁ πρεσβύτερος Μάγος καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Παντάνας τοῦ *Μυστρά*²⁸⁶ καὶ στὶς εἰκόνες τοῦ *Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ*²⁸⁷, τοῦ *Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*²⁸⁸ καὶ Ἑμμανουὴλ *Τζανφουρνάρη*²⁸⁹, ποὺ βρίσκονται ἡ μὲν πρώτη στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης οἱ δὲ δύο ἄλλες στὸ Μουσεῖο *Μπενάκη*. Μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ ποὺ εἶναι βαθύτατα ἐπηρασμένα ἀπὸ τὴν Ἱταλικὴ ζωγραφικὴ, ἡ ἐξεταζόμενη μικρογραφία ἔχει στεγὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια. Δυτικὴ ἐπίδραση ἀντανakλoῦν ἐπίσης ἡ ρεαλιστικὴ ἐμφάνιση τοῦ γυμνοῦ βρέφους στὰ γόνατα τῆς Παναγίας²⁹⁰ —ἰδιαίτερα ἀσχημὴ στὴ σκηνὴ τοῦ χειρογράφου— καὶ ἡ ἔξαρση τῆς μορφῆς τοῦ Ἰωσήφ δίπλα στὴν Παναγία²⁹¹, ἐνῶ τὸ περίεργο κάλυμμα στὸ κεφάλι τοῦ νεαροῦ Μάγου ἔχει ὁμοιότητα μὲ ἀνάλογα στοιχεῖα σὲ ἔργα τοῦ *Roger van der Weyden*²⁹². Ἡ βασι-

277. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, εἰκ. 50(β).

278. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(132). Πρβ. καὶ τὸ κάλυμμα τοῦ εὐαγγελίου τοῦ *Etschmiadzin*. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 142, πίν. 44. Βλ. καὶ τὴ σκηνὴ στὸ *Castelseprio*. BOGNETTI, *Santa Maria di Castelseprio*, πίν. LIII.

279. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(132).

280. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, εἰκ. 97, 99.

281. PETROVIĆ, *Dečani*, πίν. CCXLV.

282. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 85(159).

283. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστοριά*, πίν. 238(β).

284. VÉZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages*, σ. 62.

285. *Αὐτόθι*, πίν. XXI(α), εἰκ. 16 καὶ πίν. XXXIV.

286. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(2). Πρβ. καὶ Ἑρμηνεία τῆς *Ζωγραφικῆς* ποὺ θέλει τοὺς Μάγους γονατιστοὺς στὸν ἑνατο οἶκο. Ἑρμηνεία, σσ. 148.

287. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου, πίν. 209.

288. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Εἰκόνες τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, πίν. 52.

289. *Αὐτόθι*, πίν. 16.

290. L. VENTURI, *La peinture Italienne*, ἔκδ. Skira, Genève 1950, σ. 135.

291. *Αὐτόθι*, σ. 58. J. LASSAIGNE, *La peinture Flamande*, ἔκδ. Skira, Genève, 1957, σ. 135.

292. M. DAVIES, *Rogier van der Weyden*, London 1972, εἰκ. 61, 169.

λική τιάρα με γούνα στο κάτω μέρος, που χαρακτηρίζει τις μορφές των δύο άλλων Μάγων άπεικονίζεται και στην εικόνα του Έμμανουήλ Τζανφουρνάρη, στο χέρι του Αιθίοπος Μάγου.

Οίκος Κ

Οί τρεις βασιλείς κατά ηλικία με τον γηραιότερο να προηγείται εικονίζονται ξφιπποι όπως και στον οίκο Θ' μπροστά στην πύλη μιās όχυρωμένης πόλεως, που για ιστορικούς λόγους μπορεί να ταυτισθεί με τη Βαβυλώνα²⁹³. Στην πραγματικότητα ή μορφολογία της πόλεως μās είναι γνωστή από παραστάσεις της Βαϊοφόρου ιδιαίτερα σε φορητές εικόνες, όπου εικονίζεται ή Έρουσαλήμ με τον κυκλικό ναό του Σολομώντος στο κέντρο της²⁹⁴ (είκ. 11, 45).

Το θέμα της Έπιστροφής των Μάγων, άπεικονίζεται και στα ιστορημένα ευαγγέλια του 11ου και 12ου αιώνα *Vatic. gr. 1156* και *Laur. VI. 23*, καθώς και στις Όμιλίες του Γρηγορίου, *Τάφου 14*, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Στον πρώτο κώδικα²⁹⁵ οί Μάγοι φαίνονται να παρακάμπτουν μία τειχισμένη πόλη, στον τρίτο ένα οικοδόμημα με σταυρό²⁹⁶. Ό άγγελος που τους οδηγεί —έπιβεβαίωση της θείας έντολης— δείχνει ότι τόσον ή πόλη όσο και το οικοδόμημα παριστάνουν την Έρουσαλήμ, που απέφυγαν οί Μάγοι στην έπιστροφή σύμφωνα με τη θεία βούληση. Στο τετραευαγγέλιο *Laur. VI. 23*²⁹⁷ ή Άναχώρηση των Μάγων ταυτίζεται εικονογραφικά με το Ταξίδι τους στη Βηθλεέμ, παριστάνονται δηλαδή να προχωρούν ξφιπποι αφήνοντας πίσω τους το σπήλαιο. Η άναφορά, που γίνεται στον Άκάθιστο για τη Βαβυλώνα σαν τόπο έπιστροφής των Μάγων και όπου οί ίδιοι άποκάλυψαν τη γέννηση του Χριστού στους κατοίκους της, όδήγησε πιθανότατα στη δημιουργία του θέματος της Έπιστροφής των Μάγων στην ίδια πόλη.

Άπό εικονογραφική άποψη, ή παράσταση μοιάζει με τη σκηνή που δείχνει την Άφιξη των Μάγων στην Έρουσαλήμ²⁹⁸. Έξω από τον κύκλο του Άκαθίστου δέν φαίνεται να είχε ευρύτερη διάδοση ή σκηνή που μās ένδιαφέρει. Πρέπει να σημειωθεί ότι, ούτε ό ευαγγελιστής Ματθαίος ούτε ή άπόκρυφη παράδοση άναφέρουν την έπιστροφή των Μάγων στη Βαβυλώνα αλλά στην Άνατολή. Επίσης στο Άραβικό ευαγγέλιο της παιδικής ηλικίας του Χριστού, που περιέχεται στον κώδικα της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης (*Pal. Orient. 387*)²⁹⁹,

293. «Κήρυκες θεοφόροι, γεγονότες οί Μάγοι, ύπέστρεψαν εις την Βαβυλώνα: εκτελέσαντές σου τον χρησμόν, και κηρύξαντές σε τον Χριστόν άπασιν, άφέντες τον Έρψδη ως λυρώδη, μη είδότα ψάλλειν: Άλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 33 κ.έ.

294. Πρβ. την εικόνα του Δωδεκαόρτου στη Μονή της Λαύρας στον Άθω. CHATZIDAKIS, *Théophane*, είκ. 39. Τη Βαϊοφόρο της Συλλογής Σπηλιάς Κισάμου. Εικόνες του Νομού Χανίων, Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων ό Χρυσόστομος, Άθήνα 1975, είκ. 24. Η Έρουσαλήμ εικονίζεται και σε μία εικόνα της φυγής στην Αίγυπτο του Φιλοθέου Σκούφου στη Συλλογή Έλένης Σταθάτου. Μόνον ή παρουσία των δύο ειδώλων που πέφτουν από τὰ τείχη ύποδηλώνει ότι πρόκειται για την Αίγυπτο. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Συλλογή Έλένης Α. Σταθάτου*, Άθήνα 1951, πίν. 14.

295. MILLET, *Recherches*, είκ. 95.

296. *Αυτόθι*, είκ. 86.

297. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, είκ. 52.

298. Οί τρεις Μάγοι πεζοί ζητούν τις πληροφορίες τους από έναν όμιλο Έβραίων μπροστά στην τειχισμένη πόλη της Έρουσαλήμ. Βλ. τους κώδικες *Paris. gr. 510*, φ. 137 και *Paris. gr. 74*, 3ν. OMONT, *Anciens manuscrits grecs*, πίν. XXXII. Του ίδιου, *Evangiles du XIe siècle*, I, πίν. 5, 6, την ψηφιδωτή παράσταση στη Μονή της Χώρας, UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, πίν. 105, στο Kalenić. V.R. PETKOVIĆ - Ž. TATIĆ, *Manastir Kalenić*, Vrsac 1926, είκ. 46, σ. 55.

299. A. BAUMSTARK, «Ein apokryphes Herrenleben in Mesopotamischen Federzeichnungen vom Jahre 1299», *Oriens Christianus*, N.S. 1, 1911, σσ. 249 κ.έ. H. BUCHTHAL, O. KURZ, *A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts*, London 1942, σ. 25, άριθ. 73. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 217.

του 1299, και τὸ ὁποῖο βασίζεται στὴ Συριακὴ παράδοση, δὲν γίνεται λόγος γιὰ τὴ Βαβυλώνα. Οἱ Μάγοι κατὰ τὴν ἐπιστροφὴ τους στὴ χώρα τους διηγοῦνται τὴν ἱστορία τοῦ ταξιδιοῦ τους καὶ ταυτόχρονα ἐπιδεικνύουν τὶς φασκιὲς τοῦ Χριστοῦ ποὺ τοὺς ἔδωσε ἡ Παναγία. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ δὲν εἶναι γνωστὴ στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Ἀντὶ αὐτῆς, ἓνα ἄλλο κείμενο, ἡ Ὁμιλία τοῦ Ἰωάννη Δαμασκηνοῦ «Περὶ τὴν Γέννησιν», ἔγινε πηγὴ γιὰ πλουσιότερη εἰκονογράφηση. Τὸ κείμενο ποὺ διασώζεται στὸν κώδικα *Τάφου 14*³⁰⁰ συνδέει τοὺς Μάγους μὲ τὴν Περσία, στὴν πρωτοβουλία τοῦ ἡγεμόνος τῆς ὁποίας ὀφείλεται ἡ ἀναζήτησις τοῦ νεογέννητου βασιλιᾶ μὲ τὴν ἀποστολὴ ἀστρολόγων βασιλέων. Στὸ φ. 106ν³⁰¹, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ Ἐπιστροφὴ τῶν Μάγων στὴν πατρίδα τους, αὐτοὶ παριστάνονται νὰ κρατοῦν μία εἰκόνα τῆς Παναγίας μὲ τὸν Χριστό, ποὺ σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο εἶχαν παραγγεῖλει γιὰ νὰ τὴν τοποθετήσουν στὸν ναὸ τους γιὰ νὰ τὴ λατρεύουν. Ἀπήχησις αὐτῆς τῆς παραδόσεως ὑπάρχει καὶ στὸν σχετικὸ οἶκο τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπητῶν καὶ τοῦ ἐπιτραχηλίου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα στὸ Ἅγιον Ὅρος³⁰². Στὴν πρώτη περίπτωσις ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας ἔχει τοποθετηθεῖ ἐπάνω σὲ οἰκοδόμημα ἐνῶ στὴ δευτέρῃ ἓνας ἡγεμόνας μὲ τὴν ἀκολουθία του μπροστὰ στὴν πύλη μιᾶς τειχισμένης πόλεως, τῆς Βαβυλώνας, ἐτοιμάζεται νὰ δεχθεῖ μία εἰκόνα τῆς Παναγίας ποὺ κρατεῖ ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς Μάγους.

Στοὺς εἰκονογραφημένους κύκλους τοῦ Ἀκαθίστου στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανό³⁰³, στὴ *Dečani*³⁰⁴ καὶ στὸ *Mateić*³⁰⁵ τοὺς ἑφιππους Μάγους ὑποδέχεται ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων στὴν πύλη ἢ τὶς πύλες τῆς Βαβυλώνας, ἐνῶ στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko³⁰⁶ οἱ Μάγοι ἔχουν ἀφιππεύσει καὶ γίνονται δεκτοὶ στὴν εἴσοδο τῆς πόλεως ἀπὸ μία ὁμάδα ἀξιωματούχων. Στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας³⁰⁷ καὶ τοῦ Escorial³⁰⁸ οἱ Μάγοι διαβαίνουν πεζοί, χωρὶς τὰ ζῶα τους, τὴν πύλη τῆς Βαβυλώνας, ἐνῶ σὲ ἐκεῖνο τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας³⁰⁹ ἑφιπποὶ. Ἐμμονὴ στὸν παραδοσιακὸ τύπο τοῦ Ταξιδιοῦ τῶν Μάγων στὴ Βηθλεὲμ ποὺ συναντήσαμε στὸν κώδικα *Laur. VI. 23*, παρατηρεῖται καὶ στοὺς Ἀκαθίστους τῆς Cozia³¹⁰, τῆς Μονῆς Βαλσαμονέρου, τῆς Sucevița³¹¹ καὶ τῆς Moldovița³¹², ὅπου τοὺς Μάγους ὁδηγεῖ ὁ ἄγγελος — ἐπιβεβαίωσις τῆς θείας ἐντολῆς —. Στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα (εἰκ. 105), καὶ στίς Μονὲς τοῦ Βαλσαμονέρου στὴν Κρήτη³¹³, τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 165), τῆς Λαύρας (εἰκ. 117) καὶ τοῦ Δοχειαρίου (εἰκ. 141) στὸ Ἅγιον Ὅρος, στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα³¹⁴ καὶ στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου³¹⁵ τοὺς Μάγους ὑποδέχεται ὄρθια ἢ καθιστὴ γυναικεία μορφή, ἡ προσωποποίηση τῆς Βαβυλώνας.

Ἡ ἴδια παράστασις στὰ ψαλτήρια τοῦ Μονάχου³¹⁶ καὶ Tomić³¹⁷ ἀντιπροσωπεύει μία

300. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΕΡΑΜΕΩΣ, *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, τόμ. Ι, Πετροῦπολις 1891, σσ. 53 κ.έ.

301. φ. 106ν.

302. Προσωπικὲς σημειώσεις. ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τὰ χρυσόκεντρα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 76, σ. 154.

303. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός*, εἰκ. 100.

304. ΡΕΤΚΟΝΙČ, *Dečani*, πίν. CCXLIX. RÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 36.

305. MILLET - VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 34(69).

306. *Αὐτόθι*, πίν. 85(159).

307. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 130, φ. 15r.

308. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 12.

309. ΤΑΦΡΑΛΙ, *Iconografia Imnului Acatist*, σ. 68, εἰκ. 19.

310. BABIČ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 4.

311. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, πίν. LXXV(1).

312. *Αὐτόθι*, πίν. LII(1).

313. Ἡ ἀναχώρησις τῶν Μάγων σὲ συσχέτιση μὲ τὸ ὄνειρο συναντᾶται τὸν 10ο αἰῶνα σὲ ἑλεφαντοστὸ τῆς Λαύων. KEHRER, *Die heiligen drei Könige*, εἰκ. 106.

314. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 275(β).

315. ΟΡΑΝΑΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 13.

316. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(133).

317. ŠČERPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. 91.

ένδιαφέρουσα εικονογραφική απόκλιση· σύμφωνα με τη γνώμη τῶν Strzygowski, Ștefanescu, Šćepkina καὶ Velmans, ὁ μικρογράφος συγχέει τὸν τελευταῖο στίχο τῆς στροφῆς «καὶ ἀφέντες τὸν Ἡρώδη ὡς λυρώδη» μετὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ οἴκου, ἀπεικονίζοντας τὴ συνάντηση τῶν τριῶν Μάγων καὶ τοῦ Ἡρώδη, ἐπεισόδιο ποὺ προηγήθηκε τῆς ἐπιστροφῆς τους στὴ Βαβυλώνα. Ἡ σκηνὴ ἀντιγράφει τὴν ἀνάλογη ἀπεικόνιση στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Βατικανοῦ (*Vatic. gr. 1156*)³¹⁸. Στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά³¹⁹, στὴν Ἁγία Κυριακὴ τῆς Αἰγίνης³²⁰ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα³²¹ δίνεται ἔμφαση στὴν πρώτη λέξη τοῦ οἴκου «Κήρυκες» ἀφοῦ οἱ Μάγοι παριστάνονται νὰ κηρύττουν τὸ μεγάλο γεγονός τῆς Ἐνσαρκώσεως στοὺς κατοίκους τῆς πόλεως. Στὴν εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα οἱ ἔφιπποι Μάγοι ἔχουν φθάσει ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς πόλεως, ἐνῶ στὴν εἰκόνα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μεγάρου στὰ Ἰωάννινα διαβαίνουν τὴν πύλη τῶν τειχῶν· στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου ἐπιστρέφουν πεζοὶ στὴ Βαβυλώνα³²².

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ἀποτελεῖ παραλλαγὴ τοῦ τύπου στὸ φύλλο 108ν τοῦ χειρογράφου *Τάφου 14*³²³.

Οἶκος Α

Ἡ παράσταση τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο εἶναι τυπικὴ γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ συγκεκριμένου οἴκου³²⁴. Τὸ ἐπεισόδιο τῆς φυγῆς τῆς Ἁγίας Οἰκογένειας ἀπὸ τὴν Ἰουδαϊκὴ γῆ στὴν εἰδωλολατρικὴ Αἴγυπτο, ποὺ ἀποτελεῖ μαρτυρία τοῦ θριάμβου τοῦ Χριστοῦ ἐπάνω στὶς δυνάμεις τοῦ σκότους καὶ ἀποκάλυψη τῆς θεότητάς του στοὺς Ἐθνικοὺς, ἀνταποκρίνεται στὸ περιεχόμενο τοῦ οἴκου.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ σκηνὴ (εἰκ. 12, 46), ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν μορφῶν μετὰ τὴν βρεφοκρατοῦσα Παναγία ἐπάνω στὸ ὑποζύγιο καὶ τὸν Ἰωσήφ νὰ προηγεῖται, ἀκολουθεῖ προπαλαιολόγειο σχῆμα καὶ βασίζεται στὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ματθαῖος Β, 13-14). Ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων καὶ ἡ διάταξή τους στὴ σκηνὴ ἐπαναλαμβάνουν τὸν τύπο στοὺς κώδικες *Vatic. gr. 1156* καὶ *Paris. gr. 115*³²⁵. Στὸ βάθος τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ἡ Αἴγυπτος ὅπως δηλώνουν οἱ δύο φοῖνικες³²⁶ ἢ, πιὸ συγκεκριμένα, ἡ Αἰγυπτιακὴ πόλη Σοτίνη σύμφω-

318. Μία πρώτη ἀπεικόνιση τοῦ θέματος σημειώνεται στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Santa Maria Maggiore (C. CECHELLI, *I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Torino 1956, πίν. LXI), στὶς τοιχογραφίες τῆς La Daurade στὴν Τουλούζη (H. WOODRUFF, «The Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade», *ArtB* 13, 1931, σ. 85, εἰκ. 2), καθὼς καὶ σὲ σαρκοφάγους, ἐνῶ εἶναι πολὺ συχνὸ στὴν καρολίνα τέχνη. Πρβ. καὶ ἑλεφαντοστὸ τῆς Σχολῆς τοῦ Metz. A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen (Denkmäler der Deutschen Kunst, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft)* I, Berlin 1914, πίν. XXXI(75). Βλ. ἐπίσης καὶ VÉZIN, *L'adoration et le cycle des Mages*, πίν. VIII(a) καὶ IX. Ἡ Lafontaine-Dosogne θεωρεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν κυβερνήτη τῆς Βαβυλώνας. Τῆς ἰδίας, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste*, σ. 685.

319. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(2).

320. Φωτογραφία τοῦ Ἀρχείου Βυζαντινῶν Τοιχογραφιῶν τοῦ Σπουδαστηρίου Ἱστορίας τῆς Τέχνης τοῦ Ε.Μ. Πολυτεχνείου.

321. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

322. *Αὐτόθι*, εἰκ. 99.

323. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, εἰκ. 52.

324. «Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος· τὰ γὰρ εἰδῶλα ταύτης Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχύν, πέπτωκεν· οἱ τούτων δὲ ρυσθέντες, ἐβόων πρὸς τὴν Θεοτόκον». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 34.

325. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 97 καὶ 110.

326. Ἡ παρουσία τῶν φοινικοδένδρων στὴν παράσταση δὲν πρέπει νὰ ἔχει σχέση μετὰ τὸ ἐπεισόδιο ποὺ ἀναφέρει ὁ Ψευδο-Ματθαῖος, ὅτι δηλαδὴ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πορείας τῆς στὴν ἔρημο, ἡ Ἁγία Οἰκογένεια ἀναπαύθηκε κάτω ἀπὸ ἓνα φοῖνικα, ποὺ ἐν συνεχείᾳ ἔγειρε μετὰ πρόσταγμα τοῦ Χριστοῦ γιὰ νὰ μπορέσει ἡ Παναγία νὰ μαζέψει τοὺς καρπούς του. Βλ. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XX. Ἐξάλλου τὸ θαῦμα τοῦ φοῖνικα εἶναι σχεδὸν

να με τη διήγηση του Ψευδο-Ματθαίου³²⁷. ἀπὸ τὰ τείχη τῆς πόλεως πέφτουν εἰδῶλα. Ἡ παράσταση ἐμφανίζει πρωτοτυπία ἐπειδὴ συνήθως ἡ Αἴγυπτος παριστάνεται στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς εἰκόνας σὰν πόλη με ὑψηλὰ τείχη καὶ τὴν πύλη ἢ τὶς πύλες τῶν τειχῶν ἀνοικτὲς ὅπου ἡ προσωποποίηση τῆς Αἰγύπτου ὑποδέχεται τὴν Ἀγία Οἰκογένεια³²⁸. Ὁ μικρογράφος φαίνεται νὰ αὐτοσχεδιάζει συνδυάζοντας τοὺς τύπους τῶν κτιρίων ποὺ τοῦ εἶναι γνωστοὶ ἀπὸ τὴν ἐξοικείωσή του κυρίως με τὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ. Οἱ ἐκτεταμένες πόλεις καὶ οἱ ὀξυκόρυφες στέγες μαρτυροῦν τὸ νέο ὕφος τῶν εἰκονογράφων ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ποὺ ἀσκεῖ στὴν διαμόρφωση τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης ἡ δυτικὴ χαλκογραφία³²⁹. Ἡ γυμνὴ ἀνδρική μορφή, μπροστὰ ἀπὸ μία ἀρχαία στήλη ποὺ διακρίνεται στὰ τείχη, συνδέεται με τὸ γεγονὸς τῆς πτώσεως τῶν εἰδῶλων³³⁰. Σὲ ἀντίθεση με τὶς ἀναιμικὲς καὶ ἀπρόσωπες μορφὲς εἰδῶλων ποὺ κατακρημνίζονται ἀπὸ τὰ τείχη τῆς πόλεως, σύμφωνα με τὴν ἀπόκρυφη διήγηση καὶ τὴν παραδοσιακὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος, ἐδῶ ἡ μορφή εἶναι κανονικὴ, φέρει περὶζῶμα στὴ μέση καί, ἀντὶ νὰ κρημνίζεται ἀπὸ τὸ βάθρο τῆς, ὑποκλίνεται καὶ τείνει τὰ χέρια σὰν νὰ ὑποδέχεται κάποιον. Ἡ μνημειακὴ ἀπόδοση τοῦ εἰδώλου στὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton καὶ ὁ σπαργανωμένος Χριστὸς βρέφος στὰ χέρια τῆς Παναγίας προδίδουν δυτικὴ ἐπίδραση³³¹.

Ἡ διάταξη τῶν μορφῶν ποὺ συνθέτουν τὴ σκηνὴ τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο ποικίλλει μέσα στὰ πλαίσια τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ὕμνου. Στὴν Παναγία τῶν Χαλκῶν προηγεῖται ἡ

ἄγνωστο στὴ βυζαντινὴ τέχνη καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* δὲν ἀναφέρει τίποτε γι' αὐτό. Ἡ παρουσία τοῦ εἶναι συχνότερη στὰ δυτικὰ ἔργα. Cappella Palatina τοῦ Palermo. DEMUS, *Norman Sicily*, εἰκ. 18. Βλ. καὶ SCHILLER, *Ikongraphie* I, σ. 131, ὅπου ἀναφέρονται μερικὰ παραδείγματα.

327. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XXII(2).

328. Ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ χειρόγραφα τοῦ 10ου-12ου αἰῶνα. Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (*Cod. Vat. gr. 1613*), *Il Menologio di Basilio II*, πίν. 305. Paris. gr. 74. OMONT, *Evangelies du XIe siècle* I, πίν. 7α, *Τάφου 14*. V.N. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 203. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, σποραδικὰ *Vat. gr. 1156*. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 97, εἰκόνα τοῦ Σινᾶ. ΣΑΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες*, πίν. 43 καὶ τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας. JERPHANION, *Cappadoce* I, σ. 79, πίν. 152(2), 182(1) συναντᾶται ὁμοῦ καὶ σὲ προεικονομαχικὰ ἔργα. Βλ. JERPHANION, *Véritable Interprétation*, σ. 32, εἰκ. 4 καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σσ. 228 κ.ε.

329. M. CHATZIDAKIS, «Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei», *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LIX, 1940, εἰκ. 6. Τοῦ ἰδίου, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976, πίν. III(6). Πρβ. π.χ. καὶ τὰ κτίρια με τὶς ὀξυκόρυφες στέγες στὸν δέκατο οἶκο (K) στὴν εἰκόνα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μεγάρου στὰ Ἰωάννινα καὶ στὸν ἐνδέκατο (Λ) στὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 164, 173.

330. Τὸ γεγονὸς τῆς πτώσεως τῶν εἰδῶλων δὲν ἀναφέρεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου, οὔτε στὸ Πρωτεὺς ἀγγέλιο τοῦ Ἰακώβου, ποὺ τελειώνει πρὶν ἀπὸ τὴν Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο, ἐνῶ με ἰδιαίτερη ἐμφαση περιγράφεται σὲ συριακὲς παραδόσεις γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας. Δὲν ἀποκλείεται ἀνάλογες παραδόσεις νὰ ἐπέδρασαν στὴν εἰσαγωγή τοῦ θέματος στὸ κείμενο τοῦ ὕμνου. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ πτώση τοῦ εἰδώλου εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτη στὴ βυζαντινὴ τέχνη πρὶν ἀπὸ τὴν παλαιολόγια περίοδο ἐνῶ θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρχε νωρίτερα σὲ συριακὰ χειρόγραφα. Τὸ ἴδιο θέμα δὲν ἀπαντᾷ ἐπίσης στὶς τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας. Στὴν δυτικὴ τέχνη ἀντίθετα ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα, ὅπως π.χ. στὰ ὑαλογραφήματα τῆς Chartres καὶ στὴ γλυπτικὴ τοῦ Moissac καὶ γενικεύεται ἀπὸ τὸν 13ο καὶ 14ο αἰῶνα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ἴσως τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ Ψευδο-Ματθαίου. Βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, *The Cycle of the Infancy of Christ*, σ. 228, καὶ σημ. 213. Ἡ πτώση τῶν εἰδῶλων εἶναι γνωστὴ στοὺς καλλιτέχνες καὶ ἀπὸ ἄλλα θέματα ὅπως ἀπὸ ὀρισμένα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Βλ. τὶς τοιχογραφίες στὴ Bojana, A. GRABAR, *L'église de Bojana: Architecture-peinture*, Sofia 1924, πίν. XXXIV(81), στὴ Dečani, PETKOVIĆ, *Dečani*, πίν. CCXCII(1), στὸ Staro Nagoričino, V.R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du moyen âge* I, Belgrade 1934, πίν. 114(α). LAFONTAINE-DOSOGNE, *ἐνθ. ἀνωτ.*, σ. 228.

331. Βλ. H.J. HERMANN, «Die Westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance», *Englische und Französische Handschriften des XIV Jahrhunderts. Beschreibendes Verzeichnis der Illustrierten Handschriften in Österreich*, Leipzig 1936, πίν. XXVII. Πρβλ. καὶ τὸν Χριστὸ στὴ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο στὴν Τράπεζα τοῦ Χελανδαρίου. MILLET, *Athos*, πίν. 101(3). SCHILLER, *Ikongraphie* I, εἰκ. 312, 317, 321, 330, κλπ.

Παναγία με τὸ βρέφος ἐπάνω στὸ ὑποζύγιο καὶ ἀκολουθεῖ ὁ Ἰωσήφ³³². Τὸ σχῆμα αὐτό, ποὺ εἶναι ἀρκετὰ σπάνιο ἀλλὰ ὄχι καὶ μοναδικό, τὸ ξαναβρίσκουμε στὶς παραστάσεις στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα (εἰκ. 105) καὶ στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου³³³, στὶς εἰκόνες τοῦ Γεωργίου Κλόντζα καὶ Θεοδώρου Πουλᾶκη³³⁴ καὶ στὸ χειρόγραφο ἀριθ. 113 τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, οἱ ὁποῖες ἀσφαλῶς ἀντιγράφουν παλαιότερα πρότυπα³³⁵. Στὴ Dečani³³⁶ τὸ ὑποζύγιο ὁδηγεῖ ὁ Ἰάκωβος ἐνῶ ὁ Χριστὸς μεταφέρεται στοὺς ὤμους τοῦ Ἰωσήφ³³⁷, ποὺ εἰκονίζεται τελευταῖος. Ἡ Παναγία στρέφεται πρὸς τὰ πίσω γιὰ νὰ καθησυχάσει τὸν Χριστὸ ποὺ τείνει πρὸς αὐτὴν τὰ χέρια. Ὁ ἴδιος τύπος ὑπάρχει στὰ μοναστήρια τοῦ Marko³³⁸, τοῦ Mateić³³⁹ —μόνο ποὺ ἐδῶ προστίθεται καὶ δεῦτερος γιὸς τοῦ Ἰωσήφ— τοῦ Ἀγίου Θεράποντα³⁴⁰, ποὺ τὸν Χριστὸ βαστάζει ἡ Παναγία ὅπως καὶ στὸ ναὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 190) καὶ στὶς τράπεζες τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 166) καὶ τῆς Λαύρας (εἰκ. 118). Στὰ ψαλτήρια Tomić³⁴¹ καὶ Μονάχου³⁴² προπορεύεται ὁ Ἰωσήφ μετὰ τὸν Χριστὸ στοὺς ὤμους του, ἀκολουθεῖ ἡ Παναγία στὸ ὑποζύγιο καὶ πίσω ὁ Ἰάκωβος. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀντιγράφει ἀνάλογα πρότυπα μετὰ ἐκεῖνα τοῦ Laur. VI. 23, τοῦ Paris. Suppl. gr. 914³⁴³ καὶ τῆς Cappella Palatina τοῦ Palermo³⁴⁴. Στὸ ψαλτήριο Tomić, ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ πρώτου στίχου τοῦ οἴκου «Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας», ὁ μικρογράφος προσέθεσε μία ὀλοφώτεινη δόξα γύρω ἀπὸ τὸν Χριστό. Στοὺς Ἀκαθίστους τῆς Μόσχας³⁴⁵ καὶ τοῦ Escorial³⁴⁶ ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βασίζεται στὸ κείμενο. Ἀντὶ τῆς Φυγῆς εἰκονίζεται μόνη ἡ Παναγία μπροστὰ στὴν τειχισμένη πόλιν νὰ συνομιλεῖ μετὰ δύο μορφές ἐνῶ μία ἀπαστράπτουσα δόξα τὴν περιβάλλει. Εἶναι φανερό ὅτι μετὰ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ μικρογράφος ἀποδίδει τὸν ἑβδομο χαιρετισμὸ «Χαῖρε πύρινε στύλε ὁδηγῶν τοὺς ἐν σκότειν». Στὸ Humor³⁴⁷, στὴ Suceava³⁴⁸ καὶ στὴ Sucevița³⁴⁹ παριστάνονται ὁ Ἰωσήφ μετὰ τὴν βρεφοκρατοῦσα Παναγία πεζοὶ μπροστὰ στὴν πόλιν ἐνῶ γονατιστὲς μορφές, προφανῶς «οἱ ἐκ τῶν εἰδώλων ρυσθέντες», δοξάζουν τὴν Θεοτόκο. Στὴ Moldovița³⁵⁰ ἡ σκηνή, ἡ ὁποία ἀποδίδεται κανονικὰ μετὰ τὴ Φυγὴ, φαίνεται νὰ ἀκολουθεῖ ἐπίσης προπαλαιολόγειο σχῆμα ὅμοιο μετὰ ἐκεῖνο τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου

332. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν Θεσσαλονίκης*, σσ. 62 κ.έ., εἰκ. 1.

333. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, σ. 40, πίν. 14.

334. CHATZIDAKIS, *Icônes*, πίν. 37. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, εἰκ. 27.

335. TAFRALI, *Iconografia Immului Acatist*, σ. 40, εἰκ. 22.

336. ΡΕΤΚΟΝΙČ, *Dečani*, πίν. LXXXVII. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 37.

337. Πρβ. καὶ τὸν σχετικὸ οἶκο στὰ Ρούστικα (εἰκ. 105). Ὁ Χριστὸς ἐπάνω στοὺς ὤμους τοῦ Ἰωσήφ εἰκονίζεται κυρίως στὴ σκηνὴ τῆς ἐπιστροφῆς ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο. Βλ. καὶ κώδικα Paris. gr. 74, φ. 5. OMONT, *Evangelies du XIe siècle I*, πίν. 8.

338. ΜΙΡΚΟΝΙČ-TATIČ, *Markov-Manastir*, εἰκ. 44. PÄTZOLD, *ἐνθ. ἀνωτ.*, εἰκ. 93, 94 (α.β.).

339. VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 34(69, 70), 35(71, 72).

340. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 49. Τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα ἀκολουθεῖ ἡ ἀπόδοση τοῦ σχετικοῦ οἴκου στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου. Ἐχει προστεθεῖ ἕνας ἀκόμη γιὸς τοῦ Ἰωσήφ ἐνῶ τὸν Χριστὸ κρατεῖ ἡ Παναγία. Προσωπικὲς σημειώσεις.

341. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LVII(92).

342. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LIV(134).

343. MILLET, *Recherches*, εἰκ. 111, 108.

344. DEMUS, *Norman Sicily*, εἰκ. 18.

345. LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, δίφυλλο πίνακος 45.

346. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 13.

347. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 237, πίν. XLIII.

348. *Αὐτόθι*, σ. 237.

349. *Αὐτόθι*, πίν. XLIX(1).

350. *Αὐτόθι*, πίν. XLII(3).

Β³⁵¹. Στην Ἀγία Κυριακή τῆς Παλαιοχώρας στὴν Αἴγινα³⁵² ἐπαναλαμβάνεται ὁ τύπος τοῦ Ἀραβικοῦ εὐαγγελίου τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (*Pal. Orient.* 387, φ. 7r)³⁵³.

Οἶκος Μ

Ἡ παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς εἶναι τυπικὴ γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐρμηνεία τοῦ οἴκου, ἀφοῦ ἄλλωστε ἀποτελεῖ καὶ τὸ θέμα τοῦ³⁵⁴. Τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς εἶναι τοποθετημένα συμμετρικὰ μπροστὰ στὸ χαμηλὸ τέμπλο τοῦ θυσιαστηρίου, ποὺ ἐπιστέφεται ἀπὸ ἓνα κιβώριο μὲ κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Ἀριστερὰ εἰκονίζονται ὁ Ἰωσήφ μὲ τὴν Παναγία καὶ δεξιὰ ὁ Συμεὼν ὁ ὁποῖος βαστάζει στὰ χέρια του τὸν Χριστό (εἰκ. 13, 47). Ἀπὸ τὴ σκηνὴ λείπει ἡ προφήτισσα Ἄννα. Ἡ ἀπουσία της, ποὺ σημειώνεται καὶ σὲ ἄλλους Ἀκαθίστους, ὅπως στὸ ψαλτήριο Tomić³⁵⁵, στὸ χειρόγραφο τῆς Μόσχας³⁵⁶ —ἐδῶ δὲν εἰκονίζεται οὔτε ὁ Ἰωσήφ—, στὴν Cozia³⁵⁷, στὸ χειρόγραφο τοῦ Escorial³⁵⁸, στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα (εἰκ. 105), στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου³⁵⁹ καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα μὲ τὸν Ἀκάθιστο στὸ κελὶ τοῦ Ἀγίου Εὐσταθίου στὸ Ἅγιον Ὄρος³⁶⁰, ὅπου ἐπίσης δὲν παριστάνονται ὁ Ἰωσήφ καὶ ἡ Ἄννα, δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ δωδέκατος οἶκος ἀναφέρεται κυρίως στὸν γέροντα Συμεὼν, ὁ ὁποῖος πιστοποιεῖ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Χριστοῦ στὴ γῆ. Ὡστόσο σὲ τὴ σχετικὴ παράσταση τῆς Μονῆς Βαλσαμονέρου συμπεριλαμβάνεται καὶ ἡ Ἄννα.

Ἡ Ὑπαπαντὴ, μὲ τὴν καθιέρωσή της τὸ 542 ὡς μίας ἀπὸ τὶς μεγάλες δεσποτικὲς ἐορτές, διαδίδεται εὐρύτατα στὴν τέχνη καὶ γνωρίζει ἀρκετὲς παραλλαγές ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν προσώπων καὶ κυρίως τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ σὲ σχέση μὲ τὴν Παναγία καὶ τὸν Συμεὼν³⁶¹. Στὴ σκηνὴ τοῦ *Garrett 13* παριστάνεται ἡ στιγμή ποὺ ὁ Συμεὼν ἐπιστρέφει τὸν Χριστὸ στὴν Παναγία. Ὁ μικρογράφος ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ ἐπικρατεῖ ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα καὶ μάλιστα ὅπως αὐτὸς ἀποκρυσταλλώθηκε ἀπὸ τοὺς Κρήτες ζωγράφους τὸν 15ο καὶ 16ο αἰῶνα³⁶². Ἰδιαίτερα ἀντιγράφει ἀνάλογο πρότυπο μὲ ἐκεῖνο ποὺ χρησιμοποίησε ἓνας ζωγράφος μὲ τὸ ὄνομα Ἰωάννης γιὰ μιὰ φορητὴ εἰκόνα τῆς Ὑπαπαντῆς στὴν Πίνακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ ποὺ ἔχει χρονολογηθεῖ γύρω στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα³⁶³.

351. *Il Menologio di Basilio II*, πίν. 305.

352. Φωτογραφία τοῦ φωτογραφικοῦ Ἀρχείου τοῦ Σπουδαστηρίου τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης τοῦ Ε.Μ. Πολυτεχνείου.

353. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Infancy of Christ*, σ. 228, σημ. 213.

354. «Μέλλοντος Συμεῶνος, τοῦ παρόντος αἰῶνος, μεθίστασθαι τοῦ ἀπατεῶνος, ἐπεδόθης ὡς βρέφος αὐτῷ ἄλλ' ἐγνώσθης τούτῳ καὶ Θεὸς τέλειος· διό περ ἐξεπλάγη σου τὴν ἄρρητον σοφίαν, κράζων· Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 34.

355. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LVII(93).

356. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 131, φ. 17v.

357. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 4.

358. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 14.

359. ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 15.

360. Ν. ΚΟΝΔΑΚΟΝ, *Μνημεῖα τῆς Χριστιανικῆς τέχνης στὸν Ἄθω*, Πετρούπολις 1902 (ρωσ.), σ. 97, εἰκ. 46. Ἡ Ἄννα δὲν ἀπεικονίζεται ἐπίσης στὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς στὸν κώδικα *Paris. gr. 510*. Η. ΟΜΟΝΤ, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1902, πίν. XXXII, φ. 137.

361. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. Α. ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Ὑπαπαντὴ», *ΕΕΒΣ* 6, 1929, σσ. 328 κ.έ. D. SHORR, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *ArtB* 28, 1946, σσ. 17 κ.έ. K. WESSEL, «Darstellung Christi im Tempel», *Reallexikon I*, στ. 1134 κ.έ.

362. CHATZIDAKIS, *Théophane*, εἰκ. 70. Α. ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Ἀθῆναι 1957, πίν. 39(1).

363. A. MUÑOZ, *I quadri Bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1928, σ. 11, ἀριθ. 24, πίν. XIII(1).

Οἶκος Ν

Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῶν οἰκῶν τοῦ ἱστορικοῦ μέρους ποὺ εἶναι σταθερὴ καὶ ἀκολουθεῖ τὸν καθιερωμένο γιὰ τὶς εὐαγγελικὲς συνθέσεις τύπο, δὲν παρατηρεῖται τὸ ἴδιο μὲ τὴν εἰκονογραφία τῶν οἰκῶν τοῦ δογματικοῦ μέρους τοῦ ὕμνου. Οἱ εἰκονογραφικὲς παραλλαγές καὶ οἱ ριζικές, πολλὲς φορές, διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς ἀπεικονίσεις μιᾶς καὶ μόνο στροφῆς στὰ διάφορα μνημεῖα ἀντανάκλουν τὴν προσπάθεια τῶν ζωγράφων νὰ ἀποδώσουν, ἀνάλογα μὲ τὴν ἀντίληψή τους, τὴ θεολογικὴ τους παιδεία καὶ τὸ πρότυπο ποὺ ἀκολουθοῦν, τὶς ἀφηρημένες ἔννοιες ποὺ περιέχονται σὲ κάθε οἶκο. Πρέπει ἀκόμη νὰ σημειωθεῖ ὅτι πολλὲς φορές ἡ ἀποκρυπτογράφηση τῆς παριστανόμενης σκηνῆς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατη χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ κειμένου ποὺ τὴ συνοδεύει. Γενικὰ ὅμως, ὅπως θὰ φανεῖ ἀπὸ τὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν ὡς τώρα γνωστῶν μνημείων, οἱ ἀγιογράφοι ἀκολουθοῦν πρότυπα ποὺ ἀνάγονται στὴν αὐτοκρατορικὴ εἰκονογραφία, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία μία κεντρικὴ μορφή, στὴν προκειμένη περίπτωσις ὁ Χριστὸς ἢ ἡ Παναγία, πλαισιώνεται συμμετρικά, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ἀπὸ ομάδες, συνήθως μὲ μορφὲς γονατιστὲς ἢ ὄρθιες σὲ λατρευτικὴ στάση.

Ἀνάλογο σχῆμα δανεῖζεται καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Princeton γιὰ τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τοῦ κώδικα *Garrett 13*. Ἔτσι, στὸν δέκατο τρίτο οἶκο³⁶⁴, βλέπομε τὴν Παναγία στὸν τύπο τῆς ἔνθρονης Πλατυτέρας, νὰ εἰκονίζεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς μορφὲς τῶν ἀποστόλων καὶ τῶν ἄλλων πιστῶν ποὺ τὴν ἱκετεύουν. Στὸ βάθος τῆς σκηνῆς δεσπόζουν δύο παλαιολόγια κτίρια ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ ὁποῖα προβάλλονται ἀντίστοιχες ομάδες προσώπων, οἱ ὁποῖες τονίζουν ἀκόμη περισσότερο τὴ συμμετρία στὴ σύνθεση (εἰκ. 14, 48). Μὲ ὁμοιο τρόπο παριστάνεται ὁ σχετικὸς οἶκος καὶ στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα.

Ἡ Παναγία νὰ δέχεται τὴ λατρεία τῶν πιστῶν κυριαρχεῖ καὶ στὸ Σερβικὸ ψαλτήριό τοῦ Μονάχου³⁶⁵. Ἐὰν ἐξαιρέσομε τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴν ἀντίστοιχη στὸ Σερβικὸ ψαλτήριό. Ἀντίθετα, στὰ χειρόγραφα *Tomić*³⁶⁶, *Μόσχας*³⁶⁷ καὶ *Escorial*³⁶⁸ καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα τῆς *Σκοπέλου*³⁶⁹ ἡ παράσταση φαίνεται νὰ ἐπαναλαμβάνει τὸν εἰκονογραφικὸν τύπο τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων. Ἡ Παναγία, καθισμένη στὸ ἀριστερὸ ἢ στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς, μὲ τὸν Χριστὸ στὰ γόνατά της καὶ μὲ φόντο ἕνα μικρὸ κτίριο ἢ τὸ ὑψηλὸ ἐρεισίνωτο μὲ συνεχόμενο κουβούκλιο ἐνὸς θρόνου, δέχεται τὴ λατρεία τῆς πολυπρόσωπης ομάδας τῶν πιστῶν. Μὲ τὸν δέκατο στίχο τοῦ οἴκου, «Χαῖρε, ἀπογεννώσα λυτρωτὴν αἰχμαλώτοις», καὶ τὸν εἰκοστό, «Χαῖρε, στοργὴ πάντα πόθον νικῶσα», φαίνεται νὰ σχετίζεται ἡ παράσταση τῆς Νικοποιοῦ στὴν τοιχογραφία τῆς *Cozia*³⁷⁰. Ἡ εἰκόνα τῆς Νικοποιοῦ, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα σὲ βυζαντινὲς σφραγίδες καὶ νομίσματα³⁷¹, συνδέεται μὲ τὴν πίστι τῶν Βυζαντινῶν ὅτι ἀποτελοῦσε τὴν προστατίδα τοῦ κράτους ἐναντίον τῶν ἐχθρῶν, τιμὴ ποὺ ἀπέδιδαν ἐξίσου καὶ στὴν Ὁδηγήτρια. Ἡ συχνὴ χρῆσις τοῦ τύπου τῆς Νικοποιοῦ ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῆς *Cozia* —εἰκονίζεται καὶ στοὺς οἴκους δέκατο τέταρτο, δέκατο ἑβδόμο καὶ εἰκοστό τέταρτο— ἐκτὸς τῶν ἄλλων πρέπει νὰ

364. «Νέαν ἔδειξε Κτίσιν, ἐμφανίσας ὁ Κτίστης, ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις· ἐξ ἀσπόρου βλαστήσας γαστρός, καὶ φυλάξας ταύτην, ὥσπερ ἦν, ἄφθορον, ἵνα τὸ θαῦμα, βλέποντες, ὑμνήσωμεν αὐτήν, βοῶντες». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 35.

365. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LV(136).

366. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LVIII(94).

367. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 131, φ. 18v.

368. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 15.

369. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

370. BABIĆ, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, σ. 176.

371. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin*, Dossier archéologique, Paris 1957, εἰκ. 53, 56, σ. 213.

συνδέεται γενικότερα με την ιδέα της «Υπερμάχου Στρατηγοῦ» πρὸς τὴν ὁποία ἡ «Πόλις ἀναγράφει τὰ νικητήρια».

Ἐνδιαφέρουσα εἰκονογραφικὴ ποικιλία παρατηρεῖται καὶ στὰ μνημεῖα ἐκεῖνα ὅπου, ἀντὶ τῆς Παναγίας, κυρίαρχη θέση κατέχει ὁ Χριστός. Στὸ πρῶμο παράδειγμα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων³⁷², ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἐνθρονος ἀνάμεσα σὲ δύο ὁμίλους ὀρθίων μορφῶν νὰ εὐλογεῖ μετὰ τὸ δεξιὸ χερὶ καὶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ νὰ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο. Δύο στρατιωτικοὶ ἄγιοι, ἴσως ὁ Δημήτριος καὶ ὁ Γεώργιος, διακρίνονται πρῶτοι στὸν ἀριστερὸ ὅμιλο καὶ οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος στὸν δεξιό. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος δανεῖζεται παλαιότερο εἰκονογραφικὸ σχῆμα, γνωστὸ ἀπὸ τὰ ἱστορημένα εὐαγγέλια, σύμφωνα μετὰ τὸ ὁποῖο ὁ Χριστὸς παριστάνεται νὰ διδάσκει ἀνάμεσα σὲ δύο ὁμάδες ἀκροατῶν³⁷³. Τὸν ἴδιο τύπο, ἀλλὰ μετὰ τὸν Χριστὸ ὡς Ἑμμανουήλ, συναντοῦμε καὶ στὴν Dečani³⁷⁴, ἐνῶ στὴ Μονὴ τοῦ Marko³⁷⁵ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὀρθίος νὰ εὐλογεῖ μετὰ τὰ δύο χερὶ δύο ὁμάδες δεομένων. Στὴν ἀριστερὴ ὁμάδα εἰκονίζονται οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος καὶ στὴν δεξιὰ ἱερωμένοι. Μετὰ ὅμοιο τρόπο παριστάνεται ἡ σκηνὴ καὶ στὴν Παναγία τοῦ Ἀρχοντα Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά³⁷⁶. Εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος ὡς πρότυπο τὴν εὐαγγελικὴ σκηνὴ ὅπου ὁ Χριστὸς ἀποστέλλει τοὺς μαθητὲς τοῦ νὰ κηρύξουν τὸ εὐαγγέλιο.

Περὶ σφόδρα πρωτότυπη ἐμφανίζεται ἡ σκηνὴ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδος³⁷⁷, ὅπου τονίζεται ἰδιαίτερα ὁ πρῶτος στίχος τοῦ οἴκου. Ὁ Χριστὸς, σὲ προτομὴ μέσα σὲ ἑλλειψοειδὴ δόξα, εἰκονίζεται στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σκηνῆς νὰ εὐλογεῖ καὶ μετὰ τὰ δύο χερὶ τοὺς συναθροισμένους στὸ κάτω μέρος βασιλεῖς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης — δηλαδὴ τοὺς ἀντιπροσώπους τῆς παλαιᾶς τάξεως στὸν κόσμος — καὶ τοὺς ἀποστόλους καὶ ἱεράρχες — τοὺς συνεχιστὲς καὶ ἐργάτες τῆς νέας κτίσεως. Ὅπως εἶδαμε καὶ στὸ παράδειγμα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, καὶ ἐδῶ ὁ ζωγράφος πρέπει νὰ δανείστηκε τὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο ἀπὸ ἱστορημένα λειτουργικὰ βιβλία. Ἡ σκηνὴ σὲ γενικὲς γραμμὲς θυμίζει μία παράσταση Πεντηκοστῆς ποὺ κοσμεῖ τὸ φύλλο 79ν λατινικοῦ κώδικα στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη στὸ Παρίσι (*cod. nouv. acq. Lat. 2246*) καὶ χρονολογεῖται στὸν 11ο-12ο αἰῶνα³⁷⁸. Ἐνα πολὺ πρωιμότερο παράδειγμα Πεντηκοστῆς μετὰ ἀνάλογο τύπο σώζεται καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (7ος-8ος αἰ.)³⁷⁹. Σημειώνεται εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴν παράσταση τῆς Ἀχρίδος καὶ τοῦ κώδικα τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης, ἐὰν ἐξαίρεσομε τίς ἀκτίνες τοῦ Ἁγίου Πνεύματος. Τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Ἀχρίδος ἐπαναλαμβάνουν καὶ οἱ παραστάσεις στὶς τράπεζες τῆς Λαύρας (εἰκ. 120), τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 168), καὶ τοῦ Δοχειαρίου (εἰκ. 144), καθὼς καὶ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων³⁸⁰. Στὴν τελευταία ὁ Χριστὸς ἐμφανίζεται μόνον στοὺς ἀποστόλους, μετὰ τῶν ὁποίων διακρίνονται τρεῖς ἄγγελοι. Ἡ παρουσία τῶν τελευταίων, καθὼς καὶ ἡ θριαμβευτικὴ ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ, φαίνεται νὰ ἀντανάκῃ τὸν τρίτον καὶ τέταρτον στίχον τῶν χαιρετισμῶν τοῦ οἴκου: «Χαῖρε, ἀναστάσεως τύπον ἐκλάμπουσα, χαῖρε τῶν ἀγγέλων τὸν βίον ἐμφαίνουσα». Στὴν εἰκόνα τοῦ παρεκκλη-

372. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων*, εἰκ. 3, σσ. 68 κ.ε., πίν. 17-19, εἰκ. 3.

373. *Αὐτόθι*, σ. 71, σημ. 33.

374. PETKOVIĆ, *Dečani*, II, πίν. CXIII. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 39.

375. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 86(160).

376. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 240(β).

377. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog acatista*, πίν. 3.

378. KOEHLER, «Byzantine Art in the West», *DOP* I, 1941, σ. 69, εἰκ. 8 καὶ K. WEITZMANN, *Byzantium and the West around the year 1200. The Year 1200: A Symposium. The Metropolitan Museum of Art*, N. York 1975, σ. 55, εἰκ. 5.

379. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 17.

380. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 276(α).

σίους του Μητροπολιτικού ναού στα Ίωάννινα, δύο ομάδες ιεραρχών μπροστά σε τοπίο με βράχια ατενίζουν το τόξο του ουρανού από όπου εκκινούν τρεις φωτεινές ακτίνες. Η ίδια σκηνή στην εικόνα του Ίωάννη Καστροφύλακα³⁸¹ και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 801) αποδίδεται με το ἄνω τμήμα της Ἀναλήψεως — ὁ Χριστὸς ὁλόσωμος, μέσα σε ὠοειδὴ δόξα τὴν ὁποία φέρουν δύο ἄγγελοι, εὐλογεῖ καὶ μετὰ τὰ δύο χέρια τις ομάδες τῶν ἀποστόλων καὶ ιεραρχῶν ποὺ τὸν ατενίζουν³⁸².

Ἐνδιαφέρουσα ἐπίσης παραλλαγή εἶναι ἐκείνη τῆς Μονῆς Βαλααμονέρου. Ὁ Χριστὸς, ποὺ ἀπεικονίζεται ὅπως καὶ στὸν Ἀκάθιστο τῆς Ἀχρίδος, περιβάλλεται ἀπὸ μεγάλη φωτεινὴ δόξα. Τὸν παραστέκουν ἀριστερὰ ἡ Παναγία καὶ δεξιὰ ὁ Πρόδρομος (Δέση), ἐνῶ κάτω εἰκονίζονται ἀπόστολοι — φαίνεται ὁ Παῦλος μετὰ τὸν κώδικα — ιεράρχες καὶ βασιλεῖς³⁸³. Τὸ παράδειγμα αὐτό, ἂν καὶ σπάνιο, δὲν εἶναι μοναδικό. Δέση ἔχομε ἐπίσης στὴν Παναγία στὸ Σοφικό (εἰκ. 192), στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά³⁸⁴ καὶ στὸ ἐπιτραχήλιο μετὰ τὸν Ἀκάθιστο τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα³⁸⁵. Ἡ παρουσία τῆς Δεήσεως³⁸⁶, πού, ὅπως εἶναι γνωστό, ἀποτελεῖ σύνοψη τοῦ θέματος τῆς Δευτέρας Παρουσίας, δίνει βαθύτερες θεολογικὲς προεκτάσεις στὴ σκηνή, οἱ ὁποῖες ὑπαγορεύονται καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἐνάτου καὶ δεκάτου στίχου τῶν χαιρετισμῶν: «Χαῖρε κριτοῦ δικαίου δυσώπησις, χαῖρε, πολλῶν πταιόντων συγχώρησις». Συγγενὴ εἰκονογραφικὰ σχήματα μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἐκεῖνα τοῦ εὐαγγελίου τοῦ βασιλιᾶ Λέοντα καὶ τῆς Βασίλισσας Κερα στὸ Ἀρμενικὸ Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων τοῦ ἔτους 1272, ὅπου, κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως, εἰκονίζεται δεομένη ἡ πολυμελὴς βασιλικὴ οἰκογένεια³⁸⁷, καὶ στὸ ἀντιφωνάριο τῆς Sagrestia στὴ Santa Croce τῆς Φλωρεντίας ποὺ τοποθετεῖται στὸν 14ο αἰῶνα. Ἐδῶ κάτω ἀπὸ τὴν Δέση εἰκονίζονται οἱ ἀπόστολοι³⁸⁸.

Τὴν θριαμβευτικὴ ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ ὀρίζει καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* ἀλλὰ τὴν Δέση ἀντικαθιστᾷ ἐδῶ τὸ τετράμορφο³⁸⁹. Στὶς εἰκόνες τοῦ Γεωργίου Κλόντζα καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη ὁ δέκατος τρίτος οἶκος εἰκονογραφεῖται μετὰ τὴν Σταύρωση³⁹⁰. Ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ ἐρμηνεία, μοναδικὴ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Ἀκαθίστου, ἐμβαθύνει στὴ δογματικὴ σημασία τοῦ σταυρικοῦ θανάτου τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἶναι ἡ ἀνάδειξη τῆς νέας κτίσεως.

Ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς Μολδαβίας, ἡ παράσταση στὴν ἐκκλησία τῆς Arbore ἀκολουθεῖ κατὰ γράμμα τὴν *Ἑρμηνεία*³⁹¹, ἐνῶ στὸ Humor καὶ στὴ Suceava³⁹², ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἐνθρονὴ βρεφοκρατοῦσα ὅπως τὴν εἶδαμε καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ Princeton. Πρωτοτυπία παρουσιάζουν οἱ παραστάσεις στὴ Moldovița, μετὰ τὸν Χριστὸ νὰ προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ

381. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, εἰκ. 164, 173.

382. Ἀδημοσίητη.

383. Προσωπικὲς σημειώσεις.

384. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(3).

385. ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τὰ χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 77.

386. Γιὰ τὸ θέμα τῆς Δεήσεως βλ. DOULA MOURIKI, «A Deësis Icon in the Art Museum», *Record of the Art Museum*, Princeton University, τόμ. XXVII, ἀριθ. 1, 1968, σσ. 13 κ.έ. (ὅπου καὶ παλαιότερη βιβλιογραφία).

387. GRABAR, «Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks», *DOP* 14, 1960, σ. 130, εἰκ. 14, καὶ *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge I*, σ. 235, πίν. 43(b).

388. P. d'ANCONA, *La miniatura fiorentina* (secoli XI-XVI), Firenze 1914, πίν. XX.

389. *Ἑρμηνεία*, σ. 149.

390. CHATZIDAKIS, *Icones*, εἰκ. 37. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Εἰκόνες τοῦ Μουσείου Μπενάκη*, πίν. 26B, 27. Πρῶ καὶ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 728) ὅπου ὁ Χριστὸς Ἐμμανουὴλ μετὰ τὸ σταυρὸ τοῦ μαρτυρίου στὸ δεξιὸ χέρι ἐμφανίζεται στὶς δύο ομάδες τῶν πιστῶν ποὺ τὸν ατενίζουν γονατιστοί (Ἀδημοσίητη).

391. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 237.

392. *Αὐτόθι*, πίν. XLIII, σ. 237.

ένα πλήθος πιστῶν νὰ τὸν ἀκολουθεῖ³⁹³, καὶ στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Θεράποντα μετὰ τὸν Χριστὸ νὰ δείχνει στοὺς ἀποστόλους τὸ βιβλίον τῆς Καινῆς Διαθήκης, τοποθετημένο σὲ ἀναλόγιον³⁹⁴. Ἡ παραλλαγή τῆς Moldovița ἀποδίδει τὸ κείμενον τοῦ ἐβδόμου καὶ ὀγδοῦ στίχου τῶν χαιρετισμῶν: «Χαῖρε, κυοφοροῦσα ὁδηγὸν πλανωμένοις, χαῖρε ἀπογεννώσα λυτρωτὴν αἰχμαλώτοις».

Οἶκος Ξ

Σχετικὰ μετὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ οἴκου³⁹⁵ οἱ λέξεις «ξένος τόκος»³⁹⁶, ποὺ μπορεῖ νὰ σημαίνουν τὴν ὑπερφυσικὴ γέννηση ἀλλὰ καὶ τὸ θεῖο γέννημα, φαίνεται νὰ ἐπηρέασαν τοὺς δύο ἀπὸ τοὺς τρεῖς βασικοὺς τύπους μετὰ τοὺς ὁποίους εἰκονογραφεῖται ὁ οἶκος αὐτὸς ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα. Ἐτσι, στὸ ψαλτήριον Τομιέ π.χ., ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἀνακαθισμένη σὲ στρωμνὴ μετὰ τὸν Χριστὸ στὴν φάτνη. Κάτω δεξιὰ παριστάνεται τὸ λουτρὸ καὶ ἀριστερὰ τέσσερις μορφές μετὰ ἐκφραστικὰς χειρονομίας δοξολογοῦν³⁹⁷. Γέννηση, ἐμπλουτισμένη μετὰ ὅλα τὰ σχετικὰ ἐπεισόδια, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν Μάγων, ἀπεικονίζεται καὶ στὸ Σερβικὸ ψαλτήριον τοῦ Μονάχου, μετὰ μοναδικὴν παραφωνίαν γιὰ τὴ σκηνὴ τὴν παρουσίαν τῶν πιστῶν ποὺ ἀτενίζουν τὸ ὑπερφυσικὸ γεγονός³⁹⁸. Περισσότερο λιτὴ ἐμφανίζεται ἡ παράστασις τὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας³⁹⁹ καὶ τοῦ Escorial⁴⁰⁰ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου⁴⁰¹, μετὰ τὴν Παναγίαν ἀνακαθισμένην σὲ στρωμνὴν στὴν εἴσοδον τοῦ σπηλαίου νὰ ἀτενίζει τὸν Χριστὸ μέσα στὴν φάτνη, ἐνῶ ἕνα πλήθος ἀνθρώπων ἐπευφημεῖ μετὰ τὰ χέρια ὑψωμένα πρὸς τὸ τόξον τοῦ οὐρανοῦ. Ὁ δεῦτερος εἰκονογραφικὸς τύπος παρουσιάζει τὸν Χριστὸ ἐνθρόνον ὡς Ἑμμανουήλ, νὰ εὐλογεῖ μετὰ τὸ δεξιὸ χεῖρ τις ὁμάδες τῶν λαϊκῶν καὶ τῶν κληρικῶν ποὺ τὸν περιστοιχίζουν. Μετὰ αὐτὸ τὸ σχῆμα ἀποδίδεται ὁ οἶκος στὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρφάνον⁴⁰², ὅπου ἕνα πλούσιον ἀρχιτεκτονικὸ βάθος συμπληρώνει τὴ σκηνή, καθὼς καὶ στὴν Dečani⁴⁰³. Αὐτὲς οἱ δύο παραστάσεις φαίνεται νὰ ἀντιγράφουν κοινὸ πρότυπον ἐὰν κρίνομε ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν μορφῶν μετὰ τὰ ὑψηλὰ καλύμματα στὸ κεφάλιν (ψάλτες). Ὁ δεῦτερος τύπος ὑπενθυμίζει τὴ σκηνὴν ποὺ παριστάνει τὸν Χριστὸ Δωδεκαετὴ στὸν ναό. Ὁ Χριστὸς ἐπίσης ὡς Ἑμμανουήλ εἰκονίζεται καθισμένος ἀνάμεσα σὲ δύο ὁμάδες Ἑβραίων ραβίνων ποὺ τὸν ἀκούουν μετὰ προσοχὴν⁴⁰⁴.

393. *Αὐτόθι*, πίν. XLII(3).

394. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 69. Πρβ. τὸ σχετικὸ οἶκον στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου τοῦ Κρεμλίνου. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, πίν. VIII.

395. «Ξένον Τόκον ἰδόντες, ξενωθῶμεν τοῦ Κόσμου, τὸν νοῦν εἰς Οὐρανὸν μεταθέντες: διὰ τοῦτο γὰρ ὁ ὑψηλὸς Θεός, ἐπὶ γῆς ἐφάνη ταπεινὸς ἄνθρωπος, βουλόμενος ἐλκύσαι πρὸς τὸ ὕψος, τοὺς αὐτῷ βοῶντας: Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 35.

396. Σχετικὰ μετὰ τὴ μεταφυσικὴ σημασίαν τῆς λέξεως «ξένος» στοὺς χριστιανικοὺς ὕμνους βλ. MARIA MENTZOU, *Der Bedeutungswandel des Wortes "Xenos". Die Byzantinischen Gelehrtengedichte und die neugriechischen Volkslieder über die Fremde*, Hamburg 1964, σσ. 10 κ.έ.

397. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LVIII(95).

398. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LV(137).

399. *Αὐτόθι*, σ. 131, φ. 20ν.

400. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 16.

401. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, πίν. IX.

402. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφάνος, εἰκ. 101, 102.

403. ΡΕΤΚΟΒΙČ, *Dečani*, πίν. CCLXXV. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 40.

404. Βλ. πρόχειρα τὶς παραστάσεις στὴ Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ καὶ στὸ Ἀφεντικόν. MILLET, *Mistra*, πίν. 73(2), 98(2).

Ὁ τρίτος εἰκονογραφικὸς τύπος παριστάνει τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ νὰ περιστοιχίζεται ἀπὸ ἀγγέλους πού τὸν ὑμνοῦν ὅπως π.χ. στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα. Παραλλαγή αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀποτελεῖ ἡ παράσταση στὴν εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, ὅπου ἡ ἔνθρονη Θεοτόκος μὲ τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ στὰ γόνατά της περιβάλλεται ἀπὸ ὅλες τὶς ἀγγελικὲς δυνάμεις. Ἡ ἐπιγραφή «Ξένον τόκον ἰδόντες» καθορίζει τὴ σκηνή⁴⁰⁵.

Ὁ τέταρτος εἰκονογραφικὸς τύπος, πού εἶναι καὶ συνηθέστερος στὰ νεώτερα μνημεῖα, δείχνει τὴν Παναγία ἔνθρονη βρεφοκρατοῦσα ἀνάμεσα στοὺς πιστοὺς, οἱ ὅποιοι τῆς ἀποδίδουν λατρεία⁴⁰⁶. Παραδείγματα τοῦ τύπου αὐτοῦ ἔχομε στοὺς Ἀκαθίστους στὸν Ἅγιο Κλήμεντα στὴν Ἀχρίδα⁴⁰⁷, στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko⁴⁰⁸, ὅπου ὅμως τὴν ἔνθρονη βρεφοκρατοῦσα λατρεύουν ἄγγελοι ἐνῶ ἓνα σεραφεῖμ εἰκονίζεται πάνω ἀπὸ τὸν θρόνο της, στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου, στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα⁴⁰⁹, στὰ μοναστήρια τοῦ Ἁθῶ (εἰκ. 121, 145, 169), στὴν Παναγία τοῦ Σοφικοῦ (εἰκ. 193), στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ⁴¹⁰ καὶ στὶς εἰκόνες τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη καὶ Ἰωάννη Καστροφύλακα. Στὴν τελευταία ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα εἰκονίζεται μέσα σὲ νεφέλη⁴¹¹. Διαφοροποιήσεις ὡς πρὸς τὸν τύπο τῆς Παναγίας ὑπάρχουν στὴ Moldovița⁴¹², καὶ τὸ Humor⁴¹³ ὅπου ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὡς Κυριώτισσα, στὴν Cozia⁴¹⁴ καὶ στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Θεράποντα στὴ Ρωσία⁴¹⁵ μὲ τὴν Παναγία ὡς Νικοποιοί. Ἰδιαίτερα πρωτότυπη εἶναι ἡ παράσταση στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου. Μία γενειοφόρος ἀνδρική μορφή εἶναι ξαπλωμένη σὲ κλίνη πού εἶναι τοποθετημένη διαγώνια στὸ δεξι μέρος τῆς σκηνῆς μέσα σὲ τοπίο μὲ βράχια. Τρεῖς ἄνδρες σὲ μικρότερη κλίμακα διακρίνονται ἀριστερά της μὲ τὰ χέρια σὲ σχῆμα ἱκεσίας. Ἡ ξαπλωμένη μορφή εἶναι ὁ «ὑψηλὸς» τοῦ ὕμνου ὁ ὁποῖος ἐπὶ γῆς ἐφάνη ταπεινὸς ἄνθρωπος⁴¹⁶. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἀναπεσόντος, θέμα πού συμβολίζει τὴν Ἑνσάρκωση ἀλλὰ καὶ τὴ σταυρικὴ θυσία τοῦ Λόγου⁴¹⁷.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton, ἀνήκει στὸν τρίτο εἰκονογραφικὸ τύπο. Τὸ ὕψος τῆς παραστάσεως μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο γίνεται λιτὸ καὶ οὐσιαστικότερο (εἰκ. 15, 49). Στὴ γλώσσα τῆς δογματικῆς εἰκονογραφίας ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ ἀποτελεῖ ἴσως τὸν κατ' ἐξοχὴν τύπο ἐρμηνείας τῆς θείας παρουσίας στὴ γῆ, ἀφοῦ σημαίνει «ὁ Θεὸς μεθ' ἡμῶν», συμβολίζοντας ταυτόχρονα τὴν Ἑνσάρκωση ἀλλὰ καὶ τὴ θυσία, τὸν αἰώνιο λόγο, τὸν Υἱὸ ἀλλὰ καὶ τὸ θῦμα⁴¹⁸. Ἡ ἀπεικόνισή του ὅμως ἀνάμεσα στοὺς ἀγγέλους, ἡ στάση του καὶ ὁ τρόπος πού τείνει τὸ δεξι χέρι, στοιχεῖα πού συνδέουν τὴν παράσταση μὲ σκηνὲς Δευτέρας Παρουσίας —στὸ παράδειγμα τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα ὑπάρχει καὶ ἐξαπτέρυγο στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ—, δίνουν μία ἄλλη διάσταση στὴ σκηνὴ ἀφοῦ τὴ μεταφέρουν αὐτόματα στὴν οὐράνια σφαῖρα. Οἱ ἄγγελοι δὲν λατρεύουν μόνον τὸν ἑνσαρκωθέντα Λόγο ἀλλὰ καὶ τὸν «Ὑψηλὸν»

405. CHATZIDAKIS, *Icons*, πίν. 37.

406. *Ἑρμηνεία*, σ. 149.

407. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 4.

408. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 86(160). PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 98.

409. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 276(β).

410. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(3).

411. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 27. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

412. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLII(3).

413. *Αὐτόθι*, πίν. XLIII.

414. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, σ. 176, εἰκ. 7.

415. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 69.

416. ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, σσ. 41 κ.έ., πίν. 16.

417. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Ἀναπεσόντος βλ. GRABAR, *Bulgarie I*, σσ. 256 κ.έ. D. PALLAS, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild*, München 1965 (*Miscellanea Byzantina Monacensia*, Heft 2), σσ. 181 κ.έ.

418. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ βλ. G. MILLET, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, σσ. 61 κ.έ.

Θεό, τὸν «βουλόμενον ἐλκῦσαι πρὸς τὸ ὕψος τοὺς αὐτῷ βοῶντας...». Ὁ ἀπὸ εἰκονογραφικῆ ἄποψη ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουὴλ ἀκολουθεῖ τὸν παραδοσιακὸ τύπο καὶ μάλιστα ὅπως αὐτὸς σταθεροποιήθηκε κατὰ τὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνα στὰ νομίσματα τοῦ Μανουὴλ Α' Κομνηνοῦ (1144-1180)⁴¹⁹.

Μία προσεκτικότερη μελέτη τοῦ κειμένου τοῦ δεκάτου τετάρτου οἴκου δείχνει συγγένεια μὲ τὸ περιεχόμενο τῆς δεκάτης πέμπτης Ὁμιλίας τοῦ Μεγάλου Βασιλείου *Περὶ Πίστεως*, ὅπου ἀναφέρεται: «Σὺ δὲ εἰ βούλει περὶ Θεοῦ λέγειν τι ἢ ἀκούειν, ἄφες τὸ σῶμα σεαυτοῦ, ἄφες τὰς σωματικὰς αἰσθήσεις, κατάλιπε τὴν γῆν... Διαδραμὼν τὰ σύμπαντα, καὶ ὑπὲρ πᾶσαν τὴν κτίσιν ἀνανεύσας τοῖς λογισμοῖς, καὶ ἐπέκεινα τούτων τὸν νοῦν ἀνυψώσας ἐννόησον τὴν θεῖαν φύσιν...»⁴²⁰.

Εἶναι φανερό ὅτι τὰ δύο κείμενα ὑπαινίσσονται δογματικὲς θέσεις σχετικὰ μὲ τὴν αἰωνιότητα τοῦ Θεοῦ, ἓνα θέμα ποὺ ἀπασχόλησε ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα τὴ φιλοσοφικὴ σκέψη καὶ τὶς θρησκείες. Στὸν τομέα τῆς παγανιστικῆς τέχνης βρῆκε διέξοδο μὲ τὴν παράσταση ἑνὸς Θεοῦ π.χ. τοῦ Μίθρα ἢ τοῦ Δία στὴ μέση ἢ στὴν ἄκρη τοῦ τροχοῦ τοῦ χρόνου, μέσα στὸν ὁποῖο ἐγγράφεται ὁ ζωδιακὸς κύκλος. Ἄλλα σύμβολα, ὅπως ὁ ἥλιος, ἡ σελήνη, οἱ τέσσερις ἐποχές, οἱ δώδεκα μῆνες, ὁ Φοῖνικας, συμπληρώνουν τὴν παράσταση⁴²¹. Στὴν χριστιανικὴ κοσμοθεωρία, τὸ θέμα τῆς αἰωνιότητος τοῦ Θεοῦ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴ συνεχὴ ἀνακύκλιση τοῦ χρόνου ἀλλὰ συνδέεται μὲ τὴ μία καὶ μοναδικὴ Ἑνσάρκωση τοῦ Λόγου, ἡ ὁποία καθορίζει αἰῶνια τὸ εἶδος τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου. «Ἰησοῦν γὰρ ἔχει τὸν παντὸς ὄντα καὶ χρόνου καὶ αἰῶνος διάδοχον», σύμφωνα μὲ τὸν Μάξιμο τὸν Ὁμολογητὴ⁴²².

Ἐὰν ἔτσι ἔχει τὸ πρᾶγμα, ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ οἴκου Ξ στὸ χειρόγραφο τοῦ *Garrett 13* καὶ στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα ἀνταποκρίνεται στὴν οὐσία τοῦ περιεχομένου τῆς δεκάτης τρίτης στροφῆς.

Οἶκος Ο

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἐρμηνεύει κυρίως τοὺς πρώτους στίχους τῆς στροφῆς⁴²³, οἱ ὁποῖοι ἀντανάκλουν καὶ τὶς θεολογικὲς ἀπόψεις τοῦ ποιητῆ ποὺ εἶναι βασικὰ χριστολογικές. Ἰδιαίτερα τὸν ἐνδιαφέρει τὸ μεγάλο χριστολογικὸ πρόβλημα τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ, ποὺ γιὰ πολλοὺς αἰῶνες τάραινε τὶς συνειδήσεις τῶν πιστῶν καὶ ὑπονόμευε τὴν εἰρήνην τῆς ἐκκλησίας. Μάλιστα πολλοὶ σχολιαστὲς τοῦ ὕμνου ὑποστηρίζουν ὅτι μὲ τὸν οἶκο αὐτὸ ὁ ποιητὴς καταπολεμᾷ ἀπολλιναριστικὲς ἰδέες καὶ ἀκόμη ὅτι ἡ ἐξαιρετικὰ ἐντυπωσιακὴ ὁμοιότητα τοῦ κειμένου μὲ τὴ φρασεολογία καὶ τὴ δογματικὴ διδασκαλία τοῦ κοντακίου τῆς Πεντηκοστῆς (ἀριθ. 33) τοῦ Ρωμανοῦ ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικὸ ἐπιχείρημα ὅτι ὁ Ρωμανὸς εἶναι ὁ ποιητὴς τοῦ Ἀκαθίστου⁴²⁴. Ἀσχετα μὲ τὰ παραπάνω θέματα, εἶναι φανερό ὅτι τὸ περιεχόμενο τοῦ δεκάτου πέμπτου οἴκου ὑπογραμμίζει τὴ βασικὴ χριστολογικὴ ἐννοια τῆς ὑποστάσεως καὶ αὐτὴ ἀποτελεῖ τὸ ἀντικείμενο τῶν ζωγράφων ποὺ ἀνέλαβαν κατὰ καιροὺς τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ὕμνου. Μὲ τὴν ταυτόχρονη καὶ ὁμοιόμορφη παράσταση τοῦ Χρι-

419. A. WROTH, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum II*, London 1908, σ. 568, πίν. LXIX.

420. MIGNE, *PG* 31, στ. 465. Πρβ. καὶ ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, «*Sacra Parallela*», *PG* 95, στ. 1073.

421. Βλ. σχετικὰ D. LEVI, «*Aion*», *Hesperia* 13, 1944, σσ. 269 κ.έ.

422. ΜΑΞΙΜΟΥ ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ, «*Θεωρία εἰς τὸν Μωϋσῆν καὶ τὸν Ἡλίαν*», *PG* 91, στ. 1164.

423. «Ὅλως ἦν ἐν τοῖς κάτω, καὶ τῶν ἄνω οὐδόλως ἀπῆν, ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος· συγκατάβασις γὰρ θεϊκὴ, οὐ μετὰβασις δὲ τοπικὴ γέγονε· καὶ τόκος ἐκ Παρθένου Θεολήπτου, ἀκουούσης ταῦτα». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 35 κ.έ.

424. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, σσ. 449 κ.έ.

στοῦ στη γῆ καὶ στὸν οὐρανὸ τονίζουν ἀκριβῶς τὴν ἀσύγχυτη καὶ ἀναλλοίωτη κατ' οὐσίαν ἔνωση τῶν δύο φύσεων, θείας καὶ ἀνθρώπινης, ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν ὑπόστασή του καὶ δίνουν ἔτσι συνοπτικὰ μία ὁλοκληρωμένη εἰκόνα τῆς θείας οἰκονομίας⁴²⁵ (εἰκ. 16, 50).

Ἄν καὶ ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ὀφείλεται ἀποκλειστικὰ στὸν Ἀκάθιστο, μία προσεκτικότερη παρατήρηση ὀρισμένων στοιχείων μπορεῖ νὰ δείξει τὴν ἐπίδραση καὶ ἄλλων γνωστῶν παραστάσεων στὴ δημιουργία τοῦ τύπου αὐτοῦ. Στὴν παράσταση π.χ. τοῦ δεκάτου πέμπτου οἴκου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ ἀνήκει στὰ πρωιμότερα παραδείγματα, εἰκονίζεται στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς ὁ Χριστὸς ὡς Ἐμμανουὴλ ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους καὶ στὸ ἐπάνω μέρος ὁ ἴδιος καθισμένος ἐπάνω σὲ δύο ἐξαπτέρυγα, μέσα σὲ φωτεινὴ δόξα ποὺ τὴν κρατοῦν δύο ἄγγελοι⁴²⁶. Μία ἀπὸ τὶς ἀκτίνες τῆς δόξας προεκτείνεται πρὸς τὰ κάτω καὶ περιβάλλει τὸν Χριστὸ ἕως τὸ ὕψος τῶν ὤμων. Ἡ ἴδια λεπτομέρεια ὑπάρχει καὶ στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko μόνο ποὺ ἐδῶ ἡ ἀκτίνα δὲν μετασχηματίζεται σὲ δόξα ἀλλὰ ἐνσωματώνεται κατὰ κάποιον τρόπο μὲ τὸν φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουὴλ τῆς κάτω ζώνης καὶ κατανέμεται σὲ τρεῖς μικρότερες ἀκτίνες. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἴδιο περίπου γεωμετρικὸ σχῆμα ποὺ δημιουργεῖται, στὸ ἄνω τμήμα τῆς σκηνῆς, μὲ τὸν Χριστὸ σὲ προτομὴ μέσα σὲ στρογγυλὴ δόξα ποὺ συνοδεύουν δύο ἐξαπτέρυγα καὶ μία μεγαλύτερη ἐπίσης τριγωνικὴ δόξα νὰ περιβάλλει καὶ τὶς τρεῖς μορφές⁴²⁷. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ παράσταση στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko διαφοροποιεῖται ἀπὸ ἐκείνη στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ ὡς πρὸς τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ τῆς ἄνω ζώνης, ὁ ὁποῖος δὲν ταυτίζεται μὲ τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ τῆς κάτω ζώνης, ἀφοῦ εἰκονίζεται σὲ ὥριμη ἡλικία, καθὼς καὶ ὡς πρὸς τὴν παρουσία τῶν ἱεραρχῶν ἀντὶ τῶν ἀποστόλων στὸ κάτω τμήμα τῆς σκηνῆς. Παραλλαγὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ ἀποτελοῦν οἱ παραστάσεις τοῦ ἴδιου οἴκου στὴν Dečani⁴²⁸ καθὼς καὶ στὴν ἐκκλησία τῆς Κοιμήσεως τῆς Παναγίας στὸ Σοφικό (εἰκ. 194). Ἀπουσιάζουν καὶ στὰ δύο μνημεῖα μόνον οἱ ἄγγελοι ποὺ ἀνέχουν τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ τῆς ἄνω ζώνης, ἐνῶ δὲν ὑπάρχει ἡ προέκταση τῆς δόξας πρὸς τὰ κάτω· ἐπίσης δὲν εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ὡς Ἐμμανουήλ. Στὶς παραστάσεις τῆς Dečani καὶ τοῦ Marko τὸν Χριστὸ στηρίζουν δύο χερουβεὶμ ἐνῶ σὲ ἐκείνην τοῦ Σοφικοῦ οἱ ἄγγελοι περιέχονται μέσα στὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ μαζί μὲ τὰ ἐξαπτέρυγα.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὰ παραπάνω στοιχεῖα, χερουβεὶμ, δόξα, ἄγγελοι, συνδέονται μὲ τὸν θρίαμβο τοῦ Χριστοῦ στὸν οὐρανὸ μετὰ τὴν Ἀνάστασή του ὅπως περιγράφεται σὲ προφητικὰ ὁράματα ἀλλὰ καὶ σὲ λόγους ἐκκλησιαστικῶν πατέρων σχετικὰ μὲ τὴν Ἀνάληψη⁴²⁹. Ἡ ὑποστατικὴ ἔνωση τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ γίνεται καθαρότερη μὲ τὴν παρουσία τῆς δόξας ποὺ συνδέει τὴν οὐράνια μὲ ἐκείνη τῆς Ἐνσαρκώσεως μορφή του. Τὸ στοιχεῖο αὐτό,

425. Ἡ βασικὴ χριστολογικὴ ἔννοια τῆς ὑποστάσεως ἀπεικονίζεται καὶ στὸν τροῦλο τῆς Δροσιανῆς στὴ Νάξο, ὅπου ὁ Χριστὸς παρίστανται δύο φορές. Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, «Προεικονοκλαστικαὶ τοιχογραφίαι τῆς Νάξου», ΑΑΑ, τόμ. ΙΙΙ, τεῦχος 3, 1970, σ. 417. Τοῦ ἰδίου, *Οἱ παλαιοχριστιανικὲς τοιχογραφίαι τῆς Δροσιανῆς τῆς Νάξου*, Ἀθήνα 1988, σσ. 51 κ.ε. Ἐπίσης πρβ. καὶ τὴ διπλὴ παράσταση τοῦ Χριστοῦ στὶς δύο κεραῖες τοῦ σταυροῦ τοῦ Ἰουστίνου ΙΙ στὸ Βατικανό (565-578). CH. DELVOYE, *L'Art Byzantin*, France 1967, σ. 141, εἰκ. 70.

426. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός*, εἰκ. 103.

427. MILLET - VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 86(161).

428. PETKOVIĆ, *Dečani*, πίν. CCXLVIII(2). PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 41.

429. Πρβ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, «Εἰς τὴν Ἀνάληψιν δ'». «Ἐπέβη ἐπὶ χερουβεὶμ καθ' ὅτι αὐτὸς καὶ ἐν οὐρανοῖς σὺν τῷ Πατρὶ ὦν ἐπὶ τῶν χερουβεὶμ ἐπωχεῖτο καὶ σὺν ἀνθρώποις γὰρ ἐπὶ γῆς ἀναστρεφόμενος, τοῦ χερουβικοῦ καὶ ἐπουρανίου θρόνου οὐδαμῶς ἐχωρίζετο». Πρβ. καὶ τὸ τροπάριο τοῦ ὁρθρου τῆς ἑορτῆς τῆς Ἀναλήψεως: «ἄσωμεν πάντες λαοί, τῷ ἐπὶ ὧμων χερουβεὶμ ἀναληφθέντι μετὰ δόξης Χριστοῦ...». *Πεντηκοστήριον*, σ. 161(β). Εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ ἡ γλυπτὴ παράσταση βωμοῦ ἀπὸ τὸ S. Martino in Cividale (μεταξὺ 734 καὶ 749 ὅπου ὁ Χριστὸς ἀναλαμβάνεται «ἐπωχούμενος ἐπὶ τῶν χερουβεὶμ»). SCHILLER, *Ikongraphie II*, εἰκ. 505.

που εμφανίζεται στη χριστιανική τέχνη από τον 5ο αιώνα⁴³⁰ έχει διαφορετικές σημασίες. Άλλοτε συμβολίζει τη θεϊκή δύναμη που επεμβαίνει για να προστατεύσει μία ανθρώπινη μορφή⁴³¹ και άλλοτε, προκειμένου για τον Χριστό, δηλώνει τη θεία προέλευσή του και δείχνει ότι πρόκειται για θεοφάνεια⁴³². Με την τελευταία σημασία ή δόξα συνοδεύει πάντοτε τόσο τις προφητικές⁴³³ όσο και τις ιστορικές παραστάσεις θεοφανειών. Στις παραστάσεις του Όρφανου και του Marko ή δόξα δεν εξαιρεί μόνον τη θεϊκή καταγωγή του Χριστού· έδω ύπολανθάνει και η ανύψωση της ανθρώπινης φύσεώς του στον ούρανο που συντελέστηκε με τη θριαμβευτική του επιστροφή σ' αυτόν (χερουβικός θρόνος).

Στον Άγιο Κλήμεντα της Αχρίδος⁴³⁴ ο Χριστός εικονίζεται επίσης δύο φορές επάνω και κάτω. Την παρουσία του στη γη συνοδεύουν εκτός από τους αποστόλους και άγγελoi.

Στο ψαλτήριο Τομιέ⁴³⁵ ο Χριστός εικονίζεται σε προτομή στο επάνω τμήμα της σκηνής μέσα στο τόξo του ούρανο από το οποίο εκπέμπονται επτά ακτίνες. Στο κάτω τμήμα, ο Χριστός εικονίζεται ενθρονos. Κρατεί με το άριστερό χέρι κλειστό εὐαγγέλιο και τείνει το δεξιό προς τὰ εμπρός χωρίς να εύλογεί. Όμοια περίπου αποδίδεται ο δέκατος πέμπτος οίκος και στο Σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου⁴³⁶ μόνο που ο Χριστός της άνω ζώνης εικονίζεται ὄρθιος μέσα σε έλλειψοειδή δόξα, ενώ της κάτω αντιγράφει τον Χριστό του ψαλτηρίου Τομιέ. Στο δεξιό τμήμα της παραστάσεως εικονίζεται μία ομάδα μορφών. Η εικονογραφική έρμηνεία είναι προσκολλημένη στο γράμμα του κειμένου του δεκάτου πέμπτου οίκου.

Λιγότερο άφηγηματικοί και με βαθύτερη θεολογική παιδεία εμφανίζονται οι μικρογράφοι της Μόσχας⁴³⁷ και του Escorial⁴³⁸, που με την παράσταση μόνον του Χριστού ως Παντοκράτορος δίνουν την έννοια του έτερουσίου των δύο φύσεων και της ύποστατικής τους ένωσης όπως καθορίστηκε αυτή με την Οικουμενική Σύνοδο της Χαλκηδόνας. «Τὸ ὄνομα Χριστός δὲν σημαίνει φύσιν ἀλλὰ ὑπόστασιν, περὶ ἣν ὁρῶνται αἱ φύσεις καὶ ἐν αἷς τὸ πρόσωπον ἀφορίζεται»⁴³⁹.

Λιτό εικονογραφικό σχῆμα παρουσιάζει και η παράσταση του δεκάτου πέμπτου οίκου στην Cozia⁴⁴⁰ με τον Χριστό ὄρθιο μέσα σε έλλειψοειδή δόξα στο κέντρο της σκηνής ενώ ύψηλότερα, δεξιά και άριστερά, εικονίζονται δύο ομάδες αγγέλων, που ξεφεύγουν από το τόξo του ούρανο, αποδίδοντας λατρεία. Η παράσταση της Cozia είναι ιδιότυπη. Ο Χριστός ὄρθιος μέσα σε έλλειψοειδή δόξα την οποία δεν ανέχουν άγγελοι είναι συχνή σε παραστάσεις Αναλήψεως στη δυτική τέχνη ήδη από τον 9ο αιώνα⁴⁴¹ ενώ οι ομάδες των αγγέλων

430. O. BRENDL, «Origin and Meaning of the Mandorla», *GBA* 25, 1944, σσ. 13 κ.έ. K. WESSEL, «Gloriole», *Reallexikon* II, στ. 868. GRABAR, *Martyrium* II, σ. 192, σημ. 3.

431. BRENDL, *Mandorla*, σσ. 14 κ.έ. WESSEL, *Gloriole*, στ. 868.

432. R. SCHNACKENBURG, *Doxa, Lexikon für Theologie und Kirche* III, 1959, στ. 532 κ.έ.

433. Πρβ. τις άποκαλυπτικές και προφητικές παραστάσεις θεοφανείας στις άψίδες των ναών του Bawit και της Saqqara, καθώς και της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη. GRABAR, *Martyrium*, σσ. 220 κ.έ., πίν. LVI, 2-3. I.E. QUIBELL, *Excavation at Saqqara 1906-1907* II, (Service des Antiquités de l'Egypte), Le Caire-Leipzig 1908, πίν. LIV, LV, 67 κ.έ. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μονῆς Λατόμου», *ΑΔ* 12, 1929, εἰκ. 26.

434. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 5.

435. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIX (96). Πρβ. και εἰκόνα τῆς Σκοπέλου. *Βυζαντινὴ και Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

436. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVI(138).

437. *Αὐτόθι*, σ. 131, φ. 21r.

438. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, σ. 145, εἰκ. 17.

439. Βλ. Α. ΘΕΟΔΩΡΟΥ, «Χριστολογικὴ ὁρολογία και διδασκαλία Λεοντίου τοῦ Βυζαντίου», *Θεολογία* 27, 1956, σ. 40. MIGNE, *PG* 86(1), στ. 1304 A.

440. BABIĆ, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 1, 8, σ. 176.

441. SCHILLER, *Ikonographie*, εἰκ. 476. Βλ. και εὐαγγελιστάριο τοῦ Ιου μισοῦ τοῦ ΙΙου αἰῶνα ἀπὸ τὸ St. Gallen τῆς Stiftsbibliothek, *cod. 340*, εἰκ. 488.

πού του αποδίδουν λατρεία, όπως έδω, συναντώνται σε ανάλογες σκηνές σε μεταγενέστερα έργα, λόγου χάρη, του Andrea da Firenze στην ισπανική εκκλησία της Φλωρεντίας του 1365-1368⁴⁴².

Έναν άλλο τύπο αποτελούν οι παραστάσεις του δεκάτου πέμπτου οίκου στην Παναγία στα Ρούστικα και στη Μονή Βαλσαμονέρου στην Κρήτη⁴⁴³ στις τράπεζες του Χελανδαρίου (είκ. 170), της Λαύρας (είκ. 122) και του Δοχειαρίου (είκ. 146) στον Άθω και του παρεκκλησίου στη Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα⁴⁴⁴, με τον Χριστό σε προτομή ανάμεσα σε άγγέλους στο άνω τμήμα της σκηνής και τον ίδιο όλόσωμο ανάμεσα στους μαθητές του, στο κάτω τμήμα. Στις τρεις τελευταίες περιπτώσεις, καθώς και στη Μονή Βαλσαμονέρου, η μία από τις άκτινες της δόξας του Χριστού, άνω, επιμηκύνεται προς τα κάτω και μετασχηματίζεται σε δεύτερη δόξα που περιβάλλει την ὀρθια μορφή του Χριστού, κάτω. Η παραλλαγή που υφίσταται το θέμα σε σχέση με την απεικόνιση του Αγίου Νικολάου Ὀρφανού, είναι ότι οι άγγελοι δεν άνέχουν τη δόξα του Χριστού, βασικό εικονογραφικό στοιχείο της Αναλήψεως αλλά περιέχονται μέσα σ' αυτή και συνοδεύουν τον Χριστό σε μία παράσταση οὐράνιας παρουσίας, όπως απαιτεί το κείμενο του οίκου. Ὡστόσο είναι ενδιαφέρον νά σημειωθεί ότι και στην Ανάληψη της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1295)⁴⁴⁵ εκτός από τους τέσσερις άγγέλους που άνέχουν τη δόξα του Χριστού, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ὀρθιος, παριστάνονται και άλλοι δύο μέσα σ' αυτή μαζί με τον Χριστό. Στα παραπάνω μνημεία του Άθω φαίνεται ότι μάλλον το θέμα του «Χριστού ἐν Δόξῃ» μέσα στο τόξο του οὐρανού μόνου ἢ με τη συνοδεία άγγέλων, που συναντάται από πολύ νωρίς στην τέχνη⁴⁴⁶, πρέπει νά άσκησε επίδραση στη διαμόρφωση της εικονογραφίας του άνω τμήματος στον οἶκο Ο. Οι παραστάσεις στην Τράπεζα του Χελανδαρίου και στην εκκλησία της Καταπολιανής στην Πάρο⁴⁴⁷ ακολουθοῦν τον τύπο της Λαύρας και του Δοχειαρίου με μικρές αποκλίσεις. Στο Χελανδάρι δὲν υπάρχει ἡ προέκταση της δόξας προς τα κάτω και στην Καταπολιανή επαναλαμβάνεται ἡ λιτή παράσταση του ψαλτηρίου Τομίου.

Στον νάρθηκα της Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν⁴⁴⁸ και στην Παντάνασσα του Μυστρά ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα εἰκονίζεται στο κάτω τμήμα της σκηνῆς ἐνῶ στο άνω ὁ Χριστός σε ὠριμη ἡλικία. Στο δεύτερο μνημείο οι δύο απεικονίσεις συνδέονται μεταξύ τους με τη νεφέλη ἡ ὁποία ξεκινά από το τόξο του οὐρανού και περιβάλλει την Παναγία⁴⁴⁹.

Πρωτότυπη είναι ἡ παραστατική ἐρμηνεία του δεκάτου πέμπτου οίκου στο Μοναστήρι του Αγίου Θεράποντα⁴⁵⁰ στη Ρωσία. Στο επάνω μέρος της δίζωνης παραστάσεως φαίνεται ἡ προτομή του Παλαιού τῶν Ἡμερῶν σε μετάλλιο που κρατοῦν δύο ἱπτάμενοι άγγελοι και στο κάτω εἰκονίζεται το Τρίμορφο (Δέηση) που πλαισιώνεται από ὁμάδες πιστῶν δεξιὰ και ἀριστερά. Ὁ Παλαιός τῶν Ἡμερῶν στο άνω τμήμα της σκηνῆς και ὁ Χριστός-Παντοκράτωρ στο κάτω παριστάνονται και στην εἰκόνα του Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 801) (άδμ.).

442. *Αὐτόθι*, εἰκ. 514.

443. Προσωπικές σημειώσεις.

444. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία της Θεοτόκου*, πίν. 276(γ).

445. W.F. VOLBACH και LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz, Propyläen Kunst geschichte*, τόμ. 3, εἰκ. 241. Πρβ. και το άνω τμήμα του οίκου Ο στην τοιχογραφία του νάρθηκα της Μονῆς Βουλκάνου στη Μεσσηνία, όπου ὁ Χριστός εἰκονίζεται ὀρθιος μέσα σε δόξα νά εὐλογεῖ και με τα δύο χέρια ἐνῶ δύο άγγελοι αποδίδουν λατρεία. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντιναὶ ἐκκλησιαὶ της Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 102(α).

446. VAN DER MEER, *Maiestas Domini*, Vaticano 1938, σσ. 315 κ.έ.

447. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ της Πάρου*, πίν. 17.

448. Προσωπικές σημειώσεις.

449. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(4).

450. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 69, 70.

Μία ενδιαφέρουσα εικονογραφική παραλλαγή του ίδιου οίκου συναντάται στα μνημεία της Μολδαβίας Sucevița, Arbore, Humor, Moldovița⁴⁵¹ και Suceava⁴⁵² με τον Πατέρα και τον Υίο να κάθονται στραμμένοι ο ένας πρὸς τὸν ἄλλο ἐπάνω σὲ στενόμακρο θρόνο ἔχοντας στὴ μέση τὸ σταυρὸ⁴⁵³ καὶ στὴ διασταύρωση τῶν κεραιῶν του τὸ "Ἅγιον Πνεῦμα. Στὴ Sucevița ἰδιαίτερα, ἡ σκηνὴ βρίσκεται στὴν καμάρα τοῦ Ἱεροῦ καὶ ἀποτελεῖ τμῆμα μιᾶς σειρᾶς παραστάσεων ποὺ διατρέχουν κάθετα τὸν χώρο τῆς ἀψίδας ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν κόγχη ὅπου εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψη· ἐν συνεχείᾳ ἔχομε τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ οἴκου Ο, τοῦ Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγέλου καὶ τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν⁴⁵⁴. Μὲ τὴν παράσταση τοῦ τρισυπόστατου ἀποκαλύπτεται ἡ οἰκονομία τῆς Τριάδος στὴ θεϊκὴ τῆς δράση μέσα στὸν κόσμο. Ὁ ζωγράφος τονίζει τὴν ὁρθόδοξη «συγκατάβαση» ἀπέναντι στὴν αἰρετικὴ «μετάβαση», παριστάνοντας τὴν ἐπιστροφή τοῦ Θείου Λόγου, ὁ ὁποῖος δὲν χωρίστηκε ποτὲ ἀπὸ τὸν Πατέρα, στὸν οὐρανὸ καὶ τὴν τιμητικὴ θέση ποὺ παίρνει στὰ δεξιὰ τοῦ Πατρὸς ὡς ἴσος καὶ ὁμοούσιος πρὸς αὐτόν. Ἡ θέση αὐτὴ δὲν πρέπει νὰ γίνῃ κατανοητὴ μὲ τὴν ἐννοια τοῦ χώρου, ἀλλὰ ἔχει σχέση μὲ τὴν ἰσότητά τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ. Ἀνάλογο πρὸς τὸ δογματικὸ περιεχόμενο τοῦ δεκάτου πέμπτου οἴκου εἶναι καὶ τοῦ Διδύμου Ἀλεξανδρείας (395) ὁ ὁποῖος γράφει σχετικὰ: «κάθεται δὲ ἐν τοῖς δεξιοῖς ὁ Κύριος τοῦ Κυρίου, εἰ γὰρ σῶμα ἦν, οὐ τοπικῶς... τὸ γὰρ, κάθου ἐκ δεξιῶν, συμβασίλευσιν τοῦ Υἱοῦ δηλοῖ πρὸς τὸν Πατέρα»⁴⁵⁵. Παραλλαγή αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀποτελοῦν καὶ οἱ παραστάσεις στὶς φορητὲς εἰκόνες τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη καὶ Ἰωάννη Καστροφύλακα. Στὸ ἐπάνω τμῆμα τῆς σκηνῆς ὑπάρχει ἀπεικόνιση τῆς Ἁγίας Τριάδος καὶ στὸ κάτω στὴ μὲν πρώτη εἰκόνα ὁ πυρήνας τῆς Γεννήσεως — Παναγία, Χριστὸς, δύο ἄγγελοι — ἐνῶ στὴ δευτέρῃ ὁ Χριστὸς ἐνθρονος ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους καὶ τοὺς ἱεράρχες⁴⁵⁶.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ἀντιγράφει κοινὸ πρότυπο μὲ ἐκεῖνο τοῦ ζωγράφου στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Χελανδαρίου. Ἡ μετέωρη μέσα στὴν ἔλλειψη ἰσορροπία μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εὐλογεῖ τοὺς ἀποστόλους καὶ μὲ τὰ δύο χέρια, ἐπαναλαμβάνει τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο παριστάνεται ἡ τελευταία συνάντηση ποὺ εἶχε ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς μαθητὲς του στὴ γῆ — Εὐλογία τῶν Ἀποστόλων — μετὰ τὴν ἀνάστασή του, ὅπου κατὰ τὴν ἀφήγηση τοῦ Λουκᾶ (24, 50-51), ἀφοῦ τοὺς εὐλόγησε, «διέστη ἀπ' αὐτῶν». Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ συναντᾶται σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν Ἀνάληψη ἀπὸ πολὺ νωρὶς στὶς ἐκκλησίες τῆς Καππαδοκίας μὲ κατανομή τῶν ἀποστόλων καὶ στὶς δύο παραστάσεις σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ μία⁴⁵⁷. Δὲν ἀποκλείεται ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο αὐτῶν

451. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 237, πίν. XLIX(2), XLIII, XLII(3). Τοῦ ἰδίου, «Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale de Bukovine», *Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes Etudes en Roumanie, Mélanges* 1928, σ. 33 κ.έ.

452. Τοῦ ἰδίου, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 237.

453. Γιὰ τὸ σταυρὸ ὡς τρόπαιο νίκης ἀλλὰ καὶ σωτηρίας βλ. J. CAGÉ, «Σταυρὸς νικοποιός. La victoire impériale dans l'empire chrétien», *RHPR* 13, 1933, σ. 370-400. Ὁ Ἀμβρόσιος Μεδιολάνων στὸ ἔργο του «De Fide» περιγράφει τὴν εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὸν οὐρανὸ μὲ τὸ σταυρὸ στὸν ὦμο, σύμβολο τῆς ἀπελευθερώσεως τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ θανάτου. MIGNE, *PL* 16, 1618, IV, 1, 6. Βλ. καὶ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν μὲ Ἀκάθιστο ποὺ φέρει χρονολογία 1833 καὶ ἀριθ. ταξινομήσεως 728 ὅπου στὸν δέκατο πέμπτου οἴκου εἰκονίζονται ἄνω ὁ Χριστὸς κρατώντας τὸ σταυρὸ τοῦ Πάθους, ὁ Πατὴρ καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα. (Ἀδημοσίευτη).

454. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 254, πίν. XLIX(2).

455. MIGNE, *PG* 39, σ. 1537-40.

456. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσείον Μπενάκη*, πίν. 27. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173. Πρβλ. καὶ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀρ. Ταξ. 728) ὅπου ὁ Χριστὸς φέρει καὶ τὸν σταυρὸ τοῦ μαρτυρίου στὴν παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας ποὺ κατέχει τὸ ἄνω τμῆμα τοῦ σχετικοῦ οἴκου. Ἀδημοσίευτη.

457. JERPHANION, *Cappadocia I*, σ. 350, 415, 541, πίν. 80(1), 96(2), 140(1.2). M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor* III, Recklinghausen 1967, πίν. 319, 323, 324. Ν. ΓΚΙΟΛΕ, *Πορευθέντες, Δίπτυχα Α*, 1977, σ. 104 κ.έ.

παραστάσεων νὰ συνέβαλε ὡς ἓνα βαθμὸ στὴ διαμόρφωση τῆς εἰκονογραφίας τοῦ οἴκου στὰ Ἑλλαδικὰ μνημεῖα.

Οἶκος Π

Ἀπὸ ἄποψη περιεχομένου ὁ δέκατος ἕκτος οἶκος ἐκφράζει τὶς ἴδιες περίπου θεολογικὲς ιδέες μὲ τὸν προηγούμενο, μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ ἔργο τῆς θείας οἰκονομίας γιὰ τὸ ὁποῖο ἐκπλήσσονται ἀκόμη καὶ οἱ ἀγγελικὲς δυνάμεις⁴⁵⁸. Γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ οἴκου δὲν ὑπάρχει σταθερὸ πρότυπο. Οἱ διάφορες παραλλαγὲς ὀφείλονται στὸ γεγονὸς ὅτι κάθε ζωγράφος ἔδινε ἔμφαση σὲ ἓνα μόνο τμήμα τοῦ κειμένου, ἴσως σὲ ἐκεῖνο ποὺ τοῦ ἦταν περισσότερο κατανοητό. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γνωστὸ καὶ ἀπὸ προηγούμενους οἴκους εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ Χριστοῦ ἢ τῆς Παναγίας ἀνάμεσα στοὺς λατρευτὲς τους, ὑπάρχουν καὶ περιπτώσεις ποὺ οἱ ἁγιογράφοι ἐμπνέονται ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις ἢ οἰκειοποιῶνται τμήματα παραστάσεων τὰ ὁποῖα κατὰ τὴν κρίση τους περιέχουν καθαρότερη παραστατικὴ ἔκφραση τῆς ιδέας ποὺ θέλουν νὰ προβάλλουν. Μὲ ἀφετηρία τὶς πρωιμότερες γνωστὲς ἀπεικονίσεις τοῦ δεκάτου ἕκτου οἴκου εἶναι δυνατόν νὰ διακριθοῦν τέσσερα τουλάχιστον εἰκονογραφικὰ σχήματα:

α) Ἡ Παναγία ἐνθρονη βρεφοκρατοῦσα ἀνάμεσα σὲ ἓνα πλῆθος ἀγγέλων ποὺ τὴν λατρεύουν. Τοῦ τύπου αὐτοῦ παραδείγματα παρέχουν οἱ τοιχογραφίες στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὁρφανό⁴⁵⁹ καὶ στὴ Dečani⁴⁶⁰. Στὴν τελευταία, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ποὺ φοροῦν στολὴ διακόνου ὅπως στὸν Ἅγιο Νικόλαο, εἰκονίζονται καὶ τρία ἐξαπτέρυγα, ἐνῶ ὁ πρὸς τὰ δεξιὰ ἀρχάγγελος κρατεῖ τὴ σφαῖρα τοῦ κόσμου. Παραλλαγή τοῦ ἴδιου τύπου ἀποτελοῦν οἱ παραστάσεις στὸ Humor⁴⁶¹ καὶ στὴ Sucevița⁴⁶² τῆς Μολδαβίας μὲ τὴν Παναγία ὡς Κυριώτισσα ἀνάμεσα σὲ ἀγγέλους, καὶ οἱ φορητὲς εἰκόνες τοῦ Γεωργίου Κλόντζα καὶ Θεοδώρου Πουλάκη⁴⁶³.

β) Ὁ Χριστὸς καθισμένος μέσα σὲ δόξα ποὺ τὴν πλαισιώνουν τέσσερις ἄγγελοι μὲ ἓνα ἐξαπτέρυγο στὴν κορυφή. Ἔτσι εἰκονογραφεῖται ὁ δέκατος ἕκτος οἶκος στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko⁴⁶⁴ καὶ στὸν Ἅγιο Θεράποντα στὴ Ρωσία⁴⁶⁵ ἐνῶ μία ἐνδιαφέρουσα παραλλαγή ὑπάρχει στὴν Cozia⁴⁶⁶ μὲ τὸν Χριστὸ μέσα σὲ δόξα ποὺ τὴν ὑποβαστάζουν ἄγγελοι. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ θυμίζει ἀνάλογες ἀπεικονίσεις τοῦ στὴν Ἀνάληψη⁴⁶⁷. Στὴν ἴδια ὁμάδα μποροῦν νὰ ἐνταχθοῦν καὶ οἱ μικρογραφίες τῶν χειρογράφων τῆς

458. «Πᾶσα φύσις Ἀγγέλων, κατεπλάγη τὸ μέγα, τῆς σῆς ἐνανθρωπήσεως ἔργον· τὸν ἀπρόσιτον γὰρ ὡς Θεόν, ἐθέωρει πᾶσι προσιτὸν Ἄνθρωπον, ἡμῖν μὲν συνδιαγόντα, ἀκούοντα δὲ παρὰ πάντων οὕτως. Ἀλληλοῦία». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 36.

459. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, εἰκ. 104. ΤΣΙΤΟΥΡΙΑΔΟΥ, Ἡ Ἐντοίχια Ζωγραφικὴ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, σσ. 115 κ.ε., εἰκ. 59.

460. PETKOVIĆ, *Dečani*, πίν. CCLXXV. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 42.

461. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLIII.

462. Αὐτόθι, πίν. LXV.

463. CHATZIDAKIS, *Icônes*, πίν. 37. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 27.

464. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 86(161).

465. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 125.

466. BABIĆ, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 1.

467. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ μὲ ἀπλωμένα τὰ χέρια πρὸς τὰ πλάγια σὲ χειρονομία εὐλογίας, χαρακτηρίζει τὶς ὑστεροβυζαντινὲς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Ἀθήναι 1957, εἰκ. 23. Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, «Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἀγίου Γεωργίου», *Κρητ. Χρον.* 11, 1957, πίν. ΙΑ, σ. 138. NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, εἰκ. 196, 465. Ἡ χειρονομία αὕτη, γνωστὴ καὶ ἀπὸ παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας, φαίνεται νὰ προέρχεται ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Εὐλογίας τῶν ἀποστόλων, στὴν ὁποία ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τοὺς μαθητὲς τοῦ λίγο πρὶν ἀναληφθεῖ.

Μόσχας⁴⁶⁸ καὶ τοῦ Escorial⁴⁶⁹ μετὸν Χριστὸ ὄρθιο στὸν τύπο τοῦ Ἀντιφωνητῆ⁴⁷⁰ μέσα σὲ διπλὴ δόξα ποὺ τὴν περιβάλλουν ἑξι ἱπτάμενοι ἄγγελοι καὶ ἕνα ἑξαπτέρυγο. Ἡ ἀναζήτησις εἰκονογραφικοῦ προτύπου σὲ σκηνὲς Ἀναλήψεως δείχνει τὴν πρόθεσιν τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσῃ τὸν πρῶτο στίχο τοῦ οἴκου, ποὺ ἀποτελεῖ συμπύκνωση τοῦ θεολογικοῦ τοῦ περιεχομένου, καὶ ἰδιαίτερα νὰ τονίσῃ τὸ γεγονὸς τῆς καταπλήξεως τῶν ἀγγέλων.

Εἶναι κοινὸς τόπος ὅτι οἱ ἄγγελοι εἶναι παρόντες σὲ ὅλες τὶς μεγάλες στιγμὲς τῆς θείας ἱστορίας⁴⁷¹ μετὰ πολλὰ πλὴρὸ ρόλο: ὡς κήρυκες, φύλακες, φρουροί, συνοδοί, διάκονοι κλπ. Στὰ πατερικὰ κείμενα, στὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίησιν καὶ ὕμνολογίᾳ, ἡ παρουσία τους εἶναι αἰσθητὴ καὶ μετὰ μία ψυχολογικὴ συμμετοχὴ στὰ δρώμενα, καθοριστικὴ πολλὰς φορὲς γιὰ τὸ συγκεκριμένον γεγονὸς. Προκειμένου γιὰ τὴν Ἀνάληψιν, ποὺ ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει, ἡ ἐκπληξὴ τῶν οὐρανίων δυνάμεων ἀναφέρεται ἀπὸ πολλοὺς ἐκκλησιαστικοὺς πατέρες στὰ σχόλιά τους γιὰ τὸν 23(24)ο ψαλμὸ τοῦ Δαβὶδ, ποὺ θεωρήθηκε ὡς προφητεία γιὰ τὴν Ἀνάληψιν ἤδη ἀπὸ τὸν 2ο αἰῶνα⁴⁷². Στὸν ψαλμὸ αὐτὸ θὰ βασιισθοῦν οἱ πατέρες καὶ ἡ ὕμνολογία τῆς ἐορτῆς τῆς Ἀναλήψεως γιὰ νὰ περιγράψουν τὴν πορεία τοῦ Χριστοῦ στὸν οὐρανὸ, συμπληρώνοντας ταυτόχρονα τὴν εἰκόνα ποὺ δίνει γιὰ τὸ ἴδιον γεγονὸς ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς⁴⁷³. Ἀνάμεσα στὶς πατερικὰς ἐξηγήσεις σχετικὰ μετὰ τὸν προηγουμένον ψαλμὸ ἐκείνη τοῦ Ἀθανασίου περιέχει τὰ περισσότερα δογματικὰ στοιχεῖα δεδομένου ὅτι περιγράφει μετὰ λεπτομέρεια καὶ ταυτόχρονα αἰτιολογεῖ τὸ γεγονὸς τῆς Ἀναλήψεως. Ἀναφερόμενος στὸν διάλογο μεταξὺ τῶν ἀγγέλων τὴ στιγμὴ τῆς ἀνάδοις τοῦ Χριστοῦ στὸν οὐρανὸ λέει: «Ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, οἱ διακονοῦντες τῷ Σωτῆρι ἐπὶ γῆς ἄγγελοι, ἀναλαμβανομένου αὐτοῦ, ταῖς οὐρανίαις δυνάμεσι δηλοῦσιν ἀνοίγειν τὰς πύλας. (Κύριος κραταῖος καὶ δυνατός. Ξενίζονται δὲ αἱ δυνάμεις ὁρῶσαι μετὰ σαρκὸς αὐτὸν ἐμψυχωμένης ψυχῆς νοεῖας. Διὸ καὶ πυνθάνονται). Τίς ἐστὶν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης;»⁴⁷⁴. Ἀνάλογη ἐρμηνεία δίνει καὶ ὁ Γρηγόριος Νύσσης ὁ ὁποῖος αἰτιολογεῖ τὴν ἐκπληξὴ τῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Χριστὸς εἶχε περιβληθεῖ τὴν «ρυπαρὰν στολὴν τοῦ ἡμετέρου βίου, οὗ τὸ ἐρύθημα τῶν ἱματίων ἐκ τῆς ληνοῦ τῶν

468. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 131, φ. 23r.

469. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 18.

470. Γιὰ τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ Χριστοῦ Ἀντιφωνητῆ βλ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ὁ Χριστὸς ἐν τῇ τέχνῃ*, Ἀθῆναι 1914, σσ. 48 κ.ἑ. C. MANGO, *The Brazen House*, København 1952, σσ. 142, 146 κ.ἑ. M. CHATZIDAKIS, «An Encaustic Icon of the Christ at Sinai», *ArtB* XLIX, 1967, σσ. 202 κ.ἑ. Ὁ τύπος τοῦ Ἀντιφωνητῆ ποὺ ἀπαντᾷ σὲ παραστάσεις ἐνθρόνου Χριστοῦ ἢ Παντοκράτορος δὲν εἶναι συνήθης σὲ σκηνὲς Ἀναλήψεως. Τὰ ἐλάχιστα παραδείγματα ποὺ ὑπάρχουν ἀφοροῦν πολὺ πρῶτες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος. WEITZMANN, «The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai», *The Icons*, ἀριθ. B. 42, B. 45, σσ. 69 κ.ἑ., 73 κ.ἑ. καὶ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 17, 40, σσ. 33 κ.ἑ., 52 κ.ἑ. SIRARPIE DER NERSESSIAN, *L'Art Arménien (Orient et Occident)*, Paris 1977, σσ. 82 κ.ἑ., εἰκ. 57. V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, πίν. 88.

471. Πρβ. ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ὑπόμνημα εἰς τὰς Πράξεις: «Πανταχοῦ ἄγγελοι γίνονται κήρυκες, ὡς ἐπὶ τῆς γεννήσεως, ὡς ἐπὶ τὴν Μαρίαν πάλιν, ὡς ἐπὶ τῆς ἀναστάσεως οὕτω δὲ καὶ ἐπὶ τῆς ἀναλήψεως μᾶλλον δὲ καὶ ἐπὶ τῆς δευτέρας παρουσίας ἄγγελοι φανοῦνται προστρέχοντες». Migne, *PG* 60, στ. 30.

472. Ἡ Ἀνάληψιν καθιερώθηκε ὡς αὐτοτελὴς ἐορτὴ στὰ τέλη τοῦ 4ου αἰῶνα. βλ. ΓΚΙΟΛΕ, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ*, σσ. 67 κ.ἑ. Ἡ πρωιμότερη συσχέτιση τοῦ 23(24)ου ψαλμοῦ μετὰ τὴν Ἀνάληψιν περιέχεται στὴν Ἀποκάλυψιν τοῦ Πέτρου, ἀπόκρυφο κείμενον τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 2ου αἰῶνα, ποὺ σώζεται σὲ συριακὴ γλῶσσα. βλ. E. KÄHLER, *Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24 Psalms in der alten Kirche*, Göttingen 1958, σσ. 53 κ.ἑ. Σύμφωνα μετὰ τὸν ἱστορικὸ Σωζόμενον, τὸ κείμενον αὐτὸ ποὺ ἦταν πολὺ ἀγαπητὸ στὴν ἐκκλησίαν τῆς Παλαιστίνης, διαβαζόταν σὲ μερικὰς ἐκκλησίαις μία φορὰ τὸ ἔτος, κατὰ τὴν Μ. Παρασκευή, ἕως καὶ τὶς ἀρχὰς τοῦ 5ου αἰῶνα. βλ. *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία* 7, 19, 50 (*PG* 67, στ. 1477). ΓΚΙΟΛΕ, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ*, σσ. 60 κ.ἑ. Σχετικὰ μετὰ τὸν 23(24) ψαλμὸ βλ. *Αὐτόθι*, σσ. 240 κ.ἑ. Τοῦ ἰδίου, «Ἄρατε πύλας...», ψαλμὸς 23(24), 7. Μία πρωτοχριστιανικὴ ἐπιβίωσις. *ΕΕΦΣΠΑ* 26, 1977-78.

473. Ὁ Λουκᾶς ὁμιλεῖ γιὰ τὴν ὁρατὴν Ἀνάληψιν τοῦ Χριστοῦ στὸ τέλος τοῦ εὐαγγελίου του (24, 1-51).

474. ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, «Ὑποθέσεις εἰς τοὺς Ψαλμοὺς», *PG* 27, στ. 141.

ἀνθρωπίνων κακῶν»⁴⁷⁵. Φρασεολογία με ἔντονη τὴν ἐπίδραση τῶν πατερικῶν ἐξηγήσεων τοῦ 23(24)ου ψαλμοῦ καὶ τῆς σχέσεώς του με τὴν Ἀνάληψη περιέχει καὶ ἡ ὕμνολογία τῆς ἑορτῆς. Σὲ τροπάριο τοῦ Ὁρθρου τῆς διαβάζομε: «Σήμερον ἐν οὐρανοῖς, αἱ δυνάμεις, τὴν ἡμετέραν φύσιν θεώμεναι, θαυμάζουσι τοῦ ξένου τρόπου τὴν ἄνοδον, διηπόρουν ἀλλή-λαις»⁴⁷⁶. Καὶ σὲ ἰδιόμελο: «ὅτε παραγέγονας ἐπὶ τὸ ὄρος, Χριστὲ τῶν Ἑλαιῶν, Πατὴρ ἐπιτελέσαι τὴν εὐδοκίαν ἐξέστησαν οἱ οὐράνιοι ἄγγελοι...»⁴⁷⁷.

Ὅπως δὲ ποτε δὲν εἶναι ἔργο αὐτῆς τῆς μελέτης ἡ φιλολογικὴ διερεύνηση τοῦ θέματος⁴⁷⁸, εἶναι ὅμως φανερὸ ὅτι οἱ ἄγγελοι ἐκπλήσσονται γιὰ τὸ ἔργο, δηλαδὴ τὴν ἐπίγεια προσφορὰ τοῦ Χριστοῦ, καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὸ γεγονὸς τῆς Ἑνσαρκώσεώς του. Ἐπομένως ὑπάρχει στενὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ κείμενο τοῦ οἴκου καὶ τὸ βαθύτερο θεολογικὸ περιεχόμε-νο τῆς Ἀναλήψεως, πού εἶναι ἡ ὑπερύψωση τῆς ἀνθρώπινης φύσεως τοῦ Χριστοῦ στὸν οὐρανό. Σύμφωνα με τὶς ἐπιστολὰς τοῦ ἀποστόλου Παύλου ἡ Ἀνάληψη θεωρεῖται τὸ ἐπι-σφράγισμα τοῦ ἐπίγειου ἔργου τοῦ Θεανθρώπου: «Καὶ ὁμολογουμένως μέγα ἐστὶ τὸ τῆς εὐσεβείας μυστήριον· Θεὸς ἐφανερώθη ἐν σαρκί, ἐδικαιώθη ἐν πνεύματι, ὤφθη ἀγγέλοις, ἐκηρύχθη ἐν ἔθνεσιν, ἐπιστεύθη ἐν κόσμῳ, ἀνελήφθη ἐν δόξῃ» (Τιμ. 3, 16, Φιλιπ. 2, 8-11).

Εἰκονογράφηση τοῦ 23(24)ου ψαλμοῦ ἔχομε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ περιθώριο τοῦ φύλλου 22r τοῦ ψαλτηρίου Chludon τῆς Μόσχας (9ος αἰ.)⁴⁷⁹ καὶ ἀργότερα στὸ φύλλο 25v τοῦ ψαλ-τηρίου τοῦ Θεοδώρου (1066) *Add. 19.352* τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης⁴⁸⁰ καὶ στὸ φύλλο 41r τοῦ ψαλτηρίου Barberini *gr. 372* τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (1092)⁴⁸¹. Ὁ ἴδιος ψαλμὸς εἰκονογραφεῖται καὶ σὲ ἀσημένια πλάκα πού φυλάσσεται στὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν τῆς Γεωργίας (τέλος 10ου-ἄρχὲς 11ου αἰῶνα)⁴⁸². Στὰ ψαλτήρια Chludon καὶ Barberini ἱπτάμενοι ἄγγελοι κρατοῦν τὴν ἑλλειπτικὴ δόξα πού περιβάλλει τὸν Χριστό, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ὀρθὸς νὰ εὐλογεῖ με τὸ δεξιὸ χεῖρ μπροστὰ στὸ στήθος ἐνῶ με τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ συνεπτυγ-μένο εἰλητάριο. Τὸ ἐπάνω μέρος τῆς δόξας εἰσχωρεῖ μέσα σὲ ἓνα μεγαλύτερο κύκλο πού με τὴ σειρά του περικλείει μικρότερο. Σ' αὐτὸν τὸ δεύτερο κύκλο εἰκονίζονται δύο θυρόφυλλα καὶ πίσω τους ἄγγελοι. Τέσσερις φωτεινὲς ἀκτίνες ἐκπέμπονται ἀπὸ μεγάλο ἄστρο πού εἰκο-νίζεται στὸν μεγαλύτερο κύκλο καὶ φθάνουν στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ καθὼς καὶ ὁ μικρότερος κύκλος λείπουν ἀπὸ τὸ ψαλτήριον τοῦ Θεοδώρου, τὸ ὁποῖο ἔχει τὸν κύκλο τοῦ οὐρανοῦ με ἄστρα, ἐνῶ κατὰ τὰ ἄλλα μιμεῖται τὸ ψαλτήριον Chludon. Οἱ ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τὴν παράσταση εἶναι ἡ Ἀνάληψη καὶ Αἱ Πύλαι τοῦ Οὐρανοῦ.

Στὸ ψαλτήριον Barberini *gr. 372* ἐπαναλαμβάνεται ὁ τύπος τοῦ Chludon με τὴν προσθήκη τοῦ ἡλίου καὶ τῆς σελήνης στὸν κεντρικὸ κύκλο. Στὴν ἀσημένια πλάκα τῆς Γεωργίας εἰκο-νίζεται ἡ Ἀνάληψη με τὸν παραδοσιακὸ τρόπο ἐνῶ ἐπάνω ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ δύο

475. PG 46, στ. 692-693. Ἀνάλογες ἐρμηνεῖες δίνουν καὶ πολλοὶ ἄλλοι πατέρες καὶ ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς ὅπως οἱ ἅγιοι Ἰουστίνος (PG 6, στ. 553-556, 676, 404 κ.έ.), Ἰππόλυτος Ρώμης (PG 10, στ. 609), Δίδυμος Ἀλεξανδρείας (PG 74, στ. 184), Ἰωάννης Χρυσόστομος (PG 52, στ. 789), Ρωμανὸς ὁ Μελωδός. P. MAAS - TRYPANIS, *Sancti Romani Melodi Cantica, Cantica Genuina*, Oxford 1963, σ. 255, οἶκος ι, ια.

476. *Πεντηκοστάριον*, ἔκδοσις Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1958, σ. 161(β).

477. *Αὐτόθι*, σ. 160(α).

478. Παράθεση τῶν σχετικῶν με τὸ θέμα κειμένων βλ. ΓΚΙΟΛΕ, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ*, σσ. 51 κ.έ. καὶ σποραδικά.

479. WESSEL, «Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje», *JÖB* 21, 1972, σ. 333, πίν. 2. Τοῦ ἰδίου, «Himmelfahrt», *RbK* II, στ. 1254. ΓΚΙΟΛΕ, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ*, σσ. 240 κ.έ., εἰκ. 57.

480. NERSESSIAN, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge* II, σ. 24, εἰκ. 46, φ. 25v.

481. WESSEL, *Himmelfahrt*, εἰκ. 3.

482. R. NEPISASCHWILI - W. ZINZADSE, *Die Kunst des alten Georgien*, Zürich-Freiburg I. Br. 1977, πίν. 267.

ἄγγελοι κρατοῦν τὶς ἀνοιγμένες πύλες τοῦ οὐρανοῦ. Βεβαίως δὲν μπορούμε νὰ ἰσχυρισθοῦμε ὅτι ὑπάρχει στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς παραπάνω μεσοβυζαντινὲς μικρογραφίες καὶ στὶς παραστάσεις τοῦ Ἀκαθίστου. Στὶς πρώτες δίνεται ἔμφαση στὸ ἀνοιγμα τῶν οὐρανίων πυλῶν ἐνῶ στὶς δευτέρες στὴν ἐκπλήξη τῶν ἀγγέλων. Ὅρισμένες ὁμῶς λεπτομέρειες δὲν εἶναι τυχαῖες, ὅπως π.χ. ἡ ἐξωτερικὴ ἔναστρη δόξα τοῦ Χριστοῦ — ὑποδήλωση τοῦ οὐρανοῦ — καὶ τὸ στοιχεῖο σὲ σχῆμα παραλληλόγραμμου, ποὺ μοιάζει μὲ θυρόφυλλο, κάτω ἀπὸ τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ στὴν παράσταση τοῦ Marko⁴⁸³, ἡ στάση καὶ ἡ χειρονομία τοῦ Χριστοῦ στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial⁴⁸⁴, ποὺ ταυτίζονται μὲ ἐκεῖνες στὸ ψαλτήριο Chludon, καθὼς καὶ ἡ κομμένη στὸ κάτω μέρος γαλάζια ἐξωτερικὴ δόξα ποὺ τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα τῆς δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς πύλης τοῦ οὐρανοῦ, καὶ τέλος ἡ στήριξη τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ στὰ χέρια δύο μόνων ἀγγέλων στὴν παράσταση τῆς Cozia⁴⁸⁵ ἐνῶ οἱ ἄλλοι τὸν ἀτενίζουν μὲ ἐκπλήξη. Ἐξάλλου ὁ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων, ποὺ δὲν ὑπάρχει στὰ μεσοβυζαντινὰ ψαλτήρια ποὺ ἀναφέραμε, ἂν καὶ ὑπαγορεύεται στὴν προκειμένη περίπτωση ἀπὸ τὸ κείμενο, παρατηρεῖται ἐντούτοις σὲ δύο Συριακὲς μικρογραφίες εὐαγγελισταρίων τῆς Βρετανικῆς Βιβλιοθήκης Add. 1220, φ. 188r καὶ τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (Vat. Syr. 559, φ. 174v) (1219-20)⁴⁸⁶, ἐνῶ τὸ θέμα τῶν ἐκπληκτῶν ἀγγέλων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν Ἀνάληψη εἰκονίζεται στὸ ἐλεφάντινο κιβωτίδιο τοῦ Württembergisches Landesmuseum τῆς Στουτγάρδης πιθανῶς ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ 23(24)ου ψαλμοῦ⁴⁸⁷. Τόσο στὶς παραστάσεις τοῦ ψαλμοῦ ὅσο καὶ στὶς σκηνὲς ποὺ ἐξετάζομε, οἱ ἀπόστολοι, τυπικὸ στοιχεῖο στὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀναλήψεως, ἀπουσιάζουν, γιατί σύμφωνα μὲ τὶς πατερικὲς ἐξηγήσεις ὁ Δαβὶδ περιγράφει τὴν ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ μπροστὰ στὶς πύλες τοῦ οὐρανοῦ, γεγονὸς ποὺ δὲν εἶδαν οἱ μαθητὲς του.

γ) Ἐνα τρίτο εἰκονογραφικὸ σχῆμα γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ δεκάτου ἔκτου οἴκου εἶναι ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Τὸν τύπο αὐτὸ χρησιμοποιοῦν οἱ μικρογράφοι τῶν ψαλτηρίων Tomić⁴⁸⁸ καὶ Μονάχου⁴⁸⁹. Στὸ πρῶτο εἰκονίζεται τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς σκηνῆς μὲ τὴν Παναγία, τὴν φάτνη καὶ τοὺς ἀγγέλους οἱ ὅποιοι, ἐνῶ στὸν ὄγδοο οἶκο τοῦ ἰδίου ψαλτηρίου εἰκονίζονται νὰ δοξολογοῦν τὴν Ἐνσάρκωση τοῦ Λόγου, ἐδῶ ἐκφράζουν τὴν ἀπορία τους γιὰ τὸ ἴδιο γεγονὸς μὲ τὶς παλάμες τῶν χειρῶν τους γυρισμένες πρὸς τὰ ἔξω. Στὴ μικρογραφία τοῦ Μονάχου ἀντίθετα, ἡ Γέννηση διατηρεῖ τὸν πανηγυρικὸ της χαρακτήρα μὲ τοὺς δοξολογοῦντες ἀγγέλους χωρὶς νὰ λείπει καὶ ἡ μορφή τοῦ Ἰωσήφ. Τὸ σπήλαιο, ἡ φάτνη, τὰ

483. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 86, εἰκ. 161.

484. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 18.

485. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 1.

486. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peinture conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, σσ. 348 κ.έ., πίν. 95(1) καὶ σ. 295, πίν. 95(2). Ἐδῶ σεβίζοντες ἄγγελοι μέσα σὲ μετάλλια καταλαμβάνουν τὸ ἄνω μῆκος τῆς σκηνῆς τῆς Ἀναλήψεως.

487. Ὁ Goldschmidt τὸ θεωρεῖ πρωιμότερο τοῦ 10ου αἰῶνα. A. GOLDSCHMIDT - K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, Berlin 1934, II, ἀριθ. 24(α), σσ. 30 κ.έ., πίν. VII(α). Ἡ τοιχογραφία τῆς Cozia συνδέεται στενὰ μὲ τὸ ἄνω τμήμα αὐτῆς τῆς παραστάσεως. K. WEITZMANN, «The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography», *DOP* 14, 1960, σ. 64. Τοῦ ἰδίου, «A tenth Century Lectionary. A lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance», *RESEE* 9, 1971, σσ. 623 κ.έ. Οἱ J. Beckwith καὶ D.T. Rice, τὸ χρονολογοῦν στὸν 11ο αἰῶνα. J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, London-New York 1961, σ. 114, εἰκ. 145. D.T. RICE, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, ἀριθ. 147. Ὁ Wessel τὸ τοποθετεῖ στὸν 13ο αἰῶνα. K. WESSEL, «Das byzantinische Elfenbeinkästchen in Stuttgart», *Jahrbuch des Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 11, 1974, σσ. 7 κ.έ. ΓΚΙΟΛΕ, Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ, σσ. 225 κ.έ., εἰκ. 46.

488. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LIX(97).

489. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVI (139).

ζῶα καὶ τέσσερις ἄγγελοι παριστάνονται καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου⁴⁹⁰. Ὁ τύπος μὲ τὴ Γέννηση ἐπιβιώνει τὸν 16ο αἰῶνα σὲ δύο ἐπιτραχήλια: τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας⁴⁹¹ καὶ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου στὴν Κωνσταντινούπολη⁴⁹², στὴν τοιχογραφία τῆς Καταπολιανῆς τῆς Πάρου⁴⁹³ καὶ στὶς εἰκόνες τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου⁴⁹⁴ καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 728), ὅπου, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἁγγέλους, εἰκονίζονται μόνον ὁ ὄνος καὶ ἡ φάτνη μέσα στὸ σπήλαιο, ἐνῶ ἕνας νεαρὸς βοσκὸς εἶναι καθισμένος ἔξω ἀπὸ αὐτό.

δ) Ἕνας τέταρτος τύπος παρουσιάζει τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ ἐνθρόνο ἢ ὄρθιο μέσα σὲ δόξα⁴⁹⁵, ἢ χωρὶς αὐτῆς⁴⁹⁶, νὰ περιβάλλεται ἀπὸ ἁγγέλους, ἐνῶ ἕνα ἐξαπτέρυγο ἐπιστέφει πάντα τὴ μορφή του. Ὁ τύπος αὐτὸς συναντᾶται κυρίως σὲ μεταβυζαντινοὺς εἰκονογραφικούς κύκλους τοῦ ὕμνου. Ὁ ἀνάλογος οἶκος στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα παριστάνεται μὲ τὴν προτομή τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ποὺ συνοδεύουν ἄγγελοι, νὰ αἰωρεῖται μέσα σὲ ὀκτάκτινη δόξα, στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς σκηνῆς, ἐνῶ στὸ κάτω εἰκονίζονται ὁμάδες ἱεραρχῶν καὶ μοναχῶν. Παραλλαγή αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀποτελεῖ ἡ παράσταση στὴ Moldovița⁴⁹⁷, ὅπου ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ σὲ προτομή κατέχει τὸ κέντρο φωτεινοῦ ἄστρου ποὺ διακρίνεται ἀνάμεσα σὲ ὀξυκόρυφα βουνά, ἐνῶ στὸ ἔδαφος δύο ὁλόσωμοι ἄγγελοι τὸν ἀτενίζουν. Στὴ Μονὴ Βουλκάνου τῆς Μεσσηνίας⁴⁹⁸ ὁ ἴδιος οἶκος εἰκονογραφεῖται μὲ τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ ἐνθρόνο μέσα σὲ δόξα ποὺ φέρεται ἀπὸ δύο χερουβείμ. Στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς ὄρθιοι ἄγγελοι προσβλέπουν μὲ ἐκπλήξη.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton, ἃν καὶ ἀνήκει στὸν πρῶτο εἰκονογραφικὸ τύπο διαφοροποιεῖται ἀπὸ αὐτὸν μὲ τὴν παρουσία τῆς δόξας καὶ τῶν εὐαγγελικῶν συμβόλων. Τὰ ζῶδια, τὸ ἐξαπτέρυγο καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἁγγέλων δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχομε μία παράσταση τῆς Παναγίας ἐν Δόξῃ σὲ ἀναλογία πρὸς ἐκείνη τοῦ Χριστοῦ ποὺ κοσμεῖ συνήθως τὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ ἀπὸ πολὺ πρόωμη ἐποχὴ⁴⁹⁹. Ἡ δόξα, σημεῖο Θεοφανείας καὶ ἐπομένως κατάλληλη μόνο γιὰ ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ, χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν Παναγία πολὺ σπάνια, προκειμένου νὰ τονίσει τὴν ἰδέα τῆς Θεοτόκου, ἐκφράζοντας ἔτσι τὸ δόγμα τῆς θεότητος τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ στιγμή τῆς γεννήσεώς του⁵⁰⁰. Ὅτι ὅμως ἡ δόξα δὲν συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν Παναγία φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιλογὴ τῶν εὐαγγελικῶν ζωδίων τοῦ Μάρκου καὶ τοῦ Ἰωάννη. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ εὐαγγέλιο τοῦ πρώτου ἀναφέρεται κατ' ἐξοχὴν στὸ ἐπίγειο ἔργο τοῦ Χριστοῦ γιὰ τὸ ὁποῖον ἐκπλήσσονται οἱ οὐράνιες δυνάμεις σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ

490. Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη, Κατάλογος, εἰκ. 99.

491. ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τὰ χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 99.

492. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Κεμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, εἰκ. 32β, 33.

493. ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 18.

494. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, εἰκ. 22.

495. Πρβ. τὶς τοιχογραφίες στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Φανουρίου στὸ Βαλσαμόνερο, στὸν ἐξωτερικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ τῆς Sucevița, τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα, τῆς Μολυβοκκλησιᾶς στὸν Ἄθω καὶ τὴ σχετικὴ σκηνὴ στὴν εἰκόνα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μεγάρου στὰ Ἱωάννινα. Ὁ Χριστὸς ἀνάμεσα στοὺς ἁγγέλους εἰκονίζεται στὸν σχετικὸ οἶκο τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν. GALLAS - WESSEL - BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σ. 318. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. LXV. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 276(δ). MILLET, *Athos*, πίν. 151(1). Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη, Κατάλογος, εἰκ. 164. Ἀ δημοσίευτη.

496. Τράπεζα Χελανδαρίου, MILLET, *Athos*, πίν. 102. Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς συμπίπτει μὲ αὐτὴ τοῦ οἴκου Ξ στὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton. Μονὴ Βαλσαμονέρου στὴν Κρήτη, νάρθηκας τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν. Προσωπικὲς σημειώσεις, εἰκόνα τοῦ Ἱ. Καστροφύλακα. Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη, Κατάλογος, εἰκ. 173.

497. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLII(3).

498. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 102(β).

499. A. GRABAR, «The Virgin in a Mandorla of Light», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton 1955 καὶ *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, σ. 535.

500. *Αὐτόθι*, σ. 540.

οἴκου, ἐνῶ τοῦ Ἰωάννη στήν ἄχρονη καί θεία προέλευση τοῦ Λόγου. Ἐχομε λοιπὸν ἐδῶ ὑπαινιγμὸ τοῦ βασικοῦ Χριστολογικοῦ θέματος τῆς ὑποστάσεως τοῦ Χριστοῦ, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἡ ἀνθρώπινη φύση τοῦ Λόγου, τὴν ὁποία ἀντιπροσωπεύει ἡ Παναγία, δὲν ἀποτελεῖ ὑπόσταση αὐτὴ καθεαυτὴ ἀλλὰ ἔλκει τὴν ὑπαρξή της ἀπὸ τῆς θείας φύσης⁵⁰¹. Ἡ δόξα, ὡς σημεῖο Θεοφανείας στὴν εἰκονογραφικὴ γλῶσσα, ἐνώνει ἐμφαντικὰ τὶς δύο φύσεις ποὺ ἀνήκουν σὲ ἓνα καὶ μόνον πρόσωπο, στὴν ὑπόσταση τοῦ Χριστοῦ-Λόγου (εἰκ. 17, 51).

Ἡ μικρογραφία τοῦ *Garrett 13* δὲν ἔχει τὴν ὁμοιά της ἀνάμεσα στὶς γνωστὲς παραστάσεις τῆς Παναγίας ἐν Δόξῃ⁵⁰². Ἡ παρουσία τῶν εὐαγγελικῶν συμβόλων, τυπικὴ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ ἐν Δόξῃ, σπανιότατα συνδυάζεται μὲ τὴν Παναγία. Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα παραδείγματα εἶναι οἱ παραστάσεις τῆς Παναγίας ἐν Δόξῃ στὴν κρύπτη τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Ἀκυληῖας (1031)⁵⁰³ καὶ στὸ κιονόκρανο τοῦ Saint-Pons-de Thomières στὸ Λοῦβρο⁵⁰⁴. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν ἀγγέλων γύρω ἀπὸ τὴν ἔνθρονη Θεοτόκο δὲν χαρακτηρίζει μόνον τὶς παραστάσεις τῶν δυτικῶν *Maestà* ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνες τῆς Ἀναλήψεως τῆς Παναγίας. Σὲ μικρογραφία τοῦ ζωγράφου τῆς Siena, Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci (14ος αἰ.) εἰκονίζεται ἡ Παναγία μέσα σὲ δόξα μὲ ἓνα πλῆθος ἀγγέλων γύρω της καὶ ἑξαπτέρυγα στὴν κορυφὴ τῆς δόξας⁵⁰⁵. Ἡ μεγάλη ὁμοιότητα τῆς μικρογραφίας τοῦ Princeton μὲ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ ὑποδηλώνει τὴν ἐπίδραση ποὺ ἄσκησαν δυτικὰ ἔργα στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς.

Οἶκος Ρ

Μὲ τὸν δέκατο ἑβδομο οἶκο τονίζεται ἡ ἀδυναμία τῆς «θύραθεν» σοφίας νὰ ἐρμηνεύσει τὸ μυστήριον τῆς παρθενίας καὶ τῆς λοχείας στὴν Παναγία. Τὸ ὑπερφυσικὸ αὐτὸ γεγονὸς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ κατανοηθεῖ μὲ τὰ δόγματα καὶ τὰ λογικὰ θεωρήματα τῶν Ἑθνικῶν, ἀλλὰ μόνον «ἐν δυνάμει καὶ πνεύματι Θεοῦ»⁵⁰⁶.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς στὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση

501. Ἡ θεωρία τοῦ ἐνυποστάτου θεμελιώθηκε ἀπὸ τὸν Λέοντα Βυζάντιο καὶ ἀναπτύχθηκε περισσότερο ἀπὸ τὸν Μάξιμο τὸν Ὁμολογητὴ (*Opuscula theologica et polemica*), PG 91, 149-152, 261, A-B καὶ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Δαμασκηνὸ (Dialectica), PG 114, κεφ. 42, στ. 616 κ.έ.

502. Πρβ. τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση στὴν ἀψίδα τῆς Παναγίας Κανακαριᾶς στὴ Λυνθράνκωμη τῆς Κύπρου. MARIA SACOPOULOU, *La Théotokos à la mandorle de Lythrankomi*, Paris 1975, τὴν τοιχογραφία στὴν κόγχη τῆς ἐκκλησίας τοῦ Kizil-Tchoukour στὴν Καππαδοκία. Ν. καὶ Μ. THIERRY, «Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce», *L'information d'Histoire de l'art*, 1969, ἀριθ. 1, σ. 15, τὸ πέτασμα τῆς Ὠραίας Πύλης ἀπὸ τὸ Σιναῖτικὸ μετόχι τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὴ Ζάκυνθο (πρῶτο ἡμισυ τοῦ 16ου αἰ.). Μέσα σὲ κυκλικὴ δόξα ποὺ κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ εἰκονίζεται ἡ ἔνθρονη βρεφοκρατοῦσα περιβαλλόμενη ἀπὸ ἑξαπτέρυγα καὶ τροχοὺς. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, «Βυζαντινὸν καὶ Χριστιανικὸν Μουσεῖον», *ΑΔ* 22, 1967, *Χρονικά*, σ. 27, πίν. 44α. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 143 ἐνῶ τὰ παραδείγματα πολλαπλασιάζονται στὴ Δύση. GRABAR, *The Virgin in a Mandorla of Light*, σσ. 537 κ.έ.

503. E.W. ANTHONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, εἰκ. 181.

504. GRABAR, *The Virgin in a Mandorla of Light*, σ. 539, σημ. 3.

505. P. D'ANCONA - E. AESCHLIMANN, *The Art of Illumination*, London 1969, εἰκ. 103. Ἡ Παναγία ἔνθρονη χωρὶς τὸν Χριστὸ νὰ περιβάλλεται ἀπὸ ἀγγέλους, εἰκονίζεται καὶ στὸ φύλλο 5r τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου. Τὸ κείμενο ὁμῶς μὲ τὸ ὁποῖο συνδέεται ἡ μικρογραφία ἀναφέρεται στὸν ἑορτασμὸ γιὰ τὴ γέννησή της. STORNAJOLO, *Omilie*, εἰκ. 3.

506. Ὁρισμὸ τῆς ἀληθινῆς σοφίας δίνει ὁ ἀπόστολος Παῦλος στὴν Α' Πρὸς Κορινθίους ἐπιστολὴ του (*Κορινθ. Α'*, 18 κ.έ.). Ἐναντίον τῆς κλασσικῆς παιδείας καὶ ὑπὲρ τῆς ἐκκλησιαστικῆς εἶχαν ταχθεῖ ἐπανελημμένα καὶ οἱ τρεῖς Καππαδόκες Πατέρες. PG 55, στ. 45, 62, στ. 150. Βλ. καὶ K. WEISS, *Die Erziehungslehre der drei Kappadocier*, Freiburg 1903, σσ. 161 κ.έ. Βλ. ἐπίσης Φ. ΚΟΥΚΟΥΛΕ, *Βασιλείου τοῦ Μεγάλου δόξα παιδαγωγικαί*, Ἀθήναι 1907, σ. 29.

δεδομένου ότι οι ζωγράφοι ἐρμηνεύουν συνήθως τούς πρώτους στίχους τῆς στροφῆς. Διδακτική στό σημεῖο αὐτό εἶναι ἡ εἰκονογραφική ἀπόδοση τοῦ οἴκου στά χειρόγραφα τῆς Μόσχας καί τοῦ Escorial μέ τήν ἀντιπαράθεση τῶν ρητόρων δεξιά τῆς Παναγίας καί τῶν δύο κορυφαίων ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου ἀριστερά. Οἱ πρῶτοι παριστάνονται «ἄφωνοι» ὅπως φαίνεται ἀπό τή χειρονομία ἀμηχανίας —κρατοῦν μέ τὸ ἓνα χέρι τὸ πηγούνι— καί τήν ἔκφραση περισυλλογῆς στό πρόσωπο. Οἱ ρητορικές στάσεις τῶν δευτέρων δείχνουν ἕνα αἶσθημα ὑπεροχῆς. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀκαθίστου στό νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν δὲν παρέλειψε νά ἀπεικονίσει ἕνα ψάρι στά χέρια ἑνὸς ἀπὸ τούς ρήτορες πού παραστέκουν τήν ἐνθρονή Βρεφοκρατοῦσα⁵⁰⁷. Στὴν ἐξεταζόμενη μικρογραφία ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια, σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τίς ἄλλες μορφές, μέ τὸν Χριστὸ ἀνακαθισμένο μπροστά στό στήθος της. Πλαισιώνεται ἀπὸ ἰσάριθμες μορφές ρητόρων μέ τούς χαρακτηριστικούς σκούφους⁵⁰⁸ καί τὰ καπέλα, οἱ ὁποῖοι τὴν ἀτενίζουν μέ θαυμασμό. Ἀπὸ τὴ σκηνὴ λείπουν τὰ εἰλητάρια καί τὰ βιβλία πού ἡ Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς τὰ θέλει «ἀνοικτὰ ἢ σφραγισμένα, κείμενα κατὰ γῆς»⁵⁰⁹ (εἰκ. 18, 52).

Ἡ ὄρθια Βρεφοκρατοῦσα ἀκολουθεῖ ἀρχαιότατο τύπο. Ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα ἀπεικονίσαις της συνοδεύονται μέ τήν ἐπωνυμία Κυριώτισσα. Ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση στὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου στὴ Νίκαια⁵¹⁰. Ἀπὸ ἄποψη περιεχομένου ἡ παράσταση τῆς Κυριώτισσας συμβολίζει τὴν Ἑνσάρκωση τοῦ Λόγου καί τὴ θεία μητρότητα⁵¹¹. Ἡ Παναγία ὡς Κυριώτισσα ἢ ὡς Νικοποιοῦς εἰκονίζεται καί στοὺς ἀντίστοιχους οἴκους τῶν Ἀκαθίστων τῆς Dečani⁵¹², τῆς Cozia, τοῦ Marko⁵¹³, τῆς Μολυβοκκλησιᾶς⁵¹⁴ στό Ἅγιον Ὄρος, τῆς εἰκόνας τοῦ Γεωργίου Καστροφύλακα⁵¹⁵ καί τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 801) (ἀδμή.) ἐνῶ τὸν τύπο τῆς ἐνθρονῆς Βρεφοκρατοῦσας ἔχει υἱοθετή-

507. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 131, φ. 23v. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 19. Προσωπικές σημειώσεις.

508. Ἀνάλογους σκούφους μέ διαφορετικὴ διακόσμηση σὲ χρῶμα βυσινί καί χρυσὴ ταινία φέρουν οἱ Δόγηδες τῆς Βενετίας σὲ παραστάσεις τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Ο. DEMUS, *Die Mosaiken von S. Marko in Venedig (1100-1300)*, Wien 1935, εἰκ. 39, 40. Ἀλλὰ καί ἄγιοι, ὅπως ὁ Πέτρος στὸν πίνακα τοῦ Karlo Crivelli, πού βρίσκεται στὴν Πινακοθήκη τῆς Brera στό Μιλάνο. Βλ. G. de LOGU, *Pittura Veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo, πίν. I, 17. Τὰ πλατύγυρα καπέλα ἐξάλλου ἀποτελοῦν ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῶν νομομαθῶν καί λογίων τῆς Δύσεως. Βλ. P. D'ANCONA, *La miniatura Fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze 1914, πίν. LXXII, LXXXVI.

509. Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, σ. 149. Στὴν ἴδια σκηνὴ στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος ἕνας ἀπὸ τούς ρήτορες κρατεῖ πυξίδα γεμάτη μέ τὰ συγγράμματα τῶν Ἑθνικῶν. GROZDANOV, *Ilustracija Bogorodičinog akatista*, πίν. 7.

510. Βλ. R. LANGE, *Das Marienbild der Frühen Jahrhunderte*, Recklinghausen 1969, σσ. 59 κ.έ., εἰκ. 61. Ἐνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ καί πολὺ ὠραῖα παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπου ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἀνάμεσα στὸν Ἰωάννη Β' Κομνηνὸ καί τὴ σύζυγό του Εἰρήνη (12ος αἰ.). D.T. RICE - M. HIRMER, *Art Byzantin*, Paris - Bruxelles 1959, πίν. XXIII. Τὸ ὄνομα Κυριώτισσα ὀφείλεται στό Μοναστήρι τῆς Θεοτόκου «τῶν Κύρου» πού ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸν Κύρο, ἑπαρχὸ τῆς Πόλεως καί τοῦ Πραιτωρίου. Ἡ περιοχὴ «τὰ Κύρου» καί κατὰ συνέπειαν ἡ ἐκκλησία τῆς Θεοτόκου βρισκόταν ΝΑ τῆς Πύλης τοῦ Ἁγίου Ρωμανοῦ (Topkapı). R. JANIN, *La Géographie Ecclésiastique de l'Empire byzantin, 1ère partie, Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, τόμ. III, *Les églises et les monastères*, Paris, 1969, σσ. 201, 203, 550.

511. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. ΜΑΙΡΗΣ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τοῦ Ταξiάρχη στό Μαρκόπουλο Ἀττικῆς», ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Η', 1975-1976, σσ. 202 κ.έ. ὅπου καί ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

512. PETKOVIĆ, *Dečani*, πίν. CCXLVII(1). PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 43. Οἱ ρήτορες κρατοῦν ἔκτος ἀπὸ τὰ ἀνοικτὰ εἰλητάρια καί τὰ σύνεργα τῆς γραφῆς.

513. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 2. PÄTZOLD, *ἐνθ. ἀνωτ.*, εἰκ. 102.

514. MILLET, *Athos*, πίν. 155(1).

515. *Βυζαντινὴ καί Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

σει μεγαλύτερος αριθμός μνημείων: Ὀλυμπιώτισσα στήν Ἐλασόνα, Περίβλεπτος στήν Ἀχρίδα⁵¹⁶, Παναγία στὰ Ρούστικα καὶ Μονὴ Βαλσαμονέρου στήν Κρήτη⁵¹⁷, τράπεζες Λαύρας (εἰκ. 124) καὶ Δοχειαρίου (εἰκ. 148) στὸν Ἄθω, νάρθηκας στὴ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπινῶν⁵¹⁸, Μονὴ Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα⁵¹⁹, Παναγία στὸ Σοφικό (εἰκ. 196), εἰκόνες τῆς Σκοπέλου, Γεωργίου Κλόντζα καὶ Θεοδώρου Πουλάκη⁵²⁰ κλπ. Στὰ ψαλτήρια Τομιέ⁵²¹ καὶ Μονάχου⁵²² τὴν Παναγία περιβάλλει δόξα. Τὸ ἴδιο στοιχεῖο ὑπάρχει καὶ στήν παράσταση τοῦ Χελανδαρίου μόνο πού ἐδῶ ἡ Παναγία εἰκονίζεται δεξιοκράτουσα.

Ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ σκηνὴ στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας⁵²³ καὶ τοῦ Escorial⁵²⁴ καθὼς καὶ στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Θεράποντα⁵²⁵, ὅπου ἡ Παναγία παριστάνεται ὅπως στὸν οἶκο Γ τῶν ἰδίων χειρογράφων μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ χειρονομία τῆς ἐκπλήξεως καὶ τῆς ὑποταγῆς. Αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο ἀφοῦ καὶ οἱ δύο οἶκοι μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἀναφέρονται στὸ θέμα τῆς ἀγνότητος τῆς Παναγίας καὶ μετὰ τὴ γέννηση⁵²⁶.

Στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Μатеϊč, τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Καλαμάτας (ἴσως τέλη 14ου αἰ.)⁵²⁷ καὶ στὴ Μονὴ Βουλκάνου (μεταξὺ 1602-1620)⁵²⁸, ὁ σχετικὸς οἶκος παριστάνεται μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Βρεφοκρατούσας. Στὰ δύο τελευταῖα μνημεῖα ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας δεσπόζει ψηλὰ ἀνάμεσα σὲ οἰκοδομήματα ἐνῶ τὴν περιβάλλει ὀρθογώνιο πλαίσιο μὲ ἀέτωμα. Ἀκόμη φέρει ὑποστήριγμα πού καλύπτεται μὲ ποδέα, ὅπως καὶ στὸ Μатеϊč καὶ πλαισιώνεται μὲ μορφές ρητόρων πού διακρίνονται στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο εἰκονογραφεῖται ὁ οἶκος καὶ στήν Παντάνασα τοῦ Μυστρᾶ⁵²⁹.

Στὰ μνημεῖα τῆς Ρουμανίας ἡ εἰκονογράφηση τοῦ δεκάτου ἐβδόμου οἴκου παρουσιάζει ὀρισμένες ἰδιομορφίες. Στὸ Humor⁵³⁰ παριστάνεται ἓνας αὐτοκράτορας μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας ἐπάνω σὲ ψηλὸ κοντάρι, στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, νὰ πλαισιώνεται ἀπὸ ὁμάδες ἱεραρχῶν ἀριστερὰ καὶ γεροντικῶν μορφῶν πού φέρουν φωτοστέφανο, δεξιὰ. Στὴ Moldovița⁵³¹ στήν Arbore καὶ Suceava⁵³² δεσπόζει ἡ ἐνθρονη Βρεφοκρατοῦσα μέσα σὲ φωτεινὴ διπλὴ δόξα, στὸ ἄνω τμήμα τῆς παραστάσεως ἐνῶ, στὸ κάτω μέρος, φαίνονται πεσμένες ὕπτια σὲ βραχῶδες τοπίο, μορφές θαμπωμένες ἀπὸ τὴ λάμψη τῆς Παναγίας. Ἡ παράσταση φαίνεται ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῆς Μεταμορφώσεως. Ἡ Sucevița⁵³³ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ἀκολουθεῖ τὴν Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς μὲ τὴν Παναγία ἐνθρονη νὰ λατρεύεται ἀπὸ τὶς ὁμάδες τῶν ρητόρων πού κρατοῦν ἀνοικτὰ εἰλητάρια.

516. PÄTZOLD, *ἔνθ. ἀνωτ.*, εἰκ. 24. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 7.

517. Προσωπικὲς σημειώσεις.

518. Προσωπικὲς σημειώσεις.

519. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, εἰκ. 277(α).

520. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99. CHATZIDAKIS, *Icônes*, πίν. 37. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 27.

521. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LX(98).

522. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVI(140).

523. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 131, φ. 23v.

524. VELMANS, *Une Illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 19.

525. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 42, 43.

526. Πρβ. τοὺς τέσσερις τελευταίους στίχους τοῦ οἴκου Γ' «χαῖρε, τὸ φῶς ἀρρήτως γεννήσασα, χαῖρε, τὸ πῶς μηδὲνα διδάξασα. Χαῖρε, σοφῶν υπερβαίνουσα γινῶσιν χαῖρε, πιστῶν, καταυγάζουσα φρένας».

527. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 69. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησία τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, σ. 39, πίν. 13(β).

528. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *ἔνθ. ἀνωτ.*, πίν. 103(α).

529. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(5).

530. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 237, πίν. XLIII.

531. *Αὐτόθι*, πίν. XLII(3).

532. *Αὐτόθι*, σ. 237.

533. *Αὐτόθι*, πίν. LXV.

Οἶκος Σ

Ἡ σωτηρία τοῦ κόσμου, κύριος σκοπὸς τῆς Ἐνσαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ, ἀποτελεῖ τὸ οὐσιαστικὸ μῆνυμα τοῦ δεκάτου ὀγδόου οἴκου⁵³⁴. Παραστατικὰ ἀποδίδεται συνήθως μὲ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο, ἐνῶ παράλληλα υἱοθετοῦνται καὶ ἄλλα εἰκονογραφικὰ σχήματα.

Ἡ ἀσυνήθιστη γιὰ τὴν ἐποχὴ εἰκονογραφικὴ λιτότητα, ποὺ χαρακτηρίζει τὴ μικρογραφία τοῦ Princeton, θυμίζει προπαλαιολόγεια πρότυπα⁵³⁵ καὶ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ μὲ βάση τὸ κείμενο τοῦ οἴκου. Ἡ σωτηριολογικὴ του σημασία ὑπαγορεύει τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ὡς λυτρωτῆ τῆς ἀνθρωπότητος καὶ ὄχι τὸ ἱστορικὸ τῆς θριαμβευτικῆς του καθόδου στὸν Ἄδη. Τὸ δεύτερο γεγονός, ἂν καὶ προϋποθέτει τὸ πρῶτο, κρίθηκε ἀπὸ τὸν μικρογράφο ἐντελῶς δευτερεῦον μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν παρατεθοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ τὸ χαρακτηρίζουν (ἀλυσοδεμένος Ἄδης, θρυμματισμένες πύλες, καρφιά, ἀμπάρες κλπ.) (εἰκ. 19, 53).

Διαχωρισμὸς τῶν δύο αὐτῶν γεγονότων παρατηρεῖται καὶ σὲ ἀνάλογες παραστάσεις μίας ομάδας Exultet τῆς Νοτίου Ἰταλίας⁵³⁶. Τὰ εἰκονογραφημένα αὐτὰ εἰλητάρια, ποὺ χρονολογοῦνται στὸν 10ο καὶ 11ο αἰῶνα, ἀπεικονίζουν πολλὰς φορὲς τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο μὲ τὴν ἡττα τοῦ Σατανᾶ⁵³⁷ καὶ τὴν Ἀνάστασι μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν δικαίων⁵³⁸. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰῶνα ἡ ρωσικὴ τέχνη θὰ υἱοθετήσῃ τὴν παράστασι αὐτῶν τῶν δύο γεγονότων χωριστὰ καὶ κατὰ διαδοχικὴ σειρὰ στὴν ἴδια σκηνή, ὅπως φανερώνει ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς φορητῶν εἰκόνων⁵³⁹.

Ἐμφαση στὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο γεγονός παρατηρεῖται καὶ στὸν κύκλο τοῦ Ἀκαθίστου, σὲ ὅσες περιπτώσεις χρησιμοποιεῖται ἢ εἰς Ἄδου Κάθοδος γιὰ τὴν ἀπόδοσι τοῦ δεκάτου ὀγδόου οἴκου. Στὴν Dečani⁵⁴⁰ π.χ. ὁ Χριστὸς, μέσα σὲ φωτεινὴ πλατεῖα δόξα κρατώντας τὸ σταυρὸ τῆς Ἀναστάσεως στὸ δεξι χέρι καὶ τὸ εἰλητᾶριο στὸ ἀριστερό, ἐμφανίζεται στὸ κέντρο τοῦ σκοτεινοῦ σπηλαίου τοῦ Ἄδη, ἐνῶ γονατιστὲς μορφὲς δικαίων —ὁ Κόσμος— τὸν ἱκετεύουν. Ἐδῶ δίνεται ἔμφασι στὸ γεγονός τῆς Ἀναστάσεως. Ἐτσι δὲν παριστάνονται οἱ τυπικὲς γιὰ τὴ σκηνὴ μορφὲς τῶν πρωτοπλάστων, τῶν προφητῶν-βασιλέων καὶ τοῦ Προδρόμου. Στὸ Mateić παριστάνεται ἢ εἰς Ἄδου Κάθοδος· στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko⁵⁴¹ ὁ μετωπικὸς Χριστὸς μὲ τὸ δεξι χέρι κρατεῖ τὸν Ἀδὰμ καὶ μὲ τὸ ἀριστερό τὴν Εὐα, ἐνῶ πίσω τους διακρίνονται οἱ προφητάνакτες, ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ ἄλλοι δίκαιοι. Στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδος⁵⁴² καὶ στὰ Ἀθωνικὰ μνημεῖα, τράπεζες τοῦ Δοχειαρίου (εἰκ. 149), τῆς Λαύρας (εἰκ. 125) καὶ τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 173) καθὼς καὶ στὴ Σκήτη τοῦ Ξενοφῶντος (1757)⁵⁴³, ὁ Χριστὸς, μέσα σὲ τριπλὴ ἀκτινωτὴ δόξα, ποὺ καταυγάζει τὴ σκηνὴ καὶ ἀκολουθούμενος ἀπὸ

534. «Σῶσαι θέλων τὸν Κόσμον, ὁ τῶν ὅλων Κοσμήτωρ, πρὸς τοῦτον αὐτεπάγγελτος ἦλθε· καὶ ποιμὴν ὑπάρχων ὡς Θεός, δι' ἡμᾶς ἐφάνη καθ' ἡμᾶς ἄνθρωπος· ὁμοίῳ γὰρ τὸ ὅμοιον καλέσας, ὡς Θεὸς ἀκούει. Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 37.

535. Πρβ. π.χ. τὸ σμάλτο ἀπὸ τὸ Chemokmedi τῆς Γεωργίας. KONDAKOV, *Les émaux byzantins*, εἰκ. 43.

536. Βλ. SCHILLER, *Ikongraphie* III, σσ. 57 κ.έ. Δύο χωριστὰ ἐπεισόδια στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο διακρίνουν πολλοὶ μελετηταὶ μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ André Grabar. Βλ. τοῦ ἰδίου, *L'empereur dans l'art Byzantin*, σσ. 246 κ.έ.

537. SCHILLER, *Ikongraphie* III, εἰκ. 132.

538. *Αὐτόθι*, εἰκ. 133.

539. *Les Icônes dans les Collections Suisses*, πίν. 156.

540. PETKOVIC, *Dečani*, πίν. CCXCVII(1). PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 44.

541. PÄTZOLD, *ἔνθ. ἀνωτ.*, εἰκ. 69. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie* IV, πίν. 87(162). Ὁ Χριστὸς ποὺ κρατεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια τοὺς προπάτορες ἀνήκει κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη στὴν παλαιολόγεια τέχνη τοῦ 14ου αἰ. CHATZIDAKIS, *Icônes*, σ. 28.

542. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 8.

543. MILLET, πίν. 264(1).

ἀγγέλους, τείνει τὸ χέρι στὴν ομάδα τῶν δικαίων ποὺ εἰκονίζονται γονατιστοὶ στὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου. Ὁ ἴδιος τύπος συναντᾶται καὶ στὸ παρεκκλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα⁵⁴⁴, στὴν ἐκκλησία τῆς Κοιμήσεως τῆς Παναγίας στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 197) καὶ στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρά⁵⁴⁵. Ὁ σχετικὸς οἶκος στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα εἶναι ἐντελῶς ὁμοιος μὲ ἐκεῖνον τοῦ *Garrett 13* (εἰκ. 197). Ἀνάλογο τύπο ἀκολουθεῖ καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγίου Φανουρίου στὸ Βαλσαμόνερο⁵⁴⁶.

Ἐνα στοιχεῖο ξένο πρὸς τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία τοῦ θέματος τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη, ποὺ ἀπαντᾷ σ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα, εἶναι ἡ ομάδα τῶν ἀγγέλων ποὺ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, θέση ποὺ κατέχουν συνήθως μορφές δικαίων καὶ προφητῶν. Ἀγγελοι, συχνὰ δύο, στὴν παραπάνω σκηνὴ ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἤδη ἀπὸ τὸν 10ο αἰῶνα⁵⁴⁷. Φυσικὰ δὲν πρόκειται γιὰ τοὺς ἀγγέλους ποὺ εἰκονίζονται νὰ ἀλυσοδένουν τὸν Ἄδη ἢ τὸν Σατανᾶ μέσα στὸ σπήλαιο. Εἰκονίζονται ὥστόσο σὲ προτομὴ στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς σκηνῆς, ἄλλοτε νὰ τείνουν τὰ χέρια πρὸς τὸν Χριστὸ καὶ ἄλλοτε νὰ κρατοῦν τὰ σύμβολα τοῦ πάθους⁵⁴⁸. Ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα ὁ ἀριθμὸς τους αὐξάνει ἐνῶ σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἡ παρουσία τους εἶναι καθαρὰ συμβολικὴ καὶ συνδέεται μὲ προσωποποιήσεις ἀρετῶν ὅπως τῆς εἰρήνης, δικαιοσύνης, εὐσπλαχνίας, ταπεινοφροσύνης, καλωσύνης κλπ.⁵⁴⁹.

Ὅμως οἱ ἄγγελοι τῶν παραστάσεων ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν δὲν φαίνεται νὰ ἀνήκουν στὶς παραπάνω κατηγορίες. Ἄν κρίνομε ἀπὸ τὴ βασικὴ πηγὴ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη, τὸ ἀπόκρυφο εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου, ἡ ἀναφορὰ στοὺς ἀγγέλους γίνεται ἔμμεσα σὲ τρία σημεία τῆς διηγήσεως. Στὸ κεφάλαιο V (XXI. 3) ὅταν στὴν ἐρώτηση τοῦ Ἄδη «Τίς ἔστιν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης» ἀπαντοῦν οἱ ἄγγελοι τοῦ Δεσπότη «Κύριος κραταῖος καὶ δυνατός, Κύριος δυνατός ἐν πολέμῳ...». Στὸ κεφάλαιο VI (XXII. 2), ὅπου ὁ Χριστὸς παραδίδει στοὺς ἀγγέλους τὸν ἀρχισατράπη Σατανᾶ, καὶ στὸ κεφάλαιο IX (XXV),

544. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 277(β).

545. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(5).

546. Προσωπικὲς σημειώσεις. GALLAS-WESSEL-BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σ. 318, ὅπου ἡ παράσταση δὲν περιγράφεται σωστά.

547. SCHILLER, *Ikonographie* III, εἰκ. 117. KONDAKOV, *Athos*, πίν. 27, σ. 198.

548. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Ὁ ὁμολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς Ἄδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ», *ΕΕΒΣ* 12' - 1Η', 1941-1948, σ. 119, σημ. 2.

549. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Χελανδαρίου. MILLET, *Athos*, πίν. 69(3). Ἡ ἀποπεράτωση τῆς τοιχογραφίσεως τοποθετεῖται ἀπὸ τὸν Djurić στὸ 1319. Ἡ ἰδέα τῶν ἀγγέλων ποὺ προσωποποιοῦν ἀρετές, εἶναι καθαρὰ παγανιστικὴ· ἀποτελεῖ ἀναβίωση μιᾶς παλαιᾶς συνήθειας, ὅπου γύρω ἀπὸ μία ἐξέχουσα μορφή συνήθως θεότητα, παρατίθενται οἱ προσωποποιήσεις τῶν ἀρετῶν ποὺ τὴν χαρακτηρίζουν ἢ ἐκεῖνων ποὺ παρέχει ὡς δῶρα στοὺς ἀνθρώπους. Στὴν πρώτη περίπτωση χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ ἡ παλαιοχριστιανικὴ κοπτικὴ τοιχογραφία στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Ἱερεμία στὴ Saqqara μὲ τὴν Παναγία καὶ γύρω τὶς προσωποποιήσεις τῶν ἀρετῶν τῆς. Βλ. σχετικὰ τὴν παράσταση. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966, εἰκ. 194. Στὴ δευτέρη ὕψωμα τῆς συλλογῆς τοῦ Dumbarton Oaks μὲ παράσταση τῆς Ἑστίας Πολυδόλβου, τοῦ τέλους τοῦ 6ου αἰῶνα. Γύρω ἀπὸ τὴν Ἑστία ἀπεικονίζονται ἑξὶ μικροὶ ἔρωτες μὲ τὰ ὀνόματα χαρά, ἀφθονία, ἀρετὴ κλπ., δηλ. τὰ δῶρα ποὺ παρέχει ἡ θεὰ στοὺς ἀνθρώπους. K. WESSEL, *L'art copte*, Recklinghausen 1963, εἰκ. 132. Μὲ τὸ νέο, χριστιανικὸ αὐτὴ τὴ φορὰ, περιεχόμενο ἡ ἰδέα αὐτὴ ἀναβιώνει καὶ πάλι χάρις στὶς οὐμανιστικὲς τάσεις ποὺ ἐπικρατοῦν στὴν Ἀναγέννηση τῶν Παλαιολόγων. Τοιχογραφία τῆς Gračanica μὲ ὀκτὼ ἀγγέλους (1ο τέταρτο τοῦ 14ου αἰῶνα). R. HAMANN - MACLEAN - H. HALENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, εἰκ. 332. Φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μουσείου τῆς Ἀχρίδος μὲ ἑπτὰ ἀγγέλους (ἀρχὲς 14ου αἰ.). S. RADOJČIĆ, *The Icons of Serbia and Macedonia*, New York 1963, εἰκ. 25. Ρωσικὴ εἰκόνα (ἀρχὲς 14ου αἰ.). K. ONASCH, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968, εἰκ. 28. Πρβ. καὶ παρεκκλήσι Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας. MILLET, *Athos*, πίν. 260(1) καὶ Καθολικὸ Μονὴ Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα, ὅπου οἱ ἄγγελοι συνοδεύονται ἀπὸ ἀνάλογα ὀνόματα. Ἐξὶ στηθαῖοι ἄγγελοι μὲ ὀκτάγωνα φωτοστέφανα καὶ ἐνεπίγραφα λάβαρα παριστάνονται καὶ στὴ σκηνὴ τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου στὴ Μονὴ τοῦ Ντίλιου στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων. Βλ. ΘΕΟΠΙΣΤΗΣ ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα 1980, σσ. 97 κ.έ., εἰκ. 37.

ὅπου ὁ Χριστὸς παραδίδει τὸν Ἀδὰμ στὸν ἀρχάγγελο Μιχαήλ γιὰ νὰ τὸν ὀδηγήσει στὸν Παράδεισο⁵⁵⁰. Εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ ρόλος τῶν ἀγγέλων ποὺ ἐξετάζομε δὲν μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ με ἐκείνων στὰ κεφάλαια VI καὶ IX τοῦ ἀποκρύφου κειμένου, ἀφοῦ δὲν ἀπεικονίζεται ὁ Σατανᾶς οὔτε καὶ οἱ ἄλλες λεπτομέρειες οἱ σχετικὲς με τὴ διήγηση τοῦ Νικοδήμου. Μένει λοιπὸν τὸ πρῶτο μέρος τῆς διηγήσεως ποὺ κάνει λόγο γιὰ τοὺς ἀγγέλους τοῦ Δεσπότη, ἐπομένως γιὰ συνοδοὺς ἀγγέλους.

Οἱ συνοδοὶ ἄγγελοι εἶναι γνωστοὶ τουλάχιστον ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα στὴ Δύση, ὅπως μαρτυροῦν ἀπεικονίσεις τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη σὲ exultet, εὐαγγελιστάρια καὶ ψαλτήρια⁵⁵¹. Ἰδιαίτερα με τὴν παράσταση στὸ Exultet ἀριθ. 12 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Monte Cassino (γύρω στὸ 1110) ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton παρουσιάζει στενὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ δόξα, κρατεῖ σταυρὸ καὶ συνοδεύεται ἀπὸ δύο ὁλόσωμους ἀγγέλους ποὺ ὁ ἓνας κρατεῖ καὶ ράβδο⁵⁵². Δὲν ἀποκλείεται μέσω αὐτῶν τῶν exultet ἡ λεπτομέρεια τῶν ὁλόσωμων συνοδῶν ἀγγέλων νὰ πέρασε στὴ σκηνὴ τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα ἢ τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα καὶ στὴ συνέχεια στὰ Ἀθωνικὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε, πρὸς τὰ ὁποῖα ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ταυτίζεται ἐν μέρει. Ἀσυνήθιστη ὥστόσο γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου τόσο στὴν παράσταση τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα ὅσο καὶ σὲ ἐκείνη τοῦ Princeton εἶναι ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος δὲν ἀποτείνεται στὸν Ἀδὰμ, καθὼς καὶ ἡ ἔλλειψη τοῦ δυναμισμού ποὺ χαρακτηρίζει τὴ μορφή του στὴ συγκεκριμένη παράσταση. Ὁ Χριστὸς, σὲ συνδυασμὸ με τὸν ὁλόσωμο ἄγγελο ποὺ στέκεται δίπλα του, θυμίζει τυπολογικὰ τὴ σκηνὴ τῆς Ἀναβάσεώς του στὸ ὄρος Θαβώρ, ὅπου συνοδεύεται ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους Πέτρο, Ἰάκωβο καὶ Ἰωάννη, ὅπως στὸν κώδικα ἀριθ. 2 τῆς Μονῆς Παντελεήμονος στὸν Ἀθῶ (φ. 252r)⁵⁵³. Ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται νὰ στρέφεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πρὸς τὸν Πέτρο τείνοντας τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὰ δεξιὰ ἐνῶ ὁ ἄγγελος παριστάνεται περίπου ὅπως καὶ ὁ Πέτρος. Στὶς δύο τελευταῖες μορφὲς εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ὁμοιότητα στὴν κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ καθὼς καὶ ὁ τρόπος ποὺ διαγράφεται ὁ ὄγκος του μέσα ἀπὸ τὸ ἔνδυμα. Δύο βουνὰ ἀποτελοῦν τὸ βάθος τῆς μικρογραφίας ὅπως καὶ στὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο.

Διαφορετικὴ παράδοση ἀκολουθεῖ ἡ παράσταση στὸ ψαλτήριο Tomić⁵⁵⁴ με τὸν Χριστὸ καθισμένο μέσα σὲ δόξα στὸ κέντρο ἐνὸς τοπίου. Μία ὁμάδα ἀνθρώπων ἀριστερὰ καὶ ἡ Παναγία δεξιὰ τὸν ἱκετεύουν γονατιστοί. Ἐξὶ ἀρχάγγελοι εἰκονίζονται ἐπάνω καὶ στὰ πόδια του μία γεροντικὴ μορφή με στέμμα, ἡ προσωποποίηση τοῦ Κόσμου, κρατεῖ στὰ χέρια της τὸ μαντήλι με τοὺς δώδεκα κλήρους τῆς Οἰκουμένης. Ἡ μικρογραφία ἐξαίρει τὸν Χριστὸ «ὡς κοσμήτορα τῶν πάντων», ἐνῶ τὸ ἀνοικτὸ βιβλίον στὰ χέρια του, καθὼς καὶ ἡ παρουσία τῶν ἀρχαγγέλων καὶ τῆς Παναγίας δίνουν ἐσχατολογικὲς προεκτάσεις στὴ σκηνή. Ὁ ἴδιος τύπος ἐλάχιστα διαφοροποιημένος, ἐπαναλαμβάνεται στὰ χειρόγραφα τοῦ Μονάχου⁵⁵⁵ καὶ τοῦ Βελιγραδίου⁵⁵⁶. Ἀντίθετα, ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τὸ κείμενο στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας⁵⁵⁷ καὶ τοῦ Escorial⁵⁵⁸ με τὸν Χριστὸ νὰ βαδίζει μπροστὰ σὲ ἓνα πλούσιο ἀρχιτεκτο-

550. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, σσ. 306 κ.έ.

551. SCHILLER, *Ikonographie* III, εἰκ. 130, 132, 138, 139, σσ. 58 κ.έ.

552. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale* III, *Tableau synoptique* II, Paris 1903, πίν. 12, γράμμα Μ. Ἐπίσης τοῦ ἴδιου, τόμ. I, Rome 1968, (2η ἐκδ.), σ. 229.

553. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους* II, εἰκ. 294.

554. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LX, εἰκ. 99.

555. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVI, εἰκ. 141.

556. *Αὐτόθι*, σ. 81, εἰκ. 131.

557. *Αὐτόθι*, σ. 132, φ. 25v.

558. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Akathiste*, εἰκ. 20.

νικό βάθος και να εύλογει μία ομάδα ανθρώπων που τον χαιρετᾷ. Τὸν Χριστὸ να περπατᾷ ὀρίζει και ἡ *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς* ἐνῶ οἱ ἀπόστολοι τὸν ἀκολουθοῦν «θαυμάζοντες και ὁμιλοῦντες ἀλλήλοις»⁵⁵⁹. Στὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπητῶν ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μέσα σὲ δόξα στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς σκηνῆς ἐνῶ στὸ κάτω ἡ Παναγία με τοὺς ἀποστόλους⁵⁶⁰. Ὁ ζωγράφος φαίνεται νὰ ἀντλεῖ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀναλήψεως.

Στὴν Cozia ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ, ὀρθιος ἐπάνω σὲ βάθρο, εύλογει με τὰ δύο χέρια δύο ὁμάδες βασιλέων που τὸν ἱκετεύουν⁵⁶¹. Ἡ σκηνὴ ἀντιγράφει τυπολογικὰ τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῶν παραστάσεων στέψεως τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων ἀπὸ τὸν Χριστὸ, ὑπενθυμίζοντας ἔμμεσα τὴν ἰδέα που κυριαρχοῦσε στὴ βυζαντινὴ σκέψη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου, σχετικὰ με τὴν ἀρχὴ τῆς μυστικῆς προελεύσεως τῆς αὐτοκρατορικῆς ἰσχύος. Ἐδῶ δὲν πρόκειται γιὰ παράσταση στέψεως ἀλλὰ γιὰ τὴ συμβολικὴ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ὡς βασιλέως τῶν βασιλέων και κοσμήτορος τῶν πάντων. Ἡ παράσταση στὴν Παναγία Ὀλυμπιώτισσα στὴν Ἑλασσόνα ἀπηχεῖ ἀνάλογες ἀντιλήψεις⁵⁶². Δείχνει τὸν Χριστὸ νὰ κάθεται σὲ ὑψηλὸ θρόνο που πλαισιώνουν δύο κίονες, ἐνῶ τὸ ὑποπόδιό του ἔχει τοποθετηθεῖ ἐπάνω σὲ δύο πελώρια προσκεφάλαια. Ὁ Χριστὸς εύλογεῖ και με τὰ δύο χέρια τὶς ὁμάδες τῶν πιστῶν που τοῦ ἀποδίδουν λατρεία.

Στὰ μνημεῖα τῆς Μολδαβίας Arbore⁵⁶³ και Sucevița⁵⁶⁴ ὁ οἶκος ἀποδίδεται με τὴν Ἀνάσταση ὅπως στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko ἐνῶ στὸ Humor⁵⁶⁵ με τὴ Σταύρωση και στὴ Moldovița⁵⁶⁶ με τὴν Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸν Γολγοθᾶ. Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Θεράποντα⁵⁶⁷, ἐξάλλου, παριστάνεται ὁ Ἐλκόμενος στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς, στὸ κέντρο ὁ σταυρὸς τοῦ μαρτυρίου και δεξιὰ ἑφιππὴ μορφή —ὁ ἑκατόνταρχος Λογγίνος— με ὑψωμένο τὸ δεξιὸ χεῖρ πρὸς τὸ σταυρό⁵⁶⁸. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος οἱ ζωγράφοι τῶν εἰκόνων τῆς Σκοπέλου και τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στὸ Ἅγιον Ὄρος⁵⁶⁹ καθὼς και τῆς Καταπολιανῆς⁵⁷⁰ στὴν Πάρο ἐρμηνεύουν τὸν δέκατο ὄγδοο οἶκο με τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ στὸν τύπο τοῦ Ἀναπεσόντος (Γεν. 49.9), ἕνα θέμα που συμβολίζει τὸν θάνατο και τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ⁵⁷¹. Στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἀναπεσόντα, εἰκονίζονται ἡ Παναγία και ὁ Κόσμος ἐνῶ στὴ σκηνὴ τῆς Καταπολιανῆς, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Παναγία, δύο ἀκόμη μορφές σὲ μικρότερη κλίμακα, που ἔχουν πιθανῶς σχέση με κοινὸς θνητοὺς (ὑπαινιγμὸς τοῦ Κόσμου;). Ἡ πρώτη κάθεται καί, κρατώντας ἕνα σφυρί, ἐτοιμάζεται νὰ καταφέρει κτύπημα σὲ ἄκμονα, ἐνῶ ἡ δευτέρη βαδίζει πρὸς τὰ ἀριστερὰ με ἀδιάγνωστο ἀντικείμενο στὰ χέρια. Στὸ βάθος, ἀνάμεσα στίς κορυφές ἐνὸς βουνοῦ, εἰκονίζεται πόλη. Στούς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Καλαμά-

559. *Ἑρμηνεία*, σ. 149.

560. Προσωπικὲς σημειώσεις.

561. BABIĆ, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 2, σ. 177.

562. CONSTANTINIDES, *The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting*, εἰκ. 18.

563. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 238.

564. *Αὐτόθι*, πίν. LXV.

565. *Αὐτόθι*, πίν. XLIII.

566. *Αὐτόθι*, πίν. XLII (3).

567. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 43-44, 45.

568. *Αὐτόθι*.

569. *Βυζαντινὴ και Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Acathiste*, πίν. IX, εἰκ. 22.

570. ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, σσ. 44 κ.έ., πίν. 20.

571. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ Ἀναπεσόντος στὸν Ἀκάθιστο βλ. KONDAKOV και MINNS, *The Russian Icon*, σ. 109. GRABAR - PALLAS, *Passion*, σσ. 181 κ.έ., *Bulgarie*, σσ. 256 κ.έ.

τας⁵⁷² ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἀνάμεσα σὲ ἀρχιτεκτονήματα νὰ ἐκτείνει προστατευτικὰ τὰ χέρια του στὸ πλῆθος τοῦ κόσμου ποὺ τὸν περιβάλλει.

Οἶκος T

Ἡ Παναγία ὄρθια στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας δεσπόζει στὴ σκηνή (εἰκ. 20, 54). Ὁ νεαρὸς Χριστὸς στραμμένος ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ κατευθύνει τὸ βλέμμα του πρὸς τὴν ὁμάδα τῶν παρθένων τίς ὁποῖες εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Ἡ παρουσία των ἱεραρχῶν, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, πρέπει νὰ ὀφείλεται στὸν τελευταῖο στίχο τῆς στροφῆς «χαῖρε, ψυχῶν νυφοστόλε ἀγίων», ἐνῶ ἡ παρομοίωση τῆς Παναγίας μὲ τεῖχος ἐξηγεῖ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ στοιχείου αὐτοῦ στὸ βάθος.

Τὴν Παναγία, προστάτιδα τῶν παρθένων καὶ καταφυγὴ ὅλων ἐκείνων ποὺ ζητοῦν τὴ βοήθειά της, ὕμνει ὁ δέκατος ἑνατος οἶκος⁵⁷³, ἐξαίροντας ταυτόχρονα τὴ σημασία τῆς ἀγνότητάς της. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, ἡ ποικιλία τῶν τύπων ποὺ χαρακτηρίζει τὴ σκηνὴ ἤδη ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα βασιζέται κατὰ κύριο λόγο στὴν ἰδιαίτερη εὐαισθησία τοῦ κάθε ἀγιογράφου σὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς ἐπιθετικούς προσδιορισμούς τῆς Παναγίας ποὺ διανθίζουν τὸ κείμενο τοῦ οἴκου. Ἔτσι στὸ ψαλτήριο Τομιέ⁵⁷⁴ π.χ. δίνεται ἔμφαση στὸν δεῦτερο στίχο τῶν χαιρετισμῶν «χαῖρε, ἡ Πύλη τῆς σωτηρίας», μὲ τὴν Παναγία στὸν τύπο τῆς Δεομένης ἐμπρὸς σὲ μία πύλη. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἕνα πλῆθος ἀνδρικῶν καὶ γυναικείων μορφῶν μὲ μοναχικὸ καὶ κοσμικὸ ἔνδυμα τὴν παρακαλεῖ γιὰ τὴ σωτηρία του. Τὸν χαρακτηρισμὸ «Πύλη» τονίζει καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς Βουλκάνου στὴ Μεσσηνία μὲ τὸν μνημειακὸ πύλωνα, μπροστὰ στὴν εἴσοδο τοῦ ὁποῖου εἰκονίζεται ἡ Παναγία ἡ Κυριώτισσα· παρθένες μὲ μοναχικὲς καὶ βασιλικὲς ἐνδυμασίες τὴν παραστέκουν⁵⁷⁵.

Στὸ Σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου, —τὴ σκηνὴ γνωρίζουμε ἀπὸ τὸ ψαλτήριο τοῦ Βελιγραδίου, ἀντίγραφο τοῦ πρώτου γύρω στὸν 17ο αἰῶνα⁵⁷⁶— ἐμπρὸς στὸν ὑψηλὸ τοῖχο μὲ τίς ἐπάλλξεις ποὺ διακρίνεται στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, εἰκονίζεται ἡ Παναγία βρεφοκρατοῦσα ἀνάμεσα σὲ παρθένες. Ἀπὸ αὐτὲς οἱ δύο ἀριστερὰ φοροῦν μαφόριο καὶ οἱ τρεῖς δεξιὰ βασιλικὲς στολὲς μὲ διάδημα στὸ κεφάλι. Οἱ ἐν λόγω μορφές, ποὺ σὲ ἄλλες παραστάσεις τοῦ θέματος φέρουν καὶ φωτοστεφάνους⁵⁷⁷, πρέπει νὰ ἀπεικονίζουν γυναῖκες μάρτυρες ἢ ἁγίες σύμφωνα μὲ τοὺς δύο τελευταίους στίχους τοῦ οἴκου. Τὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας⁵⁷⁸ καὶ τοῦ Escorial⁵⁷⁹ παριστάνουν τὴν Παναγία ἐνθρονη χωρὶς τὸ βρέφος στὴν ἴδια στάση μὲ ἐκείνην τοῦ οἴκου Γ. Ἔτσι τονίζεται ἀκόμη μία φορὰ τὸ δόγμα τῆς Ἀμώμου Συλλήψεως, στὸ ὁποῖο

572. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, σ. 39, πίν. 13(β).

573. «Τεῖχος εἰ τῶν παρθένων, Θεοτόκε Παρθένε, καὶ πάντων τῶν εἰς σὲ προστρέχόντων· ὁ γὰρ τοῦ Οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς, κατεσκεύασέ σε Ποιητὴς ἄχραντε, οἰκήσας ἐν τῇ μήτρᾳ σου, καὶ πάντας σοὶ προσφωνεῖν διδάζας». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 37 κ.ε.

574. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LXI(100). Ἡ ἴδια ἰδέα ἐπιβιώνει καὶ στὴ μεταγενέστερη τοιχογραφία τῆς Παναγίας στὸ Σοφικό.

575. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 104(α).

576. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVII(142) σ. 82. Πρβ. καὶ τὴν τοιχογραφία στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(6).

577. Βλ. τὸν ἀνάλογο οἶκο στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 87(162), στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 277(γ). στὴ Μονὴ Δοχειαρίου ὅπου μία ἀπὸ τίς γυναῖκες μάρτυρες κρατεῖ καὶ ἀνθοφόρο σταυρό. MILLET, *Athos*, πίν. 236(2).

578. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 132, φ. 26ν.

579. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 21. Πρβ. καὶ τὴν Παναγία στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου. ΟΡΑΝΑΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 21.

ἐπανερχεται ὁ ὕμνογράφος με τοὺς στίχους «ὁ γὰρ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς κατεσκεύασέ Σε Ποιητὴς ἄχραντε, οἰκήσας ἐν τῇ μήτρᾳ σου...». Στὴν παράσταση τῆς Cozia⁵⁸⁰ ἡ Παναγία, σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές, γίνεται ἀκόμη ἐπιβλητικότερη με τὴν ἔλλειψη τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους· στὸν τύπο τῆς Δεομένης, πατώντας πάνω σὲ βάθρο, μοιάζει με «στήλη» σύμφωνα με τὸν πρῶτο στίχο τῶν χαιρετισμῶν, ἀνάμεσα στὶς παρθένες πού τὴν περιστοιχίζουν. Στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Καλαμάτας⁵⁸¹ ἡ φυσικὴ παρουσία τῆς Παναγίας ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς ὡς Βρεφοκρατούσας πού λατρεύουν ὁμάδες παρθένων. Τὸ μεγάλο εἰκονοστάσιο πού τὴ φιλοξενεῖ δίνει τὴν ἐντύπωση μεγάλου πυλώνα μπροστὰ στὸ τεῖχος με τὶς ἐπάλξεις.

Ἀντίθετα, τὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης, Παναγία στὰ Ρούστικα καὶ Ἅγιος Φανούριος στὸ Βαλσαμόνερο, κλίτος τῆς Παναγίας, τοῦ Ἁθω, τράπεζες Λαύρας, Χελανδαρίου, Δοχειαρίου καὶ Σκήτη Ξενοφῶντος ἀκολουθοῦν τὸν παραδοσιακὸν τύπο τῆς *Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς*. Ἡ Παναγία, ὡς Ὀδηγήτρια, στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko, στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 106), στὸν Ἅγιο Φανούριο στὸ Βαλσαμόνερο⁵⁸² καὶ στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας (εἰκ. 126), Κυριώτισσα στὴν Τράπεζα τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 174) καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα⁵⁸³ ἢ Βλαχερνιώτισσα στὴν Τράπεζα Δοχειαρίου (εἰκ. 150) καὶ τῆς Σκήτης τοῦ Ξενοφῶντος⁵⁸⁴, καθὼς καὶ στὸ νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν⁵⁸⁵, εἰκονίζεται ἀνάμεσα στὶς ὁμάδες τῶν παρθένων καὶ ἱεραρχῶν, μπροστὰ σὲ ἕνα ὀριζόντιο τοῖχο με ἐπάλξεις. Ἄν κρίνομε ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς μορφῆς τῆς, ἡ Παναγία λατρεύεται ὡς σύμβολο ἀγνότητος καὶ θείας μητρότητας. Στὴ μισοκατεστραμμένη παράσταση τῆς Ὀλυμπιώτισσας στὴν Ἐλασσόνα⁵⁸⁶, ἡ Παναγία κάθεται σὲ ὑψηλὸ θρόνο στὸν ὁποῖον ὀδηγοῦν ἀναβαθμοί, ἐνῶ μία ὁμάδα παρθένων τῆς ἀποδίδει λατρεία. Στὴ Moldovița⁵⁸⁷, ἐξάλλου, ἡ Παναγία ὄρθια χωρὶς τὸν Χριστὸ ἐπάνω σὲ βαθμιδωτὸ βάθρο ἐκτείνει προστατευτικὰ τὰ χέρια τῆς σὲ γυναῖκες με μοναχικὸ ἔνδυμα. Ἡ ἔξαρση τῆς μορφῆς τῆς καὶ στὶς δύο παραστάσεις δείχνει ὅτι ἡ Παναγία ἀντιμετωπίζεται ἐδῶ ὡς «ἀρχηγὸς νοητῆς ἀναπλάσεως καὶ χορηγὸς θεϊκῆς ἀγαθότητος» σύμφωνα με τὸν τρίτο καὶ τέταρτο χαιρετισμὸ τοῦ οἴκου. Στὸ Humor⁵⁸⁸ παριστάνεται ὡς ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα νὰ πλαισιώνεται ἀπὸ τὶς νεαρές παρθένες, ἐνῶ στὴ Sucevița⁵⁸⁹ ὄρθια, με τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ χειρονομία ἀρνήσεως, ἐπαναλαμβάνει τὸν τύπο τοῦ οἴκου Γ. Ἀνάλογη ἀντίληψη παρατηρεῖται καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου ὅπου ἡ Παναγία στέκεται με τὰ χέρια σὲ χειρονομία ἀρνήσεως ἀνάμεσα στὶς ὁμάδες τῶν μοναχῶν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν πού τὴ λατρεύουν⁵⁹⁰.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ταυτίζεται με τὴν παράσταση στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας στὸ Ἅγιον Ὅρος. Ὁ τύπος τῆς Παναγίας καὶ ἡ παρουσία τῶν ἱεραρχῶν —μία λεπτομέρεια πού δὲν ἀποτελεῖ τυπικὸ στοιχεῖο τῆς σκηνῆς— εἶναι κοινὰ σημεῖα ἀναφορᾶς καὶ στὶς δύο περιπτώσεις.

580. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 3.

581. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, σ. 39.

582. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 106. GALLAS-WESSEL-BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σ. 318.

583. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

584. MILLET, *Athos*, πίν. 264(1).

585. Προσωπικὲς σημειώσεις.

586. CONSTANTINIDES, *The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting*, εἰκ. 9.

587. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLII(3).

588. *Αὐτόθι*, πίν. XLIII.

589. *Αὐτόθι*, πίν. LXV.

590. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

Οἶκος Υ

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς λειτουργικῆς θυσίας, ὅπως αὐτὴ παριστάνεται στὸν εἰκοστὸ οἶκο⁵⁹¹ (εἰκ. 21, 55), ἀκολουθεῖ ἕνα λιγότερο διαδεδομένο εἰκονογραφικὸ τύπο, ὁ ὁποῖος μᾶς εἶναι γνωστός ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα στὸν χώρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος⁵⁹² καὶ ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ τὸν πρόδρομο τῆς μεταγενέστερης παραστάσεως τοῦ Μελισμοῦ, ποὺ καθιερώνεται στὴ διακόσμηση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου καὶ κυρίως ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα⁵⁹³. Ἀπὸ τὰ καλύτερα σωζόμενα παραδείγματα τῆς λειτουργικῆς θυσίας εἶναι τῆς Ἀγίας Σοφίας στὴν Ἀχρίδα τῆς Γιουγκοσλαβίας⁵⁹⁴ καὶ τῆς Bojana στὴν Βουλγαρία⁵⁹⁵. Μάλιστα στὴν τοιχογραφία τῆς Ἀχρίδος ὁ λειτουργικὸς χαρακτήρας τῆς παραστάσεως τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὴν παρουσία τοῦ εὐαγγελίου, τοῦ ποτηρίου καὶ τοῦ ἄρτου, ὅπως συμβαίνει καὶ στὸν κώδικα τοῦ Princeton. Εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ ιεράρχες ποὺ πλαισιώνουν τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ εἰκονίζονται γυρισμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἀψίδας καὶ διαβάξουν τὶς λειτουργικὲς εὐχὲς ἀπὸ τὰ ξετυλιγμένα εἰλητάρια ποὺ κρατοῦν. Στὴ μικρογραφία ποὺ ἐξετάζομε ἡ στροφὴ μόνο κατὰ τὰ τρία τέταρτα υἰοθετεῖται.

Ἀπὸ τὶς δύο ομάδες ἱεραρχῶν, ποὺ πλαισιώνουν τὴν Ἀγία Τράπεζα, ἡ ἀριστερὴ ἔχει ἐπικεφαλῇ τὸν Ἅγιο Βασίλειο καὶ ἡ δεξιὰ τὸν Γρηγόριο τὸν Θεολόγο, ὅπως μπορεῖ νὰ διαπιστωθεῖ ἀπὸ τὰ φυσιογνωμικὰ τους χαρακτηριστικὰ. Ἡ διάταξη αὐτὴ εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι δὲν ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση. Ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ τύπου τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν συνήθως τὴν πρώτη θέση κατέχουν οἱ Βασίλειος καὶ Χρυσόστομος γιὰ νὰ τιμηθοῦν ὡς συγγραφεῖς τῶν δύο πιὸ σημαντικῶν λειτουργιῶν καὶ ταυτόχρονα ὡς «πηγὲς σοφίας»⁵⁹⁶. Ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ἔρχεται τρίτος στὴν προτίμηση καὶ εἰκονίζεται κοντὰ στοὺς δύο πρώτους κυρίως μετὰ τὸν 11ο αἰώνα ὅταν καθιερώθηκε ἡ κοινὴ ἑορτὴ τῶν τριῶν μεγάλων ἱεραρχῶν στίς 30 Ἰανουαρίου. Ἡ διαφοροποίηση τοῦ Γρηγορίου σὲ σχέση μὲ τοὺς δύο ἄλλους ιεράρχες ὀφείλεται στὸ περιεχόμενο τῆς λειτουργίας ποὺ ἔγραψε· ἀντίθετα ἀπὸ τὶς ἄλλες λειτουργίες, οἱ ὁποῖες ἀπευθύνονται πρὸς τὸν Θεό, αὐτὴ τοῦ Γρηγορίου ἀπευθύνεται πρὸς τὸν Χριστό⁵⁹⁷. Εἶναι λοιπὸν φανερό ὅτι ὁ μικρογράφος προβάλλει τὴ μορφή τοῦ Γρηγορίου, ὁ ὁποῖος τελεῖ καὶ τὴν ἀναίμακτη θυσία, γιὰ νὰ εἶναι συνεπὴς πρὸς τὸ κείμενο τοῦ οἴκου, τὸ ὁποῖον κατ' ἐξοχὴν ἀναφέρεται στὸν Χριστό.

Ἀντίθετα μὲ τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ —ποὺ ἔχει σχέση μὲ μία συγκεκριμένη στιγμή τῆς λειτουργίας, τὸ μελισμὸ τοῦ ἄρτου, καὶ ὅπου ἡ παρουσία τοῦ Χριστοῦ-βρέφους μέσα σὲ δισκάριο συμβολίζει μὲ ρεαλιστικότερο τρόπο τὴ μετουσίωση τοῦ ἄρτου καὶ τοῦ οἴνου σὲ

591. «Ὑμνος ἅπας ἡττάται, συνεκτείνεσθαι σπεύδων, τῷ πλήθει τῶν πολλῶν οἰκτιρμῶν σου· ἰσαρίθμους γὰρ τῇ ψάμμῳ ψῆδας, ἂν προσφέρωμέν σοι, Βασιλεῦ ἅγιε, οὐδὲν τελοῦμεν ἄξιον, ὧν δέδωκας ἡμῖν, τοῖς σοῖ βοῶσιν. Ἀλληλούια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 38.

592. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève 1953, σσ. 140 κ.έ. V.J. DJURIĆ, «Fresques du Monastère de Veljusa», *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958*, München 1960, σσ. 115 κ.έ.

593. Γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος τοῦ Μελισμοῦ βλ. κυρίως ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des liturgies*, σσ. 99 κ.έ., 108 κ.έ. J. CROQUISON, «Un Pontifical grec à peintures du XVIIe siècle», *JÖBG* 3, 1954, σσ. 149 κ.έ., 168. DJURIĆ, *Fresques du monastère de Veljusa*, σσ. 115 κ.έ. DUFRENNE, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle*, σσ. 36 κ.έ. ILIOPOULOU-ROGAN, «Sur une fresque de la période des Paléologues», *Byzantion* XLI, 1971, σσ. 109 κ.έ. LYDIE HADERMANN-MISGUICH, «Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle», *Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου*, Λευκωσία 1969, τόμ. Β', Λευκωσία 1972, σσ. 46 κ.έ.

594. GRABAR, *La peinture byzantine*, σ. 140.

595. Τοῦ ἰδίου, *Bulgarie*, εἰκ. 17.

596. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Α', 1959 (1960), 1960, σ. 98, ὅπου καὶ λεπτομερὴς ἀνάλυση τοῦ θέματος.

597. Π. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Ἀθῆναι 1935, σημ. 19, σσ. 71 κ.έ.

σῶμα καὶ αἷμα τοῦ Χριστοῦ—, ὁ ἀφηρημένος καὶ κατὰ συνέπειαν περισσότερο βυζαντινὸς τύπος ποὺ κυριαρχεῖ στὰ παραπάνω μνημεῖα τοῦ 11ου αἰώνα, τὸν ὁποῖον υἱοθέτησε καὶ ὁ μικρογράφος τῆς ἐξεταζομένης παραστάσεως, δὲν ἀλλάζει τὴ σημασία τῆς σκηνῆς ποὺ εἶναι ἡ θυσία τοῦ Ἑνσαρκωθέντος Λόγου.

Ὁ εὐχαριστιακὸς χαρακτήρας τῆς μικρογραφίας τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὴν παρουσία τοῦ Παντοκράτορα στὴν ἐπάνω ζώνη. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση ἔχει σχέση μὲ μία ἀποκαλυπτικὴ σύνθεση, ποὺ δημιουργήθηκε πολὺ παλαιὰ στὴν Χριστιανικὴ Ἀνατολὴ καὶ τῆς ὁποίας μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη ἀπὸ τὸν 5ο αἰώνα καὶ ἔπειτα. Στὰ πρωιμότερα παραδείγματα ἀνήκει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς ἀψίδας στὴ Μονὴ Λατόμου (Ὁσῖος Δαβίδ) τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ γύρω στὸ 500. Ἡ παράσταση, ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὰ ὁράματα τῶν Ἱεζεκιήλ καὶ Ἀββακούμ, ἢ τοῦ Ἡσαΐα καὶ τοῦ Εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη δείχνει τὸν νεαρὸ Χριστὸ σὲ δόξα ποὺ πλαισιώνουν τὰ τέσσερα ἀποκαλυπτικὰ ζῶα⁵⁹⁸. Στὸν 6ο καὶ 7ο αἰώνα συναντοῦμε τὸ ἴδιο θέμα στὶς ἀψίδες τοῦ Bawīt καὶ τῆς Saqqara στὴν Αἴγυπτο⁵⁹⁹, ἐμπλουτισμένο μὲ νέα στοιχεῖα ἀπὸ τὰ προφητικά καὶ ἀποκαλυπτικὰ βιβλία⁶⁰⁰. Μεταξὺ τῶν στοιχείων αὐτῶν εἶναι οἱ ἄγγελοι⁶⁰¹—ὁ ἀριθμὸς τους ἐδῶ εἶναι ἑπτὰ⁶⁰²— γιὰ τοὺς ὁποίους γίνεται λόγος ὅχι μόνον στὰ ἀποκαλυπτικὰ κείμενα ἀλλὰ καὶ στὴ λειτουργία, ὅπως θὰ φανεῖ παρακάτω. Στὸ Bawīt διαβάζουμε καὶ τὶς τρεῖς πρῶτες λέξεις τοῦ ἐπινίκιου ὕμνου γραμμένες στὸ εὐαγγέλιο ποὺ κρατεῖ ὁ Χριστός. Ἀνάλογη παράσταση ὑπάρχει στὴν τοιχογραφία τοῦ σπηλαίου τοῦ Παντοκράτορος στὸ ὄρος Λάτμος (8ος αἰ.), μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι οἱ ἄγγελοι κρατοῦν τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ ὅπως στὴν Ἀνάληψη⁶⁰³. Στὸ παλαιὸ Tokali kilise στὴν Καππαδοκία ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ θρόνον καὶ γύρω του ἄγγελοι καὶ ἀποκαλυπτικὰ σύμβολα. Ἀπὸ τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο μέρος τοῦ θρόνου εἶναι γραμμένος ὁ ἐπινίκιος ὕμνος⁶⁰⁴. Τὸ τελευταῖο στάδιο στὴν ἐξέλιξη αὐτοῦ τοῦ θέματος ἀποτελεῖ ἡ τοιχογραφία στὴν ἐκκλησία τοῦ Balkham Déréssi, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ προτομὴ ἀνάμεσα σὲ δύο ἀγγέλους. Χαμηλὰ στὸν τοῖχο διακρίνεται μία σειρὰ ἀπὸ ὀκτῶ ὄρθιους ἱεράρχες⁶⁰⁵. Παρόμοιες παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχουν στὶς ἀψίδες τῶν ἐκκλησιῶν τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ Γεράκι τῆς Λακωνίας (τέλος 13ου αἰώνα)⁶⁰⁶ καὶ τοῦ Σωτήρα στὰ Μέγαρα (δεύτερο μισὸ 13ου αἰώνα)⁶⁰⁷, καθὼς καὶ σὲ μία φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βλαττάδων στὴ Θεσσαλονίκη. Ἐδῶ, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, εἶναι γραμμένα ἐπίσης ὁ ἐπινίκιος ὕμνος καὶ ἡ ἐπιγραφή: ὁ βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν⁶⁰⁸. Ἡ ἀναγραφὴ τοῦ ἐπινίκιου ὕμνου ποὺ συνοδεύει κάθε μία ἀπὸ τὶς παραπάνω ἀπεικονίσεις, τὶς ὁποῖες εἶδαμε κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ, ἀποτελεῖ καὶ τὸν κυριότερο συνδετικὸ κρίκο μεταξὺ τους. Ὁ ὕμνος αὐτός, ποὺ δὲν εἶναι τίποτε

598. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ ψηφιδωτόν», ΑΔ, 1929, σσ. 158 κ.ἑ. Ν. ΓΚΙΟΛΕ, «Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις στὸ Μωσαϊκὸ τῆς Μονῆς Λατόμου στὴ Θεσσαλονίκη», *Παρουσία*, τόμ. Β', 1984, σσ. 83 κ.ἑ.

599. L. BRÉHIER, «Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin», *Arta si Archeologia*, fasc. 4, 1930, σσ. 5 κ.ἑ. Γιὰ τοὺς διαφορετικοὺς τύπους αὐτῆς τῆς σκηνῆς στὸ Bawīt βλ. J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Bawīt*, Le Caire 1904, σσ. 136 κ.ἑ.

600. Γιὰ τὰ διάφορα κείμενα βλ. JERPHANION, *Cappadoce I*, σ. 70, σημ. 3.

601. Γιὰ τὶς παραστάσεις στὸ Bawīt, CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Bawīt*, σ. 75, εἰκ. εἰς Album πίν. XL-XLIV. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, εἰκ. 34. Γιὰ τὶς παραστάσεις στὴ Saqqara, O. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, σ. 287, εἰκ. 175.

602. Πρβ. καὶ τοὺς ἐπτὰ ἀγγέλους τῆς Ἀποκαλύψεως (Ἰωάννου Ἀποκ. Η', 2-3).

603. Βλ. TH. WIEGAND, *Der Latmos* (MILLET, III, 1), Berlin 1913, πίν. I, σσ. 89 κ.ἑ., 192 κ.ἑ.

604. JERPHANION, *Cappadoce I*(2), σσ. 322 κ.ἑ., πίν. 84(1).

605. *Αὐτόθι*, ὅπου ἀναφέρεται τόμ. II(1), σ. 51.

606. ΧΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, «Une icône Byzantine à Thessalonique», *CahArch* III, 1946, σ. 123, εἰκ. 6.

607. LAMPAKIS, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes 1902, σ. 79, εἰκ. 150.

608. ΧΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Une icône byzantine à Thessalonique*, σσ. 116, 117.

ἄλλο ἀπὸ τὸν ὕμνο τῶν σεραφεῖμ «ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης αὐτοῦ», τὸν ὁποῖον ἄκουσε ὁ Ἡσαΐας στὸ ὄραμά του (Ἡσ. 6, 2-4), ψάλλεται καὶ κατὰ τὴ λειτουργία στὴν ἀρχὴ τῆς ἁγίας ἀναφορᾶς⁶⁰⁹. Προηγουμένως ὁ λειτουργὸς ἀπαγγέλλει μυστικά μίαν εὐχαριστιακὴ εὐχὴ ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ ἐπινίκιου ὕμνου. Ἰδιαίτερα στὸ τελευταῖο τμήμα τῆς ὁ ὕμνωδὸς δίνει πολὺ ἐκφραστικὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀποκαλυπτικοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος δορυφορεῖται καὶ λατρεύεται ἀπὸ τὶς ἀγγελικὰς δυνάμεις⁶¹⁰. Πρόκειται γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐν Δόξῃ, ὅπως τὴ δίνουν ὁ Ἡσαΐας στὸ ὄραμά του καὶ ὁ Ἰωάννης στὴν Ἀποκάλυψη, ἢ τοῦ Χριστοῦ-Βασιλέως, ὅπως ἄλλωστε ἀποκαλεῖται καὶ στὸ κείμενο τοῦ οἴκου: «ἰσαριθμοὺς γὰρ τῇ ψάμμῳ ᾧδὰς ἂν προσφέρωμέν σοι, βασιλεῦ ἅγιε...»⁶¹¹.

Ἀπὸ τὴν εἰκονολογικὴ ἀνάλυση τῆς μικρογραφίας προκύπτει ἡ σχέση τοῦ «Ὑμνος ἅπας ἡττᾶται» μὲ τὸν ἐπινίκιο ὕμνο. Πρόθεση τοῦ μικρογράφου δὲν ἦταν νὰ μεταφράσει μόνον εἰκονογραφικὰ τὸ κείμενο τοῦ οἴκου ἀλλὰ νὰ ἐμβαθύνει στὸ δόγμα. Ἐτσι ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο παραστάσεων, τοῦ Παντοκράτορα ἐπάνω καὶ τῆς συμβολικῆς θυσίας τοῦ Ἐνσαρκωθέντος Λόγου κάτω, κάνει πολὺ καθαρὴ τὴ δογματικὴ σημασία τῆς συνολικῆς σκηνῆς στὴν ὁποία ὁ Χριστὸς ὑμνεῖται ὡς Θεὸς καὶ ἄνθρωπος.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς ἐξεταζομένης παραστάσεως βρίσκει ἀνάλογο πρότυπο στὴ σχετικὴ σκηνὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 106). Στὰ ἄλλα γνωστὰ παραδείγματα οἱ ζωγράφοι ἀρκοῦνται νὰ τοποθετήσουν μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὶς ὁμάδες τῶν ἱεραρχῶν, τῶν ψαλτῶν καὶ τῶν μοναχῶν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα, ὁ ὁποῖος ἄλλοτε εἰκονίζεται σὲ προτομὴ στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ —ψαλτήριο Tomić⁶¹²— καὶ ἄλλοτε στέκεται ἀνάμεσά τους —χειρόγραφα Escorial⁶¹³, Μόσχας⁶¹⁴ καὶ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Θεράποντα στὴ Ρωσία⁶¹⁵. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἡ διάταξη αὐτὴ ἀλλάζει ἐνῶ περιορίζεται καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων. Ἐτσι στοὺς Ἀκαθίστους τοῦ Μονάχου⁶¹⁶ —τὴ σκηνὴ γνωρίζομε ἀπὸ τὸ ψαλτήριο τοῦ Βελιγραδίου—, τοῦ Marko⁶¹⁷, τῶν τραπεζῶν Χελανδαρίου (εἰκ. 175), Λαύρας (εἰκ. 127) καὶ Δοχειαρίου (εἰκ. 151), τῶν μονῶν Βαρλαάμ⁶¹⁸ καὶ Ἁγίου Φανουρίου στὸ Βαλσαμόνερο⁶¹⁹, τὸν ἔνθρονο Χριστὸ συνοδεύουν ἀριστερὰ οἱ ἄγγελοι καὶ ἀπὸ δεξιὰ ὕμνοῦν ἱεράρχες. Στὸ νάρθηκα τῆς Μονῆς Βουλκάνου ἐπαναλαμβάνεται τὸ ἴδιο σχῆμα, μόνον ποὺ ὁ ἔνθρονος Χριστὸς πλαισιώνεται ἀπὸ δόξα τὴν ὁποία κρατοῦν δύο ἄγγελοι καὶ ἐπιστέφει ἐξαπτέρυγο⁶²⁰. Παραλλαγὴ αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀποτελεῖ ὁ σχετικὸς οἶκος στὸ νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν⁶²¹ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα⁶²² ὅπου ὁ Χριστὸς στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς μέσα σὲ δόξα λατρεύε-

609. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, σ. 98, σημ. 28.

610. «Εὐχαριστοῦμεν σοι καὶ ὑπὲρ τῆς λειτουργίας ταύτης, ἣν ἐκ τῶν χειρῶν ἡμῶν δέξασθαι κατηξίωσας, καίτοι σοι παρεστήκασιν χιλιάδες ἀρχαγγέλων καὶ μυριάδες ἀγγέλων, τὰ Χερουβεὶμ καὶ τὰ Σεραφεὶμ, ἐξαπτέρυγα, πολυδόματα, μετάρσια, πτερωτά, τὸν ἐπινίκιον ὕμνον ᾄδοντα, βοῶντα, κεκραγόντα καὶ λέγοντα...». *Αὐτόθι*, σ. 98.

611. Τὴν ἐπίδραση τοῦ ἐπινίκιου ὕμνου βλέπομε καὶ στὸν σχετικὸ οἶκο τοῦ ἐπιτραχηλίου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, ὅπου ὁ Χριστὸς καθισμένος σὲ οὐράνιο τόξο μέσα σὲ δόξα πατάει σὲ τροχοὺς καὶ συνοδεύεται ἀπὸ σεραφεῖμ. ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τὰ χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 78.

612. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, σσ. 81 κ.έ., πίν. LXI(101).

613. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, εἰκ. 22.

614. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 132, φ. 28v.

615. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 47.

616. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 82, πίν. LVII(143).

617. MILLET-VELMANS, *Yugoslavie*, IV, πίν. 87(162).

618. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 277(δ).

619. GALLAS-WESSEL-BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σ. 318.

620. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησιά τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 104(β).

621. Προσωπικὲς σημειώσεις.

622. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

ται από ιεράρχες και ψάλτες. Ὁ ἀριθμὸς τῶν συνοδῶν ἀγγέλων ποικίλλει. Σὲ τρία τουλάχιστον παραδείγματα, στὴν Σκήτη τοῦ Ξενοφώντος στὸ Ἅγιον Ὄρος⁶²³, στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου⁶²⁴ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη⁶²⁵, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς Μέγας Ἀρχιερεὺς με δόξα ἢ χωρὶς αὐτὴ νὰ εὐλογεῖ τοὺς ιεράρχες ποὺ τὸν ὕμνουν.

Μία ἄλλη παράδοση ἀκολουθοῦν οἱ ζωγράφοι τῆς Dečani καὶ τοῦ Mateič, ὅπου οἱ ιεράρχες, ἱερεῖς καὶ ψάλτες δοξολογοῦν μπροστὰ στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας⁶²⁶, καὶ στὴν Cozia ὅπου ἡ Παναγία μόνη δέχεται τοὺς ὕμνους⁶²⁷. Στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Καλαμάτας ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στηθαῖος ψηλά, ἀνάμεσα στὰ οἰκοδομήματα, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς οἱ μορφές τῶν ψαλτῶν ποὺ τὸν ὕμνουν διατάσσονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ μία πύλη⁶²⁸. Στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου οἱ μορφές τῶν μοναχῶν καὶ ψαλτῶν προσφέρουν λατρεία στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἢ ὁποία εἰκονίζεται στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς παραστάσεως⁶²⁹.

Μολονότι οἱ μορφές ποὺ συνθέτουν τὴν τοιχογραφία στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα καὶ τὴν μικρογραφία στὸ χειρόγραφο τοῦ *Garrett 13* δὲν λείπουν καὶ ἀπὸ τὶς παραπάνω παραστάσεις, ἡ διευθέτησή τους στὴ σκηνὴ ἐμφανίζεται πρωτότυπη. Εἶναι δύσκολο νὰ ἀνιχνεύσει κανεὶς τὸ πρότυπο τοῦ μικρογράφου. Μία παράσταση σὲ βυζαντινὸ ψαλτήριο τοῦ 1059, στὴν Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ *cod. gr. 752*, φ. 27ν, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ συγγενέστερη ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικὴ μετὰ τὴ σκηνὴ ποὺ ἐξετάζομε⁶³⁰. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ Θρόνου Δόξης, σύμφωνα μετὰ τὴν ἐπιγραφή στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς παραστάσεως, καὶ τοῦ Θρόνου τῆς Ἑτοιμασίας μετὰ δύο ὁμάδες ἐπισκόπων ἢ ἁγίων ποὺ δέονται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ θρόνου στὸ κάτω μέρος. Ἡ ἐπιγραφή *Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ* συνοδεύει τὸ κάτω τμήμα. Τὸ κείμενο ποὺ συνδέεται μετὰ τὴν μικρογραφία ἀναφέρεται σὲ σχόλια τοῦ Ψευδο-Ἀθανασίου γιὰ τὸν 6ο ψαλμὸ τοῦ Δαβίδ. Ἐὰν ἀντικαταστήσουμε τὸν Θρόνον τῆς Ἑτοιμασίας μετὰ τὴν Ἀγία Τράπεζα⁶³¹, ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα εἶναι φανερὴ. Ὁ ἐνθρονος Χριστὸς, ποὺ δορυφορεῖται ἀπὸ ἑξὶ ἀγγέλους, εἰκονίζεται καὶ ἐδῶ μετὰ τὴν ιδιότητα τοῦ Θεοῦ-Κριτῆ, ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Θρόνου τῆς Ἑτοιμασίας. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται στὸ ὅτι οἱ ιεράρχες δέονται γιὰ τὴ σωτηρίαν τους, ἐνῶ στὴν μικρογραφία τοῦ Princeton προσφέρουν τὸν ὕμνον εὐχαριστίας ὡς ἐλάχιστη προσφορὰ τῶν ὄσων «δὲδωκε τοῖς πρὸς Αὐτὸν βοῶσιν: Ἀλληλουία».

623. MILLET, *Athos*, πίν. 264(1).

624. ΟΡΑΝΑΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 22. Τὸν Χριστὸ περιβάλλει ἑλλειψοειδὴς δόξα μετὰ ἀχνὰ ζωγραφισμένους ἑξὶ ἀγγέλους.

625. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 27.

626. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 46, 70 (a.b).

627. BABIC, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 3.

628. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, σ. 39.

629. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

630. SCHILLER, *Ikongraphie III*, εἰκ. 571, σ. 202.

631. Ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου ἐπιδέχεται διάφορες θεολογικὲς ἐρμηνεῖες σὲ συνάρτηση πάντοτε μετὰ τὰ ἐπιμέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ περιλαμβάνει. Βλ. σχετικὰ TH. VON BOGRAY, «Zur Geschichte der Hetoimasie», *Akten des XI Internationalen Byzantinisten-Kongresses*, München 1960, σσ. 58 κ.ἑ. Τοῦ ἰδίου, «Hetoimasia», *RbK II*, στ. 1189 κ.ἑ. Ὁ Θρόνος τῆς Ἑτοιμασίας, σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὸν ἐνθρονον Παντοκράτορα καὶ τοὺς ἀγγέλους, κατέχει ξεχωριστὴ θέση στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τοῦ 12ου αἰῶνα. Βλ. ΝΤΟΥΛΑΣ ΜΟΥΡΙΚΗ, «Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τρούλου τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα», *AAA 11*, 1979, τεύχ. 1, σσ. 115 κ.ἑ.

Οἶκος Φ

Ἡ Παναγία μετὸν Χριστὸ σπαργανωμένο στὴν ἀγκαλιά της στέκεται μέσα στὴ λεκάνη κολυμβήθρας. Ἡ περίτεχνη βάση καὶ ὁ κορμός της θυμίζουν μπρούντζινα κηροπήγια δυτικῆς τεχνοτροπίας. Τριπλὴ δόξα ποὺ ἀκτινοβολεῖ γύρω φῶς μετὰ μεγάλες ἀκτίνες περιβάλλει τὴ μορφή της σύμφωνα ἄλλωστε καὶ μετὰ τὴν *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς*⁶³², ἐνῶ στὴν κορυφὴ ἀπολήγει σὲ φλόγα. Οἱ «ἐν σκότει» παριστάνονται γονατιστοὶ μέσα στὸ σπήλαιο (εἰκ. 22, 56).

Ὁ εἰκοστὸς πρῶτος οἶκος μετὰ τὶς πολλαπλὲς προσωνομίες τῆς Παναγίας⁶³³, ἀπὸ τὶς λυρικότερες στροφές τοῦ ὕμνου, ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ πολυάριθμες εἰκονογραφικὲς παραλλαγές ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ⁶³⁴. Ὅμως ἡ βασικὴ ἰδέα τῆς Θεοτόκου ὡς λαμπάδας φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ τὴν ἀφετηρία γιὰ τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς παραλλαγές ποὺ ἔχουν ἐπισημανθεῖ ὡς τώρα, τόσο στὸν χῶρο τῆς μικρογραφίας ὅσο καὶ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Στὴν Ὀλυμπιώτισσα τῆς Ἐλασσόνης ἡ Παναγία εἰκονίζεται στὸν τύπο τῆς Δεομένης μπροστὰ στὸν θρόνο της. Πίσω της διακρίνονται βράχοι καὶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ μορφές ποὺ δέονται γιὰ τὴ σωτηρία τους. Ἡ σκηνὴ ἔχει καταστραφεῖ στὸ ἐπάνω μέρος ἀλλὰ μπορεῖ νὰ συμπληρωθεῖ ἀπὸ τὴ σχετικὴ σκηνὴ στὸ Μатеΐτ ποὺ ἀκολουθεῖ ἀνάλογο πρότυπο. Ἐδῶ, πάνω ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο τῆς ἐπίσης δεομένης Παναγίας, διακρίνεται ἡ ἀναμμένη λαμπάδα⁶³⁵. Στὰ ἄλλα γνωστὰ παραδείγματα ἡ Παναγία εἰκονίζεται εἴτε ὡς Βρεφοκρατοῦσα μέσα σὲ φλογό-σχημη δόξα, ὅπως στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδος⁶³⁶ καὶ στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα (εἰκ. 106), εἴτε μόνη της στὸ κέντρο μιᾶς πελώριας δόξας κρατώντας μία μεγάλη λαμπάδα, ὅπως στὸ χειρόγραφο Τομιτ⁶³⁷. Στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας⁶³⁸ καὶ τοῦ Escorial⁶³⁹ ἡ Παναγία περιβάλλεται ἀπὸ τριπλὴ ἑλλειψοειδῆ δόξα ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν ὁποία εἰκονίζεται μία λαμπάδα. Δεξιότερα ἐκτείνεται τοπίο μετὰ δένδρα ὅπου ἔξι μορφές παριστάνονται σὲ προσκύνηση. Ἰδιαίτερη πρωτοτυπία παρουσιάζει ἡ σκηνὴ στὸ Σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου⁶⁴⁰, τὴν ὁποία γνωρίζομε ἀπὸ τὸ ψαλτήριο τοῦ Βελιγραδίου, ἀντίγραφο τοῦ πρώτου γύρω στὸν 17ο αἰῶνα. Ἡ Παναγία μετὸν Χριστὸ εἰκονίζονται μέσα σὲ λέβητα μετὰ δύο πόδια, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Joseph Strzygowski⁶⁴¹, ἢ σὲ λέμβο μετὰ δύο κουπιὰ ποὺ πλέει σὲ λίμνη, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ André Grabar⁶⁴². Στὴν πραγματικότητα ὅμως πρόκειται γιὰ δίσκο μανουαλίου σὲ σχῆμα λεκάνης ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ μία μεταγενέστερη παράσταση στὸ νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν⁶⁴³. Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ, ποὺ ἐγίνε το 1560, ἀπεικονίζει μέσα σὲ σκοτεινὸ σπήλαιο τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα σὲ προτομὴ ἐπάνω στὸν δίσκο κηροπηγίου ἀνάμεσα σὲ τέσσερις λαμπάδες. Ἀπὸ τὸν δίσκο, ποὺ ἔχει μορφή

632. *Ἑρμηνεία*, σ. 150.

633. «Φωτοδόχον λαμπάδα, τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν, ὁρῶμεν τὴν ἁγίαν Παρθένον· τὸ γὰρ αὔλον ἄπτουσα φῶς, ὁδηγεῖ πρὸς γνῶσιν θεϊκὴν ἅπαντας, αὐγὴ τὸν νοῦν φωτίζουσα, κραυγὴ δὲ τιμωμένη ταῦτα». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 38.

634. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Θεοτόκος ἢ Φωτοδόχος Λαμπάς», *ΕΕΒΣ* I', 1933, σσ. 321 κ.ἑ.

635. CONSTANTINIDES, *The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting*, εἰκ. 10. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 27(a,b), 71(a,b).

636. GROZDANOV, *Illustracija himni Bogorodičinog akatista*, σσ. 46 καὶ 49 κ.ἑ.

637. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LXII(102).

638. J. MYSLIVEC, «Ikonoграфия akathistu Panny Marie», *Seminarium Kondakovianum* V, 1932, πίν. XI(6). STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 132, φ. 29v.

639. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 23.

640. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVII(144).

641. *Αὐτόθι*, σ. 82.

642. GRABAR, *Seminarium Kondakovianum* V, 1932, σ. 276, σημ. 31.

643. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἢ Φωτοδόχος Λαμπάς*, σσ. 526 κ.ἑ.

λεκάνης σύμφωνα με τὸν Ἀνδρέα Ξυγγόπουλο, ρέουν δύο κρουνοὶ νεροῦ πρὸς τοὺς γονατιστοὺς ἱκέτες. Μὲ τὰ παραπάνω εἰκονογραφικὰ σχήματα τόσο οἱ μικρογράφοι τῶν χειρογράφων τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial ὅσον καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Μονῆς Φιλανθρωπηνῶν, χωρὶς νὰ παραλείπουν τὴν ἀρχικὴ ἰδέα τῆς Θεοτόκου λαμπάδας, δίνουν μεγαλύτερη ἔμφαση στὸν δέκατο τρίτο καὶ δέκατο τέταρτο στίχο τοῦ οἴκου «χαῖρε, ὅτι τὸν πολύρρυτον ἀναβλύζεις ποταμὸν» καὶ «χαῖρε, τῆς κολυμβήθρας ζωγραφοῦσα τὸν τύπον»⁶⁴⁴. Ἡ τοιχογραφία στὴν Cozia⁶⁴⁵ παρέχει ἓνα πολὺ λιτὸ εἰκονογραφικὸ τύπο, μὲ τὴν Παναγία χωρὶς τὸν Χριστὸ νὰ κρατεῖ μεγάλη λαμπάδα. Δὲν ὑπάρχει δόξα οὔτε τὸ σκοτεινὸ σπήλαιο μὲ τοὺς γονατιστοὺς ἱκέτες. Στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας στὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας, τὴν ὁποία παραστέκουν δύο ἄγγελοι εἰκονίζεται μπροστὰ σὲ τοπίο μὲ βράχια. Ἡ φλόγα τῆς λαμπάδας ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τὸν φωτοστέφανό της καὶ ἐνώνεται μὲ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεφεύγουν τέσσερις φωτεινὲς ἀκτίνες. Μορφὲς σὲ προσκύνηση τῆς ἀποδίδουν λατρεία. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος, γνωστὸς ἀπὸ νεώτερες ἀπεικονίσεις τοῦ οἴκου ὅπως στὴν τοιχογραφία τῆς Νέας Μονῆς τοῦ Φιλοσόφου (1693) κοντὰ στὴ Δημητσάνα καθὼς καὶ σὲ εἰκόνα τῆς Μονῆς Ἑλεούσας στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων⁶⁴⁶, ἀπηχεῖ κατὰ τὸν Ξυγγόπουλο παλαιὰ παράδοση σχετικὰ μὲ τὴ θαυματουργὴ ἀνεύρεση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Κυριώτισσας καὶ τὴν ἱδρυση τῆς ὁμώνυμης μονῆς ἀπὸ τὸν Κύρο στὴν Κωνσταντινούπολη⁶⁴⁷. Οἱ μεταγενέστερες εἰκονογραφήσεις τοῦ εἰκοστοῦ πρώτου οἴκου στὴ Μητρόπολη τῆς Καλαμπάκας⁶⁴⁸, στὴν Τράπεζα τοῦ Χελανδαρίου (εἰκ. 176) καὶ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα⁶⁴⁹ ἀποτελοῦν παραλλαγὲς τοῦ τύπου στὴν Περιβλεπτο τῆς Ἀχρίδος. Ἡ τοιχογραφία στὸν ναὸ τῆς Κάτω Παναγιάς στὴν Ἄρτα⁶⁵⁰ παριστάνει τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα σὲ προτομὴ μέσα σὲ μεγάλη φλόγα, ποὺ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ ἐπάνω μέρος μιᾶς διπλῆς κολυμβήθρας, λεπτομέρεια ποὺ θυμίζει τὶς μεταγενέστερες παραστάσεις τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο ἡ σκηνὴ αὐτὴ ταυτίζεται μὲ τὸν δέκατο τρίτο καὶ δέκατο τέταρτο στίχο τοῦ οἴκου.

Ἡ ἰδέα τῆς Θεοτόκου λαμπάδας κυριαρχεῖ καὶ στὴν παράσταση τῆς Moldovița⁶⁵¹, ὅπου ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄρθια στὸ κέντρο τοῦ σκοτεινοῦ σπηλαίου κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χερὶ λαμπάδα ποὺ φωτίζει τοὺς γονατιστοὺς ἱκέτες. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Παναγίας ἐπιβιώνει στὴν πολὺ μεταγενέστερη παράσταση τῆς ἐκκλησίας τῆς Παναγίας στὴ Χρύσαφα τῆς Λακωνίας (17ος αἰ.) καὶ τῆς Μονῆς Βουλκάνου στὴ Μεσσηνία τῆς ἰδίας ἐποχῆς⁶⁵², μὲ τὴν προσθήκη καὶ ἄλλων λεπτομερειῶν, ὅπως ἀγγέλων ποὺ συνοδεύουν τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια καὶ τοῦ πολύρρυτου ποταμοῦ ποὺ ρεῖ σὲ κάτω μέρος τοῦ σπηλαίου (Χρύσαφα).

Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Θεράποντα⁶⁵³ ἡ Παναγία ὄρθια, κρατώντας τὴ λαμπάδα, εἰκονίζεται ἐπάνω σὲ βαθμιδωτὸ βᾶθρο στὴ μέση τοῦ σπηλαίου. Δεξιὰ καὶ ἀριστερά, δύο

644. Αὐτόθι, σ. 525, εἰκ. 4. Ἀντίθετα, ἡ Tania Velmans θεωρεῖ ὅτι ἡ παράσταση ἀπεικονίζει τὴν Παναγία ὡς Ζωοδόχο Πηγὴ. TANIA VELMANS, «L'Iconographie de la Fontaine de Vie dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge», *Synthronon*, Paris 1968, σ. 129, εἰκ. 9, σ. 131. Τῆς ἰδίας, *Une illustration inédite de l'Acathiste*, σ. 150.

645. ΒΑΒΙΣ, *L'Acathiste de la Vierge à Cozia*, σ. 178, εἰκ. 3.

646. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, εἰκ. 15, 16.

647. Αὐτόθι, σσ. 331 κ.έ.

648. Αὐτόθι, εἰκ. 1.

649. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 278(α).

650. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, εἰκ. 7.

651. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLII(3).

652. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, εἰκ. 9, σ. 328. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, πίν. 105(α).

653. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 73.

μορφές προφητῶν με ξετυλιγμένο εἰλητάριο ἢ ἀριστερὴ καὶ τυλιγμένο ἢ δεξιὰ, τῆς ἀποδίδουν λατρεία. Μέσα στὸ σπῆλαιο εἰκονίζονται οἱ «ἐν σκότει». Ἀπὸ αὐτοὺς οἱ μορφές τῆς δεξιᾶς ὁμάδας φαίνονται ἀπὸ τοὺς μηροὺς καὶ ἐπάνω ἐνῶ τῆς ἀριστερῆς θυμίζουν τὶς στάσεις τῶν Πέτρου καὶ Ἰωάννη στὴ σκηνὴ τῆς Μεταμορφώσεως. Δὲν ὑπάρχουν ἐπιγραφές ἐνδεικτικὲς γιὰ τοὺς δύο προφῆτες, εἶναι ὅμως φανερὴ ἡ ὁμοιότητα τῆς σκηνῆς με ἐκείνη τῆς Μεταμορφώσεως, ἐὰν τὴ θέση τῆς Παναγίας καταλάβει ὁ Χριστός.

Ἀπλούστερη παραλλαγή τῆς Moldovița ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες στὸν ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου⁶⁵⁴ καὶ στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου⁶⁵⁵ καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου⁶⁵⁶, ὅπου μέσα στὴ φλόγα τῆς λαμπάδας ποὺ κρατεῖ ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἡ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ, λεπτομέρεια ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸν τέταρτο στίχο τοῦ οἴκου: «τὸ γὰρ αὐλὸν ἄπτουσα φῶς».

Τέλος οἱ σχετικὲς παραστάσεις στὶς τράπεζες τῶν μονῶν Δοχειαρίου (εἰκ. 152) καὶ Λαύρας (εἰκ. 128) μποροῦν νὰ ἀποτελέσουν ὁμάδα με τὶς μικρογραφίες τῶν χειρογράφων τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial. Στὶς δύο πρῶτες ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὡς Κυριώτισσα χωρὶς τὴ δόξα, ἐνῶ ἡ λαμπάδα φαίνεται στὸ βάθος ἀνάμεσα σὲ δύο βουνά⁶⁵⁷.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton περιέχει συνδυασμὸ στοιχείων ποὺ συναντήσαμε στὴν τοιχογραφία τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν καὶ στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial. Μὲ τὴν πρώτη μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ ὡς πρὸς τὸ κηροπήγιο-κολυμβήθρα, ἐνῶ με τὰ δύο ἄλλα ὡς πρὸς τὴν τριπλὴ δόξα, σύμβολο τοῦ «τριλαμποῦς τῆς μιᾶς θεότητος»⁶⁵⁸. Οἱ μεγάλες ἀκτίνες ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν τριπλὴ δόξα τῆς Παναγίας στὴ μικρογραφία ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, μοιλονότι ἀπαντοῦν συχνὰ καὶ στὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ στὴ Μεταμόρφωση, ἀσφαλῶς ἐδῶ ὑπαγορεύονται καὶ ἀπὸ τὸν ὄγδοο στίχο τῆς στροφῆς «χαῖρε, ἀκτὶς νοητοῦ ἡλίου»⁶⁵⁹.

Μία ἄλλη λεπτομέρεια, σχετικὰ σπάνια στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς, εἶναι ἡ «ὁμάδα τῶν ἀνθρώπων ποὺ, γονατιστοὶ στὴν εἴσοδο τοῦ σκοτεινοῦ σπηλαίου, δέχονται τὸν φωτισμὸ τῆς ἀληθείας». Ἀντίθετα ἀπὸ ὅ,τι συμβαίνει σὲ ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπεικονίσεων τοῦ οἴκου ὅπου ὁ ὄμιλος αὐτὸς τῶν «ἐν σκότει» παριστάνεται τελείως συμβολικὰ καὶ ἀπρόσωπα, οἱ μορφές ἐδῶ φέρουν τὰ διακριτικὰ μιᾶς ιδιότητος ἢ ἐνὸς ἀξιώματος (εἰκ. 22, 56). Ἡ πρώτη ἀπὸ ἀριστερὰ γονατιστὴ μορφὴ φορεῖ μοναχικὸ ἔνδυμα, ὅπως δείχνει τὸ κουκούλιο ποὺ καλύπτει τὸ κεφάλι καὶ πτυχώνεται στὴν πλάτη. Ἡ ἀμέσως ἐπόμενη φέρει ἕνα εἶδος στέμματος ἢ μήτρας καὶ ἡ τρίτη, ποὺ διακρίνεται ὀλόκληρη, ἔνδυμα ψάλτου καὶ μοναχικὴ καλύ-

654. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, εἰκ. 10.

655. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 23.

656. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

657. Ὡς Κυριώτισσα εἰκονίζεται ἐπίσης ἡ Παναγία στοὺς σχετικοὺς οἴκους τῆς Dečani καὶ τῆς Μονῆς Marko. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 47, 108.

658. Γιὰ τὴ σημασία τῆς τριπλῆς δόξας βλ. MILLET, *Recherches*, σ. 231.

659. Παρόμοιες ἀκτίνες συνδυάζονται με τὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ σὲ παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως. Ἡ ὀκτάκτινη δόξα ἢ τὸ ὀκτάκτινο ἀστέρι θεωροῦνται σύμβολα τοῦ αἰωνίου φωτὸς καὶ εἰσήχθησαν στὴν βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἀπὸ τοὺς Ἡσυχαστές. Ἡ μορφὴ τῶν δύο διαγωνίως ἐπικαλυπτομένων τετραγώνων μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ με τὴ διάκριση ποὺ καὶ ὁ Γρηγόριος Παλαμᾶς (1294-1359) κάνει σχετικὰ με τὸ θέμα τῆς συλλήψεως τοῦ Θεοῦ, τὴν ὑπαρξὴ καὶ τὴν ἐνέργειά του. Ἀπὸ τὰ πρῶτα παραδείγματα στὰ ὁποῖα ἐμφανίστηκε ἡ δόξα αὐτοῦ τοῦ τύπου εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ κώδικα τοῦ Ἰωάννου ΣΤ' Καντακουζηνοῦ (*Paris. gr. 1242*), ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ Μεταμόρφωση (1370-1375). Τὸ σύμβολο αὐτὸ ποὺ συναντᾶται καὶ στὸν χώρο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, χρησιμοποιεῖται εὐρύτατα πρὸς τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα ἀπὸ τὴν Ὁρθόδοξία ὡς στοιχεῖο ἁμυνας στὴν προπαγάνδα τοῦ προσηλυτισμοῦ τῶν Καθολικῶν καὶ ἰδιαίτερα τῶν Καλβινιστῶν. Βλ. σχετικὰ C. MARINESCU-MARIN, «The Byzantine Concept of Divine Light as Reflected in Romanian Post-Byzantine Art and Architecture», *Akten XVI. Internationaler Byzantinisten-Kongress, JÖB, Wien 1982*, 32/6, σσ. 315 κ.ε.

πτρα. Ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές πού διακρίνονται στὸ βάθος οἱ δύο εἶναι μοναχοὶ καὶ οἱ ἄλλες δύο ἔχουν καπέλα χαρακτηριστικὰ γιὰ τοὺς ψάλτες⁶⁶⁰.

Ἡ παρουσία μοναχῶν καὶ ψαλτῶν συναντᾶται σὲ τρεῖς ἀκόμη γνωστὲς παραστάσεις: στὸ ξυλόγλυπτο ἀναλόγιο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου⁶⁶¹, στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Καταρράκτου στὸν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας (1606)⁶⁶² καὶ στὴν Ἀγία Κυριακὴ τῆς Παλαιοχώρας στὴν Αἴγινα (1680)⁶⁶³. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ σχέση τῶν ἐν λόγῳ μορφῶν μὲ τὴν Παναγία ὡς φωτοδόχο λαμπάδα μπορεῖ ἴσως νὰ ἰχνηλατηθεῖ κατὰ τὸν Ἀνδρέα Ξυγγόπουλο σὲ ἓνα μικρὸ πόνημα πού ἔγραψε ὁ Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ ἐπιγράφεται: «Ἑρμηνεῖα εἰς τοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς ὀκτωήχου». Ἐνα κεφάλαιό του «περὶ τοῦ κοντακίου, ἀλλὰ δὴ καὶ τοῦ οἴκου» ἀπηχεῖ δύο παραδόσεις. Τὴν ἀνεύρεση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας μὲ θαυμαστὸ τρόπο, καὶ τὴν ἱδρυση μονῆς ἀπὸ τὸν Κύρο, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ θαῦμα τῆς καλλιφωνίας τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ πού ἔγινε στὴν ἴδια ἐκκλησία⁶⁶⁴. Ὁ Ξανθόπουλος ἀναφέρει ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας πού βρέθηκε ἦταν κρυμμένη μέσα σὲ κυπαρίσσι πού ἔλαμπε γιὰ πολλὰς ἡμέρας σὰν λαμπάδα⁶⁶⁵ μέχρι νὰ γίνει ἀντιληπτὴ ἡ ὑπαρξὴ της. Ὁ ὕμνος ἐπίσης ἀποκαλεῖ τὴν Παναγία φωτοδόχο λαμπάδα. Δηλαδή ἡ φωτοδόχος λαμπάδα τοῦ Ἀκαθίστου εἶναι ἡ εἰκόνα πού σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση μετέβαλε σὲ φωτεινὴ λαμπάδα τὸ κυπαρίσσι. Δὲν ἀποκλείεται καὶ ὀρισμένες εἰκονογραφήσεις τοῦ εἰκοστοῦ πρώτου οἴκου μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας ὡς Κυριώτισσας, πού βαστάζεται ἀπὸ ἀγγέλους ἐνῶ στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ὑπάρχει ἀναμμένη λαμπάδα, νὰ συνδέεται μὲ τὴν παραπάνω παράδοση⁶⁶⁶.

660. Γιὰ τὴ διαφορὰ στὸ σχῆμα τῶν καλυμμάτων τῆς κεφαλῆς στοὺς ψάλτες, βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτὴν», *ΕΕΒΣ* 9, 1932, σσ. 355 κ.έ. Γιὰ τὴ χειρονομία ὡς στοιχεῖο ταυτότητας τῶν ψαλτῶν βλ. Ν. ΖΙΑΣ, «Some Representations of Byzantine Cantors», *AAA* II, 1969, σσ. 233 κ.έ.

661. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, εἰκ. 18.

662. *Αὐτόθι*, εἰκ. 20.

663. *Αὐτόθι*, εἰκ. 19.

664. Τὸ σχετικὸ κείμενο ἔχει ὡς ἐξῆς: «Τὰ κοντάκια πρῶτος ἐφεῦρεν ὁ μελωδός· οὗτος γὰρ τὰ πρῶτα καλλιφωνίας ἐπιμελούμενος, ἀμελὴς παντάπασιν ὑπῆρχε καὶ ἀηχος διὸ καὶ γέλως τοῖς ἅπασιν καὶ παίγνιον προῦκειτο, κἂν ἄλλως ἀρετῆς ἐργάτης ἦν δόκιμος. Ἀμέλει καὶ τῷ ἐν τοῖς Κύρου ναῷ προσίων τῆς μητρὸς ἐδέετο τοῦ Θεοῦ δοῦναι χάριν αὐτῷ καὶ εἰς θαῦμα μετατρέψαι τὸ δνεῖδος. Ἦν δὲ τοῖς Κύρου θεία εἰκὼν τῆς Παναγίας καὶ Θεομήτορος, μυρία ἐργαζομένη τεράστια· ἥτις εἰκὼν πάλοι μὲν ὑπ' εὐσεβοῦς τινὸς κυπαρίσσω ἀμφιλαφεῖ ἐκεῖ ἐστῶση ἐναπεκρύβη καὶ ἐπὶ χρόνοις μακροῖς ἐκέκτυπτο, τοῖς κλωσὶ τοῦ δένδρου σκιαζομένη. Ἀλλὰ τῆς εὐσεβείας ἀναλαμβάνσης, κάκεῖνη παραδόξως γνωρίζεται· λαμπὰς γὰρ ἡ κυπαρίττος ἐωρᾶτο ἐφ' ἡμέραις τισὶν ὑπερφυῶς λάμπουσα. Γνωσθέντος τοίνυν τοῦ τεραστίου, γνωρίζεται ἡ εἰκὼν καὶ ναὸς τῇ Θεομήτορι παρὰ τινος Κύρου ἐγείρεται, ἡ δὲ τῶν θαυμάτων πλημμύρα προὔχρει. Ἐκεῖσε οὖν θαμίζων καὶ ὁ θειότατος Ρωμανός, μὲ ἐν τῇ τῶν Χριστουγέννων ἡμέρᾳ μετὰ ἀπείρου πλήθους ὀρθρίσας τῷ εἰρημένῳ οἴκῳ τῆς θεομήτορος γίνεται. Καὶ δὴ περὶ τὴν ἔκτην ταύτης ὡς ἔθος δεόμενος πρὸς ὕπνον ἐπὶ τὸν ἄμβωνα τρέπεται καὶ εὐθὺς —ὡ τοῦ θαύματος καὶ παραδόξου ἀκούσματος— αὐτὴν τὴν θεομήτορα ὁρᾷ ἐμφανῶς εἰλγῆμα χάρτου ἄκροις δακτύλοις ὡς κοντάκιον ἐπιφέρουσιν καὶ φαγεῖν προτρεπομένην τὸν χάρτην· ὁ δὲ δὴθεν ἐσθίων ὑπὲρ μέλι ἐδόκει ἐσθίειν, καὶ αὐτίκα —ὡ τῆς χάριτος— θείας πληροῦται δωρεᾶς. Καὶ δὴ τὸν ἄμβωνα ἀνιών κατὰ τὴν ἐβδόμην τὸ *Ἡ παρθένος σήμερον ὑπερφυῶς ἐξεβόησεν*, οἱ δὲ ἀκούοντες ἐξεπλήττοντο καὶ χάριταις αὐτοῦ σχεδὸν τὴν ἡχὴ κατετλίθεντο (οὕτω ἐν τῷ κώδικι)· ἀγγελικὸν γὰρ ἔφκει τὸ μέλος ἐξᾶδοντος. Ἀπανταχοῦ τοίνυν διαδοθέντος τοῦ θαύματος, ἅπαν τὸ στίφος τῆς πόλεως δραμὸν τὸν αἶνον ἀφοσιώτατο. Ρωμανὸς δὲ τῇ τοῦ λόγου μητρὶ χάριν ἀποτινύς, μέλη ἐξαίσια τινὰ ἀρμολογῶν ἐν ταῖς αὐτῆς ἑορταῖς ἐγκατέσπειρεν, εἰτα καὶ τῇ Ὑπαπαντῇ τὸ *Ὁ μήτραν παρθενικὴν ἀγίαςας τῷ τόκῳ σου* καὶ ἐν τῇ τῶν Εἰσοδίων τὸ *Ὁ καθαρῶτατος ναὸς ἐμφανεία ταύτης συνέταξε*. Βλ. σχετικὰ Α. ΡΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ, «Mitteilungen über Romanos», *BZ* 2, 1893, σ. 602. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, σσ. 332 κ.έ.

665. «Λαμπὰς γὰρ ἡ κυπαρίττος ἐωρᾶτο ἐφ' ἡμέραις τισὶν ὑπερφυῶς λάμπουσα». Βλ. ἀνωτ. σημ. 664.

666. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, σσ. 334 κ.έ. Στὰ παραδείγματα πού ἀναφέρει ὁ Ξυγγόπουλος προσθέτουμε τὴν τοιχογραφία στὴ Μονὴ Βαλσαμονέρου καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἱωάννη Καστροφύλακα. Προσωπικὲς σημειώσεις. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ἡ δευτέρα παράδοση τοῦ θαύματος τῆς καλλιφωνίας τοῦ Ρωμανοῦ ποὺ ἦταν διαδεδομένη στὴν Κωνσταντινούπολη, ἂν κρίνομε ἀπὸ τὴν ἀπεικόνισή του στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β΄ ἀπὸ τὸ ζωγράφο Μηνᾶ⁶⁶⁷, ἀντανακλᾶται πιθανότατα στὴν παρουσία τῶν μοναχῶν καὶ τῶν ψαλτῶν μέσα στὸ σπήλαιο⁶⁶⁸. Σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ Ξανθόπουλου, τὸ θαῦμα αὐτὸ συνέβη μία ἀπὸ τὶς ἡμέρες τῶν Χριστουγέννων μπροστὰ σὲ ἄπειρο πλῆθος πιστῶν ποὺ εἶχε συναθροιστεῖ στὸν ναὸ τῆς Κυριώτισσας γιὰ νὰ ἀκούσει τὸν ὄρθρο. Συγκεκριμένα ὁ Ρωμανὸς ἔλαβε τὸ ποιητικὸ χάρισμα ἀπὸ τὴν Παναγία ἐνῶ ἐψάλλετο ἡ ἔκτη ὠδὴ τοῦ κανόνα στὸν ὄρθρο τῶν Χριστουγέννων καὶ ἀνέβηκε στὸν ἄμβωνα γιὰ νὰ ψάλλει τὸ περίφημο κοντάκιό του στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ: «Ἡ Παρθένος σήμερον τὸν ὑπερούσιον τίκτει», τὴ στιγμή ποὺ οἱ χοροὶ τῶν ψαλτῶν ἄρχιζαν ἢ εἶχαν ἀρχίσει ἤδη νὰ ψάλλουν τὴν ἑβδομὴ ὠδὴ τοῦ κανόνα. Στὴ μικρογραφία τοῦ *Garrett* ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ἡ ἐξέχουσα θέση ποὺ κατέχει ὁ μοναχὸς στὴν ομάδα τῶν ἐν σκότει σὲ σχέση μὲ τὴ βασιλικὴ μορφή ποὺ εἰκονίζεται πρὸ πίσω καὶ ὁ σπαργανωμένος Χριστὸς στὴν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας — ὑπαινιγμὸς τῆς Γέννησης.⁶⁶⁹ Ἄν ἔτσι ἔχει τὸ πράγμα, διαπιστώνεται ἡ ἐπιβίωση μιᾶς Κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης στὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα (Βαλσαμόνερο) ἕως καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου (*Garrett 13*).

Οἶκος Χ

Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ εἰκονίζεται ὀρθίος μπροστὰ σὲ δικόρυφο βουνό. Κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια ἓνα μεγάλο ἀνοιγμένο εἰλητάριο, τὸ χειρόγραφο σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ ὕμνου⁶⁷⁰, ποὺ φέρει ἐβραϊκὴ γραφή. Πρόκειται γιὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἀδάμ τὸ ὁποῖον κατὰ τὴν παράδοση περιέχει τὶς ὀφειλὲς τῶν ἀνθρώπων καὶ τὶς ὁποῖες καταργεῖ μὲ τὸν ἐρχομὸ του στὸν κόσμον ὁ χρεωλῦτης Χριστὸς (εἰκ. 23, 57).

Τὸ στοιχεῖο τοῦ χειρογράφου εἶναι δανεισμένο ἀπὸ τὸν Ἀπόστολο Παῦλο: «ἐξάλειψας τὸ καθ' ἡμῶν χειρόγραφον τοῖς δόγμασιν ὃ ἦν ὑπεναντίον ἡμῖν, καὶ αὐτὸ ἤρεν ἐκ τοῦ μέσου προσηλώσας αὐτὸ τῷ σταυρῷ» (*Κολ. Β΄, 14-15*), ἀλλὰ συναντᾶται ἐπίσης σὲ ποιητικὰ καὶ μὴ λειτουργικὰ κείμενα⁶⁷¹. Γιὰ τὴν παραπάνω ἀποστολικὴ ρήση, πολὺχρηστὴ στὸν Ρωμανό⁶⁷²

667. *Il Menologio di Basilio*, πίν. 78.

668. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς*, σ. 337.

669. Ὁ μικρογράφος παριστάνει τὸν Χριστὸ μὲ τὸν ἴδιον τρόπο καὶ στὴ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο (οἶκος Λ) (εἰκ. 12, 46) γεγονὸς ποὺ συνέβη λίγο μετὰ τὴ Γέννηση ὅπως ἀφηνεταί νὰ ἐννοηθεῖ ἀπὸ τὸ Πρωτευαγγέλιο (κεφ. XXII, 2). Ὡστόσο τὸ παραπάνω κείμενο δὲν ἔχει καμιά ἀξία ὡς ἱστορικὴ μαρτυρία στὸ δισηπύλο πρόβλημα τοῦ ποιητῆ τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου ἐπειδὴ, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ, προέρχεται ἀπὸ ἓνα λαϊκὸ συναξάριο τοῦ ὁσίου Ρωμανοῦ ποὺ γράφηκε στὰ μεταεικονομαχικὰ χρόνια. Βλ. σχετικὰ ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, σ. 175.

670. «Χάριν δοῦναι θελήσας, ὀφλημάτων ἀρχαίων, ὁ πάντων χρεωλῦτης ἀνθρώπων, ἐπεδήμησε δι' ἐαυτοῦ, πρὸς τοὺς ἀποδήμους τῆς αὐτοῦ χάριτος· καὶ σχίσας τὸ χειρόγραφον, ἀκούει παρὰ πάντων οὕτως. Ἀλληλοῦια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 38 κ.έ.

671. Γ. ΜΕΓΑ, «Ἀδάμ καὶ Χριστὸς εἰς τὰς παραδόσεις τοῦ λαοῦ», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος*, Ἀθῆναι 1929, σσ. 408 κ.έ., κυρίως 418 κ.έ.

672. Σημειώνομε πρόχειρα μερικὰ χωρία τοῦ Ρωμανοῦ: «Ὕμνος εἰς τὰ Βάια, οἶκος ια' καὶ κυρίως ιβ'... Θέλησον, σταυρώθητι, καὶ σχίσον τὸ χειρόγραφον». PITRA, *Analecta Sacra* I, σσ. 64, 65. Εἰς τὸ Πάθος, οἶκος κβ' «Νίκην παρέχων τοῖς ταπεινοῖς, δίκην τροπαίου φέρων ἐπὶ ὤμων τὸν σταυρόν, ἐξῆλθε σταυρωθῆναι, καὶ τιτρώσκειν τὸν ἡμᾶς κατατρώσαντα πληρώσας γὰρ πάντα ὃ ὀφείλομεν ἡμεῖς, καὶ πρὸς θάνατον ἔτρεχε...». *Αὐτόθι*, σ. 123. Εἰς τὴν πόρνην, οἶκος δ' «καὶ δεικνύσι τὴν τράπεζαν θυσιαστήριον ἐν αὐτῇ ἀνακείμενος, καὶ χαριζόμενος τὴν ὀφειλὴν τοῖς χρεώσταις...», καὶ οἶκος κ' «Ὑπάγετε τὸ λοιπὸν τῶν χρεῶν ἐλύθητε, πορεύθητε, ἐνοχῆς γὰρ ἐκτὸς πάσης ἐστέ, ἡλευθερώθητε, μὴ πάλιν ὑποταγῆτε τοῦ χειρογράφου σχισθέντος, μὴ ἄλλο ποιήσετε». Προσευχὴ Ρωμανοῦ, οἶκος θ' «ἐξάλειψον τὰ παίσματα, ὑπόγραψον ἄφεσιν, ἀμνησίκακε, τὸ χειρόγραφόν μου σχίσον». Ε. ΜΙΟΝΙ, *Romano il Melode, Saggio critico e dieci inni inediti*, Padova 1937, σσ. 144 κ.έ. Κ. ΦΑΦΑΛΙΟΥ, *Προσευχὴ Ρωμανοῦ*, Ν. ΤΩΜΑΑΚΗ, *Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ Ὕμνοι*, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1952, σ. 13.

καὶ σὲ ἄλλους⁶⁷³, ἔχουν διατυπωθεῖ πολλές θεωρίες. Μερικοὶ ὡς χειρόγραφο ἐννοοῦν τὸν Μωσαϊκὸ νόμο, ποὺ ἐξαιτίας τῶν παραβάσεων τοῦ ἀνθρώπου κατέληξε νὰ γίνεῖ ἔγγραφο δηλωτικὸ τῆς ὀφειλῆς του⁶⁷⁴ καὶ ἄλλοι τὸ νοητὸ χειρόγραφο στὸ ὁποῖο καταγράφονται τὰ ἁμαρτήματα τοῦ καθενὸς ἀπὸ ἐμᾶς⁶⁷⁵. Ἐξάλλου, μὲ ἀφετηρία τοὺς μύθους καὶ τὴ λαϊκὴ παράδοση σχετικὰ μὲ τοὺς πρωτοπλάστους στὸν χῶρο τῆς Βαλκανικῆς καὶ τὶς προεκτάσεις τους στὴ γλῶσσα τῆς ἐκκλησίας, ὀρισμένοι μελετητὲς παραδέχονται ὅτι τὸ χειρόγραφο ἀποτελεῖ τὸ ἔγγραφο τῆς συμφωνίας τοῦ Ἀδὰμ πρὸς τὸν διάβολο, τὸ ὁποῖον «οἱ ἄρχες καὶ ἐξουσίες» ἔχουν σὰν ὄπλο ἐναντίον τῆς ἀνθρωπότητος. Ὁ Χριστὸς τὸ ἀφῆρεσε ἀπὸ τοὺς δαίμονες καὶ τὸ προσήλωσε στὸ σταυρό. Ἡ ἄποψη αὕτη φαίνεται ὅτι ἐνισχύεται ἀκόμη περισσότερο καὶ ἀπὸ τὴν ἐξήγηση ποὺ δίνει ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος στὸ ὑπόμνημά του γιὰ τὴν *Πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολὴν*: «Κατεῖχεν οὖν τὸ χειρόγραφον τοῦτο ὁ διάβολος. Καὶ οὐκ ἔδωκεν ἡμῖν αὐτὸ ὁ Χριστός, ἀλλ' αὐτὸς αὐτὸ ἔσχισεν, ὅπερ τοῦ μετὰ χαρᾶς ἀφιέντος ἐστίν»⁶⁷⁶.

Ἡ ἔγγραφη αὕτη συμφωνία μεταξὺ Ἀδὰμ καὶ διαβόλου εἶναι πολὺ γνωστὴ στὴ Βουλγαρικὴ καὶ Ρωσικὴ παράδοση καὶ ἔχει τὴν πηγὴ τῆς σὲ σλαβικὰ ἀπόκρυφα⁶⁷⁷ μὲ ἀπήχσεις καὶ στὴ θρησκευτικὴ τέχνη τῶν Βαλκανικῶν λαῶν, κυρίως ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα⁶⁷⁸. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος τῆς συμφωνίας στὶς ἐκκλησίες τῆς Moldovița⁶⁷⁹ καὶ τοῦ Voroneț⁶⁸⁰ μὲ τὸν Ἀδὰμ νὰ γράφει ἐπάνω σὲ περγαμνὴν τὸ κείμενο ποὺ τοῦ ὑπαγορεύει ὁ Σατανᾶς. Ἡ σκηνὴ αὕτη δὲν φαίνεται νὰ συναντᾶται ἔξω ἀπὸ τὴ Ρουμανία ἐνῶ ἡ ἐπίδραση τοῦ μύθου ἐμφανίζεται στὴν παράσταση τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ στὴ Σερβία ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα, ὅπως π.χ. στὴ Gračanica⁶⁸¹, στὸ Čučer⁶⁸² καὶ ἀργότερα

673. Πρβ. ΚΥΡΙΛΛΟΥ (Ἱεροσολύμων), «Πρώτη μυσταγωγικὴ κατήχησις», PG 33, στ. 1073 «ὅτε οὖν τῷ σατανᾷ ἀποτάττει, πᾶσαν τὴν πρὸς αὐτὸν πάντως διαθήκην λύσας, τὰς παλαιὰς πρὸς Ἀθὴν συνθήκας, ἀνοίγεται σοι ὁ παράδεισος τοῦ Θεοῦ...». ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, «ὑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολὴν», PG 62, σ. 341, «κατεῖχεν ὁ διάβολος τὸ χειρόγραφον ὃ ἐποίησεν πρὸς τὸν Ἀδὰμ ὁ Θεός». Πρβ. ἐπίσης εὐχὲς καὶ τροπάρια τῆς ἐκκλησίας ὅπως: εὐχὴ τοῦ Μ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, «Θεὲ καὶ Κύριε τῶν δυνάμεων... τὸ χειρόγραφον τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν διαρρήξας καὶ θριαμβεύσας ἐν αὐτῷ τὰς ἀρχὰς καὶ ἐξουσίας τοῦ σκότους...». Ἀναστάσιμος τροπᾶριο τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα. «Χριστὸς ὁ Σωτὴρ ἡμῶν τὸ καθ' ἡμῶν χειρόγραφον προσηλώσας τῷ σταυρῷ ἐξῆλειψε καὶ τοῦ θανάτου τὸ κράτος κατήργησε...». Πεντηκοστᾶριον στιχηρὸν τοῦ Δ' ἡχοῦ τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Κυριακῆς, «ἤθελον δάκρυσιν ἐξαλείψαι τῶν ἡμῶν πταισμάτων Κύριε τὸ χειρόγραφον...». Τριῶδιον, Ἀθῆναι 1967, σ. 516. Μακαρισμοὺς κατὰ τὴν ἀκολουθία τῆς Μεγάλης Πέμπτης. Αὐτόθι, σ. 449.

674. Πρβ. τὴν ἐρμηνεῖα ποὺ δίνει ὁ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΟΣ. «...ἡ ἐκείνην λέγω τὴν ἰδιόχειρον ἢ ἰδιόφωνον ὁμολογίαν, ἣν ἔλεγον πρὸς Μωυσῆν, ὅτι πάντα ὅσα εἶπεν ὁ Θεός, ποιήσομεν καὶ ἀκουσόμεθα, ἢ τὴν ὀφειλομένην τῷ Θεῷ ὑπακοήν, ἢ ἐκείνην τὴν ἐντολήν, ἣν ἐνετείλατο ὁ Θεὸς τῷ Ἀδὰμ: Ἡ, δ' ἂν ἡμέρα φαγῆς ἀπὸ τοῦ ξύλου ἀποθάνης». PG 119, στ. 36. Τὴν ἴδια ἐρμηνεῖα παρέχει καὶ ὁ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, PG 62, στ. 340. Βλ. ἐπίσης Γ. ΜΕΓΑ, Ἀδὰμ καὶ Χριστός, σ. 420. Ν. ΛΟΥΒΑΡΗ, Ὑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολὴν, Θεσσαλονίκη 1920, σ. 45. Τὸ ἴδιο ὑποστηρίζει καὶ ὁ Π. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, Ὑπόμνημα εἰς τὰς ἐπιστολάς τοῦ Παύλου, Ἀθῆναι 1937, σ. 550.

675. ΕΥΘ. ΖΙΓΑΒΗΝΟΥ, Ἑρμηνεῖα τῶν ἐπιστολῶν τοῦ Μεγάλου Ἀποστόλου Παύλου, ἐκδ. Ν. Καλογερά, τόμ. Β', 1877, σ. 133: «χειρόγραφον νοητὸν ἐν ᾧ ἐγράφοντο χειρὶ ἀσωμάτων τὰ ἐκάστου ἁμαρτήματα ἢ χειρόγραφον ἄλλως τὴν πρὸς τὸ δουλεύει τῇ ἁμαρτίᾳ κατάθεσιν τῶν ἀνθρώπων δίκην γραμματίου δουλείας γεγεννημένην».

676. ΜΕΓΑ, Ἀδὰμ καὶ Χριστός, σ. 424. Ὡστόσο οἱ διάφορες δοξασίες καὶ μυθοπλασίες σχετικὰ μὲ τὸ χειρόγραφο δὲν φαίνονται πρωιμότερες τοῦ 4ου αἰῶνα καὶ κατὰ συνέπειαν ἔχουν τὴν ἀρχὴν τους στὸ σχετικὸ ἀποστολικὸ ἐδάφιο. Αὐτόθι, σ. 426.

677. Αὐτόθι, σ. 408.

678. P. HENRY, «Folklore et iconographie religieuse», *Contribution à l'étude de la peinture moldave*, Mélanges publiés par l'Institut Français des Hautes Etudes en Roumanie 1927, σσ. 83 κ.έ.

679. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, πίν. LI(2).

680. HENRY, *Folklore et iconographie religieuse*, σ. 83, εἰκ. 5. Τοῦ ἰδίου, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 246, εἰκ. 81.

681. MILLET, *Recherches*, σ. 214, εἰκ. 172.

682. Αὐτόθι, σ. 214.

στο ψαλτήριο του Βελιγραδίου⁶⁸³. Ἐδῶ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται χωρὶς τὸ χειρόγραφο νὰ στέκεται ἐπάνω σὲ δύο διασταυρούμενες πλάκες μέσα στὸν Ἰορδάνη ποταμό, κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες ξεπροβάλλουν δύο φίδια⁶⁸⁴. Ἡ ἴδια παράσταση ὑπάρχει στὴ Μονὴ Ξενοφώντος (1544)⁶⁸⁵ στὸ Ἅγιον Ὄρος ἐνῶ τὰ παραδείγματα πολλαπλασιάζονται στὴ Ρουμανία⁶⁸⁶. Στὴ Sucevița⁶⁸⁷, στὴ μεγάλη ἐκκλησία τῆς Dragomirna⁶⁸⁸ καὶ σὲ χειρόγραφα εἰκονογραφημένα ἀπὸ τὸν Ἀναστάσιο Crimcoviçi ὁ Χριστὸς στὴ σκηνὴ τῆς Βαπτίσεως κρατεῖ στὰ χέρια του τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἀδὰμ σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή⁶⁸⁹.

Ἀπὸ τὰ προηγούμενα γίνεται νομίζω φανερό ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ ποὺ σχίζει τὸ χειρόγραφο πρέπει νὰ δημιουργήθηκε μέσα στὰ πλαίσια τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Ἀκαθίστου. Οἱ πρωιμότερες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος τοποθετοῦνται στὸ δεῦτερο μισό τοῦ 14ου αἰῶνα — Ἅγιος Κλήμης τῆς Ἀχρίδος⁶⁹⁰, Σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου⁶⁹¹ — γιὰ τὸ στὰ μνημεῖα τὰ ὁποῖα περιλαμβάνουν κύκλο Ἀκαθίστου ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὸ πρῶτο μισό τοῦ 14ου αἰῶνα — Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσόνος, Παναγία τῶν Χαλκεῶν, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός — ὁ σχετικὸς οἶκος δὲν σώζεται.

Ὁ Χριστὸς, κρατώντας τὸ χειρόγραφο σὲ σχῆμα ἀνοικτοῦ V μὲ τὰ δύο χέρια — ἃς σημειωθεῖ ὅτι ποτὲ αὐτὸ δὲν παριστάνεται τελείως σχισμένο⁶⁹² — ἄλλοτε συνοδεύεται ἀπὸ ὁμάδες κληρικῶν καὶ λαϊκῶν — ὅπως στὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου⁶⁹³, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Mateiș, τοῦ Marko, στὴν Κοίμησι τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 107) στὸν Ἅγιο Φανούριο στὸ Βαλσαμόνερο⁶⁹⁴, στὶς τράπεζες τῆς Λαύρας (εἰκ. 129) καὶ τῆς Δοχειαρίου (εἰκ. 153), στὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Βαρλαάμ⁶⁹⁵, στὶς εἰκόνες τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, Θεοδώρου

683. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 58, εἰκ. 28.

684. Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βασίζεται σὲ μία παραλλαγή τοῦ ἴδιου θρύλου, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποῖαν τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἀδὰμ πῆρε ὁ Σατανᾶς καὶ τὸ ἔκρυψε στὸν Ἰορδάνη κάτω ἀπὸ μία πέτρα, λέγοντας ὅτι κανεὶς δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὸ ἀνασύρει ἀπὸ ἐκεῖ παρὰ μόνο ἂν ἔχει γεννηθεῖ ἀπὸ παρθένα καὶ βαπτισθεῖ δύο φορές. Βλ. HENRY, *Folklore et iconographie religieuse*, σ. 91. ΜΕΓΑ, Ἐδῶ καὶ Χριστός, σ. 408. Οἱ διασταυρούμενες πλάκες — ἔμμεσος ὑπαινιγμὸς τῶν πυλῶν τοῦ Ἄδη — δείχνουν ἀκόμη τὴ συσχέτιση ποὺ ὑπάρχει στὴ θεολογικὴ σκέψη μεταξὺ τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη καὶ τοῦ Βαπτίσματος. Βλ. ZAGA GAVRILOVIĆ, «La résurrection d'Adam: Une réinterprétation», CA XXVII, 1978, σ. 105.

685. MILLET, *Athos*, πίν. 172(3).

686. Βλ. καὶ ξενῶνα τοῦ μοναστηριοῦ στὴν Cozia (16ος αἰ.). ȘTEFĂNESCU, *Valachie et Transylvanie*, πίν. 50. VOgoneț. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. LXIII(1), καὶ πάνω σὲ ἓνα σταυρὸ τῆς Dragomirna. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, σ. 191, πίν. 11.

687. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σσ. 268 κ.έ., 271. πίν. LXIII(1).

688. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, σ. 191.

689. SIRARPIE DER NERSESSIAN, «Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcoviçi», *Mélanges Nicolas Jorga*, Paris 1933, σσ. 695 κ.έ. Τῆς ἰδίας, *Études Byzantines et Arméniennes*, τόμ. I, Louvain 1973, σσ. 265 κ.έ.

690. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 9.

691. Ἡ παράσταση εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Βελιγραδίου. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVIII(145), σ. 83.

692. Στὴν Τράπεζα τοῦ Χελανδαρίου ὁ Χριστὸς κρατώντας τὸ χειρόγραφο μὲ τὰ δύο χέρια τὸ πατάει μὲ τὰ πόδια του. Ἡ σκηνὴ ἀντιγράφεται ἀπὸ τὸν μεταγενέστερο ἀγιογράφο τῆς Σκήτης τοῦ Ξενοφώντος. MILLET, *Athos*, πίν. 102(4) καὶ 264(1). Στὸν νάρθηκα τῆς Κοιμήσεως στὸ Σοφικὸ ὁ Χριστὸς σχίζει τὸ χειρόγραφο μὲ πῶ φυσικὸ τρόπο. Τὸ ξετυλιγμένο εἰλητήριο ἔχει σχισθεῖ στὴ μέση καὶ τὰ δύο κομμάτια του μόλις συγκρατοῦνται στὴν ἄκρη, ἐνῶ διευθύνονται πρὸς τὸ ἔδαφος σχηματίζοντας ἔτσι ἓνα ἀνεστραμμένο V.

693. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVIII(145).

694. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 784(α.β), 110. GALLAS-WESSEL-BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σ. 318.

695. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου, πίν. 278(β).

Πουλάκη, Ἰωάννη Καστροφύλακα⁶⁹⁶, καὶ στὴν Ἀγία Κυριακὴ στὴν Παλαιόχωρα τῆς Αἰγίνης⁶⁹⁷—καὶ ἄλλοτε εἰκονίζεται μόνος ὅπως στὶς τοιχογραφίες τῆς Cozia⁶⁹⁸, τῆς Dečani, τοῦ νάρθηκα τοῦ Μοναστηρίου τῶν Φιλανθρωπινῶν⁶⁹⁹ καὶ τοῦ χειρόγραφου τοῦ Princeton (εἰκ. 23, 57). Σὲ ἄλλα παραδείγματα ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ποὺ σχίζει τὸ χειρόγραφο συνδυάζεται καὶ μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο, ὅπως στὸ ψαλτήριο Tomić⁷⁰⁰ καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου⁷⁰¹. Στὸ ψαλτήριο ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς μὲ τὸ σταυρὸ τῆς Ἀναστάσεως στὸ ἓνα χέρι καὶ μέσα σὲ μεγάλη φωτεινὴ δόξα νὰ κατευθύνεται πρὸς τὸ σπήλαιο ποὺ φαίνεται στὸ δεξιὸ τμήμα. Ἐκεῖ ἓνας γονατιστὸς ἄγγελος κρατεῖ προσκολλημένη στὸ ἔδαφος τὴν κεφαλὴ γερωντικῆς μορφῆς (Ἄδης ἢ Σατανᾶς). Στὸ κέντρο τῆς παραστάσεως ὑπάρχει ὄρθια μεγάλη δίφυλλη κλειστὴ θύρα, ἴσως ὑπαινιγμὸς τῶν πυλῶν τοῦ Ἄδου. Στὴν εἰκόνα ὁ Χριστὸς κρατώντας τὸ σταυρὸ κατευθύνεται πρὸς τὸ σπήλαιο τοῦ Ἄδου, ὅπου εἰκονίζονται οἱ πρωτόπλαστοι καὶ μορφές δικαίων. Στὴν Καταπολιανὴ τῆς Πάρου, ὁ Χριστὸς, ἐπάνω σὲ βράχο στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς καὶ μὲ τὸ χειρόγραφο στὰ χέρια, πλαισιώνεται δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὶς μορφές τῶν προφητῶν βασιλέων καὶ τῶν πρωτοπλάστων, οἱ ὁποῖοι εἰκονίζονται μέσα σὲ σαρκοφάγους⁷⁰². Στὰ ἐπιτραχήλια τῶν Μονῶν τῆς Λαύρας⁷⁰³, τοῦ Σταυρονικήτα⁷⁰⁴ καθὼς καὶ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου⁷⁰⁵ ὁ Χριστὸς μέσα σὲ δόξα εἰκονίζεται στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς—στὰ δύο πρῶτα ἐπιτραχήλια πατάει ἐπάνω στὶς θύρες τοῦ Ἄδου— νὰ σχίζει τὸ χειρόγραφο μὲ τὰ δύο χέρια. Κάτω δεξιὰ, εἰκονίζονται οἱ πρωτόπλαστοι μέσα σὲ σαρκοφάγο ἐνῶ ἀριστερὰ φαίνονται τρεῖς μορφές λαϊκῶν. Ἐξάλλου στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Humor⁷⁰⁶ καὶ τῆς Moldovița⁷⁰⁷ ὁ εἰκοστὸς δευτέρος οἶκος ἀποδίδεται μὲ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο. Ἀντίθετα στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας⁷⁰⁸ καὶ τοῦ Escorial⁷⁰⁹ ὁ Χριστὸς προχωρεῖ πρὸς τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σκηνῆς τείνοντας τὸ χέρι σὲ μία ὁμάδα ἀνθρώπων ποὺ τὸν ἰκετεύουν μὲ τὸ ἄλλο χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητάριο. Στὸ βάθος τῆς παραστάσεως μία ἀπλὴ ἀρχιτεκτονικὴ κατασκευὴ φέρει στὸ κέντρο τῆς μεγάλῃ μισάνοικτη θύρα μὲ βαριὰ θυρόφυλλα καὶ μικρὸ παράθυρο ἀριστερὰ. Εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ πρόκειται γιὰ ὑπαινιγμὸ τῶν πυλῶν τοῦ Ἄδου ἂν κρίνομε ἀπὸ τὸ ἴδιο στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Tomić στὸν ἴδιο οἶκο. Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Θεράποντα στὴ Ρωσία ὁ Χριστὸς μέσα σὲ δόξα πατάει τὶς θύρες τοῦ Ἄδου. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι σύρει τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο καὶ μὲ τὸ δεξιὸ κρατεῖ τὸ ξετυλιγμένο χειρόγραφο τῆς μίας ἅκρῃ τοῦ ὁποῖου κρατεῖ ὁ Διάβολος. Τὸ χειρόγραφο εἶναι σχισμένο ἀπὸ τὴ μέση χωρὶς νὰ εἶναι τελείως κομμένο⁷¹⁰.

Τὸ βαθύτερο μῆνυμα τοῦ εἰκοστοῦ δευτέρου οἴκου εἶναι ἡ σωτηρία τοῦ κόσμου μὲ τὸν

696. CHATZIDAKIS, *Icons*, πίν. 37. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Μουσεῖον Μπενάκη*, πίν. 27. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

697. Φωτογραφία τοῦ Ἀρχείου τοῦ Σπουδαστηρίου τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης τοῦ Ε.Μ. Πολυτεχνείου.

698. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 3.

699. RÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 48 (a.b). Προσωπικὲς σημειώσεις.

700. ŠČERKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LXII(103).

701. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

702. ΟΡΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 24.

703. ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τὰ χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 99.

704. Αὐτόθι, εἰκ. 79.

705. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Τὰ κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, πίν. 33, καὶ ΘΕΟΧΑΡΗ, *Τὰ χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 100.

706. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLIII.

707. Αὐτόθι, πίν. XLII(3).

708. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, σ. 132, φ. 31v.

709. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, εἰκ. 24.

710. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 75, 76.

αὐτεπάγγελτο ἔρχομὸ τοῦ Χριστοῦ στὴ γῆ. Ὅπως συμβαίνει καὶ με τοὺς ἄλλους θεολογικοὺς οἴκους τοῦ ὕμνου, οἱ ἀγιογράφοι ἄλλοτε ἀκολουθοῦν κατὰ γράμμα τὸ κείμενο, ἄλλοτε ἐπαναλαμβάνουν καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους με τὸ ἴδιο θεολογικὸ περιεχόμενο καὶ πολὺ σπάνια ἐκφράζονται με γενικὰ καὶ ἀφηρημένα σχήματα.

Οἶκος Ψ

Ἡ Παναγία παριστάνεται καθισμένη με τὸν Χριστὸ σὲ θρόνο. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἰσάριθμες ομάδες ἀπὸ ψάλτες τὴν ἀνυμνοῦν⁷¹¹. Τὸ σχῆμα τῆς εὐλογίας τοῦ δεξιοῦ χειροῦ τους ἀποτελεῖ παρανόηση τῆς χαρακτηριστικῆς χειρονομίας ποὺ συνοδεύει τοὺς ψάλτες στὶς παραστάσεις τῆς Βυζαντινῆς τέχνης. Αὐτὴ ἀποτελεῖ εἰδικὸ συνδυασμὸ θέσεων τοῦ βραχίονα καὶ τῶν δακτύλων. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις ὁ ἀντίχειρας ἐνώνει τὸ τρίτο καὶ τέταρτο δάκτυλο ἐνῶ ὁ ἕνας ἢ καὶ οἱ δύο βραχίονες ἐκτείνονται ὀριζόντια με τὶς παλάμες μπροστὰ ἢ ὁ ἀριστερὸς ὑψώνεται πλάγια. Οἱ χαρακτηριστικοὶ πῖλοι στὸ κεφάλι φαίνεται νὰ δηλώνουν τὴ διαφορὰ τοῦ βαθμοῦ τους⁷¹². Ἡ ἔλλειψη σχετικῆς μελέτης δὲν ἐπιτρέπει τὴ βαθμολογικὴ διάκριση ἀνάμεσα στοὺς παριστανόμενους ψάλτες, εἶναι ὥστόσο φανερό ὅτι ἡ μορφή με τὸ κουκούλιο στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς παριστάνει ἕνα μοναχὸ ἐνῶ ἡ πρώτη δεξιὰ ἀναγνώστη⁷¹³ (εἰκ. 24, 58). Τὸ μεγαλεῖο τῆς ἐνθρονῆς Βρεφοκρατοῦσας τονίζεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὸ φανταστικὸ μνημειακὸ κτίριο τοῦ βάθους, ποὺ φέρει τρεῖς ἀναγεννησιακοὺς τρούλους με φανὸ στὴν κορυφή. Ὁ μεσαῖος καὶ μεγαλύτερος, ποὺ στηρίζεται σὲ τέσσερις κίονες με κορινθιάζοντα κιονόκρανα, λειτουργεῖ ὡς κιβώριο ἐπάνω ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Παναγίας. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κιβώριο ὑψώνονται δύο συμπαγεῖς τοῖχοι με ἕνα ἄνοιγμα στὴ μέση, πίσω ἀπὸ τοὺς ὁποίους διακρίνονται οἱ δύο ἄλλοι μικρότεροι τρούλοι. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ οἰκοδόμημα αὐτὸ ἀπεικονίζει ναὸ τοῦ ὁποίου ἡ παρουσία ἄλλωστε ὑπαγορεύεται καὶ ἀπὸ τοὺς πρώτους στίχους τῆς στροφῆς «εὐφημοῦμεν Σε πάντες ὡς ἔμψυχον ναὸν Θεοτόκε...». Πρόκειται ὅμως γιὰ κάποια συγκεκριμένη ἢ γιὰ μιὰ ἀφηρημένη ἀπεικόνιση ναοῦ, ἀπλῶς καὶ μόνο γιὰ τὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ κειμένου; Στὴν ἀπάντηση μπορεῖ νὰ βοηθήσει τὸ ἴδιο τὸ κείμενο. Ἦδη, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ χαρακτηρισμὸ «ἔμψυχος ναός», ἡ Παναγία ἀποκαλεῖται στοὺς πρώτους χαιρετισμοὺς τῆς στροφῆς «σκηνὴ τοῦ Θεοῦ Λόγου» καὶ «κιβωτὸς χρυσοθεῖσα τῷ πνεύματι». Καὶ οἱ δύο χαρακτηρισμοί, ἰδιαίτερα δὲ τῆς κιβωτοῦ, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς βιβλικὲς προεικονίσεις τῆς Παναγίας, μᾶς συνδέουν αὐτόματα με τὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος (Βασιλ. ΙΙΙ, 8, 1-11). Ὅπως εἶναι γνωστὸν ἡ Κιβωτὸς τῆς Διαθήκης με τὴ μεταφορὰ τῆς στὸν ναὸ καὶ τὴν τοποθέτησίν της στὸ βωμὸ τοῦ ἀποτελεῖ τὸν τύπο τῆς Παναγίας ποὺ ὁδηγεῖται στὸν ναὸ καὶ εἰσάγεται στὰ Ἱερά τῶν Ἁγίων. Εἶναι λοιπὸν φανερό ὅτι στὴ μικρογραφία τοῦ Princeton ἔχομε μιὰ συμβολικὴ παράσταση τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομῶντος με τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα στὴ θέση τῆς κιβωτοῦ «τὴν τὸν ἀχώρητον Λόγον χωρήσασα»⁷¹⁴. Ἐξάλλου οἱ μορφολογικὲς ὁμοιότητες τοῦ ἀρχιτεκτονήματος

711. «Ψάλλοντές σου τὸν Τόκον, ἀνυμνοῦμέν σε πάντες, ὡς ἔμψυχον ναὸν Θεοτόκε· ἐν τῇ σῇ γὰρ οἰκίᾳς γαστρί, ὁ συνέχων πάντα τῇ χειρὶ Κύριος, ἡγίασεν, ἐδόξασεν, ἐδίδαξε βοᾶν σοι πάντας». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 39.

712. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτὴν*, σσ. 355 κ.έ.

713. Ν. ΖΙΑΣ, «Some Representations of Byzantine Cantors», *AAA*, τεύχ. ΙΙ, 1969, εἰκ. 2, 5, 6.

714. Πρβ. καὶ τὰ τροπάρια τοῦ Ἑσπερινοῦ τῶν Εἰσοδίων τῆς Παναγίας: «Σήμερον πιστοὶ χορεύσωμεν, ἐν ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις, τῷ Κυρίῳ ἄδοντες, τιμῶντες καὶ τὴν αὐτοῦ, ἡγιασμένην σκηνήν, τὴν ἔμψυχον κιβωτόν, τὴν τὸν ἀχώρητον Λόγον χωρήσασαν...». «Σήμερον ναὸς ὁ ἔμψυχος τῆς ἁγίας δόξης, Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ὡμῶν, ἡ μόνη ἐν γυναιξίν, εὐλογημένη ἀγνή, προσφέρεται τῷ ναῷ...». Μηναιὸν Νοεμβρίου, Ἐν Ἀθήναις 1960, σ. 178.

τοῦ εἰκοστοῦ τρίτου οἴκου μὲ κτίριο σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ ἱερέα Ἰωάννη Ἀπακᾶ, ποὺ παριστάνει τὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή⁷¹⁵, ἐνισχύουν ἀκόμη περισσότερο τὴν ὑπόθεσή μας, ὑποδεικνύοντας ταυτόχρονα καὶ τὸ πιθανὸ πρότυπο τοῦ μικρογράφου. Μὲ ἐξαιρέση τὸ κτίριο τοῦ βάθους, ἡ σκηνὴ παρουσιάζει ἐπίσης πολλὰς ὁμοιότητες μὲ ἐκείνη τοῦ ἴδιου οἴκου στὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 107). Καὶ ἐδῶ ἡ Βρεφοκρατοῦσα δεσπόζει στὴ σκηνὴ καθισμένη σὲ θρόνο ὅπου ὁδηγοῦν τρεῖς ἀναβαθμοὶ ἐνῶ ἀριστερὰ εἰκονίζονται ἱεράρχες καὶ δεξιὰ ψάλτες⁷¹⁶. Μία ἀνεπτυγμένη κυκλικὴ στοὰ πλαισιώνει τὶς μορφές. Στὴν εἰκόνα τῆς Σκοπέλου ἡ ἐνθρονη βρεφοκρατοῦσα Παναγία πλαισιωμένη ἀπὸ ψάλτες εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ ἓνα ἀπλωμένο ὕφασμα ποὺ σχηματίζει ἓνα εἶδος σκηνῆς. Ἡ Παναγία ὑμνεῖται ἐδῶ ὡς «σκηνὴ τοῦ Θεοῦ καὶ Λόγου» σύμφωνα μὲ τοὺς πρώτους χαιρετισμοὺς τοῦ εἰκοστοῦ τρίτου οἴκου⁷¹⁷.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ εἰκοστὸς τρίτος οἴκος δὲν ὑπολείπεται τῶν ἄλλων στὴν ποικιλία τῶν παραλλαγῶν. Μὲ βάση τὴ στάση ἢ τὸν τύπο τῆς Παναγίας καὶ τῶν προσώπων ποὺ τὴ συνοδεύουν μποροῦμε πάντοτε μέσα στὰ πλαίσια τῶν γνωστῶν μνημείων νὰ διακρίνομε τοὺς ἐξῆς εἰκονογραφικοὺς τύπους:

α) Τὸν τύπο τοῦ ψαλτηρίου Τομιᾶ⁷¹⁸ μὲ τὴν Παναγία ἐνθρονη βρεφοκρατοῦσα στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς σκηνῆς ἀνάμεσα σὲ δύο ὁμοιόμορφα κτίρια ποὺ συνδέονται μεταξύ τους μὲ ὕφασμα. Δεξιὰ, ὁμάδα ψαλτῶν μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς ἐνδυμασίες καὶ τὰ καλύμματα στὸ κεφάλι τὴν ὑμνεῖ. Ἡ διάταξη τῶν προσώπων στὴ σκηνὴ ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἡ Παναγία κρατεῖ στὰ γόνατά της τὸν Χριστὸ δείχνουν ὅτι ὁ μικρογράφος εἶχε πιθανότατα ὡς πρότυπο παράσταση Προσκυνήσεως τῶν Μάγων⁷¹⁹. Παραλλαγὴ τοῦ ἴδιου τύπου ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες τῆς Dečani⁷²⁰, τῆς Ἀχρίδος⁷²¹, τῆς Λαύρας (εἰκ. 130), τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Βαρλαάμ⁷²² καὶ τῆς Παναγίας στὸ Σοφικὸ (εἰκ. 202).

β) Τὸν τύπο τοῦ Σερβικοῦ ψαλτηρίου τοῦ Μονάχου⁷²³ —τὴ σκηνὴ γνωρίζομε ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Βελιγραδίου— μὲ τὴν Παναγία ὄρθια, δεομένη χωρὶς τὸν Χριστό, ἀνάμεσα σὲ πιστοὺς καὶ ἱεράρχες. Ἡ ἀναμμένη λαμπάδα στὰ χέρια τῆς γονατιστῆς μορφῆς ἀριστερὰ καὶ τὸ θυμιατὸ στὸ δεξιὸ χεῖρ τοῦ ἱεράρχη ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ μεταφέρουν στὴ μικρογραφία τὰ γνωστὰ στιγμιότυπα λατρείας τοῦ λειτουργικοῦ τυπικοῦ.

γ) Τὸν Ἀθωνικὸ τύπο μὲ τὴν Παναγία Κυριώτισσα ἢ Δεξιοκρατοῦσα, στὶς μονές Δοχειαρίου καὶ Χελανδαρίου ἀντίστοιχα. Στὴν πρώτη ἡ Παναγία εἰκονίζεται στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς, ἐνῶ ἀριστερὰ διακρίνονται ἓνας ἱεράρχης μὲ θυμιατὸ, μικρὸς ἀκόλουθος μὲ ἀνοικτὸ βιβλίον καὶ μία ὁμάδα ψαλτῶν (εἰκ. 154). Στὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα τὴν Παναγία Κυριώτισσα πλαισιώνουν ἱερωμένοι καὶ ψάλτες⁷²⁴. Τὶς ἴδιες μορφές συναντήσαμε καὶ στὸ Σερβικὸ ψαλτήριον. Στὴ δευτέρη, ἡ Παναγία παριστάνεται μέσα σὲ δόξα στὸ κέντρο τῆς παραστάσεως ἀνάμεσα σὲ ψάλτες (εἰκ. 178).

715. CHATZIDAKIS, *Icônes*, σσ. 106 κ.ε., πίν. 53, εἰκ. 79.

716. Ὁμάδες ἱεραρχῶν καὶ ψαλτῶν πλαισιώνουν τὴν Παναγία καὶ στὸν Ἅγιο Φανούριο στὸ Βαλσαμόνερο. GALLAS-WESSEL-BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, σ. 318.

717. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

718. ŠČERPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LXIII(104).

719. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο κρατεῖ ἡ Παναγία τὸν Χριστὸ στὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (979-84). *Il Menologio di Basilio*, σ. 272.

720. PETKOVIĆ, *Dečani*, πίν. CCXLVIII(1).

721. GROZDANOV, *Ilustracija himni Bogorodičinog akatista*, πίν. 10, 12.

722. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 279.

723. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVIII(146), σ. 83.

724. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 173.

δ) Τὸν τύπο τῆς Μονῆς τοῦ Marko ὅπου ἡ Παναγία ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας⁷²⁵ ἡ ὁποία μεταφέρεται στοὺς ὅμους φορέων «βασταζαρίων» ὅπως ἀποκαλοῦνται στὸ Τυπικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος στὴν Κωνσταντινούπολιν⁷²⁶, εἴτε στηρίζεται σὲ τρίποδα ὅπως στὴν Cozia⁷²⁷. Ἐνας αὐτοκράτορας ἢ ἡγεμόνας, κληρικοί, διάκονοι καὶ μοναχοὶ συνοδεύουν τὴν εἰκόνα.

Ἡ ὑποκατάσταση τῆς φυσικῆς παρουσίας τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς ὡς Ὁδηγήτριας κυρίως στοὺς δύο τελευταίους οἴκους τοῦ ὕμνου⁷²⁸ πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὸ ρόλο τῆς ὡς ἱεροῦ παλλαδίου τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τὶς διάφορες τελετὲς ποὺ εἶχαν καθιερωθεῖ πρὸς τιμὴν τῆς. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση σὲ περιπτώσεις ἐθνικοῦ κινδύνου ἢ ἐμφάνισή τῆς καὶ μόνο στίς ἐπάλξεις τῶν τειχῶν μπορούσε νὰ τρέψει σὲ φυγὴ τοὺς ἐχθροὺς⁷²⁹, ἐνῶ ἡ σωτήρια παρέμβαση τῆς Ὁδηγήτριας στὰ γεγονότα τοῦ 626 ἢ τῶν ἐτῶν 717-19, ποὺ εἶχε ὡς ἐπακόλουθο τὴ δημιουργία τοῦ δευτέρου προοιμίου τοῦ ὕμνου «Τῇ ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ»⁷³⁰, θὰ πρέπει νὰ ἦταν πάντοτε ζωντανὴ στὴ μνήμη τοῦ λαοῦ, ἀφοῦ ἀναφέρεται καὶ στὸ συναξάριο τῆς ἐορτῆς τοῦ Ἀκαθίστου⁷³¹. Ἀνατρέχοντας στὰ κείμενα ποὺ ἀναφέρονται στὴν Ὁδηγήτρια βλέπομε ὅτι ἤδη στίς ἀρχὲς τοῦ 5ου αἰῶνα ἡ αὐτοκράτειρα Πουλχερία εἶχε καθιερώσει ἀγρυπνία κάθε Τρίτῃ ἀπόγευμα ὁπότε ἡ ἀχειροποίητη εἰκόνα τῆς Θεοτόκου μεταφερόταν μὲ μεγάλη πομπή ἀπὸ τὴ Μονὴ τῆς Ὁδηγήτριας στὸ ναὸ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκοπρατειῶν. Ἐκεῖ ἀκολουθοῦσε «παννυχίδα καὶ λιτὴ» ὅπου πιθανῶς ἐψάλλετο καὶ ὁ Ἀκάθιστος. Ἡ εἰκόνα μεταφερόταν πάλι πίσω στὴ Μονὴ τῆς Ὁδηγήτριας τὴν ἐπόμενη ἡμέρα μὲ τὴν ἴδια λαμπρὴ πομπή⁷³².

Ὁ αὐτοκράτωρ Μαυρίκιος (582-602) εἶχε καθιερώσει ἐπίσης στίς Βλαχέρνες ἐορτὴ πρὸς τιμὴν τῆς Θεοτόκου σὲ ἐκδήλωση εὐγνωμοσύνης γιὰ τὴ θεία προστασία ποὺ ἀπελάμβανε τὸ Βυζαντινὸ κράτος καὶ ἰδιαίτερα ἡ Πόλη⁷³³. Ἐπίσης ὁ Ἰωάννης Β΄ Κομνηνὸς (1118-1143)

725. MIRKOVIĆ - TATIĆ, *Markov Manastir*, σ. 53, ἀντίγραφο στὴ σ. 49. MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, πίν. 80(153). Πρβ. καὶ τὸν σχετικὸ οἶκο στὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν. Προσωπικὲς σημειώσεις.

726. Βλ. P. GAUTIER, «Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator», *REB* 32, 1974, σ. 83, στ. 898.

727. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, εἰκ. 4, 6.

728. Πολλὲς φορὲς τὸ πορτραῖτο τῆς Παναγίας συναντᾶται, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς δύο τελευταίους οἴκους, εἴτε στὴν ἀπεικόνιση τοῦ προοιμίου τοῦ ὕμνου ὅπως στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Θεράποντα στὴ Ρωσία. (DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, πίν. 35, εἰκ. 77), εἴτε καὶ σὲ ἄλλους οἴκους ὅπως στοὺς δέκατο τέταρτο (Ξ), δέκατο ἕβδομο (Ρ) στὸ Mateić (MILLET-VELMANS, *Yougoslavie IV*, σ. XXII), στὸν εἰκοστὸ (Υ) στὴ Dečani, (PETKOVIĆ, *Dečani II*, σ. 46) καὶ στὸν δέκατο ἕβδομο (Ρ) στὴν Παντάνασσα. MILLET, *Mistra*, πίν. 151(5). Ἡ ἰδέα τῆς ἀντικατάστασης ἑνὸς προσώπου ἀπὸ τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀντανακλᾶ τὴν αὐτοκρατορικὴ συνήθεια κατὰ τὴν ὁποίαν μία εἰκόνα τοῦ αὐτοκράτορα μπορούσε νὰ ἀντικαταστήσῃ τὴ φυσικὴ του παρουσία. Τέτοια πορτραῖτα μετεφέροντο ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς πρεσβευτὲς στοὺς ξένους ἡγεμόνες ἢ ἐτοποθετοῦντο στίς αἹθουσες δικαστηρίων καὶ ἀπέδιδαν σ' αὐτὲς τὶς ἴδιες τιμὲς ποὺ ἔδικαιούτο ὁ αὐτοκράτορας. Βλ. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, σσ. 5 καὶ 7. Τὸ πορτραῖτο, σὰν πραγματικὸς ἀντιπρόσωπος τοῦ προσώπου ποὺ ἤθελαν νὰ τιμήσουν, ἦταν οἰκεῖο στοὺς καλλιτέχνες καὶ ἀπὸ τὶς εἰκονομαχικὲς ἔριδες· οἱ εἰκονολάτρεις γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς λατρείας τῶν εἰκόνων εἶχαν ἐπιμείνει ἰδιαίτερα στὴν ἄμεση σχέση ποὺ συνέδεε τὴν εἰκόνα μὲ τὸ παριστανόμενο πρόσωπο. Τοῦ ἰδίου, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, σσ. 183 κ.ἑ. Στὸ εἰκονογραφικὸ θεματολόγιο τῆς Βυζαντινῆς τέχνης μποροῦν νὰ βρεθοῦν ἀρκετὰ παραδείγματα ἀντικαταστάσεως ἑνὸς προσώπου ἀπὸ τὴν εἰκόνα του, ἀλλὰ σὲ κανένα ἀπὸ αὐτὰ δὲν ἔχομε παράσταση λειτουργικῆς λατρείας ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ εἰκοστοῦ τρίτου οἴκου. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatura XIV veka*, πίν. XLI, εἰκ. 58. TANIA VELMANS, «Le portrait dans l'art des Paléologues», *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1968, σσ. 93 κ.ἑ., πίν. XXXV(1).

729. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance*, σσ. 47 κ.ἑ.

730. TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σσ. 17 κ.ἑ.

731. PG 92, στ. 1352.

732. G.G. MEERSEMAN, *The Acatistos Hymn*, τόμ. I, Freiburg 1958, σσ. 25 κ.ἑ.

733. Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗ, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴν φιλολογίαν*, τόμ. II, Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία καὶ Ποίησις, Ἀθῆναι 1965, σ. 158, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι ὁ Ἀκάθιστος ψαλλόταν στίς Βλαχέρνες στὴ λιτὴ κάθε Παρασκευῆς. Βλ. ΜΗΤΣΑΚΗ, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, σ. 507.

ήταν εξαιρετικά άφοσιωμένος σ' αυτή την εικόνα. Την κρατούσε στο Παλάτι ενώ στις στρατιωτικές επιχειρήσεις χρησιμοποιούσε ένα αντίγραφο της. Ταυτόχρονα καθιέρωσε προς τιμήν της και μία εβδομαδιαία τελετή, κατά την οποία κάθε Παρασκευή οι μοναχοί της Μονής του Παντοκράτορος, ο κληρός της 'Ελεούσας —έκκλησίας που ανήκε στη Μονή του Παντοκράτορος— καθώς και πλήθος πιστών μετέβαιναν στο παλάτι για να πάρουν την εικόνα της 'Οδηγήτριας και να τη μεταφέρουν στο ταφικό παρεκκλήσιο του 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ, όπου έτελείτο όλονυκτία και το πρωί μεγάλη λειτουργία στο τέλος της οποίας μοίραζαν στους πιστούς άρτο, κρασί και χρήματα. Έν συνεχεία η εικόνα επέστρεφε στο Παλάτι⁷³⁴. Όπως γίνεται φανερό, είναι πολύ δύσκολο να καθοριστεί με ποιά από τις παραπάνω έκδηλώσεις θα μπορούσε να συνδεθεί ή εικονογραφία του είκοστού τρίτου οίκου. Στις μελέτες τους σχετικά με τον 'Ακάθιστο ή Tania Velmans⁷³⁵, ή Gordana Babić⁷³⁶ και ο André Grabar⁷³⁷ αναλύουν κυρίως τους δύο τελευταίους οίκους του ύμνου και έπισημαίνουν: ή πρώτη την ύπαρξη ρεαλιστικών στοιχείων στην εικονογραφία της σκηνής, ή δεύτερη την επίδραση της Κωνσταντινουπολίτικης παραδόσεως στη διαμόρφωση της εικονογραφίας του 'Ακαθίστου, ενώ ο André Grabar προεκτείνει τις έρευνες αυτές προσθέτοντας ταυτόχρονα και νέα στοιχεία στην ιστορία των δύο εικονογραφικών τύπων της βρεφοκρατούσας Παναγίας που είναι γνωστοί με τις έπωνυμίες 'Οδηγήτρια και 'Ελεούσα. Προκειμένου για την παράσταση του είκοστού τρίτου οίκου στο Μοναστήρι του Marko ο André Grabar υποστηρίζει ότι αυτή άντανakλά τις λατρευτικές έκδηλώσεις της έποχής του 'Ιωάννου Β' Κομνηνού, βασιζόμενος κυρίως στην παρουσία της εικόνας της 'Ελεούσας και σε λεπτομέρειες που δανείζεται από τις διηγήσεις του Ρώσου προσκυνητή Στεφάνου του Novgorod και του 'Ισπανού ταξιδιώτη Pero Tafur⁷³⁸. Αν παραβλέψομε τη μεγάλη χρονική απόσταση που υπάρχει μεταξύ του 12ου αιώνα και του 14ου ή του 15ου στους οποίους αναφέρονται οι διηγήσεις των προσκυνητών αντίστοιχα, οι συμπτώσεις στην περιγραφή μεταξύ των γραπτών μαρτυριών και της παραστάσεως είναι άρκετά πειστικές. Υπάρχει όμως ένα σημείο το οποίο δεν διευκρινίζεται από τις πηγές, εκείνο της συμμετοχής του αυτοκράτορα ή του Πατριάρχη στις τελετές που αναφέρθηκαν. Οι περιγραφές του Στεφάνου του Novgorod και του Pero Tafur, μολοντί είναι άρκετά λεπτομερειακές, δεν κάνουν λόγο γι' αυτούς⁷³⁹, αφήνοντας να έννοηθεί ότι έπρόκειτο για λαϊκές έκδηλώσεις όπως τα σημερινά πανηγύρια. Έξάλλου είναι αυτονόητο ότι με την καθιέρωση της οποιασδήποτε λιτανείας ή λειτουργίας προς τιμήν της 'Οδηγήτριας και μάλιστα με την ύποχρέωση να τελείται μία φορά την εβδομάδα δεν είναι άπαραίτητη και ή συμμετοχή κάθε φορά του ύψηλου κλήρου ή των δημοσίων προσώπων, πολύ δε περισσότερο του ίδιου του αυτοκράτορα. Αντίθετα, ο αυτοκράτορας αναφέρεται σε τελετές έθνικού χαρακτήρα⁷⁴⁰ ενώ μόνο μία φορά γίνεται λόγος στον Ψευδο-

734. JANIN, *La géographie ecclésiastique*, σ. 203.

735. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste*, σσ. 154 κ.έ.

736. BABIĆ, *L'Acatiste de la Vierge à Cozia*, σσ. 183 κ.έ.

737. GRABAR, «L'Hodigitria et l'Eléousa», *ZLK* 10, 1974, σσ. 3 κ.έ. και *L'art paléochrétien et l'art byzantin* (Variorum Reprints), London 1979.

738. *Αυτόθι*, σσ. VIII κ.έ.

739. JANIN, *La géographie ecclésiastique*, σσ. 204 κ.έ.

740. Το 1186 όταν ο 'Αλέξης Βρανάς ξεσηκώθηκε και έπρόκειτο να πολιορκήσει την Κωνσταντινούπολη, ο 'Ισαάκ 'Αγγελος Γ' έκαμε λιτανεία επάνω στις επάλξεις των τειχών με την εικόνα της 'Οδηγήτριας. Βλ. Ν. ΧΩΝΙΑΤΗ, έκδ. Bonn, σ. 497. Στις 15 Αυγούστου 1261 ή εικόνα της Παναγίας 'Οδηγήτριας ήταν επικεφαλής της θριαμβικής πομπής που συνόδευσε τον Μιχαήλ Η' τον Παλαιολόγο κατά την εγκατάστασή του στην Κωνσταντινούπολη. Βλ. ΠΑΧΥΜΕΡΗ, έκδ. Bonn, I, σ. 160. Ν. ΓΡΗΓΟΡΑ, έκδ. Bonn, σ. 87. JANIN, *La géographie ecclésiastique*, σ. 201, και τον 'Ανδρόνικο με την εύκαιρία μιάς νικηφόρου ναυμαχίας εναντίον των Τούρκων. Βλ. Ν. ΓΡΗΓΟΡΑ, έκδ. Bonn, I, σ. 542.

Κωδινὸ γιὰ τὴ συμμετοχὴ τοῦ σὲ ἓνα ἔθιμο ποὺ ὑπῆρχε τὸν 14ο αἰῶνα στὴν Πόλη, καὶ φαίνεται νὰ διατηρήθηκε μέχρι τὴν ᾽Αλωση. Αὐτὸ ἀφοροῦσε τὴ μεταφορὰ τῆς εἰκόνας τῆς ᾽Οδηγήτριας μὲ μεγάλη ἐπισημότητα στὸ αὐτοκρατορικὸ παλάτι τὴν Πέμπτη τῆς πέμπτης ἐβδομάδας τῆς Τεσσαρακοστῆς καὶ τὴν παραμονὴ τῆς ἐκεῖ μέχρι τὴ Δευτέρα τοῦ Πάσχα. Τὴν ἄφιξή τῆς ὑποδεχόταν ὁ αὐτοκράτορας στὴν πύλη τῆς αὐλῆς τοῦ παλατιοῦ ἐνῶ τὴν ἡμέρα τῆς ἀναχωρήσεως τὴν προέπεμπε μέχρι «τὰ ὕψηλά» ὅπου, ἀφοῦ ἐγίνετο μία σύντομη μνήμη τῶν βασιλέων, ὁ αὐτοκράτορας ἐπέστρεφε στὸν οἶκο τοῦ. Ὁ Ψευδο-Κωδινὸς ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴ διάρκειά τῆς ἀγρυπνίας στὸ παλάτι τὴν παραμονὴ τῆς ἑορτῆς τοῦ ᾽Ακαθίστου ὁ αὐτοκράτορας παρακολουθοῦσε τὴ λειτουργία κλεισμένος μέσα σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ κελιά τῆς ἀρεσκείας τοῦ ἐνῶ οἱ ἄρχοντες παρέμεναν στὸν τρίκλινο⁷⁴¹. Ἡ πληροφορία αὕτη τοῦ Ψευδο-Κωδινοῦ, ἂν καὶ πτωχὴ σὲ λεπτομερειακὰ στοιχεῖα, μᾶς βοηθεῖ νὰ ἐρμηνεύσουμε τὴν παρουσία τοῦ αὐτοκράτορα στὸν εἰκοστὸ τρίτο οἶκο τοῦ ᾽Ακαθίστου στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko καὶ νὰ ὀρίσουμε ἀκόμη περισσότερο τὴν τελετουργικὴ στιγμή, ἢ ὅποια θὰ πρέπει νὰ συνδέεται μὲ τὴν ἄφιξη τῆς εἰκόνας στὸ παλάτι. Ἐτσι δικαιολογεῖται ἡ ἀπουσία τοῦ αὐτοκράτορα καὶ τῶν ἀξιωματούχων ἀπὸ τὸν εἰκοστὸ τέταρτο οἶκο στὸ ἴδιο μνημεῖο. Μία ἐκδήλωση ποὺ συνδεόταν ἄμεσα μὲ τὸν ἑορτασμὸ τοῦ ᾽Ακαθίστου δὲν ἔχει περισσότερες πιθανότητες νὰ περιληφθεῖ καὶ σὲ ἀπεικονίσεις τοῦ ἴδιου ὕμνου; Εἶναι γνωστὴ ἐξάλλου ἡ προσπάθεια τῶν Σέρβων ἡγεμόνων καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Dušan νὰ μιμηθοῦν τὸν βυζαντινὸ αὐτοκράτορα σὲ κάθε ἐκδήλωσή. Ὁ Dušan ἱδρύσε δικό του Πατριαρχεῖο, υἱοθέτησε τὸ τελετουργικὸ τυπικὸ τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς καὶ ἀπένειμε στοὺς αὐλικούς του τοὺς τίτλους τοῦ δεσπότη, σεβαστοκράτορα, καίσαρα κλπ. Ὁ δικέφαλος ἀετὸς ἐγίνε ἐπίσης τὸ ἔμβλημα τοῦ κράτους⁷⁴² καὶ τὸν βλέπουμε νὰ στολίζει ἀκόμη καὶ τὴν ποδέα τῆς εἰκόνας τῆς ᾽Ελεούσας στὸν εἰκοστὸ τρίτο οἶκο. Βέβαια ὁ ἀφηγηματικὸς χαρακτήρας τῶν δύο τελευταίων στροφῶν τοῦ ὕμνου στὸ Μοναστήρι τοῦ Marko εἶναι μοναδικὴ περίπτωση μέσα στὰ πλαίσια τοῦ δημοσιευμένου ὕλικου καὶ τῶν σκηνῶν ποὺ σώζονται γιὰ τὸ τόσο στὰ ἄλλα παραδείγματα τοῦ 14ου αἰῶνα ὅσο καὶ στὰ μεταγενέστερα οἱ σκηνὲς διατηροῦν τὴν αὐτονομία τους. Ὅμως καὶ στὴν Cozia ὅπου, σύμφωνα μὲ τὴν Gordana Babić, ἡ παράσταση τῆς εἰκοστῆς τρίτης στροφῆς ἀποτελεῖ μία εἰκόνα - τύπο τῆς αὐτοκρατορικῆς λατρείας πρὸς τὴν θαυματουργὸ ᾽Οδηγήτρια, ἢ ὅποια δὲν ἀποδίδει ἓνα συγκεκριμένο σημεῖο τῆς πραγματικῆς λειτουργίας ἀλλὰ ἀποτελεῖ μία σύνθεση ὑπαρκτῶν στιγμῶν, ἡ παράσταση φαίνεται νὰ ἀντανακλᾷ τὸ ἔθιμο τῆς μεταφορᾶς τῆς εἰκόνας στὸ παλάτι καὶ τὴν ὑποδοχὴ τῆς ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα. Ἀπὸ ὅλα τὰ πρόσωπα ποὺ συμμετέχουν στὴ σκηνὴ μόνον ὁ αὐτοκράτορας εἰκονίζεται σὲ στάση δεήσεως ἐνῶ ἡ ἀνάπαυση τῆς εἰκόνας στὸν τρίποδα φαίνεται προσωρινή, ἀφοῦ τὰ χέρια τῶν δύο μοναχῶν ποὺ θὰ τὴν μεταφέρουν ἐξακολουθοῦν νὰ τὴν ὑποβαστάζουν. Ὅτι ἡ παράσταση δὲν συνδέεται μὲ λειτουργικὴ πράξη φαίνεται καὶ ἀπὸ τὶς ἐνδυμασίες τοῦ κλήρου, τὴν ἔλλειψη ψαλτῶν καὶ ἄλλων δευτέρας σημασίας λεπτομερειῶν σὲ σχέση καὶ μὲ τὴν παράσταση τοῦ Marko ὅπου οἱ ἱεράρχες φοροῦν πολυσταύρια φαιλόνια, κρατοῦν θυμιατὸ καὶ εὐαγγέλιο ἐνῶ μικροὶ διάκονοι βοηθοῦν στὴ λειτουργία.

Τὸ γεγονὸς ὅτι, τόσο οἱ αὐτοκράτορες ὅσο καὶ οἱ ἀνώτεροι στρατιωτικοὶ τοῦ Βυζαντίου ζητοῦσαν τὴν προστασία τῆς ᾽Οδηγήτριας ἀπευθυνόμενοι στὴν εἰκόνα τῆς πρὶν ξεκινήσουν γιὰ τὸ πεδίο τῆς μάχης⁷⁴³ καὶ οἱ ὑπαινιγμοὶ στὸ κείμενο τοῦ οἴκου σὲ πολεμικὰ γεγονότα ἐνέπνευσαν ποικιλότροπα τοὺς κατὰ καιροὺς ζωγράφους τοῦ ὕμνου. Μία ἐνδιαφέρουσα παρά-

741. J. VERPEAUX, *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Paris 1966, σσ. 230 κ.ἑ.

742. G.C. SOULIS, «La Serbie entre Byzance et l'Occident au XIVe siècle», *The Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, London 1967, σσ. 57 κ.ἑ.

743. JANIN, *La géographie ecclésiastique*, σσ. 209 κ.ἑ.

σταση στὸν ναὸ τῆς Moldovița ἀπεικονίζει ἐπάνω σὲ ὑψηλὸ βάθρο στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς ἕναν αὐτοκράτορα τὸν ὁποῖο πλαισιώνουν ὁ ὑψηλὸς κλῆρος καὶ οἱ αὐλικοί, ἐνῶ στὸ βάθος ὑψώνεται τεῖχος μὲ ἐπάλξεις καὶ πύργους, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους δεσπόζει ἡ εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας⁷⁴⁴. Μὲ τὴ μορφή τοῦ αὐτοκράτορα —μορφή σύμβολο τῆς βασιλείας— ἀποδίδεται πιθανότατα ὁ στίχος «χαῖρε, τῆς βασιλείας τὸ ἀπόρθητον τεῖχος». Αἰνιγματική ἐξήλ-λου εἶναι ἡ σκηνὴ στὴ Sucevița⁷⁴⁵ ὅπου ἡ εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας ἐπάνω σὲ στήριγμα, βρίσκεται στερεωμένο στὸ μέσον ἐνὸς μαρμάρινου ἁμβωνα παλαιοχριστιανικοῦ τύπου. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα διακρίνονται οἱ μορφὲς ἐνὸς αὐτοκράτορα, δύο ἱεραρχῶν μὲ φωτοστεφάνους καὶ πλῆθος κόσμου. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ἡ παρουσία τοῦ ἁμβωνα νὰ συμβολίζει τὴν ἐκκλησία. Στὸ Μοναστήρι τοῦ Ἀγίου Θεράποντα⁷⁴⁶ ἡ Ὁδηγήτρια σὲ προτομὴ παριστάνεται ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο ναοῦ. Στὸ ἀριστερὸ μέρος ἕνα αὐτοκρατορικὸ ζεῦγος καὶ στὸ δεξιὸ ὁμάδα ἱεραρχῶν τῆς ἀποδίδουν λατρεία. Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βασίζεται στὸ στίχο «ἀνυμνοῦμεν Σε πάντες ὡς ἔμψυχον ναὸν Θεοτόκε». Ὁ ζωγράφος τῆς Καταπολιανῆς⁷⁴⁷, ἀποδίδει μὲ τὸ δικό του τρόπο τὸ πρῶτο μέρος τῆς στροφῆς «Ψάλλοντές Σου τὸν τόκον». Στὸν ἄξονα τῆς σκηνῆς δεσπόζει μεγάλος σταυρός —ὑπαινιγμὸς τῆς σταυρικῆς θυσίας τοῦ Λόγου—, δεξιὰ τοῦ ὁποῖου εἰκονίζεται ἡ Παναγία καθισμένη σὲ ξύλινη κασέλα μὲ τὸν Χριστὸ στοὺς κόλπους της. Ὁ Χριστὸς μὲ ὕψος καὶ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ ἀνθρώπου τῆς ὠριμῆς ἡλικίας εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χερὶ ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ τὴ σφαῖρα τοῦ κόσμου «ὁ συνέ-χων τῇ χειρὶ πάντα». Τὸ ἀριστερὸ μισὸ κατέχει ὁμάδα ἀπὸ ἕνα ἱερέα καὶ τέσσερις ψάλτες.

Οἶκος Ω

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς δὲν εἶναι τυπικὴ γιὰ τὸν εἰκοστὸ τέταρτο οἶκο. Ἡ παράδοση⁷⁴⁸ ἐρμηνεύει συνήθως τοὺς τελευταίους στίχους τῆς στροφῆς σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους οἱ πιστοὶ δέονται στὴν Παναγία μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ γίνει ἀποδεκτὴ ἡ ἱκετήρια προσφορά τους⁷⁴⁹. Γι' αὐτὸ καὶ τὴ μορφή της συνοδεύουν ἀνάλογα βασιλεῖς, κληρικοί, ἀπόστολοι, λαϊκοὶ καὶ σπανιώτατα μόνο ἄγγελοι (εἰκ. 25, 59), ὅσο τουλάχιστον μᾶς πληροφοροῦν τὰ μέχρι τώρα γνωστὰ μνημεῖα. Ὡστόσο ἕνα ἀκόμη παράδειγμα ὑπάρχει στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 107). Τὴν ἐνθρονὴ Βρεφοκρατοῦσα, ἡ ὁποία κάθεται σὲ ὑψηλὸ θρόνον, περιβάλλουν ἄγγελοι —οἱ δύο μὲ εἰλητάρια στὰ χέρια— ἐνῶ ἄλλες δύο μορφὲς ἀγγέλων στὸ κάτω τμήμα τῆς παραστάσεως μὲ ξεδιπλωμένα εἰλητάρια στὰ χέρια, ὅπως καὶ στὴ μικρο-γραφία τοῦ Princeton, τὴν προσκυνοῦν.

Στὰ ἄλλα μνημεῖα ὅπως π.χ. στὴ Dečani ὁ εἰκοστὸς τέταρτος οἶκος δανεῖζεται τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἀπὸ μία παράσταση λατρείας. Ὁ βασιλιάς Dušan μὲ τὴ βασίλισσα Ἑλένη καὶ τὸν γιό τους Uroš εἰκονίζονται δίπλα στὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας⁷⁵⁰ συμμετέχοντας κατὰ τὸν J. Myslivec στὶς λειτουργίες τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς τελευταίας πρὸ τοῦ Πάσχα ἑβδομάδας⁷⁵¹.

744. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. XLII(3).

745. *Αὐτόθι*, πίν. LXV.

746. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 77.

747. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 25.

748. *Ἑρμηνεία*, σ. 150.

749. «Ὁ πανύμνητε Μῆτερ, ἡ τεκοῦσα τὸν πάντων Ἀγίων ἀγιώτατον Λόγον» δεξαμένη τὴν νῦν προσφορὰν, ἀπὸ πάσης ρῦσαι συμφορᾶς ἅπαντας· καὶ τῆς μελλούσης λύτρωσε κολάσεως, τοὺς σοὶ βοῶντας. Ἀλληλοῦια». TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, σ. 39.

750. PETKONIC, *Dečani*, II, πίν. CCXLIX. PÄTZOLD, *Der Akathistos-Hymnos*, εἰκ. 50(a,b).

751. MYSLIVEC, *Ikonografia akathistu Panny Marie*, σ. 127.

Περισσότερο επίκαιρη ή σκηνή εξαιτίας της παρουσίας της σύγχρονης με την παράσταση βασιλικής οικογένειας δίνει, εκτός των άλλων, και μία εικόνα της βυζαντινής ατμόσφαιρας σε σλαβικές χώρες. Όπως μās πληροφορεί ο Ψευδο-Κωδινός, ο βυζαντινός αυτοκράτορας καθώς και οι μονάρχες των παραπάνω περιοχών που τον μιμούντο συμμετείχαν από παράδοση στις λειτουργίες⁷⁵².

Στο Μοναστήρι του Marko⁷⁵³ από την άλλη μεριά μπορούμε να αναγνωρίσουμε συγκεκριμένα σημεία του λατρευτικού τυπικού της ακολουθίας του 'Ακαθίστου που επιβιώνουν μέχρι σήμερα. Είναι γνωστό ότι η λατρευόμενη εικόνα όχι μόνον της Παναγίας, προκειμένου για τον 'Ακάθιστο, αλλά και κάθε άλλης μεγάλης εορτής ή μεγαλομάρτυρος αγίου αποσπάζεται από τη συνηθισμένη της θέση μέσα στο ναό και εκτίθεται για κοινή λατρεία σε ειδικό προσκυνητάριο καλυμμένο συνήθως με ποδέα, σε κεντρικό σημείο του ναού. Για την εορτή του 'Ακαθίστου ή θέση της εικόνας της Παναγίας είναι στη σολέα της εκκλησίας, στον μεταξύ των δύο χορών των ψαλτών χώρο άκομη και σήμερα, και τοῦτο γιατί κατά τη διάρκεια της ακολουθίας οι οἱκοι του ὕμνου διαβάζονται από τον ιερέα ἔμπρὸς στην εἰκόνα, μία διαδικασία που πρέπει να είναι ὁρατή ἀπὸ ὅλους τοὺς πιστοὺς. Ἐτσι σὲ κάθε ἐμφάνιση τοῦ ἀναγνώστη ιερέα προηγούνται ἕνας ἢ περισσότεροι διάκονοι με ἀναμμένες λαμπάδες, καὶ ἀκολουθοῦν κατὰ σειρά ἱεραρχίας οἱ μετέχοντες στὴν εορτή κληρικοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας θὰ ἀναγνώσει τοὺς χαιρετισμούς⁷⁵⁴. Ἡ παράσταση τῆς Μονῆς τοῦ Marko περιέχει ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα: ὁ μικρὸς διάκονος με τὴ λαμπάδα βρίσκεται ἔμπρὸς στὴν εἰκόνα, οἱ ψάλτες ἀριστερὰ ἔχουν πάρει τὴ θέση τους, ἐνῶ ὁ ἱεράρχης δεξιὰ με τὸ σταυρὸ στὸ χέρι προσφέρει τὸ θυμίαμα. Ἐὰν ἐξαιρέσουμε τὴν Dečani καθὼς καὶ τὸ Μοναστήρι τοῦ 'Αγίου Θεράποντα στὴ Ρωσία⁷⁵⁵ ὅπου παριστάνεται ὁ μονάρχης στὸν εἰκοστὸ τέταρτο οἶκο, στὰ ἄλλα παραδείγματα τοῦ 14ου αἰῶνα, Mateić⁷⁵⁶, 'Αχρίδα⁷⁵⁷, ψαλτήρια Tomić⁷⁵⁸ καὶ Μονάχου⁷⁵⁹, στὸ χειρόγραφο τῆς Μόσχας⁷⁶⁰, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς ἀπεικόνισης τῆς Παναγίας —ὡς εἰκόνα ἢ ὡς φυσικὴ παρουσία— ὁ αὐτοκράτορας δὲν ἀπεικονίζεται. Πολὺ ἀργότερα, τὸν 16ο αἰῶνα συναντοῦμε στὰ μνημεῖα τοῦ Ἁθω, τράπεζες Χελανδαρίου (εἰκ. 179), Λαύρας (εἰκ. 131) καὶ Δοχειαρίου (εἰκ. 155), ἕναν ἢ περισσότερους ἑστεμμένους μαζί με ἱεράρχες καὶ ψάλτες νὰ περιβάλλουν τὴν Παναγία ἐνῶ ὁ τύπος τῆς λατρευομένης εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας συναντᾶται στὰ ἐπαρχιακὰ κυρίως μνημεῖα καὶ φορητὰ ἔργα⁷⁶¹ καὶ σποραδικὰ στὴ Ρουμανία — Moldovița —.

Πρωτοτυπία ἐμφανίζει ἡ παράσταση τοῦ οἴκου Ω στὴν Περίβλεπτο τῆς 'Αχρίδος ὅπου ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὀρθία στὸν τύπο τῆς Δεομένης χωρὶς τὸν Χριστό, ἀνάμεσα σὲ ἐπισκό-

752. CODINOS, ἔκδ. Bonn, σ. 72.

753. MILLET-VELMANS, *Yugoslavie IV*, πίν. 80(153).

754. 'Ο R. MERCENIER, στὴ μελέτη του: *La prière des églises de rite byzantin*, τόμ. II, Chevetogne, σσ. 12 κ.έ., ἀναφέρει ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας, περιβαλλομένη ἀπὸ πολὺτιμα ὑφάσματα, μετεφέρετο στὸ κέντρο τῆς ἐκκλησίας, ἐνῶ ὁ ιερέας, οἱ ψάλτες καὶ τὸ σύνολο τῶν πιστῶν τὴν πλαισίωναν με ἐπικεφαλῆς τὰ ὑψηλὰ πρόσωπα ποὺ συμμετείχαν στὴ λειτουργία.

755. DANILOVA, *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, εἰκ. 142.

756. MILLET-VELMANS, *Yugoslavie IV*, πίν. 47(96).

757. GROZDANOV, *Illustracija himni Bogorodičinog akatista*, σ. 46, πίν. 11, 12.

758. ŠČEPKINA, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, πίν. LXIII(105).

759. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen*, πίν. LVIII(147).

760. *Αὐτόθι*, σ. 132, φ. 33v.

761. Καταπολιανὴ τῆς Πάρου. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, πίν. 26. Φανερωμένη Σαλαμῖνος. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου*, πίν. 284. Ἁγία Κυριακὴ στὴν Παλιόχωρα τῆς Αἰγίνας. Φωτογραφία Ἀρχείου τοῦ Σπουδαστηρίου τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης τοῦ ΕΜ. Πολυτεχνείου. Εἰκόνα τῆς Σκοπέλου. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Κατάλογος, εἰκ. 99.

πους, ψάλτες και διακόνους που κρατούν λαμπάδες. Τὸ σκηνικὸ βάθος ἀποτελεῖ ὕφασμα μὲ λεπτὸ στικτὸ κόσμημα τὸ ὁποῖο σχηματίζει ἓνα εἶδος τέντας ἢ σκηνῆς, προσαρμοσμένο καθὼς εἶναι σὲ κατακόρυφα στοιχεῖα. Ἐνα εἶδος σκηνῆς ἀπὸ κόκκινο ὕφασμα πλαισιώνει καὶ τὴν Παναγία Νικοποιδὸν στὸν ἀνάλογο οἶκο στὴν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Φανουρίου στὸ Βαλσαμόνερο⁷⁶². Στὴ μεταγενέστερη παράσταση τοῦ ἴδιου οἴκου στὴν Sucevița ἢ Παναγία εἰκονίζεται ἔμπρὸς σὲ μία ἀνοικτὴ σκηνή⁷⁶³. Εἶναι ὁρατὰ καὶ τὰ σχοινιά μὲ τὰ ὁποῖα ἔχει στερεωθεῖ στὸ ἔδαφος. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς εἶναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση τῶν πρώτων χαιρετισμῶν τοῦ εἰκοστοῦ τρίτου οἴκου, «χαῖρε, σκηνὴ τοῦ Θεοῦ καὶ Λόγου, χαῖρε, κιβωτὲ χρυσωθεῖσα τῷ πνεύματι», ἴσως ἐξαιτίας τῆς ἐννοιολογικῆς ταυτίσεως τοῦ περιεχομένου τῶν δύο οἴκων: οἶκος Ψ, «Ψάλλοντές Σου τὸν τόκον ἀνυμνοῦμεν Σε πάντες»... οἶκος Ω, «ᾠ πανύμνητε μητέρα, ἡ τεκοῦσα τὸν πάντων ἁγίων ἁγιώτατον Λόγον»... οἶκος Ψ, «χαῖρε, ψυχῆς τῆς ἐμῆς σωτηρία».. οἶκος Ω, «καὶ ἀπὸ πάσης ρῦσαι συμφορὰς ἅπαντας καὶ τῆς μελλούσης λύτρωσαι κολάσεως». Ἐχομε λοιπὸν ἐδῶ ὑπαινιγμὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου μὲ τὴν Παναγία ὡς Κιβωτόν, ἐνῶ τὶς θέσεις τοῦ Μωυσῆ καὶ Ἀαρὼν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Κιβωτοῦ κατέχουν οἱ ὁμάδες τῶν πιστῶν ποὺ ἰκετεύουν γιὰ τὴ σωτηρία τους⁷⁶⁴.

Ἡ ἀνάθεση τοῦ ἔργου τῆς δοξολογίας ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στοὺς ἀγγέλους φαίνεται νὰ ἀντανακλᾷ καὶ ἐπιδράσεις ποὺ δέχθηκαν τόσο ὁ ζωγράφος τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα ὅσο καὶ ὁ μικρογράφος τοῦ Princeton ἀπὸ τὴν ὁμολογία τοῦ Ἀκαθίστου⁷⁶⁵ ἢ ἄλλα Μαρριολογικὰ κείμενα⁷⁶⁶. Ἐξάλλου οἱ ἄγγελοι ποὺ λατρεύουν τὴν Παναγία μὲ προσφορὰ θυμιάματος εἶναι μία λεπτομέρεια ποὺ σπανίζει στὶς βυζαντινὲς ἀπεικονίσεις τῆς ἐνθρονῆς Βρεφοκρατούσας ἢ ὁποῖα περιβάλλεται συνήθως ἀπὸ δύο δορυφοροῦντες ἢ σὲ προσκύνηση ἀρχαγγέλους⁷⁶⁷ ἐνῶ συναντᾶται στὴν πρωτοχριστιανικὴ⁷⁶⁸ καὶ πολὺ ἀργότερα στὴ δυτικὴ τέχνη ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα⁷⁶⁹, διὰ μέσου τῆς ὁποίας μεταδίδεται στὶς μεταβυζαντι-

762. Προσωπικὲς σημειώσεις.

763. HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, πίν. LXV.

764. N. BELJAEV, «Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique du XIV^e siècle», *L'art byzantin chez les Slaves*, Paris 1930, σσ. 315 κ.έ. Οἱ Ștefănescu καὶ Henry ἐρμηνεύουν τὴν παρουσία τῆς σκηνῆς πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία ὡς ἐπίδραση δυτικοῦ θέματος τῆς Παναγίας τοῦ Ἑλέους (Mater Misericordiae ἢ Madonna del Manto), ὅπου ἐπίσης κυριαρχεῖ ὁ τεράστιος μανδύας τῆς Παναγίας ποὺ καλύπτει τὸ πλῆθος τῶν ἰκετῶν. Βλ. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, σ. 151, πίν. LXXXIV(1), LXXXV(1). HENRY, *Les églises de la Moldavie du Nord*, σ. 275. C. BELTING-IMH, «Sub matris tutela», *Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg 1976, σσ. 38 κ.έ.

765. Πρβ. τὸ Θεοτοκίον τῆς ἐορτῆς τοῦ Ἀκαθίστου: «Ἀγγέλων καὶ ἀνθρώπων εὐφημία, ὑπάρχεις, ὅτι ἔτεκες Παρθένη, Χριστὸν τὸν Σωτῆρα τῶν ψυχῶν ἡμῶν», καὶ τροπάριο «Ρητορεύουσα, οὐ σθένει γλῶσσα Δέσποινα, ὕμνοлогῆσαι σε· ὑπὲρ γὰρ τὰ σεραφεῖμ, ὑψώθης κυήσασα τὸν βασιλέα Χριστόν...». *Τριῶδιον*, Ἀθήναι 1967, σσ. 326 καὶ 329.

766. Πρβ. τὰ ἐγκώμια πρὸς τὴν Θεοτόκον τοῦ Ἐπισκόπου Ἐπιφανίου, (PG 43, στ. 492). «Χαῖρε Κεχαριτωμένη... καλλιωτέρα γὰρ τῶν χειρουβείμ καὶ σεραφεείμ καὶ πάσης στρατιᾶς πέφυκεν ἀγγελικῆς, πρὸς τὴν οὐρανοῦ καὶ γῆς οὐκ ἐπαρκέσει γλῶττα, τάχα δὲ οὔτε ἀγγέλων. Καὶ γὰρ αὐτοὶ ὕμνον καὶ αἶνον καὶ τιμὴν καὶ δόξαν προσήνεγκαν ἄλλ· οὔτε οὕτω κατ' ἀξίαν εἰπεῖν ἴσχυσαν. Ἐχαιρον δὲ ἄγγελοι, ὡς αὐτοὶ μόνον τὸν Θεὸν ἔχοντες πρὸς οὓς ἡ Παναγία Παρθένος ἀνωτέρα, πέφυκε, τὸν Θεὸν τὸν ἐν οὐρανῷ ἐπὶ γῆς κυήσασα, ἵνα οὕτως ἐλκύσῃ στρατιὰς ἀγγέλων ἐπὶ γῆς μετὰ ἀνθρώπων...».

767. Ἡ μικρογραφία στὸ φ. 50ν τοῦ κώδικα *Vat. gr. 1162* τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου εἶναι ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες περιπτώσεις ποὺ τὴν Παναγία συνοδεύουν περισσότεροι τῶν δύο ἄγγελοι. STORNAJOLO, *Omilia di Giacomo monaco*, πίν. 20.

768. Πρβ. τὴν ἀψίδα τοῦ ναοῦ ἀριθ. 28 στὸ Bawit, ὅπου ἡ Παναγία ἐνθρονῇ κρατεῖ στὰ γόνατά της τὴν *imago clipeata* τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ πλαισιώνεται ἀπὸ δύο ἀγγέλους ποὺ κρατοῦν θυμιάτα. A. GRABAR, *Martyrium II*, London 1972, πίν. LIV(1), σσ. 176, κ.έ.

769. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα βλ. DOULA MOURIKI, «The Wall paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus» εἰς *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1984, σσ. 176 κ.έ.

νές παραστάσεις τοῦ θέματος. Ὁ τρόπος λατρείας ἑνὸς προσώπου με προσφορὰ λιβανωτοῦ καὶ ἀναμμένων κεριῶν ἔχει τὴν ἀρχή του στὸ αὐτοκρατορικὸ τυπικὸ, σύμφωνα με τὸ ὁποῖο, ὅταν ἡ εἰκόνα ἑνὸς νέου αὐτοκράτορα ἔφθανε σὲ μία πόλη ἢ ἐπαρχία, ὁ λαὸς τὴν ὑποδεχόταν με ἀναμμένα κεριὰ καὶ θυμιάματα ψάλλοντας ὕμνους. Μὲ τὸν καιρὸ οἱ συνήθειες αὐτὲς υἱοθετήθηκαν καὶ ἀπὸ τὸ ἐκκλησιαστικὸ τυπικόν⁷⁷⁰.

Ἡ μικρογραφία τοῦ Princeton ἐπαναλαμβάνει τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα τῆς Κρήτης (1381/2). Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βασίζεται κατ' ἐξοχήν στοὺς πρώτους στίχους τοῦ οἴκου ὅπου ἡ Παναγία ὑμνεῖται ὡς Θεοτόκος, μητέρα τοῦ Θεοῦ-Λόγου. Ὁ ζωγράφος καὶ ὁ μικρογράφος ἐμπνέονται ὡς ἓνα βαθμὸ ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τοῦ δεκάτου ἔκτου οἴκου ἐξαιτίας τῆς ταυτότητος τοῦ περιεχομένου του με τὸν εἰκοστὸ τέταρτο. Ἡ ἐπιγραφή «Ὡ πανύμνητε μητερ...» στὰ εἰλητάρια τῶν δύο ἀγγέλων διακόνων δίδει ἔμφαση στὴ λατρεία τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας. Δὲν ἀποκλείεται ἐπίσης ἀπεικονίσεις ὕμνων, ὅπως τοῦ «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει»⁷⁷¹ καὶ «Ἄνωθεν οἱ προφηταὶ»⁷⁷², ποὺ γνώρισαν μεγάλη διάδοση στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη, νὰ ἄσκησαν κάποια ἐπίδραση στὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς συγκεκριμένης σκηνῆς ἐνῶ στενὴ σχέση διαπιστώνεται καὶ με τὶς δυτικὲς Maestà.

770. O. TREITINGER, *Die Oströmische Kaiser und Reichsidee*, Jena 1938, σσ. 209 κ.έ.

771. MILLET, *Athos*, πίν. 157. Γιὰ τὰ χερουβεῖμ βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, «Ἡ λατρευτικὴ εἰκὼν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης», *Ἑλληνικά* 13, 1954, σσ. 257 κ.έ.

772. CHATZIDAKIS, *Icons*, σσ. 25 κ.έ.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

Οί είκοσιπέντε μικρογραφίες του ὕμνου στο χειρόγραφο *Garrett 13* εἶναι ὀλοσέλιδες συνθέσεις με διαστάσεις 17 × 12 ἐκ. περίπου (διαστάσεις σελίδος 21 × 17 ἐκ.). Ἐχουν ἀποδοθεῖ με λεπτό στρῶμα χρώματος ἐπάνω σὲ σχετικά χονδρὸ χαρτὶ δυτικῆς προελεύσεως¹. Ὁ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν μικρογραφιῶν, ποὺ ὅπως εἶδαμε σῶζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, καὶ τὰ τριάντα τέσσερα περίτεχνα ἀρχικὰ γράμματα μαζί με τὶς τέσσερις προμετωπίδες — ἡ μία εἶναι ὀλοσέλιδη — δίνουν μία αἴσθηση πολυτέλειας στο χειρόγραφο.

Φάνηκε ἤδη ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τοῦ κώδικα ὅτι, ὡς πρότυπα γιὰ ὀρισμένους οἴκους τοῦ ἱστορικοῦ μέρους χρησιμοποιήθηκαν κυρίως φορητὲς εἰκόνες (οἴκοι Α, Η, Θ, Ι, Κ, Μ), ἐνῶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους τοῦ ἴδιου τμήματος καὶ τοὺς περισσότερους τοῦ δογματικοῦ, τὰ πρότυπα ἦσαν κυρίως τοιχογραφίες καὶ λιγότερο χειρόγραφα. Τὰ ἔργα τῶν δύο πρώτων κατηγοριῶν ἀνήκουν στὴ λεγόμενη Κρητικὴ Σχολὴ ζωγραφικῆς, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ «κοινὴ» στὸν Βαλκανικὸ χῶρο ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου μέχρι τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνα². Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη οἱ μικρογραφίες δείχνουν νὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴν Κρητικὴ Σχολὴ ὅπως γίνεται φανερό ἀπὸ ὀρισμένα στοιχεῖα.

Κατ' ἀρχὴν φανερὴ εἶναι ἡ τάση τοῦ μικρογράφου γιὰ μία μνημειακὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν ποὺ κυριαρχοῦν στὶς συνθέσεις. Τὰ πολὺ ἀπλὰ κτίρια δὲν θυμίζουν τὶς πολὺπλοκες ἀρχιτεκτονικὲς προσόψεις, ποὺ παρατηροῦνται στὰ παλαιολόγια ἔργα. Πλαισιώνουν τὶς μορφὲς τονίζοντας τὴν κίνηση καὶ τὸ ρυθμὸ τους. Αὐτὴ ἡ αἴσθηση τοῦ ρυθμοῦ καὶ τῆς ἡρεμίας, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὴ γεωμετρικὴ ἀντίληψη στὴ σύνθεση, κυριαρχεῖ κατ' ἐξοχὴν στὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνη ὅπως δείχνουν οἱ τοιχογραφίες στὰ Καθολικὰ τῆς Λαύρας καὶ τοῦ Σταυρονικήτα. Ἀκόμη ὁ περιορισμὸς τοῦ βάθους, στοιχεῖο ξένο πρὸς τὶς αἰσθητικὲς ἐπιδιώξεις τῆς παλαιολόγιας τέχνης, οἱ στεγνὲς καὶ ξηρὲς μορφὲς σὲ συνδυασμὸ με τὸ λιτὸ πνεῦμα καὶ τὸ αὐστηρὸ ἥθος ποὺ ἀποπνέουν, καθὼς ἐπίσης καὶ ὁ τρόπος ποὺ ἀποδίδεται ἡ πτυχολογία με τὶςγωνιώδεις ἀπολήξεις καὶ τὶς φωτισμένες ἀκμὲς ποὺ ἐκπέμπουν μία μεταλλικὴ λάμψη συνδέονται με τὶς κύριες τεχνοτροπικὲς ἀρχὲς τῆς Κρητικῆς Σχολῆς³.

1. Τὰ περισσότερα χειρόγραφα τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνα στὴ Ρουμανία ἦταν γραμμένα σὲ πολὺ καλῆς ποιότητος χαρτὶ ποὺ προερχόταν ἀπὸ τὴ Βόρειο Ἰταλία. Βλ. G. VIKAN, «Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth», *Ph. D. thesis*, Princeton University 1976, τόμ. II, σ. 497, σημ. 60.

2. Γιὰ τὴν τεχνοτροπία τῆς Κρητικῆς Σχολῆς βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *KX* 10, 1956, σσ. 282 κ.ἐ. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Σχεδιάσμα Ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωση*, Ἀθῆναι 1957, σσ. 85 κ.ἐ., 94 κ.ἐ. καὶ σποραδικά. Γιὰ τὴν Κρητικὴ Σχολὴ βλ. ἐπίσης Μ. CHATZIDAKIS, *Icônes*, σσ. XXXVII κ.ἐ. καὶ σποραδικά. Τοῦ ἴδιου, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, «Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδης», Βενετία 1974, σσ. 168 κ.ἐ. Α. EMBIRICOS, *L'école crétoise, dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1967. GOUMA - PETERSON, «Crete, Venice, the Madonneri and a Creto-Venetian Icon in the Allen Art Museum», *Allen Memorial Art Museum Bulletin, Oberlin* XXV, 2, Winter 1968, σσ. 64 κ.ἐ. V.N. LAZAREV, «Saggi sulla pittura veneziana dei Sec. XII-XIV. La maniera greca e il problema della scuola Cretese» II, *Arte Veneta* XX, 1966, σσ. 50 κ.ἐ. Γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν πτώση τῆς Κωνσταντινουπόλεως βλ. Μ. CHATZIDAKIS, «Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine», *L'Hellénisme Contemporain, Le Cinq-Centième Anniversaire de la Prise de Constantinople*, Athènes 1953, σσ. 193 κ.ἐ. Τοῦ ἴδιου, «Ἡ Μεταβυζαντινὴ τέχνη καὶ ἡ ἀκτινοβολία της», *IEE* I, Ἀθήνα 1974, σσ. 418 κ.ἐ. Τοῦ ἴδιου, *Ἡ τέχνη κατὰ τὴν ὕστερη βυζαντινὴ ἐποχὴ. «Μακεδονία», 4.000 χρόνια Ἑλληνικῆς Ἱστορίας καὶ Πολιτισμοῦ*, Ἀθήνα 1982, σσ. 414 κ.ἐ.

3. Τοῦ ἴδιου, «Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ Ζωγραφικὴ», *KX* Δ', 1950, σσ. 384 κ.ἐ. Τοῦ ἴδιου, *Icônes*, σ. XXXIX.

Μία γενική παρατήρηση είναι η άνιση ποιότητα στα πρόσωπα, η οποία ωστόσο δεν φαίνεται να οφείλεται σε διαφορετικά χέρια. Κρίνοντας από τὸν λαϊκὸ γενικὰ χαρακτήρα τῶν μικρογραφιῶν, πιστεύομε ὅτι ἡ ποιοτικὴ διαφορὰ εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀσυνέπειας στὸν τρόπο δουλειᾶς τοῦ μικρογράφου ποὺ προέρχεται καὶ ἀπὸ τὸν ἔντονο ἐκλεκτικισμό του. Γιὰ μία ὁμάδα προσώπων, στὴν ὁποία ἀνήκουν ἡ ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα καὶ οἱ προφῆτες τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί (προοίμιο) (εἰκ. 1, 34), ὁ ἄγγελος καὶ ἡ Παναγία τοῦ πρώτου (Α) (εἰκ. 2, 36) καὶ δευτέρου οἴκου (Β) (εἰκ. 3, 37), οἱ μορφές τοῦ τετάρτου (Δ) (εἰκ. 5, 39), ἑβδόμου (Η) (εἰκ. 8, 42), εἰκοστοῦ δευτέρου (Χ) (εἰκ. 23, 57) καὶ εἰκοστοῦ τρίτου (Ψ) (εἰκ. 24, 58), τὸ πλάσιμο στὰ γυμνὰ μέρη ἔχει γίνεи με ἐπιμέλεια. Πολὺ πυκνές, λεπτές καὶ μικρές γραμμὲς φώτων τοποθετοῦνται ἐπάνω στὸ κοκκινωπὸ σάρκωμα, ἔτσι ὥστε οἱ μεταβάσεις τῶν τόνων νὰ εἶναι μαλακές καὶ οἱ ἀντιθέσεις με τὸν καστανὸ προπλάσμο νὰ μὴν εἶναι ἔντονες. Τὰ πρόσωπα με αὐτὴ τὴν ἀπόδοση δείχνουν λίγο γεμάτα, γαλήνια, χωρὶς ἀπότομες ἀλλαγές ἐπιπέδων. Τὰ μάτια, τὰ φρύδια, τὸ περίγραμμα τῆς μύτης καὶ τοῦ προσώπου ἀποδίδονται με σκοῦρο καφέ χρῶμα. Στρογγυλὴ σκιά σχηματίζει τὶς πτυχές κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, ἐνῶ ὁ φωτισμὸς σὲ σχῆμα τριγώνου καλύπτει ἐλαφρὰ τὴ σκιασμένη πλευρὰ τῶν προσώπων μέχρι τὸ πηγούνι, ὧν εἰκονίζονται σὲ τρία τέταρτα, στοιχεῖο περισσότερο ἔντονο στὴν τεχντροπία τοῦ Θεοφάνη⁴.

Μὲ διαφορετικὸ τρόπο ὁ μικρογράφος πλάθει τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν στοὺς οἴκους πέμπτο (Ε) (εἰκ. 6, 40), ὄγδοο (Θ) (εἰκ. 9, 43), ἑνατο (Ι) (εἰκ. 10, 44), ἐνδέκατο (Λ) (εἰκ. 12, 46), δέκατο τέταρτο (Ξ) (εἰκ. 15, 49), δέκατο ἕκτο (Π) (εἰκ. 17, 51), δέκατο ἑνατο (Τ) (εἰκ. 20, 54) καὶ εἰκοστὸ πρῶτο (Φ) (εἰκ. 22, 56). Τὰ σαρκώματα σὲ σχῆμα τριγώνου φωτίζουν ἀπότομα τὸν σκουρότερο προπλάσμο, ποὺ εἶναι ὁρατὸς σὲ μεγαλύτερες ἐπιφάνειες, ἢ δημιουργοῦν μικρότερες φωτεινές ἐστίες στὶς παρειές, ὅπως π.χ. στὴ μορφὴ τοῦ Ἰωσήφ στὴ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο (Λ) (εἰκ. 12, 46), στὶς μορφές τῶν ἀγγέλων στὸν δέκατο ἕκτο οἶκο (Π) (εἰκ. 17, 51), τῶν ρητόρων στὸν δέκατο ἑβδομο (Ρ) (εἰκ. 18, 52), στὴν ἀριστερὴ ὁμάδα τῶν ψαλτῶν στὸν εἰκοστὸ τρίτο (Ψ) (εἰκ. 24, 58) καὶ στοὺς ἀγγέλους τοῦ εἰκοστοῦ τετάρτου (Ω) (εἰκ. 25, 59). Πιο χαλαρὸ εἶναι τὸ πλάσιμο στὴ μορφὴ τοῦ Ἰωσήφ στὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων (Ι) (εἰκ. 10, 44). Ἡ ρόδινη σάρκα ἀπλώνεται σὲ μεγαλύτερη ἑκταση ἐπάνω στὸν σκοῦρο προπλάσμο ἐνῶ ἐλάχιστες κόκκινες γραμμὲς διακρίνονται κάτω ἀπὸ τὰ ζυγωματικά.

Περισσότερο πλαδαρές καὶ ἐπίπεδες εἶναι οἱ μορφές στοὺς οἴκους δέκατο τρίτο (Ν) (εἰκ. 14, 48) καὶ δέκατο ὄγδοο (Σ) (εἰκ. 19, 53), οἱ ὁποῖοι χαρακτηρίζονται ταυτόχρονα καὶ ἀπὸ μία φυσικὴ ἀσχήμια, φανερὴ ἐπίσης καὶ σὲ μορφές ἄλλων οἴκων ποὺ ἀνήκουν στὸ δογματικὸ μέρος τοῦ ὕμνου (οἶκοι Ξ, Ο) (εἰκ. 15, 49, 16, 50). Τὰ βασανισμένα πρόσωπα ἔχουν πλασθεῖ χωρὶς πολλὴ φροντίδα. Ἐξάλλου λείπει ἀπὸ αὐτὰ ἡ ὁμορφιά καὶ ἡ εὐγένεια ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Ἴσως ὁ ζωγράφος τῶν μικρογραφιῶν νὰ μὴν ἦταν Κρητικὸς, φαίνεται ὅμως ὅτι γνωρίζει τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ἀθῶ καὶ ὅτι ἔχει ἀντιγράψει Κρητικὰ ἔργα. Οἱ δυνατότητές του ὡς ζωγράφου δὲν εἶναι μεγάλες ὅπως ὑποδηλώνουν καὶ οἱ ὅμοιοι ἀνθρώπινοι τύποι. Οἱ ρήτορες στὸν δέκατο ἑβδομο οἶκο (Ρ) (εἰκ. 18, 52) παρουσιάζουν μεγάλη ὁμοιότητα στὰ πρόσωπα με ὀρισμένες μορφές ἀποστόλων στὸν δέκατο τρίτο (Ν) (εἰκ. 14, 48) καὶ στὸν δέκατο πέμπτο οἶκο (Ο) (εἰκ. 16, 50). Ἀκόμη ὁ ἴδιος τύπος μορφῆς με ἱμάτιο σὲ ἄλλο χρῶμα, ὑπάρχει ταυτόχρονα δύο φορές στὴν ἴδια σκηνή, ὅπως δείχνουν π.χ. οἱ ἀπόστολοι τῆς δεξιᾶς ὁμάδας ποὺ πλαισιώνει τὴν Παναγία στὸν δέκατο τρίτο οἶκο (Ν) (εἰκ. 14, 48), ἢ ὁ πρῶτος ἀπόστολος δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὸν δέκατο πέμπτο οἶκο (Ο) (εἰκ. 16, 50) κλπ. Τὸ ἴδιο ἐπίσης ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς μορφές τῶν ἱεραρχῶν στὸν δέκατο ἑνατο οἶκο (Τ) (εἰκ. 20, 54), οἱ ὁποῖες ταυτίζονται με τὶς μορφές τοῦ πρώτου

4. CHATZIDAKIS, *Théophane*, εἰκ. 34, 36, 37.

ἀριστερά καὶ δευτέρου δεξιά ιεράρχη στὸν εἰκοστό (Υ) (εἰκ. 21, 55). Τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπά τους εἶναι χαλαρὸ μὲ ψυχρὴ σκιά σὲ ἀνοικτὸ καστανὸ χρῶμα καὶ σάρκωμα πλατὺ καὶ ψυχρὸ μὲ λίγα φῶτα.

Ἡ Παναγία, ἡ κατ' ἐξοχὴν μορφή ποὺ ἐξαίρεται σὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς οἴκους τοῦ ὕμνου, εἰκονίζεται περισσότερο ὥς Πλατυτέρα καὶ λιγότερο ὥς Κυριώτισσα ἢ Ὁδηγήτρια στὶς σκηνές ποὺ δὲν συνδέονται μὲ τὴν εὐαγγελικὴ ἱστορία. Σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές, μὲ τὸ πολὺ μικρὸ κεφάλι, τὸ στενόμακρο πρόσωπο καὶ μὲ τὴ λεπτὴ καὶ λυγερὴ κορμοστασιά, θυμίζει ἀνάλογο τύπου Παναγίες σὲ Κρητικὲς φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰώνα⁵. Εἰδικότερα, ὁ τύπος τῆς φυσιογνωμίας της εἶναι πολὺ κοντὰ πρὸς ἐκεῖνον τῆς Παναγίας στὴν Ἀνάληψη σὲ μία φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μουσείου τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, ἡ ὁποία χρονολογεῖται στὸ 1552⁶. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ ξενίζει εἶναι ἡ ὑπερβολικὴ ἀμέλεια στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου της. Ἰδιαίτερα στὸν δέκατο τρίτο οἶκο (Ν) αὐτὸ εἶναι περισσότερο ξηρὸ καὶ στεγνόν. Ὁ ἀδέξιος σχεδιασμὸς στὸ ἀριστερὸ μάγουλο τῆς Παναγίας μὲ τὴ σκούρα γραμμὴ τοῦ περιγράμματος νὰ δημιουργεῖ κοιλότητα ἀπὸ τὸ σημεῖο τοῦ αὐτιοῦ μέχρι τὸ πηγούνι καὶ ὁ πολὺ λεπτὸς σχεδὸν ξύλινος λαιμὸς κάνουν τὴ μορφή της ἄσχημη, κουρασμένη καὶ μελαγχολικὴ (εἰκ. 14, 48). Στὸν δέκατο ἕκτο οἶκο (Π) (εἰκ. 17, 51), τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ, εἰδικότερα τὰ μάτια καὶ τὰ φρύδια, ἔχουν σχεδιασθεῖ πολὺ πρόχειρα μὲ τὴ βοήθεια τῆς σκιάς κάτω ἀπὸ αὐτά. Τὸ δεξιὸ μάτι εἶναι πιὸ χαμηλὰ καὶ ἀνοικτότερο ἀπὸ τὸ ἀριστερό, τὸ ἀνάλογο φρύδι ψηλότερο, ἐνῶ οἱ ἱριδες μὲ τὴ συγκλίνουσα τοποθέτησή τους πρὸς τὸ πηγᾶδι τῶν ματιῶν δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ μορφή εἶναι ἀλλοίθωρη. Ἡ φυσιογνωμία καὶ ἡ ἔκφραση τῆς ἐνθρονῆς Βρεφοκρατούσας στὸν εἰκοστὸ τέταρτο οἶκο (Ω) (εἰκ. 25, 59), μολοντὶ ὅμοια μὲ ἐκεῖνη στὸν δέκατο ἕκτο (Π) (εἰκ. 17, 51), βελτιώνεται μὲ τὸ λοξὸ βλέμμα, ἀλλὰ ἡ ἀσυλλόγιστη χρῆση τοῦ κόκκινου χρώματος μὲ τὴ μορφή μικροσκοπικῶν κηλίδων ποὺ ὑπάρχουν παντοῦ σ' ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ προσώπου δείχνει τὸ μέτρο τῆς προχειρότητας καὶ μιᾶς ἀδικαιολόγητης ἴσως βιασύνης στὸν τρόπο δουλειᾶς τοῦ μικρογράφου. Ὡστόσο περισσότερο φροντισμένο εἶναι τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας στὸν εἰκοστὸ τρίτο οἶκο. Τὸ μαλακότερο πλάσιμο καὶ τὰ πιὸ καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικὰ τῆς χαρίζουν λεπτότητα καὶ εὐγένεια ἀλλὰ καὶ πάλι ἡ μορφή δὲν παύει νὰ εἶναι ἄτονη καὶ συμβατικὴ (εἰκ. 24, 58).

Ἡ Πλατυτέρα εἶναι βασικὰ ἡ ἴδια καὶ στὶς πέντε σκηνές τοῦ κώδικα, δηλαδὴ στὸ προοίμιο (εἰκ. 1, 34), στὴ δέκατη τρίτη (εἰκ. 14, 48), στὴ δέκατη ἕκτη (εἰκ. 17, 51), στὴν εἰκοστὴ τρίτη (εἰκ. 24, 58) καὶ στὴν εἰκοστὴ τετάρτη στροφή (εἰκ. 25, 59), ὅπου παρατηρεῖται αὐτὸς ὁ τύπος τῆς Παναγίας. Σκοπῶς, γιὰ νὰ ἀποφύγει τὴ μονοτονία ὁ ζωγράφος ἀντιστρέφει ἐνίοτε τὸ ἀνθίβολό του μὲ ἀποτέλεσμα ὁ κορμὸς της νὰ ἔχει φορὰ πρὸς τὰ δεξιά ἢ ἀριστερά μὲ ἐπακόλουθη ἀλλαγὴ στὴ θέση τῶν χεριῶν καὶ στὴν κατεύθυνση τῆς ματιᾶς της. Ἔτσι δημιουργεῖται ἡ ψευδαἰσθησιμὴ μιᾶς ποικιλίας στὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση, ὅπως συμβαίνει στοὺς δύο τελευταίους οἴκους, στὴν ὁποία συμβάλλει καὶ ἡ παρουσία μορφῶν μὲ διαφορετικὴ ἰδιότητα. Ἀνάλογες παρατηρήσεις μποροῦν νὰ γίνουν καὶ γιὰ τὸν Χριστὸ στὰ γόνατα τῆς Παναγίας. Ἡ περισσότερο κινημένη στάση του (οἶκοι Ν, Ω) ἢ διαφοροποίηση στὸ χέρι ποὺ εὐλογεῖ καὶ σ' ἐκεῖνο ποὺ κρατᾷ τὸ εἰλητάριο (οἶκοι Ψ, Ω), καθὼς καὶ στὴ διευθέτηση τοῦ ἱματίου τοῦ ἔχει σὰν σκοπὸ νὰ ἀποφευχθοῦν οἱ ἐπαναλήψεις.

Ἡ Παναγία Κυριώτισσα στὸν δέκατο ἑβδομο οἶκο (Ρ) ξεχωρίζει μὲ τὴν ὑψηλὴ καὶ ραδιενὴ σιλουέτα της καὶ τὴν πιὸ ἐπιμελημένη ἐκτέλεση. Ἡ πτύχωση τοῦ ἱματίου της μὲ πρισματικὰ φῶτα καὶ ὁ βαθυγάλαξος κεφαλόδεσμος ἀκολουθοῦν τρόπους καὶ σχήματα τῶν ἀνάλο-

5. Τοῦ ἰδίου, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 12, 52, 54, 142, 164.

6. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ - Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΥ, *Τὸ Μεγάλον Μετέωρον. Ἱστορία καὶ Τέχνη*, Ἀθήνα 1990, εἰκ. 191.

γων στοιχείων σὲ μία εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα μὲ τὸ ἴδιο θέμα⁷, ἐνῶ ὁ τρόπος ποὺ διευθετεῖται τὸ στολισμένο μὲ λεπτὸ σειρήτι καὶ κρόσια μαφόριο καὶ ἡ πτυχολογία του σὲ τόνους τοῦ τοπικοῦ χρώματος, χαρακτηρίζουν καὶ τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα στὴν τοιχογραφία τῆς Λιτῆς στὸ καθολικὸ τῆς ἴδιας μονῆς, ἔργο τοῦ Θεοφάνη⁸. Ὡστόσο εἶναι φανερὲς καὶ ἐδῶ κάποιες δυσαναλογίες στὴ διάρθρωση τοῦ σώματος, ὅπως ὑπέρμετρα μακριὰ πόδια, μικρὸ κεφάλι, λεπτὸ πρόσωπο, τὸ δεξιὸ χέρι μικρότερο ἀπὸ τὸ ἀριστερό. Ἡ προχειρότητα στὸ πλάσιμο, τὸ θερμὸ σταρόχρωμο σάρκωμα, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ποὺ ἀποδίδονται μὲ βιασύνη καὶ συχνὰ εἶναι ἐλάχιστα τονισμένα μὲ γραμμές, τὰ μικρὰ μάτια, εἶναι στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν καὶ τὴ μορφή τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς σὲ ἓνα δίπτυχο ἀφιερωτῶν στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου (μεταξὺ 1610 καὶ 1620)⁹.

Ἀκόμη, ὁ συνοπτικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἔχει ἐκτελεσθεῖ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας στὸν εἰκοστὸ τρίτο καὶ εἰκοστὸ τέταρτο οἶκο καθὼς καὶ ἡ ἀπουσία εὐγένειας πλησιάζουν τὴ μορφή της πρὸς ἐκείνη σὲ ἓνα δίπτυχο τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου ποὺ ἔχει τοποθετηθεῖ γύρω στὸ 1600¹⁰.

Στὶς εὐαγγελικὲς σκηνὲς τοῦ πρώτου μέρους τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου, ἡ μορφή τῆς Παναγίας εἶναι πιὸ κοντὰ στὰ Θεοφάνεια ἔργα μὲ τὸ σφικτότερο πλάσιμο καὶ τὴν εὐγένεια στὶς στάσεις καὶ τὶς χειρονομίες. Στὸν Εὐαγγελισμό τοῦ πρώτου οἴκου (Α) (εἰκ. 2, 36) τὸ λεπτὸ καὶ στενόμακρο πρόσωπό της, τὰ ὄνειροπόλα μάτια μὲ τὴν ἐπιμήκυνση τῆς ἄκρης στὸ ἐπάνω βλέφαρο, ἡ ἔκταση τῆς φωτεινῆς σάρκας ποὺ μόλις ἀφήνει νὰ διακρίνεται ὁ καστανὸς προπλάσμος, ἡ διευθέτηση τοῦ μαφορίου, ἡ ξερὴ καὶ καλλιγραφημένη ἀπόδοση τῆς ἐνδυμασίας μὲ τὶς λίγες καὶ βαθειὲς πτυχώσεις γιὰ νὰ ὑπογραμμισθεῖ ἡ κίνηση τοῦ σώματος, ὁ τρόπος ποὺ φωτίζονται οἱ ἄκμές τους καὶ δηλώνεται ὁ ὄγκος στὸ σημεῖο τοῦ γόνατος, τὸ ἥθος τῆς μορφῆς, ὁδηγοῦν στὴν εἰκόνα τοῦ Δωδεκαόρτου τῆς Λαύρας, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη¹¹. Τὰ ἴδια ἰσχύουν καὶ γιὰ τὴν κομπή μορφή τοῦ ἀγγέλου ποὺ στέκεται ἀπέναντι στὴν Παναγία. Ὡστόσο ἡ πυκνὴ χρυσογραφία στὸ ἱμάτιο καὶ τὸ χιτῶνα του δείχνουν ἐπιδράσεις ἀπὸ ἔργα τῆς βενετσιάνικης *maniera greca* τοῦ 14ου αἰῶνα, κυρίως τοῦ Paolo Veneziano (1290-1358/62)¹². Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ βυζαντινὴ τέχνη χρησιμοποιοῖ τὴ χρυσογραφία μόνο γιὰ τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας, καὶ ὄχι γιὰ τοὺς ἀγγέλους. Ὡστόσο εὐρύτατη χρῆση τῆς χρυσογραφίας παρατηρεῖται στὰ ἱμάτια τῶν ἀγγέλων σὲ Ἱταλοκρητικὲς εἰκόνες τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ ἔπειτα¹³.

Στὸν δεύτερο οἶκο (Β) (εἰκ. 3, 37), τὸ χρῶμα στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας ἔχει φύγει ἀπὸ πολλὰ σημεῖα ἀλλὰ, ἂν κρίνομε ἀπὸ τὸ σχέδιο ποὺ παραμένει καθὼς καὶ τὴν ὁμοία ἀπεικονισὴ της στὸν τέταρτο οἶκο (Δ) (εἰκ. 5, 39), ἡ μορφή της δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκείνη τοῦ πρώτου. Ἀλλαγὴ ὑπάρχει μόνο στὴ στάση καὶ τὴν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας στὴν ἐνδυμασία. Ὡστόσο, παρὰ τὴν ξηρότητα καὶ τὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν τοῦ Garrett 13, ὁρισμένα στοιχεῖα ὅπως τὸ πιὸ κλειστὸ σχῆμα τῆς μορφῆς τῆς Παναγίας στὸν τέταρτο οἶκο (εἰκ. 5, 39) ὁ κατακόρυφος σχεδιασμὸς τῶν πτυχῶν, τὰ λιγοστὰ φῶτα στὶς ἄκμές καὶ ὁ τρόπος ποὺ διαγράφεται τὸ ἀριστερὸ της πόδι καὶ ἀποδίδεται ὁ ὄγκος στὸ σημεῖο τοῦ γόνατος παραπέμπουν στὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ εὐαγγελιστάριο ἀριθ. 2, φ. 228r τῆς Μονῆς

7. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα*, εἰκ. 42.

8. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, εἰκ. 6.

9. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 164, εἰκ. 116, πίν. 75.

10. *Αὐτόθι*, πίν. 173(126).

11. CHATZIDAKIS, *Théophane*, εἰκ. 34.

12. Paolo Veneziano, ἔκδ. Berenson, ἀριθ. 24, σημ. 7.

13. CHATZIDAKIS, *Les débuts de l'école crétoise*, πίν. ΙΣΤ' (1) καὶ ΛΑ'. Τοῦ ἰδίου, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 35, 97, ἀριθ. καταλ. 39.

Παντελεήμονος στὸν Ἄθω, ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὸν 12ο αἰώνα¹⁴. Ἀλλὰ καὶ ὁ τρόπος ποὺ κάθετα ἡ Παναγία στὸν τρίτο οἶκο (Γ) (εἰκ. 4, 38) εἶναι ὁμοιος ὥς ἓνα βαθμὸ στὴν καθισμένη Παναγία τῆς Ὑπαπαντῆς στὸ φ. 228r τοῦ ἴδιου κώδικα¹⁵. Ἡ στάση τῶν ποδιῶν τῆς μὲ τὸ ὕφασμα νὰ ὑποχωρεῖ ἀνάμεσα στοὺς μηρούς, ἡ δὴλωση τοῦ ὄγκου στὸν ἀριστερὸ μηρό, οἱ μικρότερες πτυχές στὶς κνήμες καὶ οἱ κύκλοι στὸ κόκκινο προσκεφάλαιο τῆς Παναγίας ἴσως ὑποδηλώνουν τὴ γνώση τοῦ χειρογράφου ἀπὸ τὸν μικρογράφο τοῦ Princeton.

Ἡ πιθανὴ ἐπίδραση τοῦ κώδικα ἀριθ. 2 τῆς Μονῆς Παντελεήμονος στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀσπασμοῦ στὸν πέμπτο οἶκο (Ε) (εἰκ. 6, 40) ἀφορᾷ στὴν ὁμοιόμορφη φυσιογνωμικὴ ἀπεικόνιση τῶν δύο γυναικῶν ποὺ χαρακτηρίζει τὸν ἐν λόγῳ κώδικα. Οἱ δύο γυναῖκες διακρίνονται μεταξύ τους ἀπὸ τὴ χρωματικὴ διαφοροποίηση τῶν ἐνδυμάτων καὶ τὰ κόκκινα ὑποδήματα ποὺ φορεῖ ἡ Παναγία, στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν καὶ τὴ σχετικὴ μικρογραφία τοῦ *Garrett 13*. Ἐπίσης ὑπάρχει ὁμοιότητα στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο διασταυρώνονται τὰ χέρια χωρὶς νὰ ἐνώνονται τὰ ἐνδύματά τους ἀμέσως κάτω ἀπὸ αὐτά, ὅπως συμβαίνει κατὰ κανόνα στὶς παραστάσεις τοῦ Ἀσπασμοῦ¹⁶. Ὡστόσο ἂν ἐξαιρέσουμε τὴν ὁμοιόμορφη φυσιογνωμικὴ ἀπεικόνιση Παναγίας καὶ Ἐλισάβετ, στοιχεῖο ποὺ δὲν συναντᾶται συνήθως στὶς μεταβυζαντινὲς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος, ὁ τύπος τοῦ ἐναγκαλισμοῦ στὸν κώδικα ἀριθ. 2 τῆς Μονῆς Παντελεήμονος ἀπαντᾷ μὲ ἐλάχιστες παραλλαγές στὰ μεταβυζαντινὰ ἔργα¹⁷. Εἰδικότερα, τὸ ἄνοιγμα τῶν μαφορίων τοὺς ἐμπρὸς στὸ στήθος, στὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton, δείχνει δυτικὴ ἐπίδραση, ἐνῶ τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα, μὲ ἐντονότερη τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸν προπλάσμο στὰ σαρκώματα, ἡ ξερὴ καὶ γωνιώδης πτυχολογία στὶς ἐνδυμασίες προσιδιάζουν περισσότερο στὶς μορφές τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας¹⁸.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδραση εἶναι φανερὴ καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται τὰ ἐνδύματα τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Παναγίας στὸν ἕκτο οἶκο (Ζ) (εἰκ. 8, 42). Ἡ πτυχολογία στὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰωσήφ εἶναι πιὸ μαλακὴ καὶ φυσικὴ ἐνῶ ἡ διευθέτηση τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας, ἔτσι ὅπως αὐτὸ χωρίζεται στὴ μέση ἐμπρὸς στὸ στήθος καὶ ἡ μία τοῦ ἄκρη καλύπτει τὰ γόνατα, θυμίζει δυτικὰ ἔργα ὅπως εἶναι π.χ. ἡ *Madonna Rucellai* τοῦ *Duccio* (1285)¹⁹. Ἀνάλογες διαπιστώσεις μποροῦν νὰ γίνουν καὶ γιὰ τὰ ἐνδύματα τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ γονατιστοῦ Μάγου στὸν ἑνατο οἶκο (Ι) (εἰκ. 10, 44). Τὸ πρόσωπο τοῦ τελευταίου παρουσιάζει στενὴ τεχνοτροπικὴ συγγένεια μὲ ἐκεῖνο τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη σὲ εἰκόνα τῆς Πανακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ, τὴν ὁποία ὁ *Muñoz* ἔχει τοποθετήσει στὸν 16ο αἰώνα²⁰.

Οἱ ἔφιπποι Μάγοι στὸν ὄγδοο (Θ) καὶ δέκατο (Κ) οἶκο εἶναι κοινὸς τύπος στὴν εἰκονογραφικὴ ἑρμηνεία τοῦ ὕμνου. Ὡστόσο, ἡ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία, ὁ τρόπος ποὺ στερεώνεται ὁ μανδύας στὸ στήθος καὶ ἀνεμίζει ἡ ἄκρη τοῦ ἢ τυλίγεται ὁ χιτῶνας στὸν μηρὸ τοῦ ἐνὸς ποδιοῦ, ὁ στατικὸς χαρακτήρας καὶ ἡ τυποποίηση στὶς κινήσεις τῶν ἀλόγων, καθὼς καὶ ἡ ἱπποσκευὴ τους, στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν φορητὰ ἔργα κρητικῆς τέχνης τοῦ 16ου καὶ

14. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τόμ. Β', εἰκ. 291.

15. *Αὐτόθι*, εἰκ. 288.

16. *Αὐτόθι*, εἰκ. 290. Ἡ Ἐλισάβετ παριστάνεται συνήθως σὲ μεγαλύτερη ἡλικία ἀπὸ τὴν Παναγία γι' αὐτὸ καὶ τὸ πρόσωπό τῆς αὐλακώνεται ἀπὸ ρυτίδες. Πρβ. ἐνδεικτικὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν δύο μορφῶν στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ *Kurbino* καὶ τὶς ἴδιες μορφές στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας. *LYDIE HADERMANN-MISGUICH, Kurbino, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, εἰκ. 40, 42. *MILLET, Athos*, πίν. 145(1).

17. Βλ. π.χ. τὴν ἀνάλογη σκηνὴ στὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ντίλιου. *ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, Οἱ Τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ντίλιου*, εἰκ. 58, τὶς σκηνές στὴ Μονὴ Δοχειαρίου καὶ Τράπεζα Χελανδαρίου. *MILLET, Athos*, πίν. 238(2), 99(3).

18. *Αὐτόθι*, πίν. 145(3).

19. *STUBBLEBINE, Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton 1979, τόμ. II, εἰκ. 4.

20. *MUÑOZ, I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*, πίν. XX(4).

17ου αιώνα με παραστάσεις στρατιωτικῶν ἀγίων²¹, ὁδηγοῦν στοῦ πιθανοῦ πρότυπο τοῦ ζωγράφου μας.

Ὁ Χριστός, ὁ ὁποῖος εἶναι τὸ δεύτερο μετὰ τὴν Παναγία λατρευόμενο πρόσωπο στὸν Ἀκάθιστο τοῦ Princeton, παριστάνεται εἴτε ὡς Ἑμμανουήλ (οἶκος Ξ) (εἰκ. 15, 49), εἴτε ὡς Παντοκράτωρ (οἶκοι Ο, Υ, Χ) (εἰκ. 16, 50, 21, 55, 23, 57). Καὶ γιὰ τὸν Χριστὸ ἰσχύουν οἱ ἴδιες διαφοροποιήσεις καὶ ἡ ἄνιση ποιότητα στὴν ἀπόδοση τῆς μορφῆς ποὺ συναντήσαμε στὴν Παναγία. Τὰ Κρητικὰ πρότυπα μεταφέρονται πολὺ πιὸ ἀπλοποιημένα στὶς μικρογραφίες τοῦ κώδικα. Αὐτὰ πρέπει νὰ ἦσαν περισσότερο φορητὲς εἰκόνες παρὰ τοιχογραφίες, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴν ἔντονη χρῆση τῆς χρυσοκονδυλῆς στὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ. Ἐτσι ὁ Παντοκράτορας στὸν εἰκοστὸ δεύτερο οἶκο (Χ) (εἰκ. 23, 57) φαίνεται νὰ ἀντιγράφει ἀνάλογο πρότυπο μετὰ ἐκεῖνο στὴν εἰκόνα τοῦ «Χαίρετε» ποὺ ἀνήκει στὸ Δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα²². Καὶ στὴν εἰκόνα ἀπεικονίζεται ὁ ἴδιος αὐστηρὸς παραδοσιακὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ στὴ μέση ἑνὸς τοπίου μετὰ πρισματικὰ βουνά. Καὶ στὰ δύο ἔργα ἡ χρυσογραφία χρησιμοποιεῖται χωρὶς φειδῶ ἐνῶ ὑπάρχει διαφορὰ στὸ πλάσιμο τῶν μορφῶν καί, ὡς ἕνα βαθμὸ, στὴν πτυχολογία. Στὸν Χριστὸ τῆς μικρογραφίας τὸ σχέδιο εἶναι πιὸ χαλαρό, οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες στὸ πρόσωπο περιορισμένες καὶ ἡ ἔκφραση ἄτονη. Ἀφθονὴ χρῆση τῆς χρυσοκονδυλῆς ὑπάρχει ἐπίσης καὶ στὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰς Ἀδου Κάθοδο (οἶκος Σ) (εἰκ. 19, 53) μετὰ ἐπίδραση ἀνάλογης σκηνῆς σὲ φορητὸ ἔργο ὅπως δείχνει μία εἰκόνα πάλι ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, μετὰ τὸ ἴδιο θέμα²³. Ἡ μορφή ὡστόσο ἔχει γίνεи χωρὶς ἰδιαίτερη φροντίδα. Εἶναι ἕνα ἔργο συμβατικὸ, ἄσχημο καὶ χωρὶς πνοή.

Οἱ μορφὲς τῶν ἱεραρχῶν στοὺς οἶκους δέκατο ἔνατο (Τ) καὶ εἰκοστὸ (Υ) ἐμφανίζουν τεχνοτροπικὴ ὁμοιότητα μετὰ τὶς μορφὲς τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν σὲ εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Τὰ δυσανάλογα μικρὰ καὶ λεπτὰ κεφάλια, τὰ στεγνὰ πρόσωπα μετὰ τὰ ὑψηλὰ μέτωπα καὶ τὰ καλλιγραφημένα χαρακτηριστικά, τὰ ψηλόλιγνα καὶ σχεδὸν ἐξαυλωμένα σώματα κάτω ἀπὸ τὶς ἄκαμπτες ἀρχιερατικὲς ἐνδυμασίες, εἶναι κοινὰ χαρακτηριστικά²⁴.

Στὴν ὁργάνωση τῶν συνθέσεων τοῦ *Garrett 13* τονίζονται σχεδὸν πάντοτε ὁ κεντρικὸς ἄξονας καὶ ὁ ρυθμὸς ποὺ λανθάνει στὶς κινήσεις τῶν σωμάτων, τὶς χειρονομίες καὶ τὴν κατεύθυνση τοῦ βλέμματος τῶν μορφῶν, γεγονὸς ποὺ ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο στὸν ἀφηρημένο χαρακτήρα τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τὶς σκηνές. Ἐτσι σ' ὅλες σχεδὸν τὶς μικρογραφίες οἱ μορφὲς μοιράζονται σὲ ἰσάριθμες ὁμάδες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεντρικὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἢ τῆς Παναγίας. Ἐξαιροῦνται οἱ σκηνὲς τῶν τριῶν Εὐαγγελισμῶν, τοῦ Ἀσπασμοῦ, καὶ τῶν Ἀμφιβολιῶν τοῦ Ἰωσήφ, ὅπου τὰ παριστανόμενα πρόσωπα εἶναι δύο ἢ τρία, καὶ ἐκεῖνες τοῦ Ταξιδιοῦ καὶ τῆς Ἐπιστροφῆς τῶν Μάγων, ὅπου οἱ τρεῖς μορφὲς ἀποτελοῦν μία καὶ μόνη ἐνότητα.

Στὸν Εὐαγγελισμό (οἶκος Α) τὸ κέντρο βάρους μετατοπίζεται δεξιὰ προκειμένου νὰ ἐξασφαλισθεῖ περισσότερος χώρος γιὰ τὴ δυναμικότερη παρουσία τοῦ ἀγγέλου (εἰκ. 2, 36). Ἡ λεπτεπίλεπτη Παναγία γίνεται ἀκόμη ραδινότερη καὶ ὑψηλὴ μετὰ τὴν παρουσία τοῦ κτιρίου πίσω της ποὺ δὲν διαφέρει στὸ πλάτος ἀπὸ τὴ μορφή της. Τὸν ρυθμὸ καὶ τὴν τάξη ποὺ χαρακτηρίζει τὸ πρότυπό της, τὴν εἰκόνα τῆς Λαύρας, διασποῦν ἐδῶ δευτερεύοντα στοιχεῖα ὅπως τὸ βάζο μετὰ τὰ λουλούδια καὶ τὸ δένδρο, ποὺ προβάλλει λοξὰ καὶ ἀναπτύσσεται παράλληλα μετὰ τὴ φωτεινὴ ἀκτὶνὰ τοῦ οὐράνιου τόξου. Τὰ δύο τελευταῖα στοιχεῖα ὡς προέκταση

21. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, πίν. 158, 187, 205 (γ). Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990, εἰκ. 48-49, 333, σ. 99.

22. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οἱ εἰκόνες τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, ἀριθ. καταλ. 15, πίν. 25.

23. *Αὐτόθι*, ἀριθ. καταλ. 13, πίν. 23.

24. *Αὐτόθι*, πίν. 49.

στην κλίση της κεφαλής της Παναγίας και στην κίνηση του δεξιού χεριού δημιουργούν με την κατακόρυφη γραμμή του κορμιού μιὰ ἀμβλεία γωνία. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ὑποχωρεῖ ἡ συμμετρία στὴ σύνθεση. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ στατικὸς χαρακτήρας τῶν μορφῶν στὸν δεύτερο οἶκο (Β) (εἰκ. 3, 37), ἡ ἀπόσταση μεταξύ τους καὶ ἡ τοποθέτηση τοῦ βάζου μὲ τὰ κλαδιά στὸ μέσον τῆς σκηνῆς, ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἕνας κεντρικὸς κατακόρυφος ἄξονας μὲ τὴ βοήθεια τῆς πλατειᾶς παραστάδας τοῦ τοίχου καὶ τῆς κορυφῆς τοῦ δένδρου, ἐξασφαλίζει στὴ σκηνὴ μία ἀτμόσφαιρα ἡρεμίας, ἀντίθετη μὲ τὴν ψυχικὴ ἔνταση καὶ τὴν ταραγμένη στάση τῆς Παναγίας γιὰ τὰ τεκταινόμενα.

Στὸν τρίτο οἶκο (Γ) (εἰκ. 4, 38), ἡ ἄτονη καὶ οὐδέτερη ἔκφραση τῶν μορφῶν ἀπαλύνεται ὥς ἕνα σημεῖο μὲ τὶς κομπῆς κινήσεις καὶ τὶς ἐκφραστικὲς χειρονομίες. Ἰδιαίτερα ἀρμονικὴ εἶναι ἡ στρεπτὴ κίνηση τῆς μορφῆς τοῦ ἀγγέλου. Ἡ καμπύλη ποὺ σχηματίζει τὸ ἱμάτιό του μὲ τὴν κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ πρὸς τὰ πίσω συνεχίζεται μὲ τὴν ἀνύψωση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ καὶ τῶν δακτύλων ἐνῶ ἡ προβολὴ τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ συνοδεύεται ἀπὸ ἀνάλογη κίνηση τοῦ ἴδιου χεριοῦ. Αὐτὸς ὁ ἐλιγμὸς τῆς ἀγγελικῆς μορφῆς τὴν κάνει ἰδιαίτερα λεπτὴ ὥστε, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ συμπαγὲς κτίριο ποὺ τὴν πλαισιώνει, νὰ ἀποτελεῖ τὸ ἀντίβαρο στὸ κλειστὸ σχῆμα τῆς μορφῆς τῆς καθιστῆς Παναγίας καὶ στὴ μορφὴ τοῦ Ἰακώβ ποὺ κατέχουν τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς μικρογραφίας.

Στὴ σκηνὴ τῶν Ἀμφιβολίων τοῦ Ἰωσήφ (οἶκος Ζ) (εἰκ. 7, 41), ἀπλὲς ἀρχὲς ἐξασφαλίζουν τὴν ψυχολογικὴ καὶ αἰσθητικὴ τῆς ἐνότητας. Ὁ Ἰωσήφ, ἀποκαμωμένος καὶ ἐξουθενωμένος ψυχικὰ γιὰ ὅσα συνέβησαν, μὲ πολὺ κόπο στηρίζει τὸ κεφάλι του στὸ ἀριστερὸ χέρι ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἀκουμπᾷ στὸ γόνατο. Τὸ βλέμμα του, ἀφηρημένο καὶ οὐδέτερο, κατευθύνεται στὴν Παναγία ποὺ, καθισμένη σὲ θρόνο, χειρονομεῖ ἔντονα. Ἀκόμη σχέσεις ἀναλογιῶν συνδέουν τὶς μορφὲς μὲ τὰ κτίρια τοῦ βάθους. Τὸ χαμηλότερο κτίριο δεξιὰ ἐναρμονίζεται μὲ τὸν Ἰωσήφ ποὺ εἰκονίζεται σὲ χαμηλὸ σκαμνί, ἐνῶ τὸ ἀριστερό, μὲ τὴν Παναγία ποὺ κάθεται σὲ ὑψηλότερο θρόνο.

Στὴν Γέννηση (οἶκος Η) (εἰκ. 8, 42) ὑπογραμμίζεται τὸ μεσαῖο τμήμα ὅπου παρουσιάζεται τὸ κύριο πρόσωπο τοῦ δράματος. Ἡ Παναγία ἐξαίρεται συμβολικὰ καθὼς προβάλλεται ξαπλωμένη στὴν κόκκινη στρωμνὴ τῆς²⁵ πάνω στὸ οὐδέτερο καστανόχρυσο βάθος τῆς σκηνῆς. Τὰ ἐπεισόδια ποὺ ἰσορροποῦν τὴ σύνθεση διατάσσονται στὶς τέσσερις γωνίες τῆς μικρογραφίας καὶ σὲ κάποια ἀπόσταση, ἀλλὰ τὰ βλέμματα, οἱ χειρονομίες καὶ τὸ χρῶμα ἀποτελοῦν τὸν ἐνωτικὸ κρίκο μεταξύ τους. Εἰδικότερα τὸ μῶβ καὶ τὸ βαθυγάλαζο τῆς ἐνδυμασίας τοῦ ἀγγέλου ὑπάρχουν καὶ στὰ ἐνδύματα τῆς καθιστῆς μαίας, στὶς κάλτσες καὶ τὰ καλύμματα τῆς κεφαλῆς καὶ τὴ μηλωτὴ τοῦ γηραιοῦ βοσκοῦ, ἐνῶ μῶβ χρῶμα ἔχει καὶ ἡ φάτνη. Τὸ κόκκινο τῆς στρωμνῆς τῆς Παναγίας τὸ ξαναβρίσκομε στὸ ἱμάτιο τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου καὶ στὸ ἐνδυμα τοῦ ἡλικιωμένου βοσκοῦ.

Στὸν ἕνατο οἶκο (Ι) (εἰκ. 10, 44) ἡ ἐπίδραση τῆς δυτικῆς τέχνης εἶναι ἔντονη στὴν κυκλικὴ διάταξη τῶν τριῶν Μάγων γύρω ἀπὸ τὴν Παναγία μὲ τὸν γυμνὸ Χριστὸ στὰ πόδια τῆς. Ἡ ἔννοια ὅμως τοῦ χώρου, γιὰ τὴν ὁποία καταβάλλεται κάποια προσπάθεια, εἶναι τελείως συμβατικὴ, ἀφοῦ στηρίζεται σὲ ἐμπειρικὸς κανόνες προοπτικῆς. Ὁ Ἰωσήφ, ποὺ φαίνεται νὰ μετεωρίζεται πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία, καὶ ὁ ὄγκος τοῦ ὑψηλοῦ βουνοῦ στὸ βάθος ἐπαναφέρουν τὸν πίνακα στὶς δύο διαστάσεις. Ἡ ἴδια ἀντίληψη τοῦ χώρου ἐπιδιώκεται καὶ

25. Ἡ στρωμνὴ διατηρεῖ τὶς χρυσὲς βενετσιάνικες ταινίες μὲ διάκοσμο ψευδο-ἀραβικοῦ ἢ ψευδο-ἐβραϊκοῦ τύπου, κάπως ἐκφυλισμένο, ποὺ συναντοῦμε καὶ στὶς ἰταλοκρητικὲς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα. Ὅπως ἔχει σημειωθεῖ τὸ θέμα αὐτὸ δὲν συναντᾶται σὲ κρητικὲς εἰκόνες τοῦ προχωρημένου 16ου αἰώνα, ἐνῶ ἐπανερχεται κατὰ τὸν 17ο αἰώνα καὶ ἔτσι μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει στοιχεῖο γιὰ χρονολόγησή. Βλ. σχετικὰ CHATZIDAKIS, *Les débuts de l'école crétoise*, σ. 180.

στον ὄγδοο οἶκο (Θ) (εἰκ. 9, 43) μετὰ τὴν δημιουργία τριῶν ἐπιπέδων στὴ σκηνή. Τὸ ἔδαφος ὅπου βαδίζουν οἱ τρεῖς Μάγοι διανθίζεται μετὰ χλόη καὶ ἀποδίδεται μετὰ μαλακὸ πλάσιμο ἐνῶ κυματιστὴ γραμμὴ, σὲ βαθύτερο τόνο στὴ μέση τοῦ ἐδάφους καὶ στὸ σημεῖο ποὺ αὐτὸ ἐνώνεται μετὰ τὰ βουνά, δημιουργεῖ ἐπιπόλαιες μικροπτυχές. Τὸ ἄγονο πετρῶδες ἔδαφος, ποὺ διακρίνεται πίσω ἀπὸ τὰ δύο βουνά, καὶ ἡ πράσινη γῆ, ποὺ ἐκτείνεται ὡς τὰ κτίρια τῆς πόλεως στὸ βάθος, ἐπιτείνουν τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους στὸν πίνακα. Σημειώνομε τὴν παρουσία τῶν δύο στρογγυλῶν φεγγιτῶν σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ οἰκοδομήματα, στοιχεῖο τυπικὸ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης²⁶.

Στὴ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο (οἶκος Λ) (εἰκ. 12, 46), τὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα ὁρίζεται ἀπὸ τὶς μορφές ποὺ βαδίζουν σ' αὐτὸ ἐνῶ τὸ σκηνικὸ τοπίο τὸ ἀποτελεῖ ἡ καφετιὰ γῆ μετὰ τὴν πόλη στὸ βάθος ποὺ εἶναι καὶ ὁ τόπος τοῦ προορισμοῦ. Ὁ μικρογράφος φαίνεται νὰ συνδυάζει τύπους κτιρίων ποὺ τοῦ εἶναι γνωστοὶ ἀπὸ τὴν ἐξοικειώσή του κυρίως μετὰ τὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ. Οἱ ἐκτεταμένες πόλεις καὶ τὰ κτίρια μετὰ τὶς ὀξυκόρυφες στέγες, εἶναι στοιχεῖα ποὺ ὅπως εἶναι γνωστό, διεισδύουν στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη μετὰ τὴν ἐπίδραση τῆς δυτικῆς χαλκογραφίας²⁷. Κωνικὲς στέγες χωρὶς τὶς σημαῖες ὑπάρχουν καὶ στὴν παράσταση τοῦ Ε' κεφαλαίου τῆς Ἀποκαλύψεως στὴ Μονὴ Διονυσίου στὸν Ἄθω (1547)²⁸. Ἡ μορφή τοῦ τοπίου στὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton, ποὺ ἐκτείνεται πρὸς τὸ βάθος τοῦ πίνακα μετὰ ἀλλεπάλληλους γήλοφους, ὅπως καὶ ἡ τάση γιὰ τὴν ἀπόδοση τρίτης διαστάσεως, εἶναι στοιχεῖα ποὺ συναντῶνται ἤδη ἀπὸ νωρὶς στὰ ἔργα τόσο τῆς Κρητικῆς ὅσον καὶ τῆς Ἡπειρώτικης Σχολῆς, τὸν 16ο αἰώνα²⁹. Στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴ βυζαντινὴ ἀντίληψη εἶναι τὸ ἀνοιγμα τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας ἐμπρὸς στὸ στήθος, τὸ σπαργανωμένο βρέφος στὴν ἀγκαλιά της, ἐνῶ τὴν ἐπίδραση ἀπὸ δυτικὸ πρότυπο δείχνει καὶ ὁ τρόπος ποὺ πλάθεται ἡ ἐνδυμασία τοῦ Ἰωσήφ. Ἡ πτυχολογία εἶναι πιὸ φυσικὴ, μαλακότερη καὶ τὸ ὕφασμα μοιάζει νὰ ἔχει ἀποκτήσει ὑλικὸ βάρος.

Στὴν Ἐπιστροφὴ τῶν Μάγων στὴ Βαβυλώνα (οἶκος Κ) (εἰκ. 11, 45), ἡ ἐνότητα στὴ σύνθεση ἐξασφαλίζεται μετὰ τὴ διακοσμητικὴ λειτουργία τοῦ χρώματος. Ἀνθρωποι, ἄλογα καὶ κτίρια ἀποδίδονται μετὰ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν ἴδιων ἀκριβῶς χρωμάτων, κόκκινου, βαθυγάλανου, μώβ, μαύρου καὶ γκριζοῦ. Ἡ διαγώνια τοποθέτηση τῆς πόλεως μετὰ τὴ μεγάλη σκοτεινὴ πύλη, τὰ ἀνοίγματα στὶς ἐπάλξεις, τοὺς πλάγιους τοίχους καὶ τὰ κτίρια ποὺ γίνονται ὑψηλότερα στὸ βάθος δημιουργοῦν μία αἴσθηση τοῦ χώρου. Ὁ χρωματισμὸς τῶν κτιρίων τῆς εἶναι ἐντελῶς ὁμοίος μετὰ ἐκείνων τῆς ΣΑΛΟΝΙΚΗΣ στὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου, ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀντιβουνιώτισσας στὴν Κέρκυρα (τέλος 16ου ἢ πρῶτες δεκαετίες τοῦ 17ου αἰ.)³⁰.

Ἰσορροπία στὴν ὀργάνωση τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων καὶ στὴ λειτουργία τοῦ χρώματος κυριαρχεῖ στὴν Παναγία ὡς Ράβδο ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί (Προοίμιο), στὸν τέταρτο οἶκο (Δ), καθὼς ἐπίσης καὶ στοὺς οἴκους τοῦ δογματικοῦ μέρους τοῦ ὕμνου. Στὴν Παναγία ὡς Ράβδο π.χ. (εἰκ. 1, 34) ἀπόλυτη συμμετρία καὶ αὐστηρὸς ρυθμὸς ἐπιτυγχάνονται μετὰ τὴν ὁμοιόμορφη τακτοποίηση τῶν κλάδων τοῦ δένδρου, καὶ μετὰ τὴ στοιχηδὸν καὶ ἀντιμέτωπη παράταξη τῶν προφητῶν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ μεγαλόσωμη Παναγία. Τὰ στοιχεῖα

26. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, σ. 99, εἰκ. 48, 49.

27. CHATZIDAKIS, *Marcantonio Raimondi*, εἰκ. 6.

28. MILLET, *Athos*, πίν. 207(2).

29. ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΔΗ, «Ὁ Ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπείρῳ», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Α', 1959, σ. 49. Πρβ. τὴν εἰκόνα μετὰ τὸν Χριστὸ καὶ τὴ Σαμαρείτιδα στὴν Πινακοθήκη τοῦ Βατικανοῦ. MUÑOZ, *I quadri bizantini*, πίν. XXII(1), καὶ τὸν σχετικὸ οἶκο στὴν εἰκόνα μετὰ Ἀκάθιστο τοῦ Ἰωάννη Καστροφύλακα (17ος αἰ.). *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη, κατάλογος*, εἰκ. 173.

30. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, πίν. 48-49, σ. 99 ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

αὐτά, καθὼς καὶ ὁ τρόπος ποὺ ἀποδίδονται ἡ ἄμπελος, κλάδοι καὶ φύλλα, εἶναι περίπου ὅμοια καὶ στὴν παράσταση τῆς Ἀλληγορίας τῆς Ἀμπέλου στὴ Μονὴ Δοχειαρίου³¹.

Στὸν τέταρτο οἶκο (Δ) (εἰκ. 5, 39) σχέσεις ρυθμοῦ, ποὺ βασίζονται στὴν καμπύλη, δημιουργοῦν οἱ στάσεις τῶν ἀγγέλων, ἡ ὁμοιόμορφη κίνηση τῶν περυγίων τους, τὸ μεγάλο τόξο τοῦ οὐρανοῦ μὲ τὰ ἀπλωμένα χέρια τοῦ Θεοῦ, ἡ καμπύλη τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας ἀνάμεσα στὰ χέρια τῆς καὶ ὁ διάφανος πέπλος, ἔτσι ὅπως ἐκτείνεται πίσω τῆς. Μὲ ἐξαίρεση τὸν κόκκινο σάκκο τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου, ἐπικρατοῦν τὰ σκιερὰ χρώματα καὶ ἰδιαίτερα τὸ βαθὺ γαλάζιο ποὺ ὑπάρχει στὶς ἐνδυμασίες τῶν μορφῶν ἀλλὰ καὶ στὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ. Τὸ ἀνοικτὸ μῶβ στὸν χιτῶνα τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου ὑπάρχει καὶ στὸ ἐνδυμα τοῦ Θεοῦ, τοῦ ὁποῖου ὁ μανδύας ταυτίζεται χρωματικὰ μὲ τὸν πέπλο τῆς Παναγίας. Ἡ δομὴ τῶν ὑπολοίπων σκηνῶν ὑπακούει στοὺς ἴδιους κανόνες αὐστηρῆς συμμετρίας. Οἱ ἀπόστολοι, οἱ ἄγγελοι, οἱ ρήτορες, οἱ παρθένες καὶ οἱ ἱεράρχες ποὺ ἐναλλάσσονται στοὺς οἴκους διασποῦν τὴ μονοτονία ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου εἰκονογραφικοῦ σχήματος· θνητοὶ καὶ ἄγγελοι κινοῦνται καὶ χειρονομοῦν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Θετικὸς εἶναι ἐδῶ ὁ ρόλος τοῦ χρώματος γιὰ τὴ διαφοροποίηση τῶν σκηνῶν μεταξύ τους. Στὸν δωδέκατο οἶκο (Μ) π.χ. κυριαρχεῖ τὸ ἀνοικτὸ μῶβ στὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν καὶ στὸ κιβώριο τοῦ βάθους, ἐνῶ στὸν ἐπόμενο (Ν) τὸ κόκκινο, τὸ βαθυγάλαζο καὶ τὸ ἀνοικτὸ μῶβ συμμετέχουν ἐξίσου στὴ σύνθεση. Στὸν δέκατο πέμπτο (Ο) ἐπικρατεῖ τὸ χρυσοὶ πορτοκαλὶ στὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Πέτρου, ἐνῶ στὸν εἰκοστὸ δεύτερο οἱ τόνοι τοῦ καφέ καὶ τοῦ χρυσοῦ. Γενικὰ ἡ χρωματικὴ παλέτα τοῦ ζωγράφου δὲν διαφέρει ἀπὸ ἐκείνη τῶν συναδέλφων του τῆς λεγόμενης Κρητικῆς Σχολῆς.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος στὶς μικρογραφίες ἀποτελοῦν συνήθως δύο ἐλληνιστικοῦ τύπου κτίρια ποὺ ὑψώνονται πίσω ἀπὸ τὶς δύο μορφές, ὅπως στὶς σκηνές τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἴτε πίσω ἀπὸ τὶς δύο ομάδες τῶν μορφῶν ποὺ ἀποδίδουν λατρεία στὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία στὶς σκηνές τοῦ δογματικοῦ μέρους τοῦ ὕμνου. Κατὰ γενικὸ κανόνα τὰ κτίρια συνδέονται μεταξύ τους μὲ χαμηλὸ τοῖχο, ἓνα στοιχεῖο ποὺ προσδιορίζει τὸ πλαίσιο τοῦ διαλόγου τῶν μορφῶν. Ἡ λοξὴ τοποθέτηση τῶν κτιρίων, τὰ σκοτεινὰ ἀνοίγματα στοὺς τοίχους, οἱ ὀριζόντιες γραμμές, ποὺ ἀρθρώνουν τὶς κύριες καὶ τὶς πλάγιες ὀψεις, χαρακτηρίζουν τὸν ἐμπειρικὸ τρόπο γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ χώρου στὴ σύνθεση. Διαφορετικὴ ἀντιμετώπιση ὑπάρχει στὸν δέκατο ἑνατο (Τ) καὶ εἰκοστὸ τρίτο οἶκο (Ψ), ὅπου τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος παρουσιάζεται σὰν ὄγκος συμπαγῆς μὲ μνημειακὰ κτίρια. Τὸ πελώριο τεῖχος στὸν δέκατο ἑνατο οἶκο (Τ) (εἰκ. 20, 54) λειτουργεῖ σὰν ὀθόνη ὅπου ἐπάνω τῆς προβάλλονται οἱ μορφές, ἐνῶ ὁ συνδυασμὸς τῶν ἀναβαθμῶν μὲ τὸ χαλὶ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ εἰκοστοῦ τρίτου (Ψ) καὶ ὁ ὄγκος τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομῶντος στὸ βάθος μὲ τοὺς συγκλίνοντες πρὸς τὸ κέντρο πλευρικοὺς τοίχους, δημιουργοῦν μία μεγαλύτερη αἴσθηση χώρου. Ἐπίσης ἡ πολυχρωμία τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τοῦ ναοῦ ἀντανακλᾷ τὰ χρώματα στὶς ἐνδυμασίες τῶν μορφῶν, δημιουργώντας τὸ ἴδιο διακοσμητικὸ ἀποτέλεσμα ποὺ συναντήσαμε καὶ στὸν δέκατο οἶκο (Κ). Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ ἐντονη χρῆση τῆς ὤχρας στὶς προσόψεις τῶν κτιρίων ποὺ τὰ κάνει νὰ φαίνονται παλαιά. Ἡ ἀντίληψη αὕτη ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὰ κτίρια στὸν τρίτο (Γ), δέκατο (Κ), ἐνδέκατο (Λ) καὶ εἰκοστὸ τέταρτο οἶκο (Ω) δείχνει δυτικὴ ἐπίδραση³².

Στὶς περιπτώσεις ποὺ ἡ δράση τῶν προσώπων παρουσιάζεται σὲ βραχῶδες τοπίο —ὅπως στὴ Γέννηση, στὰ Ταξίδια τῶν Μάγων, στὴν εἰς Ἀδου Κάθοδο, στὴ Φωτοδόχο Λαμπάδα κλπ.— τὰ βουνὰ ἀποδίδονται σὰν μονόχρωμοι στερεομετρικοὶ ὄγκοι σὲ σχῆμα πυραμίδας μὲ

31. MILLET, *Athos*, πίν. 241(1).

32. Πρβ. τὰ κτίρια στὴν ἀπεικόνιση τῆς ζωῆς τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὴν ἐκκλησία τοῦ San Giorgetto στὴ Verona τῆς Ἰταλίας ἀπὸ τὸν Pisanello. E. SINDONA, *Pisanello*, New York, εἰκ. 74.

απότομες κλιμακωτές κατωφέρειες σύμφωνα με την παλαιολόγια αντίληψη. Στόν είκοστό δεύτερο οίκο ο συνδυασμός του χρυσοκάστανου χρώματος με βαθύτερο καφέ για τις σκιές δημιουργεί μια γλυπτική έντύπωση έτσι όπως τα βουνά ύψώνονται στο θαμπό χρυσαφένιο βάθος.

Μία τεχνοτροπική ιδιομορφία της ζωγραφικής του *Garrett 13* είναι η έντονη χρήση της μαύρης και κόκκινης γραμμής για τη δήλωση των φωτοστεφάνων, της πτυχολογίας στα ιμάτια του Χριστού-βρέφους και των περιγραμμάτων στα επιπλα και άλλα αντικείμενα. Στα επιπλα ή επιφάνεια, που περικλείεται από το μαύρο περίγραμμα και την κόκκινη παχύτερη γραμμή ή όποια λειτουργεί ως σκιά, βάφεται χρυσή ενώ δεν υπάρχει ή γνωστή χρυσή διαγράμμιση. Οί λεπτομέρειες αυτές, που συναντώνται σε χειρόγραφα από τον 13ο αιώνα και έπειτα, αποδεικνύουν ακόμη μία φορά τον έντονο εκλεκτικισμό του μικρογράφου³³.

Η μελέτη της τεχνοτροπίας των μικρογραφιών του Princeton έδειξε την εξάρτησή τους από την Κρητική Σχολή ζωγραφικής και τις Ίταλοκρητικές εικόνες, ενώ η πιθανή επίδραση των χειρογράφων διαπιστώνεται σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, και γενικότερα στο στοιχείο του ρυθμού που συνέχει τις μορφές μέσα από τις χειρονομίες, τα λοξά βλέμματα και την εναλλασσόμενη χρωματική έντύπωση. Η λιτότητα και η γεωμετρική αντίληψη στις συνθέσεις, το αίσθημα του μέτρου και της ισορροπίας, οί στεγνές και λιγνές μορφές με τα στενά μέτωπα, το ήρεμο και απλανές βλέμμα, οί πλατειές φωτισμένες επιφάνειες σε όρισμένα πρόσωπα χωρίς απότομη μετάβαση από τα φωτεινά στα σκιασμένα μέρη θυμίζουν το έργο του Θεοφάνη στο Καθολικό της Λαύρας με ρευστή κίνηση γραμμών στην κόμμωση και τα γένεια ώστε τελικά να δίνεται κάποια έντύπωση μακρινής επιδράσεως μορφών της δυτικής τέχνης. Ακόμη, τεχνοτροπική σχέση διαπιστώνεται και με άλλα σύνολα μνημειακής ζωγραφικής του Αθω. Όρισμένες μορφές, όπως π.χ. ο Χριστός της κάτω ζώνης του οίκου Ο (είκ. 16, 50) είναι πολύ κοντά στη μορφή του αγίου Αρτεμίου στην Τράπεζα της Μονής Διονυσίου (1547 και 1603) (είκ. 204). Η δυσθυμία της μορφής ο τρόπος που φωτίζεται το πρόσωπο και αποδίδονται τα χαρακτηριστικά και οί ρυτίδες στο μέτωπο, ακόμη το ήθος της μορφής, το όνειροπόλο βλέμμα και οί σκιές στον λαιμό είναι κοινά στοιχεία και στα δύο έργα.

Οί μορφές των αγγέλων στον οίκο Δ, και κυρίως του δεξιού, έχουν τον ίδιο περίπου φυσιογνωμικό τύπο με τους αγγέλους που απεικονίζονται στη σκηνή του IB' κεφαλαίου της Αποκαλύψεως στην ίδια Μονή. Ο τρόπος που σχεδιάζονται τα μάτια, τα φρύδια, η κοντή μύτη, ακόμη η έκφραση στα μάτια, είναι περίπου ίδια και στην τοιχογραφία και στο χειρόγραφο (είκ. 5, 39, 205). Επίσης ο τρόπος που διευθετείται το ιμάτιο στο στήθος του δεξιού αγγέλου στο χειρόγραφο του Princeton και φωτίζονται οί πτυχές είναι ίδιος στον άγγελο με το σπαθί στην παράσταση της Αποκαλύψεως όπως επίσης και το δεξί χέρι με την κλειστή παλάμη του γονατιστού αγγέλου με το σπαθί, με το αντίστοιχο του αγγέλου που κρατεί το ύφασμα στον τέταρτο οίκο (Δ). Οί φυσιογνωμικοί τύποι των αγγέλων του οίκου Π μπορούν να άνευρεθοῦν και σε άλλες σκηνές της Αποκαλύψεως στη Μονή Διονυσίου, όπως π.χ. στη σκηνή του ΙΣΤ' κεφαλαίου (είκ. 206) όπως και οί άγγελοι του οίκου Ω. Το ίδιο ισχύει και για τη μορφή του αγγέλου στον οίκο Σ (είκ. 19, 53), ή όποία είναι πολύ κοντά με εκείνη στην παράσταση του Ι' κεφαλαίου της Αποκαλύψεως (είκ. 207).

Η τεχνοτροπική εξάρτηση και άλλων μορφών του χειρογράφου, όπως π.χ. του Ίωσήφ

33. Βλ. τον κώδικα *ἀριθ. Β. 26* στη Μονή της Μεγίστης Λαύρας (13ος αἰ.) και τὸ τετραεὐάγγελο *ἀριθ. 548* τῆς Μονῆς Ἰβήρων (1433), φ. 233b. *Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους*, τόμ. Γ', εἰκ. 73, τόμ. Β', εἰκ. 136. Βλ. καὶ τὸν κώδικα *gr. 101* τῆς Δημοτικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Leningrad (13ος αἰ.), πού προέρχεται ἀπὸ τὴ Λαύρα τοῦ Ἀγίου Ἀθανασίου στὸν Αἰθω. *LIKHACHOVA, Byzantine Miniature*, εἰκ. σ. 44.

στοὺς οἴκους I, M καὶ κυρίως Λ (εἰκ. 10, 44, 13, 47, 12, 46), ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆ τῆς Μονῆς Διονυσίου μὲ τὸ πορτραῖτο π.χ. τοῦ ἁγίου Σαμωνᾶ (εἰκ. 208) —ἢ τοῦ δεξιοῦ ρήτορα στὸν οἶκο P (εἰκ. 18, 52) μὲ τὸ πορτραῖτο τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα Κρήτης (εἰκ. 209)— διαπιστώνεται γενικότερα στὸν τρόπο πὺ πλάθονται καὶ φωτίζονται τὰ λεπτὰ καὶ μακρόστενα πρόσωπα, στὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν καὶ τῆς γενειάδας, στὸ ἀπλανὲς βλέμμα, στὴν ἐπιμήκυνση τῆς ἄκρης τοῦ ἐπάνω βλεφάρου καὶ στὰ πλατιά καὶ ὑψηλὰ μέτωπα μὲ τὶς ρυτίδες.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω γίνεται νομίζω φανερό, ὅτι οἱ μορφὲς τοῦ χειρογράφου τοῦ Princeton, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ γεωμετρικὴ καὶ ξηρὴ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας στὰ ἐνδύματα καὶ τὴν περιορισμένη χρωματικὴ κλίμακα μὲ τὰ σκιερὰ χρώματα, ἀποτελοῦν ἓνα δείγμα τῆς ἐκλαϊκευμένης τέχνης τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα, πὺ βασίζεται στὰ μεγάλα πρότυπα τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰῶνα. Εἶναι πιθανόν, μολονότι τὸ χειρόγραφο ἔχει γραφεῖ στὴ Ρουμανία —περιοχὴ τῆς Βλαχίας—, νὰ ἐστάλει γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῶν οἴκων τοῦ Ἀκαθίστου σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τοῦ ἹΑθω ἢ νὰ εἰκονογραφήθηκε στὴ Βλαχία ἀπὸ κάποιον μοναχὸ προερχόμενο ἀπὸ τὸ ἹΟρος καὶ γνώστη τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἹΑθω. Μολονότι ἡ δεύτερη ὑπόθεση φαίνεται περισσότερο εὐλόγη, ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα τοῦ Ἀκαθίστου τοῦ Princeton μὲ ἐκεῖνον στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα τῆς Κρήτης (1381/82) καὶ ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς ἐπιτραχηλίου μὲ κεντημένο τὸν Ἀκάθιστο, σύμφωνα μὲ τὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο τοῦ χειρογράφου τοῦ Princeton καὶ μὲ ἑλληνικὴ ἐπιγραφή πὺ τὸ χαρακτηρίζει ὡς «κτῆμα ἱερὸν» κάποιου μητροπολίτου ἀπὸ τὶς Θῆβες τῆς Βοιωτίας «ἐν ἔτει 1663 ἢ 1667», ἐντοπίζει εἰδικότερα τὴν ὑπαρξὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ προτύπου τοῦ Ἀκαθίστου στὸν ἑλληνικὸ χῶρο³⁴. Τὸ ἐπιτραχήλιο, πὺ ἀνήκει σήμερα στὴ Συλλογὴ τῆς Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης, δὲν παρέχει δυστυχῶς στοιχεῖα γιὰ τὸν τόπο τῆς προελεύσεώς του.

34. The Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art*, ἀπ.θ. 832, πίν. CXVIII.

ΓΡΑΦΕΥΣ ΚΑΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΟΣ

‘Ο ‘Ακάθιστος τοῦ Princeton, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, δὲν περιέχει κολοφώνα, οὔτε καμία ἄλλη ἐνδείξη σχετική με τὸν γραφέα ἢ τὸν μικρογράφο καὶ τὴν ἐποχὴ πού ὁλοκληρώθηκε. Μόνο στὸ φ. 89ν ὑπάρχει μία δυσανάγνωστη σημείωση στὴν τουρκικὴ γλῶσσα. Ὡστόσο, με βάση τὸν τύπο τῆς γραφῆς καὶ τὸ εἶδος τῶν ἀρχικῶν γραμμάτων, τὸ χειρόγραφο δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἔργο ἐνὸς μόνον γραφέα.

Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ κώδικα (φφ. 1r-25r), πού περιλαμβάνει τὸ προοίμιο τοῦ ὕμνου καὶ τοὺς εἰκοσιτέσσερις οἴκους, ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν γνωστὸ κωδικογράφο Λουκά¹, μετέπειτα ἐπίσκοπο Μποζέου (1583)² καὶ ἀργότερα (ἀπὸ τὸν Αὐγουστο τοῦ 1603) μητροπολίτη Οὐγγροβλαχίας³. Ἡ γραφὴ του, στρογγυλὴ, συνεχῆς, ἐκλεπτυσμένη καὶ μεγάλων διαστάσεων, βασίζεται στὴ μεσοβυζαντινὴ μικρογράμματα πού μπορεῖ νὰ ἱχνηλατηθεῖ στὸν 14ο αἰῶνα στὴ Μονὴ τῶν Ὁδηγῶν στὴν Κωνσταντινούπολη⁴. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ κώδικα (φφ. 27r-89v), πού περιλαμβάνει ἐπίσης τὰ κείμενα τοῦ προοιμίου, τῶν εἰκοσιτεσσάρων οἴκων, τῆς λειτουργίας τοῦ ‘Ακαθίστου καὶ τῶν δύο κανόνων πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας, ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν κωδικογράφο Ματθαῖο, μητροπολίτη Μυρέων⁵. Ὁ Ματθαῖος χρησιμοποιοῦν δύο εἴδη γραφῆς: τὴν προσωπικὴ του, μία αὐστηρὴ ἀρχαῖζουσα γραφὴ, καὶ τὴν ἐπίσημη λειτουργικὴ, οἱ ὁποῖες συνυπάρχουν στὸν *Garrett 13*. Ἡ πρώτη χρησιμοποιεῖται γιὰ τοὺς τίτλους καὶ τὶς λειτουργικὲς ἐνδείξεις, ἐνῶ ἡ δεύτερη γιὰ τὸ κείμενο. Τὸ τρίτο μέρος τοῦ κώδικα (φφ. 90r-102v) μετὰ τὰ ἔνδεκα ἐωθινὰ εὐαγγέλια προέρχεται ἀσφαλῶς ἀπὸ ἄλλο γραφέα ὁ ὁποῖος μιμεῖται πιστὰ τὴ λειτουργικὴ γραφὴ τοῦ Ματθαίου καὶ τὰ ἀρχικὰ γράμματα⁶.

Καὶ οἱ δύο κωδικογράφοι εἶναι ἤδη γνωστοὶ στὴν ἔρευνα ὅχι μόνο γιατί ὑπῆρξαν ἰδιαίτερα παραγωγικοὶ στὸν τομέα τῆς ἀντιγραφῆς χειρογράφων ἀλλὰ γιὰ τὸ σημαντικὸ τους

1. Πρῶτος ἀπέδωσε τὸ χειρόγραφο στὸν Λουκά ὁ Gary Vikan. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, τόμ. 2, σ. 624, ἀριθ. 10. L. POLITIS, «Un copiste éminent du XVIIe siècle: Matthieu métropolitain de Myra», *Studia Codicologica TU 124*, Berlin 1977, σσ. 391 κ.ἐ. OLGA GRATZIOU, «Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra (1596-1624)», *Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Athen 1982, σσ. 76 κ.ἐ., 164 κ.ἐ.

2. Τὴν πληροφορία αὐτὴ παρέχει ἕνας καταστατικὸς χάρτης πού ἐξέδωσε ὁ βοεβόδας Petru Cercel μετὰ χρονολογία 10 Σεπτεμβρίου 1583(4): ὅπου τὸν ἀποκαλεῖ «Ἐντιμώτατο καὶ Παναγιώτατο Ἀρχιεπίσκοπο Λουκά Μποζέου». N. ȘERBĂNESCU, «Mitropolîiî Ungrovlahiei», *Biserica Orthodoxă LXXXVII*, 1959, ἀριθ. 7-10, σ. 769. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, τόμ. 2, σ. 486.

3. ȘERBĂNESCU, *Mitropolîiî Ungrovlahiei*, σ. 770. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, τ. 2, σ. 486. L. POLITIS, «Un centre de calligraphie dans les principautés danubiennes au XVIIe siècle», *Lucas Buzău et son cercle. Dixième Congrès International des Bibliophiles*, Athènes 1977, σ. 3.

4. Τοῦ ἰδίου, «Eine Schreiberschule im Kloster τῶν Ὁδηγῶν», *BZ 51*, 1958, σσ. 282 κ.ἐ.

5. MOURIKI, «Akathistos Hymnos», *Illustrated Manuscripts from American Collections*, ἀριθ. 63, σ. 211. Γιὰ τὸν Ματθαῖο Μυρέων βλ. D. RUSSO, *Studii Istorice Greco-Române*, τόμ. 1, București 1939, σσ. 159 κ.ἐ. D. SIMONESCU, «Le chroniqueur Matthieu de Myre et une traduction ignorée de son Histoire», *RESEE 4*, 1966, σσ. 81 κ.ἐ. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σσ. 375 κ.ἐ. Τοῦ ἰδίου, *Un centre de calligraphie*, σσ. 6 κ.ἐ. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra (1596-1624)*, σσ. 76 κ.ἐ.

6. POLITIS, *Un copiste éminent de XVIIe siècle*, σσ. 391 κ.ἐ., ἀρ. 45.

ρόλο στὰ ἐκκλησιαστικά καὶ πολιτικά πράγματα τῆς Ρουμανίας, τῆς χώρας ὅπου ἔζησαν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 16ου μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα. Ὁ Λουκάς ἦταν Κύριος στὴν καταγωγὴ καὶ ἡ παρουσία του στὴ Ρουμανία καὶ κυρίως στὴ Βλαχία μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 1583 μέχρι τὸ 1629⁷, ἔτος τοῦ θανάτου του. Μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ ἐπισκόπου Μποζέου ἀναφέρεται ὡς μυστικοσύμβουλος τοῦ ἰσχυροῦ βοεβόδα Μιχαήλ τοῦ Γενναίου (1593-1601)⁸. Εἶχε σταλεῖ σὲ διάφορες διπλωματικές ἀποστολές, ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἦταν τοῦ ἔτους 1597 στὴ Μόσχα, ὅπου ὁ Λουκάς συναντήθηκε μὲ τὸν τσάρο Feodor Ivanovich καὶ τὸν Boris Godunov⁹. Ἡ ἀνοδὸς του στὴν ὑψηλὴ θέση τοῦ μητροπολίτη τῆς Οὐγγροβλαχίας μαρτυρεῖται στὸν καταστατικὸ χάρτη ποὺ ἐξέδωσε τὸ 1603 ὁ βοεβόδας Radu Serban¹⁰. Τὸ νέο του ἀξίωμα τὸν φέρει στὴν πόλη Tîrgoviste, τὴν πρωτεύουσα τῆς Βλαχίας, ὅπου καὶ ἐγκαθίσταται κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ πολὺ μορφωμένου βοεβόδα Radu Mihnea¹¹.

Ἡ δραστηριότητα τοῦ Λουκά ὡς κωδικογράφου ἀρχίζει λίγο πρὶν τὸ 1580. Ὁ Λουκάς ὑπογράφει τὰ πρῶτα του ἔργα ὡς διάκονος¹² ἢ ἱερομόναχος¹³. Οἱ πολλαπλές εὐθύνες τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀξιωμάτων του καὶ ἡ διπλωματικὴ δραστηριότητα δὲν μείωσαν τὴν παραγωγικότητά του ἀφοῦ τὰ χρονολογημένα ἔργα του καλύπτουν μία περίοδο πάνω ἀπὸ σαράντα χρόνια¹⁴. Ἀντιγράφει κυρίως ὠρολόγια, ψαλτήρια καὶ ἀκολουθίες, ποὺ πιθανῶς νὰ προορίζονταν ὡς δωρεές σὲ μοναστήρια καὶ ἐκκλησίες. Μόνο σὲ τρεῖς, μέχρι τώρα, περιπτώσεις ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ παραλήπτη στὸν κολοφῶνα τοῦ χειρογράφου:

α) Στὴν περίπτωση ἐνὸς εὐαγγελίου γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται λόγος στὸ φ. 115ν τοῦ κώδικα McKell τῆς Συλλογῆς τῆς κυρίας Helen Greeley στὴ Virginia¹⁵. Τὸ εὐαγγέλιο γράφηκε ἀπὸ τὸν Λουκά τὸ 1609 καὶ δόθηκε ὡς δῶρο στὸν βοεβόδα Radu Mihnea.

β) Στὴν περίπτωση τοῦ κώδικα ἀριθ. 1423 τῆς Μονῆς Ἰβήρων, ὁ ὁποῖος γράφηκε τὸ 1616 ἀπὸ τὸν Λουκά καὶ ἐπεδόθη στὴ Μονὴ Ἰβήρων μὲ ἐντολὴ τοῦ βοεβόδα Ἰωάννου Ράδουλου¹⁶.

7. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, τόμ. 2, σσ. 485 κ.έ. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σσ. 391 κ.έ.

8. Ὁ Μιχαήλ ὁ Γενναῖος ἐξεδίωξε προσωρινὰ τοὺς Τούρκους καὶ ἔνωσε γιὰ πρώτη φορὰ τὰ τρία ρουμανικὰ πριγκιπάτα Βλαχίας, Μολδαβίας καὶ Τρανσυλβανίας. N. JORGA, *A History of Roumania*, London 1925, κεφ. 9. ȘERBĂNESCU, *Mitropolii Ungrovlahiei*, σ. 770. ARIADNA CAMARIANO-CIORAN, «Contributions aux relations Rumanochypriotes», *RESEE* 15, 1977, σ. 497. VIKAN, *ἐνθ. ἀνωτ.*, σ. 487.

9. P. CONSTANTINESCU, «Jasi», *Relatiile culturale rumînoruse din trecut*, București 1954, σ. 89. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, τόμ. 2, σ. 487.

10. ȘERBĂNESCU, *Mitropolii Ungrovlahiei*, σ. 770. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, τόμ. 2, σσ. 486 κ.έ.

11. Ὁ Radu Mihnea κυβέρνησε μὲ διακοπὲς ἀπὸ τὸ 1601-1623. JORGA, *Byzance après Byzance*, (ἐκδόση βελτιωμένη), Bucarest 1971, σσ. 151 καὶ 164. Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1615, λόγω τῆς μακροχρόνιας ἀπουσίας τοῦ προστάτου του Radu Mihnea, ὁ Λουκάς κινδύνευσε νὰ χάσει τὸν ἐκκλησιαστικὸ θρόνο του ἀφοῦ κατηγορήθηκε ἀπὸ τοὺς πατριάρχες τῆς Κωνσταντινουπόλεως Τιμόθεο Β' καὶ Ἱεροσολύμων Θεοφάνη ὅτι ἀμέλησε τὶς οἰκονομικὲς του ὑποχρεώσεις στὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο. E. LEGRAND, *Recueil de documents grecs concernant les relations du Patriarcat de Jérusalem avec la Roumanie (1569-1728)*, Paris 1895, σσ. 2 κ.έ. Στενὴ γνωριμία εἶχε ἐπίσης ὁ Λουκάς μὲ τὸν Ἀναστάσιο Crîmca, μητροπολίτη τῆς Μολδαβίας καὶ γνωστὸ καλλιτέχνη. G. POPESCU-VILCEA, *Anastase Crîmca*, Bucarest 1972, σποραδικά, καθὼς καὶ μὲ τὸν ὀνομαστὸ καλβινιστὴ πατριάρχη Κύριλλο Λούκαρη. S. RUNCIMAN, *The Great Church in Captivity*, Cambridge 1968, κεφ. 6. VIKAN, *ἐνθ. ἀνωτ.*, σ. 488.

12. Κώδικας McKell τῆς ἰδιωτικῆς συλλογῆς Helen Greeley στὴ Virginia. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, σ. 485.

13. Κώδικας ἀριθ. 806 (ψαλτήρι) στὴ Σκῆτη τοῦ Ἁγίου Παύλου στὸ Ἅγιον Ὄρος. I. ΚΟΥΡΙΛΛΑ, «Κώδικες τῆς Νέας σκῆτης τοῦ Ἁγίου Παύλου», *Θεολογία* 21, 1950, σ. 522. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, σ. 621, ἀριθ. 3.

14. *Αὐτόθι*, σ. 488.

15. *Αὐτόθι*, σ. 624, ἀριθ. 9.

16. *Αὐτόθι*, σ. 625, ἀριθ. 11.

γ) Στην περίπτωση του κώδικα *ἀριθ. 1385* της Μονής 'Ιβήρων, ο οποίος γράφηκε από τον Λουκά και έγινε με δαπάνη του ευγενεστάτου μεγάλου βεστιαρίου κυρίου Χρυσού, και αφιερώθηκε στο μοναστήρι των 'Ιβήρων το 1624 στις ημέρες του βοεβόδα Radu Mihnea¹⁷.

Γενικά, πρόκειται για έργα φιλόδοξα, με πλούσια διακόσμηση —προμετωπίδες και αρχικά γράμματα— αφθονη χρήση χρυσού και εικονογράφηση σε πολλές περιπτώσεις.

Ο Λουκάς αναφέρεται από πολλούς έρευνήτες, εκτός από γραφεύς, και ως μικρογράφος. Κανείς όμως δεν προσδιόρισε την τεχνοτροπία της ζωγραφικής του και τούτο γιατί οι μικρογραφίες που υπάρχουν σε όρισμένα από τα χειρόγραφα του ανήκουν σε διαφορετικές τεχνοτροπικές τάσεις: ή 'Ιταλοβυζαντινή είναι έντονη στον κώδικα *McKell*¹⁸, ή ρωσική στον κώδικα της Walters Art Gallery *ἀριθ. W535*¹⁹ και ή Κρητική στον κώδικα *Garrett 13*. Στενή τεχνοτροπική συγγένεια παρουσιάζουν κατά τον Gary Vikan μόνο δύο πρώιμοι κώδικες, ο *McKell* και το χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης της Βουλής *ἀριθ. 11* στην 'Αθήνα. Το τελευταίο είναι ανυπόγραφο και περιλαμβάνει την εικονογράφηση της ιστορίας των Βαρλαάμ και 'Ιωάσαφ με είκοσιτρείς μικρογραφίες. Ταυτίζεται ως έργο του Λουκά από το είδος της γραφής και του κοσμήματος. Και οι δύο κώδικες φέρουν μονόστηλες αφηγηματικές σκηνές που έχουν αποδοθεί με υδροχρώματα. Οι μορφές με τις έκφραστικές χειρονομίες τους κινούνται μπροστά σε όρεινα τοπία με ατμοσφαιρικό βάθος²⁰. Ο κώδικας *ἀριθ. W535* της Walters Art Gallery, ο οποίος φέρει τη χρονολογία 1594, διακοσμείται με τις παραστάσεις των τεσσάρων ευαγγελιστών και με πενήνταοκτώ σκηνές στο περιθώριο των φύλλων. Οι λεπτές μικροσκοπικές μορφές με τα στρογγυλά σαρκώδη πρόσωπα, τα ένδymατα να διαγράφουν το σώμα, οι θαμποί γαιώδεις τόνοι και τα αρχιτεκτονήματα του βάθους χαρακτηρίζουν την τέχνη της Μόσχας γύρω στο 1600. Δεν αποκλείεται οι σκηνές να είχαν γίνει σε κάποιο εργαστήριο της Μόσχας κατά την μετάβαση του Λουκά εκεί, το 1597²¹. Την πιθανότητα αυτή την ενισχύει ένας άλλος συγγενικός κώδικας, που βρίσκεται στην εκκλησία της 'Αναστάσεως στην 'Ιερουσαλήμ (*ἀριθ. 5*), και περιέχει όμοιες σκηνές²². Ο κολοφών του χειρογράφου των 'Ιεροσολύμων αναφέρει ότι τούτο γράφηκε από κάποιον 'Αρσένιο στην 'Αγία Πόλη της Μόσχας, την άνοιξη του 1596. Πρόκειται για τον 'Αρσένιο, μητροπολίτη της 'Ελασσόνας, μία δυναμική προσωπικότητα, ο οποίος είχε επισκεφθεί το 1585 τη Μόσχα ως άπεσταλμένος του Πατριάρχη Θεολήπτου Β', έν συνέχεια δίδαξε για δύο χρόνια στην 'Ελληνική Σχολή της Λεοντοπόλεως στην Πολωνία και, το 1588-89, συνόδευσε τον Πατριάρχη 'Ιερεμία Β' στη Ρωσία για την ίδρυση του Ρωσικού Πατριαρχείου. Στη Μόσχα παρέμεινε μέχρι το θάνατό του, το 1625²³. Ο 'Αρσένιος ήταν, εκτός των άλλων, και πολύ καλός γραφέας. Φαίνεται λοιπόν ότι, κατά τη μετάβαση του Λουκά στη Μόσχα, την άνοιξη του 1597, ως διπλωματικός άπεσταλμένος του βοεβόδα Μιχαήλ του Γενναίου προς τον τσάρο Feodor A' Ivanovich, κρατούσε μαζί του το χειρόγραφο, (*W535*) το οποίο ήταν πλήρες ως προς τον υπόλοιπο διάκοσμό του, προμετωπίδες και αρχικά γράμματα, για να το προσφέρει

17. *Αυτόθι*, σ. 627, *ἀριθ.* 14.

18. *Αυτόθι*, σ. 489.

19. *Αυτόθι*.

20. *Αυτόθι*, σσ. 490 κ.έ.

21. *Αυτόθι*, σ. 531, σημ. 24, 622, *ἀριθ.* 5.

22. Του ίδιου, «Two Leaves from a Lectionary», *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann. Έκδοση Gary Vikan, Princeton 1973, σ. 210.

23. Χ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, *Περί της 'Ελληνικής εκκλησιαστικής Χρονογραφίας του ΙΣΤ' αιώνος*, 'Αθήναι 1912, σσ. 30 κ.έ. Β. ΚΝΩΣ, *L'histoire de la littérature néo-grecque*, Uppsala 1962, σ. 412. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σ. 379. Για τον βίο και το έργο του 'Αρσενίου βλ. Φ.Α. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *'Αρσένιος 'Ελασσόνας (1550-1626)*, 'Αθήνα 1984.

ὡς δῶρο στὸν τσάρο ἀπὸ τὸν Μιχαήλ τὸν Γενναῖο²⁴. Τότε ὁ Ἀρσένιος, ἄνθρωπος μὲ ἐπιρροή στὸ νεοϊδρυθὲν πατριαρχεῖο τῆς Μόσχας, φρόντισε νὰ προστεθοῦν οἱ μικρογραφίες στὸ περιθώριο τοῦ χειρογράφου τοῦ Λουκά δίνοντάς το στὸ τοπικὸ ἐργαστήριο μὲ τὸ ὁποῖο συνεργαζόταν καὶ ὁ ἴδιος. Ὁ κώδικας ἐν συνεχείᾳ ἐστάλη ὡς δῶρο στὰ Ἱεροσόλυμα ἀπὸ τὸν τσάρο Ivanovich²⁵.

Τὸ χειρόγραφο *Garrett 13* συνδέεται ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη μὲ τὴ λεγόμενη Κρητικὴ Σχολὴ ζωγραφικῆς. Ἡ ἐξάρτηση τῆς εἰκονογραφίας τῶν μικρογραφιῶν του, ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα τῆς Κρήτης καὶ στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας, ἀπὸ ὀρισμένες εἰκόνες Δωδεκαόρτου τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, καὶ ἐνδεχομένως ἀπὸ τὸ χειρόγραφο ἀριθ. 2 τῆς Μονῆς Παντελεήμονος στὸν Ἀθω, μᾶς ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι πιθανὸν τὸ χειρόγραφο νὰ εἰκονογραφήθηκε στὸ Ἅγιον Ὅρος. Ὡστόσο, τὰ ἀρχικὰ γράμματα, τὰ ἐπίτιτλα καὶ οἱ προμετωπίδες ποὺ κοσμοῦν τὸ δεύτερο μέρος τοῦ χειρογράφου, τὸ ὁποῖο ἔγραψε ὁ Ματθαῖος Μυρέων, συναντῶνται σὲ μία σειρὰ ἀπὸ χειρόγραφα ποὺ ἔγραψε ὁ ἴδιος στὴ Μονὴ τοῦ Dealu²⁶. Ἡ ἐγκατάστασις τοῦ Ματθαίου στὴ μονὴ αὐτὴ ἐγένετο στὰ χρόνια τῆς ἡγεμονίας τοῦ Radu Serban (1602-1610), ὁ ὁποῖος τοῦ προσέφερε τὰ μέσα γιὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴ Βλαχία²⁷. Μαζὶ μὲ τὸν μητροπολίτη Οὐγγροβλαχίας Λουκά (1603-1629) παραχωροῦν στὸν Ματθαῖο τὸ πολὺ πλούσιο μοναστήρι τοῦ Dealu ποὺ βρίσκεται σὲ μικρὴ ἀπόστασις ἀπὸ τὸ Tîrgoviste. Ὁ Ματθαῖος γίνεται ἡγούμενος τῆς μονῆς, τὸ 1610. Στὸ μοναστήρι αὐτό, ποὺ κάτω ἀπὸ τὴν ἡγουμενία του γίνεται ὀνομαστὸ κέντρο καλλιγραφίας²⁸, θὰ γράψει ὁ Ματθαῖος τοὺς περισσότερους ἀπὸ τοὺς κωδικὲς του²⁹. Στὰ χειρόγραφα αὐτὰ κυριαρχεῖ ἡ γνωστὴ βυζαντινὴ ἔλικά μὲ τὰ ἀνθέμια, μόνον ποὺ ἐδῶ εἶναι περισσότερο χυμώδης, συνδυάζεται δὲ μὲ παγώνια, φτερωτοὺς δράκοντες, κέρατα ἀφθονίας, «ἀνθισμένη» ἄκανθα καὶ ἄλλα φυτικὰ κοσμήματα³⁰.

Συγκεκριμένα, ἡ φυτικὴ ἔλικά μὲ τὰ ἀνθέμια ποὺ κοσμεῖ τὴν προμετωπίδα σὲ σχῆμα Π στὸ φύλλο 66r τοῦ *Garrett 13* συναντᾶται ἐλαφρὰ διαφοροποιημένη καὶ στὴν προμετωπίδα μὲ ἀνάλογη μορφολογία στὸν κώδικα τῆς Μονῆς Παντελεήμονος ἀριθ. 428, ποὺ γράφηκε τὸ 1611³¹. Τέσσερα παγώνια, δύο στὴν κορυφὴ καὶ ἀπὸ ἓνα στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῶν δύο καθέτων σκελῶν τοῦ Π, συμπληρῶνουν τὴν διακόσμησή της (εἰκ. 96, 97). Ὁ συνδυασμὸς

24. VIKAN, *Pseudo-Ephraem's Life of Joseph*, σσ. 493 καὶ 531, σημ. 24.

25. POLITIS, *Un centre de calligraphie*, σ. 4.

26. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, σσ. 63 κ.έ.

27. RUSSO, *Studii Istorice Greco-Române*, τόμ. I, σσ. 159, 170 κ.έ. Λ. ΒΡΑΝΟΥΣΗ, «Ἐγκωμιαστικὴ ἀκολουθία γιὰ τοὺς τρεῖς ἱεράρχες Μελέτιο Πηγᾶ, Γαβριὴλ Σεβήρου καὶ Μάξιμο Μαργούνιο», ἀνέκδοτο ἔργο τοῦ Ματθαίου Μυρέων, *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. 3, Ἀθῆναι 1968, σσ. 378 κ.έ.

28. Αὐτόθι, σ. 383.

29. Κατάλογος τῶν γνωστῶν κωδικῶν τοῦ Ματθαίου Μυρέων εἰς ΒΡΑΝΟΥΣΗ, *Ἐγκωμιαστικὴ ἀκολουθία*, σσ. 384 κ.έ. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σσ. 388 κ.έ. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, ἀριθ. 25-50, καὶ 52, σσ. 145 κ.έ.

30. Αὐτόθι, σσ. 63 κ.έ.

31. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σσ. 375 κ.έ., ἀριθ. 20. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, σσ. 66 κ.έ., εἰκ. 107. Τὸ χειρόγραφο περιλαμβάνει τὶς λειτουργίες τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ Βασιλείου μὲ τὶς Διατάξεις. Οἱ δύο λειτουργίες ἐγράφησαν ἀπὸ τὸν Ματθαῖο Μυρέων, ἐνῶ οἱ Διατάξεις ἀπὸ τὸν Λουκά, ὁ ὁποῖος στὸ φ. 94r ὑπογράφει ὡς Λουκάς Οὐγγροβλαχίας. Στὸ φ. 24r στὸ ἀρχικὸ γράμμα Τ ἐπιγραφῇ: *Μνήσθητι Ματθαίου ἀρχιερέως*. Στὰ δίπτυχα τῆς λειτουργίας τοῦ Χρυσοστόμου ἐπιγραφῇ: *Ἀθανασίου μοναχοῦ καὶ Μέρσος*. Στὰ δίπτυχα τῆς λειτουργίας τοῦ Βασιλείου ἐπιγραφῇ: *Ματθαίου ἀρχιερέως καὶ τῶν γεννητόρων αὐτοῦ*. Στὸ φ. 79v ὑπάρχει ὁ κολοφών: «Αὕτη ἡ θεία λειτουργία ἐγράφη διὰ χειρὸς τοῦ ταπεινοῦ μητροπολίτου Μύρων τῆς Λυκίας Ματθαίου, καὶ ἐπεδόθη χάριν φιλίας τῷ πανιερωτάτῳ μητροπολίτῃ Δρύστης τῷ ἐν ἁγίῳ πνεύματι ἀγαπητῷ ἀδελφῷ καὶ συλλειτουργῷ κυρίῳ Ἰωακείμ, ἐν ἔτει ζρκ' δεκεμβρίῳ Κ'» (20 Δεκεμβρίου 1611).

της ίδιας φυτικής έλικας με δύο παγώνια στην κορυφή και «άνθισμένης άκανθας» στις δύο κάθετες έξωτερικές πλευρές της όλοσέλιδης προμετωπίδας του *Garrett 13* (είκ. 98) συναντάται επίσης στις όλοσέλιδες προμετωπίδες των χειρογράφων *αριθ. 115*, φ. 3r (1615) της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης στην 'Αλεξάνδρεια και 'Ιβήρων 1435, φ. 1r, στο "Άγιον Όρος έργα του Ματθαίου Μυρέων. Το πρώτο χειρόγραφο περιλαμβάνει τις τρεις λειτουργίες με τις Διατάξεις (είκ. 99) ενώ το δεύτερο την άκολουθία του 'Ακαθίστου ύμνου³².

Τα παγώνια μέσα σε κύκλο με τις ούρές τους γυρισμένες προς τα επάνω, (είκ. 66, 67) καθώς και τα σχηματοποιημένα κέρατα άφθονίας που διακοσμούν όρισμένα από τα αρχικά γράμματα του χειρογράφου του Princeton (είκ. 77, 82, 87, 89, 90) συναντώνται σε ένα άλλο χρονολογημένο χειρόγραφο του Ματθαίου που βρίσκεται επίσης στην Πατριαρχική Βιβλιοθήκη της 'Αλεξανδρείας. Πρόκειται για το χειρόγραφο *αριθ. 165*, το οποίο περιέχει τις τρεις λειτουργίες και, σύμφωνα με τον κολοφώνα, είχε άφιρωθεί στον πανοσιώτατο άρχιμανδρίτη της 'Αλεξανδρείας Γεράσιμο³³ (είκ. 100). Τα κέρατα άφθονίας περιλαμβάνονται επίσης στη διακόσμηση των κωδίκων *αρ. 115* του 1615 της έν λόγω Βιβλιοθήκης και 1434 του έτους 1621 της Μονής 'Ιβήρων. Τα ίδια διακοσμητικά θέματα άπαντούν και σε ρουμανικά έγγραφα που άφορούν τη Μονή του Dealu³⁴.

"Ενα χαρακτηριστικό διακοσμητικό στοιχείο που συνοδεύει τα περισσότερα από τα αρχικά γράμματα του *Garrett 13* είναι το μακρόστενο άκανθωτό φύλλο με άπανωτά άνθέμια κατά μήκος του κεντρικού του άξονα, το οποίο δέν άπαντά συχνά στα χειρόγραφα του Ματθαίου. Το βλέπομε για πρώτη φορά στη διακόσμηση ρουμανικών έγγραφων σχετικών με τη Μονή του Dealu τα όποια φέρουν τη χρονολογία 10 'Ιουλίου 1614³⁵ (είκ. 102) και άργότερα στους κώδικες της Μονής Ταξιαρχών Αιγίου με τη χρονολογία 22 'Ιουνίου 1620³⁶ (είκ. 101)

32. Θ. ΜΟΣΧΟΝΑ, *Κατάλογοι της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης*, I, τα χειρόγραφα, 'Αλεξάνδρεια 1945, σ. 77. ΒΡΑΝΟΥΣΗ, 'Εγκωμιαστική άκολουθία, *αριθ. 18*, σ. 379. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, *αριθ. 22*, σ. 389. Τοϋ ίδιου, *Un centre de calligraphie*, σ. 8. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, σσ. 67 κ.έ., είκ. 121. Στο φ. 126r ύπάρχει ό κολοφών: «Κυρίλλω τῷ μακαριωτάτῳ πάπῃ καὶ πατριάρχῃ τῆς μεγάλῃς πόλεως 'Αλεξανδρείας, Ματθαῖος άμαρτωλός έν έτει ζρκζ' ένδ.» Στο φ. 72v στο άρχικό γράμμα T, επάνω σε ταινία ύπάρχει ή έπιγραφή: *Μνήσθητι Κύριε Ματθαίου άρχιερέως*. 'Ο κώδικας 'Ιβήρων 1435, δέν διασώζει το όνομα τοϋ γραφέα και το έτος εκτελέσεώς του και μπορεί νά άποδοθεϊ με βάση το είδος τῆς γραφῆς και τῶν κοσμημάτων του στον Ματθαίο Μυρέων. Βλ. *Οί Θησαυροί τοϋ 'Αγίου Όρους*, τόμ. Β', σ. 341, είκ. 209-129 GRATZIOY, ένθ. άνωτ., σ. 77.

33. ΜΟΣΧΟΝΑ, *Κατάλογοι της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης* I, σσ. 113 κ.έ. ΒΡΑΝΟΥΣΗ, 'Εγκωμιαστική άκολουθία, *αριθ. 17*. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, *αριθ. 21*, σ. 389. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, σσ. 67 κ.έ. Στο φ. 69v ύπάρχει ό κολοφών: «τῷ πανοσιωτάτῳ καὶ μουσικοτάτῳ μεγάλῳ άρχιμανδρίτῃ 'Αλεξανδρείας κυρίῳ κυρίῳ Γερασίμῳ Ματθαῖος άμαρτωλός, έν έτει ζρκγῳ' φεβρουαρίου ένδ. έν τῇ σεβασμίᾳ μονῇ τοϋ Δάλου».

34. *Αυτόθι*, είκ. 124, 139. T. IONESCU - N.M. SOVEJA, *Acte de cancelarie domnească. Ornamente și Miniaturi*, București 1974, πίν. III.

35. *Αυτόθι*, είκ. έξωφύλλου.

36. POLITIS, «Χειρόγραφα μοναστηρίων Αιγίου και Καλαβρύτων», 'Ελληνικά II, 1939, σ. 88. ΒΡΑΝΟΥΣΗ, 'Εγκωμιαστική άκολουθία, *αριθ. 20*. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, *αριθ. 24*, σ. 389. Τοϋ ίδιου, *Un centre de calligraphie*, σ. 7. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, *αριθ. 42*, σ. 166, είκ. 133. Περιέχει τις τρεις λειτουργίες και φέρει κολοφώνα σε ίαμβικό μέτρο φ. 53v. «Σοι τῷ κοσμοϋντι τον μοναστικόν βίον, λαμπραίς άρεταῖς, και άσκήσεως πόνοις, δι' ὧν νοητῆς, λέοντας Βαβυλῶνος, ασάρκους λάκκῳ ρίψαντι κατοπιάτῳ κλεινῷ Δανιήλ, Ματθαῖος ό Μυρέων, κεῖ γῆρα τρυχόμενος πολυστενάκτῳ και χεῖρα κεκτημένος τρέμουσαν χρόνῳ, άλλ' οὐν γε πόθου και αγάπης σῆς χάριν, γράψας πέπομφα τήνδε μυσταγωγίαν: έν έτει ζρκη' μηνί 'Ιουνίῳ, κβ' ένδ. γ έν τῇ σεβασμίᾳ μονῇ τοϋ Δάλου». (Εϋχαριστῶ θερμά τοϋς πατέρες τῆς Μονῆς Ταξιαρχῶν Αιγίου οί όποιοι μοϋ επέτρεψαν νά δῶ και νά φωτογραφίσῳ το χειρόγραφο).

της Μονής Ἰβήρων 1434 καὶ της Λαύρας ἀρ. Ω 145 μετὰ τὴ χρονολογία 7 Μαρτίου 1624³⁷, ἔργα τοῦ Ματθαίου.

Τὸ ἀκανθωτὸ φύλλο μετὰ τὰ ἐπάλληλα ἀνθέμια ἀνήκει στὸ θεματολόγιο τῆς Ἰσλαμικῆς τέχνης καὶ σὲ συνδυασμὸ μετὰ ἄλλα φυτικὰ θέματα ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ σὲ κεραμικὰ πιάτα καὶ πλακίδια τοίχων τοῦ τύπου Iznik, καθὼς καὶ σὲ χαλιὰ καὶ πολύτιμα ὑφάσματα³⁸. Τὸ διακοσμητικὸ αὐτὸ θέμα στὰ παραπάνω χειρόγραφα τοῦ Ματθαίου καὶ σὲ αὐτὸ τοῦ Princeton ἔχει χάσει τὸν φυσιοκρατικὸ του χαρακτήρα καὶ ἔχει γίνεи πραγματικὸ κόσμημα. Μετὰ βάση τὰ χρονολογημένα ρουμανικὰ ἔγγραφα πρὸς τὰ ὁποῖα ὁ κώδικας Garrett ταυτίζεται καὶ χρωματικὰ καὶ τὰ χειρόγραφα τῶν μονῶν Ταξιαρχῶν Αἰγίου, Ἰβήρων 1434 καὶ Λαύρας Ω 145, ὁ Ἀκάθιστος τοῦ Princeton μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ μεταξὺ 1614 καὶ 1620. Εἶναι ὥστόσο πρόβλημα κατὰ πόσον τὰ τρία τμήματα τοῦ κώδικα ἐγράφησαν τὴν ἴδια ἐποχὴ καὶ κατὰ πόσον οἱ καλλιγράφοι Λουκάς καὶ Ματθαῖος συνεργάζονται. Ἡ Ὀλγα Γκράτζιου στὴ μελέτη της γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν χειρογράφων τοῦ Ματθαίου Μυρέων³⁹ διαπιστώνει ὅτι οἱ δύο γραφεῖς, ἂν καὶ γνώριμοι μεταξὺ τους, δὲν φαίνεται νὰ δούλεψαν σὲ κοινὸ ἐργαστήριον, οὔτε ὁ ἕνας μαθήτεψε κοντὰ στὸν ἄλλο. Ἀνεξάρτητα ὁμως ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαπίστωση, τὸ χειρόγραφο τοῦ Princeton παρουσιάζει καὶ τὸ πρόβλημα τῆς γραφῆς τοῦ κειμένου τοῦ Ἀκαθίστου δύο φορές: μία, στὸ verso τῶν φύλλων μετὰ τὶς μικρογραφίες ἀπὸ τὸν Λουκά καὶ ἄλλη μία, στὸ δευτέρον τμήμα τοῦ χειρογράφου, ἀπὸ τὸν Ματθαῖο· τοῦτο συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μία ἐξήγηση τοῦ περιεχομένου τοῦ ὕμνου σὲ ἀπλοελληνικὴ γλῶσσα. Ἡ ἀπάντηση στὰ προβλήματα αὐτὰ δὲν εἶναι εὐκόλῃ δεδομένου ὅτι τὸ χειρόγραφο δὲν παρέχει καμία ἐνδειξη σχετικὰ μετὰ τοὺς γραφεῖς, τὸν τόπο, τὸν χρόνον γραφῆς του ἢ τὸν παραλήπτη. Μόνον ὑποθέσεις μποροῦν νὰ γίνουν βασιζόμενες σὲ ἔμμεση μαρτυρία ποὺ παρέχει τὸ πρῶτον τμήμα τοῦ χειρογράφου. Στὸ προοίμιον τοῦ ὕμνου, ποὺ ἔγραψε ὁ Λουκάς (φ. 1v) διαβάζομε: «Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ τὰ νικητήρια, ὡς λυτρωθέντες τῶν δεινῶν εὐχαριστήρια, ἀναγράφω σοι ὁ δοῦλος σου Θεοτόκε». Ὁ γραφέας ἔχει ἀντικαταστήσει τὴ λέξη «λυτρωθεῖσα» μετὰ τὴ λέξη «λυτρωθέντες» καὶ τὴ φράση «ἡ πόλις σου» μετὰ τὴ φράση «ὁ δοῦλος σου», ποὺ σημαίνει ὅτι ἡ δημιουργία τοῦ χειρογράφου συνδέεται μετὰ κάποιο προσωπικὸ γεγονὸς σωτηρίας ἀπὸ σοβαρὸ κίνδυνον ποὺ διέτρεξε εἴτε ὁ γραφέας εἴτε ὁ παραλήπτης του.

Ἀνατρέχοντας στὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς 1602-1618, ὅπως αὐτὰ ἐξιστοροῦνται στὴ χρονολογία τοῦ Ματθαίου Μυρέων *Ἱστορία τῶν κατὰ τὴν Οὐγγροβλαχίαν τελεσθέντων*⁴⁰ καὶ τὴν Ἀκολουθία τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Δεκαπολίτου⁴¹, πληροφοροῦμεθα, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴν ποὺ προηγεῖται στὸ δευτέρον ἔργο, ὅσα δυσάρεστα ὑπέφερε ὁ ἴδιος καὶ ἡ Μονὴ

37. SPYRIDON monk of the Laura καὶ S. EUSTATHIADES, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of Laura of Mount Athos*, Cambridge 1925, σ. 362. ΒΡΑΝΟΥΣΗ, *Ἐγκωμιαστικὴ ἀκολουθία*, ἀριθ. 24. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, ἀριθ. 28, σ. 389. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, σ. 169, ἀριθ. 48. Ὁ κολοφών ἀναφέρει: «Τὸ παρὸν θεῖον καὶ ἱερὸν εὐαγγέλιον ἐγράφη διὰ χειρὸς Ματθαίου ἀμαρτωλοῦ μητροπολίτου Μυρέων καὶ ἀφιερῶθη ἐν τῇ ἀγίᾳ καὶ σεβασμίᾳ καὶ βασιλικῇ μονῇ τῆς Λαύρας τοῦ Ἀγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν Ἀθῶν καὶ ὁ ἀποξενώσας τοῦτο ἀπ' αὐτῆς οὐκ ἀτιμώρητος ἔσεται, ἐν ἔτει ζρλβ' Μαρτίου μηνὸς ζ'».

38. «The Anatolian Civilisations», *The Council of Europe XVIIIth European Art Exhibition*, Istanbul May 22 -October 30, 1983, εἰκ. E. 158, E. 103.

39. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, σσ. 102 κ.ε.

40. «Ἱστορία τῶν κατὰ τὴν Οὐγγροβλαχίαν τελεσθέντων ἀρξαμένη ἀπὸ Σερμπάνου βοηβόνδα μέχρι Γαβριὴλ βοηβόνδα, τοῦ ἐνεστῶτος δουκὸς, ποιηθεῖσα παρὰ τοῦ ἐν ἀρχιερεῦσι πανιερωτάτου μητροπολίτου Μυρέων κυροῦ Ματθαίου τοῦ ἐκ Πωγωνιανῆς καὶ ἀφιερῶθησα τῷ ἐνδοξοτάτῳ ἄρχοντι κυρίῳ Ἰωάννῃ τῷ Καταριτζῇ». E. LEGRAND, *Bibliothèque grecque vulgaire*, vol. 2, Paris 1881, σσ. 231 κ.ε. Τοῦ ἰδίου, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, τόμ. 2, Paris 1894, ἀριθ. 510. D. SIMONESCO, «Le chroniqueur Matthieu de Myre et une traduction ignorée de son *Histoire*» *RESEE* 4, 1966, σ. 81.

41. N. JORGA, «Manuscripts din biblioteci straine relative la istoria romanilor. Intiul memorin», *Analele*

του Dealu από τις πρωτοφανείς βιαιότητες των Ούγγρων κατά την είσβολή τους στη Βλαχία με αρχηγό τον Γαβριήλ Bathory 1610-1611. Φεύγοντας από τόπο σε τόπο για να διασωθεί ο Ματθαῖος, έφθασε στη Μονή Bistrița της οποίας ο ήγούμενος Θεόφιλος τον δέχθηκε και τον έκρυψε σε ένα μεγάλο σπήλαιο, όπου κρύφθηκε και ο ίδιος παίρνοντας μαζί του και τα λείψανα του 'Αγίου Γρηγορίου του Δεκαπολίτου τα οποία έφυλάσσοντο στην Bistrița. Με την ευκαιρία αυτή ο Θεόφιλος παρακάλεσε τον Ματθαῖο να γράψει την ακολουθία του έν λόγω αγίου ο οποίος τους προστάτευσε από τους έχθρους, πράγμα που ο Ματθαῖος έκαμε αργότερα. Στο πρώτο έργο γίνεται λόγος και για τη φυγή του βοεβόδα Radu Serban, προστάτου του Ματθαίου, στη Μολδαβία⁴². Οί Τούρκοι τοποθέτησαν στη θέση του τον Radu Mihnea, γιό του Mihnea Β' ο οποίος είχε άσπασθεί τον μωαμεθανισμό⁴³. 'Ο Radu Mihnea, άν και είχε παραμείνει χριστιανός χάρη στις φροντίδες της μητέρας του, δέν ήταν άρεστός στους άλλους βοιάρους της περιοχής έπειδή υπεστήριζε υπέρμετρα το έλληνικό στοιχείο που ήταν έγκατεστημένο στη Βλαχία. 'Αναθρεμμένος στη Μονή 'Ιβήρων του 'Αθω και έν συνεχεία στην έλληνική σχολή της Βενετίας, ήταν έπόμενο να αισθάνεται περισσότερο 'Ελληνας παρά Ρουμάνος⁴⁴. 'Η εξιστόρηση συνεχίζεται με τους άγώνες για επικράτηση μεταξύ των Radu Serban και Radu Mihnea. 'Ο πρώτος επανέκτησε τον θρόνο του για ένα διάστημα μέχρι τη δεύτερη είσβολή του Γαβριήλ Bathory, όποτε τον χάνει όριστικά καταφεύγοντας στην Μολδαβία⁴⁵. 'Ο διάδοχός του Radu Mihnea καταπολεμήθηκε με σφοδρότητα από όλους τους βοιάρους με άποκορύφωμα την άνταρσία υπό τον Stolnik⁴⁶ Barcan, ή οποία πνίγηκε στο αίμα⁴⁷.

Σε μεγάλο κίνδυνο θα πρέπει να βρέθηκαν ο Ματθαῖος και ο Λουκάς ως προστατευόμενοι του Radu Mihnea, καθώς και όλο το έλληνικό στοιχείο που έχαιρε της προστασίας του. Με βάση την προηγούμενη ενέργεια του Ματθαίου Μυρέων να γράψει την 'Ακολουθία του Γρηγορίου Δεκαπολίτου, ο οποίος τον προστάτευσε από τις πρωτοφανείς ώμότητες του Γαβριήλ Bathory, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ή δημιουργία του πρώτου μέρους του χειρογράφου του Princeton, που έγραψε ο Λουκάς, άποτελεί έργο ευγνωμοσύνης του Λουκά προς την Παναγία, ή οποία τον προστάτευσε από τον κίνδυνο που διέτρεξε κατά τις άνθελ-ληνικές έξεγέρσεις στη Βλαχία, ή του προστάτη του βοεβόδα Radu Mihnea, ο οποίος γλύτωσε από την απόπειρα δολοφονίας έναντίον του από όπαδό του Stolnik Barcan. 'Η δεύτερη υπόθεση δικαιολογεί ίσως περισσότερο και την πολυτελή εμφάνιση του χειρογράφου με τις όλοσέλιδες μικρογραφίες⁴⁸. 'Εάν έτσι έχει το πράγμα, το πρώτο τμήμα του χειρογράφου συνανήκει χρονικά με το δεύτερο, που έγραψε ο Ματθαῖος πιθανότατα για τον ίδιο λόγο, το όποιο με βάση τα χρονολογημένα ρουμανικά έγγραφα τοποθετείται γύρω στο 1614.

Το θέμα, κατά πόσον ο Λουκάς είναι και ο μικρογράφος του κώδικα παραμένει άνοικτό.

Academiei Române, Sect. Istor. II, τόμ. 20, 1897-98, σσ. 241 κ.έ. RUSSO, *Studii Istorice Greco-Române*, τόμ. I, σ. 160. SIMONESCO, *Le chroniqueur Matthieu de Myre*, σ. 83. POLITIS, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σσ. 377 κ.έ., 390, άριθ. 42. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaïos von Myra*, άριθ. 30, σ. 161.

42. LEGRAND, *Bibliothèque grecque vulgaire*, σσ. 240 κ.έ. Βλ. και A.D. XÉNOPOL, *Histoire des Roumains*, Paris 1896, τόμ. I, σ. 402.

43. *Αυτόθι*, σ. 403.

44. *Αυτόθι*.

45. LEGRAND, *Bibliothèque grecque vulgaire*, σσ. 241 κ.έ. XÉNOPOL, *Histoire des Roumains*, σ. 402.

46. Stolnik = βοιάρος που είχε υπό την επίβλεψή του τον έπισιτισμό. 'Επίσης ήταν ο οίκονόμος της βασιλικής αούλης και στις έπίσημες τελετές έπεριποιείτο ο ίδιος τον βασιλέα στο τραπέζι. KAMARIANO-CIORAN, «Sur les relations Romano-Crétoises», *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τόμ. Γ', σ. 17, σημ. 4.

47. XÉNOPOL, *Histoire des Roumains*, σ. 403.

48. LEGRAND, *Bibliothèque grecque vulgaire*, σ. 244, στ. 273 κ.έ.

Ἀπὸ τὶς πηγὲς δὲν φαίνεται ὅτι εἶχε ποτὲ μεταβεῖ στὸ Ἅγιον Ὄρος —ὅπως ἐπίσης καὶ ὁ Ματθαῖος— καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν μικρογραφιῶν τοῦ *Garrett 13* διαφέρει τελείως ἀπὸ τὰ ἄλλα ἱστορημένα χειρόγραφα τοῦ ποῦ ἀναφέραμε. Ὅσο μεγάλη ἐπίδραση καὶ ἂν ἀσκήσει τὸ πρότυπο σὲ ἓνα ζωγράφο αὐτὴ δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλοιώσει τελείως τὸν τρόπο ποῦ ζωγραφίζει⁴⁹. Ἐπομένως εἶναι πιθανότερο ἢ ἐκτέλεση τῶν μικρογραφιῶν τοῦ χειρογράφου νὰ εἶχε ἀνατεθεῖ σὲ κάποιον ἄλλο ζωγράφο στὴν περιοχὴ τοῦ Ὄρους ἐξοικειωμένο μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων. Οἱ δεσμοὶ τοῦ Λουκά μὲ τὸν Ἄθω θὰ πρέπει νὰ ἦσαν στενοί, ιδιαίτερα τὴν ἐποχὴ ποῦ ὑποθέτουμε ὅτι ἐγράφη τὸ χειρόγραφο τοῦ *Garrett 13*, διότι ἓνας ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ ὁ Ἱερόθεος Κουκουζέλης, γνωστὸς κωδικογράφος, ἐγκαθίσταται στὸ Ἅγιον Ὄρος ἀπὸ τὸ 1610 καὶ ἀργότερα, τὸ 1624, φέρεται ὡς προηγούμενος τῆς Μονῆς τοῦ Σταυρονικήτα⁵⁰.

49. Τὸ 1591 ὁ Λουκάς ἔγραψε στὴν ἐπισκοπὴ Μποζέου ἓνα εἰλητάριο μὲ Ἀκάθιστο ὕμνο ποῦ βρίσκεται στὸ Μοναστήρι τῶν Ἰβήρων χωρὶς ἀριθμὸ καταγραφῆς. Ἡ διακόσμησή του περιλαμβάνει μόνον ἀρχικὰ γράμματα καὶ μικρὲς προμετωπίδες ἀπὸ συμπλεκόμενες ταινίες. POLITIS, *Un centre de calligraphie*, σ. 3.

50. Τοῦ ἰδίου, *Un copiste éminent du XVIIe siècle*, σ. 385, σημ. 1. Γιά τὶς σχέσεις τῶν Ρουμάνων ἡγεμόνων μὲ τὸν Ἄθω καὶ τὰ Μετέωρα γενικότερα, βλ. N. JORGA, *Byzance après Byzance*, Bucarest 1971, σ. 132.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἡ λεπτομερειακὴ ἐξέταση τῆς εἰκονογραφίας τῶν μικρογραφιῶν τοῦ κώδικα *Garrett 13* σὲ σχέση με τοὺς πρωιμότερους κύκλους τοῦ Ἀκαθίστου στὸν Βαλκανικὸ ὡρο ἔδειξε τὴ μεγάλη εἰκονογραφικὴ ποικιλία ποὺ χαρακτηρίζει τὴν παραστατικὴ ἑρμηνεία τοῦ ὕμνου στὰ διάφορα μνημεῖα. Ἡ ποικιλία αὐτὴ ἀφορᾷ κυρίως τὸ δεύτερο τμήμα τοῦ ὕμνου, ποὺ ἀποκαλεῖται δογματικὸ ἐξαιτίας τῶν ἀφρημένων θεολογικῶν ἐννοιῶν ποὺ περιέχει. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ ὀφείλεται ἐκτὸς τῶν ἄλλων στὸ γεγονὸς ὅτι, ἐπειδὴ ἡ δημιουργία τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ὕμνου ἀνάγεται πιθανότατα σὲ μία σχετικὰ ὀψιμὴ ἐποχὴ, ποὺ χαρακτηρίζεται γενικότερα ἀπὸ μία ἐλαστικότητα ὡς πρὸς τὴν υἱοθέτηση διαφόρων εἰκονογραφικῶν στοιχείων ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις, δημιουργοῦσε τὶς προϋποθέσεις γιὰ συνεχεῖς μεταλλαγές. Ἐξάλλου οἱ εἰκαστικὲς καὶ οἱ γραπτὲς μαρτυρίες ὑποδηλώνουν ὅτι δὲν ὑπῆρχε ἓνα καθιερωμένο πρότυπο γιὰ συνεχὴ ἀναφορὰ σ' αὐτό. Ἀκόμη, ὁ ὕμνος, λόγῳ τοῦ περιεχομένου του, ξέφευγε ὡς ἓνα μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὶς πατροπαράδοτες δεσμεύσεις ὡς πρὸς τὴν εἰκονογράφηση ἐνὸς θεολογικοῦ κειμένου. Ἀνάλογα λοιπὸν μὲ τὸ πρότυπο ποὺ χρησιμοποιοῦν ἀλλὰ καὶ τὴ θεολογικὴ παιδεία, κυρίως ὅσων εἶχαν τὴν πρωτοβουλία γιὰ μιὰ συγκεκριμένη παραγγελία, οἱ ζωγράφοι ἄλλοτε μένουν προσκολλημένοι στὸ γράμμα τοῦ οἴκου καὶ ἄλλοτε δανεῖζονται στοιχεῖα ἢ καὶ τμήματα ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις ποὺ ἀντανakloῦν παρόμοιο θεολογικὸ περιεχόμενο. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα εἶδαμε στοὺς οἴκους Ο, Π καὶ Σ. Στὸν οἶκο Ο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ διπλὴ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ στὸ ἐπάνω καὶ κάτω τμήμα τῆς παραστάσεως, χρησιμοποιοῦνται τὸ ἄνω τμήμα τῆς Ἀναλήψεως (Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός) καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ Πορευθέντος γιὰ τὸ κάτω τμήμα τοῦ ἴδιου οἴκου ἢ τὰ πρόσωπα τῆς Ἀγίας Τριάδος δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ μεγάλου σταυροῦ (Sucevița, Arbore, Humor, Moldovița, Suceava).

Στὸν οἶκο Π, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα, ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ ἀγγέλους καὶ ἐξαπτέρυγα (Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, Decăni), ὑπάρχει καὶ ἡ Γέννηση (χειρόγραφα Tomić καὶ Μονάχου) ἢ τμήμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀναλήψεως, ποὺ συνδέεται μὲ τὸν 23(24)ο ψαλμὸ τοῦ Δαβὶδ (Cozia, χειρόγραφα Escorial καὶ Μόσχας). Στὸν οἶκο Σ (σῶσαι θέλων τὸν κόσμον), ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰς Ἀδου Κάθοδο (Μοναστήρι Marko), ὑπάρχουν καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὸ Πάθος: ἡ Σταύρωση (Humor), ἡ Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸν Γολγοθᾶ (Moldovița), ὁ Ἐλκόμενος (Μονὴ Θεράποντα) ἢ συμβολικὲς ὅπως ὁ Ἀναπεσὼν (Καταπολιανὴ τῆς Πάρου). ὅλες αὐτὲς οἱ σκηνὲς συνδέονται μὲ τὸ σωτηριολογικὸ περιεχόμενο τοῦ δεκάτου ὁγδόου οἴκου.

Ἀντίθετα, στὴν εἰκονογραφία τοῦ πρώτου μέρους τοῦ ὕμνου, ποὺ ἀποκαλεῖται ἱστορικό (οἶκοι Α-Μ), χρησιμοποιοῦν καθιερωμένους τύπους ἀπὸ τοὺς κύκλους τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς ζωῆς τῆς Παναγίας, ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὰ ἀπόκρυφα εὐαγγέλια. Ὁ κύκλος τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ συναντᾶται ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ στὴ Santa Maria Maggiore τῆς Ρώμης, στὴν Peruštica τῆς Βουλγαρίας, στὶς ἐκκλησίες τοῦ Bawīt τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς Καππαδοκίας (Kiliçlar, Tokali, Tagar, Belli kilise, Ἅγια Βαρβάρα στὸ Soğanlı, El Nazar, Çavuşin, Ἅγιος Θεόδωρος κοντὰ στὸ Urgub). Στὸν 9ο αἰῶνα ὁ κύκλος αὐτὸς συναντᾶται ἐπίσης στὸν *Paris. gr. 510* καὶ στὸν 11ο στὰ χειρόγραφα *Paris. gr. 74* καὶ *Laur. VI.23*, ἐνῶ σπανίζει στὸν ὡρο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Ἀντίθετα, ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα ὁ κύκλος τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ ἀπεικονίζεται συχνὰ σὲ μνημειακὰ σύνολα, ὅπως στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, στὴ Bojana, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὸ Gradac, στὸ Kariye Djami κλπ.

Ὁ κύκλος τῆς παιδικῆς ἡλικίας τῆς Παναγίας ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο (κίονας κιβωρίου τοῦ Ἀγίου Μάρκου). Ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ ἐποχὴ περιλαμβάνεται στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ὁρισμένων μνημείων (Ἀγία Σοφία τοῦ Κιέβου, Δαφνὶ κλπ.), ἀλλὰ γνωρίζει ἐξαιρετικὴ ἀνθήση μέσα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὴν παλαιολόγεια περίοδο καὶ ἐξῆς.

Γενικὴ διαπίστωση εἶναι ὅτι ἡ εἰκονογραφία τοῦ ὕμνου βασίζεται συνήθως στὸ περιεχόμενο τῶν πρώτων στίχων τῶν οἰκῶν ὅπως ὀρίζει ἐξάλλου καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς*¹. Ἔτσι γιὰ λόγους μεθοδολογίας μποροῦμε νὰ τὴν ἀποκαλοῦμε παραδοσιακὴ ἐνῶ, τὶς εἰκονογραφικὰς ἑρμηνεῖς ποὺ βασίζονται στοὺς ἐπιθετικοὺς προσδιορισμοὺς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ ἢ ἐκφράζουν θεολογικὰς ἰδέες, νὰ τὶς ἀποκαλοῦμε ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν παράδοση. Κείμενα, ὅπως ὁ Ἀκάθιστος μὲ τὸν τόσο μεγάλο λεκτικὸ καὶ ἐννοιολογικὸ πλοῦτο, δὲν προσφέρονται γιὰ τὴ δημιουργία αὐστηρὰ καθορισμένης εἰκονογραφίας.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι πρὶν ἀπὸ τὸν 11ο καὶ 12ο αἰῶνα δόγματα, ὅπως τῆς Ἀμώμου Συλλήψεως, τῆς Ἐνσαρκώσεως, τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Ἀναστάσεως, εἶχαν παρασταθεῖ στὴν τέχνη μὲ τὸν Εὐαγγελισμό, τὴ Γέννηση, ἢ τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα, τὴ διπλὴ ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ (σταυρὸς τοῦ Βατικανοῦ, τοιχογραφίες τοῦ τρούλου τῆς Δροσιανῆς στὴ Νάξο)² καὶ μὲ τὴν Ἀνάληψη ἢ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο, ἀντίστοιχα. Στὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἀκαθίστου χρησιμοποιοῦνται τὰ ἴδια περίπου εἰκονογραφικὰ σχήματα γιὰ τὶς ἀντίστοιχες ἐννοιες μὲ ὁρισμένες ὥστόσο τροποποιήσεις. Γιὰ τὴν εἰκαστικὴ ἑρμηνεία τοῦ δόγματος τῆς Ἀμώμου Συλλήψεως π.χ., ἀντὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, δύο ἢ καὶ περισσότερες γυναικεῖς μορφὲς ἐκτείνουν ἓνα ὕφασμα πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία, σύμβολο τῆς σκιάς τοῦ Ὑψίστου (Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσόνος, Dečani κλπ.), ἢ μία πλατεῖα ἀκτίνα φωτός, ποὺ κατέρχεται ἀπὸ τὸ τόξο τοῦ οὐρανοῦ καὶ μετασχηματίζεται σὲ μεγάλη δόξα ποὺ περιβάλλει τὴ δεόμενη μορφή τῆς Παναγίας (χειρόγραφα Tomić, Escorial καὶ Μόσχας). Εἶναι φανερό ὅτι οἱ διαφοροποιήσεις αὐτὲς δὲν εὐνοοῦνται μόνο ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ ὕμνου ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ σχόλια τῶν ἐκκλησιαστικῶν κύκλων στὰ λειτουργικὰ κείμενα. Τὰ σχόλια αὐτὰ ἦσαν ἀπόρροια τῶν συχνῶν θεολογικῶν συζητήσεων μὲ ἀφορμὴ τὶς ἀμφισβητήσεις τῶν δογματικῶν ἀληθειῶν ποὺ ἀπειλοῦσαν κατὰ καιροὺς τὴν εἰρήνη τῆς Ἐκκλησίας ἀλλὰ καὶ τῆς Πολιτείας μετὰ τὸν θρίαμβο τῆς Ὁρθοδοξίας. Εἶναι γνωστὸ πόσο σκληρὰ δοκιμάστηκε ὁ 12ος αἰῶνας ἀπὸ τὶς θεωρίες τοῦ Ἰωάννου τοῦ Ἰταλοῦ καὶ τῶν Ἀρμενίων σχετικὰ μὲ τὴν ἀμφισβήτηση τοῦ δόγματος τῆς Ἐνσαρκώσεως. Ἡ σύγκληση ἐκκλησιαστικῶν Συνόδων γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ σπουδαιότερη ἦταν τοῦ 1156, εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ δημιουργηθεῖ ὁλόκληρη φιλολογία γύρω ἀπὸ τὸ θέμα ἢ ὁποῖα μὲ τὴ σειρά της ἄσκησε σημαντικὴ ἐπίδραση στὰ ἔργα τῆς τέχνης³. Εἰδικότερα, οἱ θεολογικὲς συζητήσεις τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν εἶχαν μεγάλη ἐπίδραση στὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν⁴.

Παραστάσεις, ὅπως ἡ «Παναγία Φωτοδόχος Λαμπὰς» καὶ τὸ «Σχίσιμο» τοῦ χειρογράφου, δημιουργήθηκαν ἀποκλειστικὰ μέσα στὰ πλαίσια τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ὕμνου καὶ κατέχουν σταθερὴ θέση στὴν παραστατικὴ ἑρμηνεία τῶν ἀντίστοιχων οἰκῶν. Ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἑγγραφῆς συμφωνίας μεταξὺ Ἀδὰμ καὶ Διαβόλου συναντᾶται στὴν τέχνη ἀπὸ τὸν 16ο

1. *Ἑρμηνεία*, σσ. 147 κ.ἑ.

2. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Προεικονοκλαστικαὶ τοιχογραφίαι τῆς Νάξου*, σ. 417.

3. E. KANTOROWICZ, «The Quinity of Winchester», *ArtB* 29, 1947, σσ. 83 κ.ἑ.

4. GORDANA BABIĆ, «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos», *Frühmittelalterliche Studien*, Berlin 1968, σσ. 368 κ.ἑ., ὅπου ἀναφέρονται οἱ φιλολογικὲς μαρτυρίες γιὰ τὸ θέμα.

αἰώνα καὶ ἔπειτα (Moldovița, Voroneț), ἴσως ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς λαϊκῆς παραδόσεως σχε-
τικὰ μὲ τοὺς πρωτοπλάστους καὶ τῶν προεκτάσεών της στὴ γλώσσα τῆς ἐκκλησίας. Ἐξάλ-
λου, ἡ ἰδέα τοῦ «Σχισίματος» τοῦ χειρογράφου τῆς ὁποίας ἀπηχῆσεις ἔχομε σὲ παραστάσεις
τῆς Βαπτίσεως στὰ Σερβικὰ μνημεῖα (Cușer, Gračanica) δὲν φαίνεται νὰ ἔχει περάσει στὴν
εἰκονογραφία ἐνωρίτερα ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα. Οἱ παραστάσεις αὐτές, σὲ συνδυασμὸ καὶ μὲ τὶς
παραλλαγές τοῦ θέματος τῆς Ἀλώμου Συλλήψεως ὅπως αὐτὸ ἀπεικονίζεται μέσα στὰ πλαί-
σια τοῦ ὕμνου, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἀφετηρία γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ἀκαθίστου.
Κατὰ τὰ ἄλλα, ἡ δομὴ τῶν εἰκονογραφικῶν σχημάτων — πού υἱοθετήθηκαν γιὰ τοὺς οἴκους
τοῦ δογματικοῦ μέρους τοῦ ὕμνου, ὅταν δὲν χρησιμοποιοῦνται δάνεια ἀπὸ ἄλλες παραστά-
σεις μὲ ἀνάλογο δογματικὸ περιεχόμενο— ἀκολουθεῖ τὸ πνεῦμα τοῦ αὐτοκρατορικοῦ τυπι-
κοῦ πού ἐπηρεάζει τὴ συγκρότηση τῆς χριστιανικῆς εἰκονογραφίας τὴν παλαιοχριστιανικὴ
περίοδο καὶ γίνεται κανόνας γιὰ ὅλη τὴ μετέπειτα βυζαντινὴ εἰκονογραφία. Σύμφωνα μὲ
αὐτό, τὸ τιμώμενο πρόσωπο, ὄρθιο ἢ καθισμένο σὲ θρόνο, κατέχει τὸ μέσο τῆς παραστάσεως
καὶ δέχεται τὶς ἐκδηλώσεις λατρείας τῶν διαφόρων προσώπων πού τὸ παραστέκουν.

Ἡ ἐξέταση τῶν μικρογραφιῶν τοῦ *Garrett 13* ἔδειξε ὅτι τοῦτο ἀκολουθεῖ τοὺς κύκλους
τοῦ Ἀκαθίστου στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὰ Ρούστικα τῆς Κρήτης (1381/82) καὶ στὸ
Ἅγιον Ὄρος, καὶ κυρίως ἐκείνους στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐμφανίζει
ἰδιοτυπίες χαρακτηριστικὲς κυρίως γιὰ τοὺς ἀνάλογους κύκλους τῶν Βαλκανικῶν μνημείων.
Κοινὰ σημεῖα μὲ τὸ Κρητικὸ καὶ τὰ Ἀθωνικὰ μνημεῖα εἶναι:

1) Ἡ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση τῆς Παναγίας ὡς Ράβδου ἐκ τῆς Ρίζης
Ἰεσσαί, ἡ ὁποία μιμεῖται τὸ σχῆμα τῆς Ἀλληγορίας τῆς Ἀμπέλου στὴ Μονὴ Διονυσίου
(βλ. σ. 125).

2) Ἡ ἀπουσία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ παρὰ τὸ φρέαρ, ὁ ὁποῖος ἀντίθετα περιλαμβάνεται
ἐναλλάξ στὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς τρεῖς Εὐαγγελισμοὺς στὰ Σερβικὰ κυρίως μνημεῖα καὶ πηγάζει
ἀπὸ τὸ Πρωτευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου, ἐνῶ δὲν ἀναφέρεται στὸ κείμενο τοῦ ὕμνου.

3) Ἡ παράσταση τῆς Γεννήσεως στὸν ὄγδο οἶκο, ἡ ὁποία ἀντιγράφει πρότυπο ἀνάλο-
γο μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Δωδεκαόρτου στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας, πού θεωρεῖται ἔργο τοῦ
Θεοφάνη.

4) Ἡ εἰκονογραφικὴ ἔρμηνεία τοῦ δεκάτου τετάρτου οἴκου (Ξ) μὲ τὸν Χριστὸ Ἐμ-
μανουὴλ νὰ περιβάλλεται ἀπὸ μορφές ἀγγέλων, ἡ ὁποία εἶναι ἐντελῶς ὅμοια μὲ ἐκείνη τοῦ
ἴδιου οἴκου στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα καὶ συμπίπτει μὲ ἐκείνη τοῦ δεκάτου ἔκτου (οἶκος
Π) στὴ Μονὴ Χελανδαρίου. Στὴν δευτέρη περίπτωσις ἡ σύμπτωση αὐτὴ ἐρμηνεύεται ἀπὸ
τὴν ταυτότητα τοῦ περιεχομένου καὶ στοὺς δύο οἴκους ὅπου οἱ ἄγγελοι δὲν λατρεύουν μόνο
τὸν Ἐνσαρκωθέντα Λόγο ἀλλὰ καὶ τὸν Πατέρα.

5) Ἡ ταύτιση τῆς εἰκονογραφίας τοῦ δεκάτου πέμπτου οἴκου (Ο) μὲ ἐκείνη τοῦ ἴδιου
οἴκου στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα στὸ Χελανδάρει καὶ στοὺς κύκλους τῆς Λαύρας καὶ
Δοχειαρίου.

6) Ἡ παραστατικὴ ἔρμηνεία τοῦ δεκάτου ἑβδόμου οἴκου (Ρ) μὲ τὴν Παναγία Κυριώτισ-
σα, ἡ ὁποία ἀπαντᾷ στὸν ἴδιο οἶκο τῆς Μολυβοκκλησιᾶς τοῦ Ἀγίου Ὄρους.

7) Ἡ παρουσία τῶν ὁλόσωμων ἀγγέλων δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ στὸν οἶκο Σ, ἡ ὁποία χα-
ρακτηρίζει τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἴδιου οἴκου στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα καὶ στοὺς κύκλους
τῆς Λαύρας καὶ τοῦ Χελανδαρίου.

8) Ἡ παρουσία τῶν ἱεραρχῶν ἀριστερὰ τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἡ ὁποία χα-
ρακτηρίζει τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ ἀνάλογου οἴκου (Τ) στὴν Παναγία στὰ Ρούστικα καὶ στοὺς
κύκλους τῆς Λαύρας καὶ διαπιστώνεται ἐπίσης καὶ σὲ ἐκείνους τῶν μονῶν τοῦ Χελανδαρίου
καὶ Δοχειαρίου καθὼς καὶ τῆς Σκήτης τοῦ Ξενοφώντος. Οἱ ἱεράρχες δὲν ἀποτελοῦν τυπικὸ
στοιχεῖο στὴν εἰκονογραφία τοῦ δεκάτου ἐνάτου οἴκου (Τ).

9) Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τοῦ οἴκου Υ προέκυψε ἡ σχέση του μὲ τὴ λειτουργία καὶ ἰδιαίτερα
τὸν Ἐπινίκιο ὕμνο. Ἡ διάταξη τῶν μορφῶν, πού συνθέτουν τὴν παράσταση στὸ χειρόγρα-
φο τοῦ *Garrett 13*, συναντᾶται καὶ στὴν ἀπεικόνισις τοῦ ἴδιου οἴκου στὴν τοιχογραφία τῆς

Παναγίας στα Ρούστικα. Ὁ συνδυασμός τῶν παραστάσεων τοῦ Παντοκράτορα, ἐπάνω, καί τῆς συμβολικῆς θυσίας τοῦ Ἑνσαρκωθέντος Λόγου, κάτω, κάνει πολὺ καθαρὴ τὴν δογματικὴ σημασία τῆς ὅπου ὁ Χριστὸς ὑμνεῖται ὡς Θεὸς καὶ ἄνθρωπος.

10) Ἡ εἰκονογραφία τοῦ εἰκοστοῦ τετάρτου οἴκου στὸν κώδικα τοῦ Princeton μολονότι δὲν εἶναι τυπικὴ γιὰ τὴ σκηνή, ἔχει τὸ προηγούμενό της στὸν ἀνάλογο οἶκο στὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας στα Ρούστικα. Συνήθως παριστάνεται ἡ μορφή τῆς Παναγίας ἢ ἡ εἰκόνα τῆς ποὺ λατρεύουν βασιλεῖς, κληρικοί, ἀπόστολοι καὶ λαϊκοί ἀλλὰ σπανιότατα ἄγγελοι. Οἱ ἄγγελοι ποὺ λατρεύουν τὴν Παναγία μὲ προσφορὰ θυμιάματος σπανίζουν στὶς βυζαντινὲς ἀπεικονίσεις τῆς ἔνθρονης Βρεφοκρατοῦσας, ἡ ὁποία συνοδεύεται συνήθως ἀπὸ δύο δορυφοροῦντες ἢ σὲ προσκύνηση ἁγγέλους. Ἀντίθετα ὁ τύπος αὐτὸς συναντᾶται στὴν πρωτοχριστιανικὴ καὶ ἀργότερα, ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα, στὴν δυτικὴ τέχνη. Μέσω αὐτῆς μεταδίδεται πολὺ ἀργότερα στὶς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ θέματος. Ἡ Παναγία στὴν τοιχογραφία τῆς ἐκκλησίας στα Ρούστικα καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ *Garrett 13* ὑμνεῖται κατ' ἐξοχὴν ὡς Θεοτόκος, μητέρα τοῦ Θεοῦ Λόγου, καὶ ἡ ἀνάθεση τῆς δοξολογίας ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στοὺς ἁγγέλους φαίνεται νὰ ἀντανακλᾷ ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ἀκαθίστου ἢ ἄλλα Μαρριολογικὰ κείμενα.

Ὅρισμένες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες ὥστόσο, διαφοροποιοῦν τὸν Ἀκάθιστο τοῦ Princeton ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους γνωστοὺς κύκλους τοῦ ὕμνου:

1) Ἡ παρουσία τῆς μορφῆς, ποὺ ὅπως φαίνεται παριστάνει τὸν Ἰακώβ, στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸν οἶκο Γ ἀποτελεῖ καινοτομία ἀφοῦ σημειώνεται μόνο στὴ μικρογραφία τοῦ Princeton καὶ στὸ μεταγενέστερο ἐπιτραχήλιο τῆς συλλογῆς τῆς Walters Art Gallery στὴ Βαλτιμόρη, ποὺ φέρει τὴ χρονολογία 1663 ἢ 1667, καὶ τὸ ὁποῖο φαίνεται νὰ ἀντιγράφει τὸν Ἀκάθιστο τοῦ Princeton. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Ἰακώβ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ γεγονός τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ παρουσία του ὅμως στὸν οἶκο Γ δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ οἴκου, ἀφοῦ ὁ ἄγγελος στὸν πέμπτο χαιρετισμὸ τοῦ πρὸς τὴν Παναγία τὴν ἀποκαλεῖ κλίμακα ἐπουράνιο. Ἔτσι, παράλληλα μὲ τὸν Εὐαγγελισμό, γίνεται ὑπαινιγμὸς τοῦ ὁράματος τῆς κλίμακας τοῦ Ἰακώβ.

2) Οἱ ἐνδυμασίες τῶν Μάγων στοὺς οἴκους Θ καὶ Κ, ποὺ θυμίζουν περισσότερο στρατιωτικοὺς ἁγίους παρὰ Πέρσες μονάρχες, ἀποτελοῦν ιδιοτυπία ὅχι μόνο μέσα στα πλαίσια τοῦ ὕμνου ἀλλὰ καὶ γενικότερα στὴν παράσταση τῶν μορφῶν αὐτῶν στὴν τέχνη· οἱ τρεῖς ἀστρολόγοι παριστάνονται συνήθως μὲ χιτῶνα καὶ ἐπενδύτη καὶ φέρουν μικροσκοπικὰ καλύμματα στὸ κεφάλι.

3) Πρωτοτυπία ἐπίσης ἐμφανίζει ἡ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο στὸν οἶκο Λ. Ὅπως εἶναι γνωστό, στὴ σκηνὴ αὐτὴ ἡ Αἴγυπτος παριστάνεται στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σκηνῆς σὰν μία πόλη μὲ ὑψηλὰ τεῖχη καὶ τὴν πύλη ἢ τίς πύλες τῶν τειχῶν ἀνοικτὲς ὅπου ἡ προσωποποίηση τῆς Αἰγύπτου ὑποδέχεται τὴν Ἀγία Οἰκογένεια. Στὴν παράσταση τοῦ *Garrett 13* ὁ μικρογράφος φαίνεται νὰ αὐτοσχεδιάζει συνδυάζοντας τύπους κτιρίων ποὺ τοῦ εἶναι γνωστοὶ ἀπὸ τὴν ἐξοικείωσή του κυρίως μὲ τὴν δυτικὴ ζωγραφικὴ.

4) Ἡ μικρογραφία τοῦ οἴκου Π, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος στὸ ἐν λόγω χειρόγραφο, μὲ τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα νὰ περιβάλλεται ἀπὸ πλῆθος ἁγγέλων ἀκολουθεῖ τὴν παράδοση. Ἡ παρουσία ὅμως τῆς δόξας καὶ τῶν εὐαγγελικῶν συμβόλων τοῦ Μάρκου καὶ τοῦ Ἰωάννη διαφοροποιεῖ τὴ σκηνὴ ἀπὸ τίς γνωστὲς παραστάσεις τοῦ ἴδιου τύπου στὸν κύκλο τοῦ Ἀκαθίστου. Τὰ εὐαγγελικὰ σύμβολα τῶν ὁποίων ἡ παρουσία εἶναι τυπικὴ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ «Χριστοῦ ἐν Δόξῃ» σπανιότατα συνδυάζονται μὲ τὴν Παναγία. Ἡ παρουσία τους ὅμως ἐδῶ, ὅπως καὶ τῆς δόξας, ἴσως κρίθηκε ἀναγκαία ἀπὸ τὸν μικρογράφο γιὰ νὰ τονίσει τὴ βασικὴ χριστολογικὴ ἰδέα τῆς ὑποστάσεως τοῦ Χριστοῦ.

5) Ἰδιότυπη ἐμφανίζεται καὶ ἡ παράσταση τοῦ εἰκοστοῦ τρίτου οἴκου (Ψ). Ἡ ἰδέα ποὺ προβάλλεται ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν μικρογράφο καθορίζεται ἀπὸ τὸ φανταστικὸ μνημειακὸ κτίριο τοῦ βάθους ποὺ ὅπως εἶδαμε, φαίνεται νὰ ἀποτελεῖ συμβολικὴ παράσταση τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομῶντος καὶ σ' αὐτὸ ἐγκεῖται ἡ πρωτοτυπία τῆς μικρογραφίας.

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση τοῦ κώδικα τοῦ Princeton ἔδειξε ἀκόμη ὅτι γιὰ τοὺς περισσό-
 τερους οἴκους χρησιμοποιοῦντο ὡς πρότυπα κυρίως φορητὲς εἰκόνες, τοιχογραφίες καὶ
 λιγότερο χειρόγραφα. Ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνολογικὴ ἐξέταση ἔδειξε τὴν ἐξάρτηση τῶν μικρο-
 γραφιῶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα. Στὸν Εὐαγγελισμό τοῦ πρώτου οἴκου (εἰκ. 2, 36) τὰ λεπτὰ καὶ
 στενόμακρα πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἀγγέλου μὲ τὸ σβησμένο βλέμμα, τὴν ἐπιμή-
 κυνση τῆς ἄκρης στοῦ ἐπάνω βλέφαρο καὶ τὴν ἔκταση τῆς φωτεινῆς σάρκας, ποὺ μόλις ἀφή-
 νει νὰ φανεῖ ὁ καστανὸς προπλάσμος, τὸ ἦθος τῶν μορφῶν, ἀνταποκρίνονται στὴν εἰκόνα
 τοῦ Δωδεκαόρτου τῆς Λαύρας, ἡ ὁποία ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη. Τὰ ἴδια ἰσχύουν καὶ γιὰ
 τὴν παράσταση τῆς Γεννήσεως στὸν οἶκο Η. Ὅχι μόνον ἡ τεχνολογία ἀλλὰ καὶ ἡ δομὴ
 τῆς συνθέσεως ἀντιγράφει τὴν ἀνάλογη εἰκόνα τοῦ Δωδεκαόρτου τῆς Λαύρας, ἡ ὁποία ἐπί-
 σης ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη. Ἡ μορφή τῆς Παναγίας Κυριώτισσας στὸν δέκατο ἑβδόμο
 οἶκο (εἰκ. 18, 52) — μὲ τὴν ὑψηλὴ καὶ ραδινὴ κορμοστασιά, τὸ ὕψος καὶ τὸ ἦθος της—
 παραπέμπει στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα μὲ τὸ ἴδιο θέμα καθὼς καὶ στὴν τοιχο-
 γραφία τῆς βρεφοκρατούσας στὴ Λιτὴ τῆς ἴδιας μονῆς, ἔργα τοῦ Θεοφάνη. Ὡστόσο ἡ προ-
 χειρότητα στοῦ πλάσιμο, τὸ θερμὸ σταρόχρωμο σάρκωμα καὶ τὰ μικρὰ μάτια εἶναι στοιχεῖα
 ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν Παναγία Ζωοδόχο Πηγὴ σὲ δίπτυχο τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου, ποὺ
 ἔχει τοποθετηθεῖ μετὰ 1610 καὶ 1620. Ὁ αὐστηρὸς παραδοσιακὸς τύπος τοῦ Παντοκράτο-
 ρα στὸν εἰκοστὸ δεῦτερο οἶκο φαίνεται νὰ ἀντιγράφει ἀνάλογο πρότυπο μὲ ἐκεῖνο στὴν
 εἰκόνα τοῦ «Χαίρετε» ποὺ ἀνήκει στοῦ Δωδεκάορτο τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα.

Στοιχεῖα ποὺ συνδέουν ἐπίσης τὶς μικρογραφίες μὲ φορητὰ ἔργα εἶναι ἡ πλούσια χρυ-
 σοκονδυλιὰ στὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ ἀγγέλου στὸν Εὐαγγελισμό τοῦ πρώτου
 οἴκου καθὼς καὶ ὁ αὐστηρὸς καὶ μνημειακὸς χαρακτήρας τῶν συνθέσεων. Ἡ ἐπίδραση τῆς
 φορητῆς εἰκόνας, ποὺ ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα⁵ ἔχει διαπιστωθεῖ στὴν τοιχογραφία,
 σημειώνεται καὶ στὸν χώρο τῆς μικρογραφίας στὴν τελευταία φάση τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Θεωρούμενος στοῦ συνόλου τοῦ ὁ Ἀκάθιστος τοῦ Princeton βρίσκεται μέσα στὰ πλαίσια
 τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης. Τὰ δυτικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐπισημάνθηκαν εἶναι λίγα καὶ δικαιολο-
 γοῦνται ἀπὸ τὸν ἐντονο ἐκλεκτικισμό τοῦ μικρογράφου, ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ προερχόταν ἀπὸ
 τὴν περιοχὴ τοῦ Ἁθῶ. Δὲν ὑπάρχουν μαρτυρίες οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴ δια-
 πίστωση ἔαν οἱ μικρογραφίες ἔγιναν ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Λουκά ἢ ἀπὸ κάποιον συνεργάτη του.
 Εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ Λουκάς, Κύπριος τὴν καταγωγὴν, ἔζησε στὴν Βλαχία ἀπὸ τὸ 1583 μέχρι
 τὸν θάνατό του τὸ 1629, ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ πῆγε ποτὲ στοῦ Ἁγίου Ὁρος, ὅπως ἐπίσης καὶ
 ὁ Ματθαῖος. Ἐνα ἀνάρητο εἰλητάριο σὲ χαρτὶ μὲ τὴν ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου στὴ
 Μονὴ Ἰβήρων, τὸ ὁποῖο, σύμφωνα μὲ τὸν κολοφῶνα, ἔγραψε ὁ Λουκάς τὸ 1591, δὲν φέρει
 μικρογραφίες παρὰ μόνον προμετωπίδες καὶ ἀρχικὰ γράμματα. Ὅσο καὶ ἂν τὸ πρότυπο ποὺ
 συμβουλευεταί ἓνας ἀγιογράφος μπορεῖ νὰ ἐπηρεάσει τὴν τεχνολογία τῆς ζωγραφικῆς του,
 εἶναι φανερό ὅτι οἱ μικρογραφίες τοῦ *Garrett 13* ἀπέχουν πολὺ τεχνολογικὰ ἀπὸ ὅ,τι γνωρί-
 ζουμε γιὰ τὸ εἶδος τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λουκά. Ὅσον ἀφορᾷ δὲ τὸν Ματθαῖο ἡ μέχρι τώρα
 ἔρευνα τὸν παρουσιάζει εἰδικὸ στὴν ἀντιγραφή καὶ τὴ διακόσμηση τῶν χειρογράφων του,
 ἐνῶ δὲν ὑπάρχει καμία μαρτυρία ὅτι ἦταν καὶ μικρογράφος⁶. Ἐπιπλέον τόσο δραστήριες
 καὶ πολυπράγμονες προσωπικότητες ὅπως ἦσαν καὶ οἱ δύο γραφεῖς εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ
 εἶχαν καὶ συνεργάτες. Αὐτοὶ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα θὰ ἦσαν Ἕλληνες δεδομένου ὅτι ἡ
 παρουσία τοῦ ἑλληνικοῦ στοιχείου στὴν Βλαχία ἦταν πολὺ ἐντονη αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὅπως
 μαρτυροῦν οἱ πηγές. Ἰδιαίτερα ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς μοναχῶν, κυρίως ἀπὸ τὸ Ἁγιον

5. V. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, σσ. 29 κ.ε. VELMANS, *Les fresques de Saint Nicolas Orphanos*, σσ. 152 κ.ε. καὶ 169 κ.ε.

6. GRATZIOU, *Die Dekorierten Handschriften des Schreibeis Matthaios von Myra (1596-1624)*, σσ. 108 κ.ε.

Όρος, κατέφθανε στην Βλαχία από τον 16ο αιώνα και έπειτα, άλλοτε για την διαχείριση της εκκλησιαστικής περιουσίας των μονών τους και άλλοτε για την αναχαίτηση της Καθολικής προπαγάνδας. Οί μοναχοί αυτοί, πού, λόγω της αποστολής τους, έπρεπε να ήσαν μορφωμένοι, έφεραν μαζί τους πλήθος από χειρόγραφα, εικόνες και αντίβολα από τὰ μοναστηριακά κέντρα⁷. Έξάλλου, λόγω της μεγάλης δράσεως των Καθολικών στην περιοχή αλλά και της άγραμματοσύνης του κλήρου, τὸ "Άγιον Όρος ήταν ἡ Κιβωτὸς καὶ ἡ έγγύηση τῆς Όρθοδοξίας. Στενοὶ θὰ πρέπει νὰ ήσαν οἱ δεσμοὶ τοῦ Λουκά μετὰ τὴ Μονὴ Σταυρονικήτα, τῆς ὁποίας μοναχὸς ἀπὸ τὸ 1610 καὶ ἀργότερα προηγούμενος ὑπῆρξε ὁ μαθητὴς τοῦ Ἱερόθεου Κουκουζέλης, γνωστὸς ἐπίσης κωδικογράφος⁸. Ἡ γνωριμία τους ἐγινε στὴ Μόσχα τὸ 1597.

Στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα καὶ τὸν 17ο αἰώνα (1580-1670) ἡ Μονὴ Διονυσίου στὸν Ἄθω ὑπῆρξε σημαντικὸ βιβλιογραφικὸ κέντρο, στὸ ὁποῖο ἀνῆκαν ἀρκετοὶ γραφεῖς λειτουργικῶν χειρογράφων μετὰ ἀποκρυσταλλωμένη γραφή⁹. Σὲ κάποιον λοιπὸν μοναχὸ τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἢ προερχόμενο ἀπὸ τὸ Όρος καὶ ἐξοικειωμένο μετὰ τὴ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, πρέπει νὰ ἀνέθεσε ὁ Λουκάς τὴν ἐκτέλεση τῶν μικρογραφιῶν. Ὁ ζωγράφος αὐτός, ἂν κρίνομε ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς του, εἶναι μετριότατος καὶ ἄνισος. Ὅρισμένες μορφὲς χαρακτηρίζονται ἀπὸ μία φυσικὴ ἀσχήμια πού εἶναι ἀντίθετη πρὸς τὸ ἰδανικὸ τῆς Κρητικῆς Σχολῆς ζωγραφικῆς.

Τὸ πρῶτο τμήμα τοῦ χειρογράφου τοῦ Princeton, ἔργο εὐγνωμοσύνης τοῦ γραφέα τοῦ ἡ τοῦ παραλήπτη του, πρὸς τὴν Παναγία γιὰ τὴ σωτηρία του ἀπὸ σοβαρὸ κίνδυνο πού διέτρεξε, διαιωνίζει τὴν ἴδια ἰδέα γιὰ τὴν ὁποία κατὰ τὴν παράδοση ἐψάλη ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος: τὴν ἰδέα τῆς σωτηρίας ἑνὸς λαοῦ μετὰ τὴ μεσολάβηση καὶ τὴν προστασία τῆς Μεγαλόχαρης. Καθαρὰ λειτουργικὸ ποίημα ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος, μολονότι δὲν γράφηκε γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσει κάποια ἐπικαιρότητα συνδέθηκε ὅμως ἀργότερα μετὰ ἀκολουθίες πού καθιερώθηκαν σὲ ἀνάμνηση ἱστορικῶν γεγονότων. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού τὸ κοντάκιο αὐτὸ ἐπέζησε καὶ ἐπὶ αἰῶνες ἐξακολουθεῖ νὰ ψάλλεται ἀκέραιο στὶς ἐκκλησίες. Δὲν ἀποκλείεται παρόμοιοι λόγοι νὰ συνέτειναν καὶ στὴν εἰκονογράφηση τοῦ ὕμνου στὴν τέχνη, δεδομένου ὅτι οἱ πρωιμότερες ἀπεικονίσεις του —ἀπὸ τὸ 1300 καὶ ἔπειτα— συναντῶνται κατ' ἐξοχὴν στὴ Μακεδονία, περιοχή πολὺ εὐαίσθητη ἀπὸ ἱστορικῆς καὶ γεωγραφικῆς πλευρᾶς, ἰδιαίτερα μετὰ τὰ γεγονότα πού προέκυψαν ἀπὸ τὴν ἐκβασὴ τῆς Δ' Σταυροφορίας, τὸ 1204.

7. N. JORGA, *Byzance après Byzance*, σσ. 130 κ.έ. καὶ σποραδικά. Α. ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗ, *Οἱ Ἕλληνες λόγιοι στὴ Βλαχία 1670-1714*, Θεσσαλονίκη 1982, σσ. 23 κ.έ. Γιὰ τὶς σχέσεις Βυζαντίου καὶ Ρουμανίας στὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα βλ. Α. ELIAN, «Byzance et les Roumains à la fin du moyen âge», *The Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford 1967.

8. POLITIS, *Un centre de calligraphie*, σ. 4.

9. Τοῦ ἰδίου, «Ἁγιορεῖτες βιβλιογράφοι τοῦ 16ου αἰώνα», *Ἑλληνικά* 15, 1957, σσ. 355 κ.έ.

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

AAA	Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν
ArtB	Art Bulletin
ABME	Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
ΑΔ	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον. Μέρος Α', Μελέται. Μέρος Β', Χρονικά
AE	Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς
BCMI	Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch	Cahiers Archéologiques
CHATZIDAKIS, Icônes	M. CHATZIDAKIS, Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venice 1962
DACL	Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie
DOP	Dumbarton Oaks Papers
ΔΧΑΕ	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας
ΕΕΒΣ	Ἐπετηρίς τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
ΕΕΠΣΑΠΘ	Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
ΕΕΦΣΠΑ	Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Ἑρμηνεία	ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Περτροπόλει 1909
GBA	Gazette des Beaux-Arts
GRABAR, Bulgarie	A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie I, II, Paris 1928
ἩπειρΧρον	Ἡπειρωτικὰ Χρονικά
Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους	Σ.Μ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, Π.Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Σ.Ν. ΚΑΔΑ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους Α, Β, Γ, Ἀθῆναι 1973, 1975, 1979
JBAA	Journal of the British Archaeological Association
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
ΚρητΧρον	Κρητικὰ Χρονικά
LTK	Lexikon für Theologie und Kirche
MAS	Monumenta Artis Serbicae
MILLET, Athos	G. MILLET, Monuments de l'Athos, Paris 1927

MILLET, <i>Mistra</i>	G. MILLET, <i>Monuments byzantins de Mistra</i> , Paris 1910
MILLET, <i>Recherches</i>	G. MILLET, <i>Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos</i> , Paris 1916 (2η έκδοση, Paris 1960)
MILLET, FROLOW, <i>Yougoslavie</i>	I, II, III. G. MILLET, A. FROLOW, <i>La peinture du moyen âge en Yougoslavie</i> , τόμ. I, II, III, Paris 1954, 1957, 1962
MILLET, VELMANS, <i>Yougoslavie</i>	IV. G. MILLET, T. VELMANS, <i>La peinture du moyen âge en Yougoslavie</i> , τόμ. IV, Paris 1969
ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, <i>Μουσείον Μπενάκη</i>	A. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, <i>Μουσείον Μπενάκη</i> , Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἐν Ἀθήναις 1936
ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, <i>Καστοριά</i>	Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, <i>Καστοριά. Βυζαντινὰ τοιχογραφία</i> , Θεσσαλονίκη 1953
PG	<i>Patrologiae cursus completus, Series, Graeca</i> , έκδ. J.-P. Migne
PL	<i>Patrologiae cursus completus, Series, Latina</i> , έκδ. J.-P. Migne
RbK	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
RES	<i>Revue des Études Slaves</i>
RESEE	<i>Revue des Études Sud-Est Européennes</i>
RHPR	<i>Revue de l'Histoire de la Philosophie Religieuse</i>
RRH	<i>Revue Roumaine d'Histoire</i>
SCHILLER, <i>Ikonographie</i>	G. SCHILLER, <i>Ikonographie der christlichen Kunst</i> , Gütersloh 1976
<i>Synthronon</i>	<i>Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du moyen âge</i> , Recueil d'études par ANDRÉ GRABAR et un groupe de ses disciples, Paris 1968
<i>Tortulae</i>	<i>Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Festschrift für J. Kollwitz</i> , RQ, Suppl. 30
TU	<i>Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altkirchlichen Literatur</i>
ZLU	<i>Zbornik za Likovne Umetnosti</i>
ZRVI	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>
WBS	<i>Wiener Byzantinische Studien</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ANTONOVA V.H. - MNEVA N.E.
 ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ Μ.
 BABIĆ G.
 BABIĆ G.
 BABIĆ G.
 BERTAUX E.
 BETTINI S.
 ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ Α.
 ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ Α.
 ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ Α.
 CARLI E.
 CHADZINIKOLAOU A.
 CHATZIDAKIS M.
 CLÉDAT J.
 CONSTANTINIDES E.
- Katalog Drevnerysskaja živopis v gosydarstvennoï Tretjakovskou*, Galleree I-II, Moskva 1963, I, II.
 «Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχου στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. Η' (1975-76), σσ. 199 κ.έ.
 «Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge», *CahArch* 12, 1962, σσ. 303 κ.έ.
 «L'image symbolique de la *porte fermée* à Saint-Clément d'Ohrid», *Synthronon*, Paris 1968.
 «L'iconographie Constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)», *ZRVI* 14/13, 1973, σσ. 173 κ.έ.
L'art dans l'Italie méridionale, I-III, Paris 1903.
Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo 1944.
 «Ἐγκωμιαστικὴ ἀκολουθία γιὰ τοὺς τρεῖς ἱεράρχους Μελέτιο Πηγᾶ, Γαβριὴλ Σεβῆρο καὶ Μάξιμο Μαργούνιο, ἀνέκδοτο ἔργο τοῦ Ματθαίου Μυρέων», *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* III, Ἀθήναι 1968, σσ. 368 κ.έ.
Βυζαντινὴ Τέχνη (Ἡ), Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, 9η Ἐκθεση Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Κατάλογος, Ἀθήναι 1964.
Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη. Ἐκθεση στὰ πλαίσια «Ἀθήνα, Πολιτιστικὴ Πρωτεύουσα τῆς Εὐρώπης», 1985, Κατάλογος, Ἀθήνα. Παλιὸ Πανεπιστήμιο.
Les primitifs Siennois, 1957.
Akathistos Hymnos, *RbK* I, Stuttgart 1966, σσ. 94 κ.έ.
 «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24, 1969-1970, σσ. 311 κ.έ.
 «Le monastère et la nécropole de Bawît», *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire* XII, 1904, Le Caire 1904.
 «The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting in the Light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson», *Akten XVI. Internationalen Byzantinistenkongress II/5 JÖB*, Wien 1982, τόμ. 32/5, σσ. 503 κ.έ.

- COOMARASWAMY A.K. «The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources», *ArtB* 11, 1929, σσ. 217 κ.έ.
- ΓΚΙΟΛΕΣ Ν. 'Η Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος, Ἀθῆναι 1981.
- DALTON O.M. *Byzantine Art and Archaeology*, London 1910.
- DANILOVA I. *The Frescoes of St. Pherapont Monastery*, Moscow 1970.
- DELIYANNI-DORIS E. Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 18), München 1975.
- DJURIĆ V.J. «Fresques du Monastère de Veljusa», *Akten des XI Internationalen Byzantinisten-kongresse 1958*, München 1960, σσ. 115 κ.έ.
- DJURIĆ V.J. *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
- DJURIĆ V.J. «Fresques médiévales à Chilandar-Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos», *Actes du XIIIe Congrès International d'études byzantines*, Ohride, 10-16 Septembre 1961, III, Beograd 1964, σσ. 59 κ.έ.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ Ν. *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθῆναι 1964.
- DUFRENNE S. «Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins», *CahArch* 14, 1964, σσ. 159 κ.έ.
- DUFRENNE S. *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, Paris 1966.
- DUFRENNE S. - RADOJČIĆ S. - STICHEL R.-ŠEVČENKO I.-BELTING H. *Der Serbische Psalter*, Wiesbaden 1978.
- ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ Δ.Ε. 'Η Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1954.
- FELICETTI-LIEBENFELS W. *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne 1956.
- FOURNÉE J.A. «Architecture symbolique dans le thème iconographique de l'Annonciation», *Synthronon*, Paris 1968.
- GALAVARIS G. *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.
- GALLAS K. - WESSEL K. - BORBOUDAKIS M. *Byzantinisches Kreta*, München 1983.
- GAVRILOVIĆ Z. «La résurrection d'Adam: Une réinterprétation», *Cah Arch* 27, 1978, σσ. 101 κ.έ.
- GERSTINGER H. «Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen by antinischlawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten *Synthronoi* - und *Paternitas Typus*», *Festschrift W. Sas - Zaloziecky zum 60 Geburtstag*, Graz 1956.
- GRABAR A. *La peinture religieuse en Bulgarie*, I, II, Paris 1928.
- GRABAR A. «L'origine des façades peintes des églises moldaves», *Mélanges Nicolas Jorga*, Paris 1933.
- GRABAR A. *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936 (Variorum Reprint), London 1971.
- GRABAR A. «Un graffite slave sur la façade d'une église de Bukovine», *RES* 23, 1947.

- GRABAR A. «La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge», *Actes du VI^e Congrès International des études byzantines*, II, Paris 1948.
- GRABAR A. «The Virgin in a Mandorla of Light», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, Princeton 1955.
- GRABAR A. *Les Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958.
- GRABAR A. «Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks», *DOP* 14, 1960, σσ. 123 κ.έ.
- GRABAR A. «L'iconographie de la Parousie», *Lex Orandi*, Paris 1966.
- GRATZIOU O. «Die Dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596-1624)», *Untersuchungen zur Griechischen Buchmalerei um 1600*, Athen 1982.
- GROZDANOV G. «Ilustracija himni Bogorodičinog Akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu», *Zbornik Sv. Rađočića*, Beograd 1969, σσ. 39 κ.έ.
- HAMANN-MACLEAN R. -
HALENSLEBEN H. *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963.
- HENRY P. «L'arbre de Jessé dans les églises de Bucovine, Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes Études en Roumanie», *Mélanges* 1928, Bucaresti 1929, σσ. 18 κ.έ.
- HENRY P. «Quelques notes sur la représentation de l'Hymme Acatiste dans la peinture murale de Bukovine», Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes Études en Roumanie, *Mélanges* 1928.
- HENRY P. *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1930.
- HERMANN J. «Die Westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance. Englische und Französische Handschriften des XIV Jahrhunderts», *Beschreibendes Verzeichnis der Illuinierten Handschriften in Österreich*, Leipzig 1936.
- ΘEOXAPH M. «Τὰ χρυσοκέντητα ἄμφια τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα», *Μονὴ Σταυρονικήτα*, ἔκδοσις Ἑθνικῆς Τραπεζίης τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1974.
- JANIN R. *La géographie Ecclésiastique de l'Empire byzantin, I^{ère} partie, la siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, III, *Les églises et les monastères*, Paris 1969.
- JERPHANION G. de Une nouvelle province de l'art byzantin. *Les églises rupestres de Cappadoce Texte I-II. Planches I-III*, Paris 1925-1942.
- JORGA N. «Manuscripts din bibliotheci străine relative la istoria romanilor. Intîiul memorin», *Analele Academiei Române*, Sect. Istor. ser. II, 20 (1897-98).
- JORGA N. «Byzance après Byzance», *Continuation de l'Histoire de la vie byzantine*, Bucarest 1935.

- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ.
 ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ.
 ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ.
 KAŠANIN M. - BOŠKOVIĆ D. -
 MIJOVIĆ P.
 KEHRER H.
 KITZINGER E.
 KNEŽEVIĆ B.
 KNÖS B.
 KRUMBACHER K.
 LAFONTAINE-DOSOGNE J.
 LAZAREV V.
 LEGRAND E.
 LEGRAND E.
 ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ Θ.
 LIKHACHOVA V.D.
 LIKHACHOVA V.D.
 MAAS P., TRYPANIS C.A.
 MÂLE E.
 MÂLE E.
 MARINESCU M.C.
 MARTIN J.R.
 ΜΕΓΑΣ Γ.
 ΜΗΤΣΑΚΗΣ Κ.
 MIJOVIĆ P.
 MIRKOVIĆ L., TATIĆ Ž.
- Aí Byzantinai toichografiai tēs Krēτης, 'Aθēnai* 1957.
'H Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν 'Ανατολῆς καὶ Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972.
Βυζαντιναὶ ἐκκλησίαι τῆς 'Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας, Θεσσαλονίκη 1973.
Žiža, Beograd 1969.
Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909.
I Mosaici di Monreale, Palermo 1960.
 «Crkva Svetog Petra u Prespi», *ZLU, Matica Srpska* 2 Novi Sad 1966, σσ. 252 κ.έ.
L'histoire de la littérature neo-grecque, Uppsala 1962.
Geschichte der byzantinischen Literatur, (2η ἔκδ.), München 1897.
 «L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami», *Byzantion, LIX* 1984, σσ. 648 κ.έ.
Storia della pittura bizantina, Torino 1967.
Bibliothèque grecque vulgaire, τόμ. 2, Paris 1881.
Recueil de documents grecs concernant les relations du patriarcat de Jérusalem avec la Roumanie (1569-1728), Paris 1895.
Οἱ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ντίλιου, 'Ιωάννινα 1980.
 «The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum Gr. 429)», *DOP* 26, 1972, σσ. 255 κ.έ.
Byzantine Miniature, Moscow 1977.
 «Sancti Romani Melodi Cantica», *Cantica Genuina, Oxford* 1963.
L'art religieux de la fin du moyen âge en France, (2η ἔκδ.), Paris 1922.
L'art religieux du XIIe siècle en France, (2η ἔκδ.), Paris 1928.
 «The Byzantine Concept of Divine Light as Reflected in Romanian Post-Byzantine Art and Architecture, Akten XVI Internationalen Byzantinisten-kongresses», *JÖB* II/6, Wien 1982, σσ. 315 κ.έ.
The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton 1954.
 «'Αδὰμ καὶ Χριστὸς εἰς τὰς παραδόσεις τοῦ λαοῦ», *'Ημερολόγιον τῆς Μεγάλης 'Ελλάδος, 'Αθῆναι* 1929, σσ. 385 κ.έ.
Βυζαντινὴ 'Υμνογραφία, τόμ. Α', 'Απὸ τὴν Καὶνὴ Διαθήκη, ἕως τὴν Εἰκονομαχίαν, Θεσσαλονίκη 1971.
 «O hronologiji gračaničkih fresaka», *Starine kosova i Metohije* IV-V, Priština 1968-1971, σσ. 193 κ.έ.
 «Markov Manastir», *Srpski spomenici, III, Novi Sad* 1925, σσ. 45 κ.έ.

- | | |
|-------------------|---|
| ΜΟΞΧΟΝΑΣ Θ. | Κατάλογοι τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης, I, Τὰ χειρόγραφα, Ἀλεξάνδρεια 1945. |
| MOURIKI D. | «A Deësis Icon in the Art Museum», <i>Record of the Art Museum</i> , Princeton University, vol. XXVII, Number 1, 1968, σσ. 13 κ.έ. |
| ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. | «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ», <i>ΑΔ</i> 25, 1970, <i>Μελέται</i> , Ἀθῆναι 1971, σσ. 217 κ.έ. |
| MOURIKI D. | «Hymnography and Illustrated Manuscripts», <i>Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann</i> , ἔκδ. G. Vikan, Princeton 1973, σσ. 26 κ.έ. |
| MOURIKI D. | «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century», <i>L'Art Byzantin au début de XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973</i> , Beograd 1978, σσ. 55 κ.έ. |
| ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. | «Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τρούλου τοῦ Ἀγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα», <i>ΑΑΑ</i> 11, 1979, σσ. 115 κ.έ. |
| MUÑOZ A. | <i>L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata</i> , Rome 1906. |
| NASTA A. | «Sources orientales dans l'iconographie Sud-Est Européenne, L'arbre de Jessé», <i>Actes du premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes</i> II, Sofia 1969, σσ. 899 κ.έ. |
| NERSESSIAN S. der | «Le peintre Minas et ses oeuvres», <i>Revue Sion</i> , Jérusalem 1951. |
| NERSESSIAN S. der | «L'illustration de Psautiers grecs du moyen âge», <i>Bibliothèque des Cahiers Archéologiques</i> , Paris 1970. |
| NERSESSIAN S. der | Études Byzantines et Arméniennes, Louvain 1973. |
| NERSESSIAN S. der | <i>L'art Arménien (Orient et Occident)</i> , Paris 1977. |
| ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. | «Ὑπαπαντή», <i>ΕΕΒΣ ΣΤ'</i> , 1929, σσ. 328 κ.έ. |
| ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. | «Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος λαμπάς», <i>ΕΕΒΣ Ι'</i> , 1933, σσ. 321 κ.έ. |
| ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. | «Ὁ ὁμολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς Ἀθὴν Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ», <i>ΕΕΒΣ ΙΖ'</i> , 1941, σσ. 113 κ.έ. |
| ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. | Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953. |
| ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. | Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964. |
| ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. | «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης», <i>ΔΧΑΕ</i> 7, 1973-74, σσ. 61 κ.έ. |
| OKUNEV N.L. | «Crkva svete Bogorodiče Matejić», <i>Glasnik Skopskog naučnog društva VII-VIII</i> , Skoplje 1930, σσ. 102 κ.έ. |
| OMONT H. | <i>Manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale</i> , Paris 1888. |
| OMONT H. | Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle I, II, Paris 1908. |

- OMONT H. *Miniatures des Homéies sur la Vierge du moine Jacob*, Paris 1927.
- OMONT H. *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929.
- ONASCH K.
ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α. *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968.
«Βυζαντινοί ναοί της Ἀνατολικῆς Κορινθίας», *ABME A'*, 1935, σσ. 60 κ.έ.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α. «Οἱ μεταβυζαντινοί ναοί τῆς Πάρου», *ABME I'*, 1964, σσ. 32 κ.έ.
- ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α.Δ. Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540ci.-1608) καὶ αἱ Μικρογραφίαι τοῦ Κώδικος αὐτοῦ, Ἀθῆναι 1977.
- ΠΑΡΑΔΟΡΟΥΛΟΣ Κ. Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki (*Byzantina Vindobonensia II*), Graz-Köln 1966.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ Α.
ΠΑΡΑΔΟΡΟΥΛΟΣ Σ. Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη I, Πετροῦπολις 1891.
«Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité dans l'Art Byzantin», *CahArch* 18, 1969, σσ. 121 κ.έ.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΧΡ. Περὶ τῆς ἐλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς χρονογραφίας τοῦ ΙΣΤ' αἰῶνος, Ἀθῆναι 1912.
- PÄTZOLD A. *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14 Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ. *Καστοριά*, I, Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953.
- PETKOVIĆ V.R. - TATIĆ Z.
PETKOVIĆ V.R. *Manastir Kalenić*, Vrsac 1926.
La peinture serbe du moyen âge I, Beograd 1930, II, Beograd 1934.
- PETKOVIĆ V.R. - BOŠKOVIĆ D.
POLITIS L. *Manastir Dečani* I-II, Beograd 1941.
«Eine Schreiberschule im Kloster von Hodegon», *BZ* 51, 1958, σσ. 282 κ.έ.
- POLITIS L. «Un copiste éminent du XVIIe siècle. Mathieu métropolitain de Myra», *Studia Codicologica TU* 124, Berlin 1977, σσ. 372 κ.έ.
- POLITIS L. «Un centre de calligraphie dans les principautés danubiennes au XVIIe siècle, Lucas Buzau et son cercle», *Dixième Congrès International des Bibliophiles*, Ἀθῆναι 1977, σσ. 1 κ.έ.
- PORTER A.K. «Spain or Toulouse? and other Questions», *ArtB* VII, 1925, σσ. 15 κ.έ.
- PROKHOROV G.M. «A Codicological Analysis of the illuminated Akathistos to the Virgin», Moscow, State Historical Museum, *Synodal Gr.* 429, *DOP* 26, 1972, σσ. 239 κ.έ.
- RADOJČIĆ S. *Portreti srpskih vladara u srednjem veku Muzeja juažne Srbije*, Skoplje 1934.
- ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ Ι.Κ. Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία, Ἀθῆναι 1979.
- SACOPOULO M. *La Théotokos à la mandorle de Lythrankomi*, Paris 1975.

- ŠČEPKINA M.
 SCHENK B.E.C.
 SORIN U.
 ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ. καὶ Μ.
 ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ.
 ȘTEFĂNESCU I.D.
 ȘTEFĂNESCU I.D.
 STORNAJOLO C.
 STRUNK O.
 STRZYGOWSKI J.
 TAFRALI O.
 TALBOT-RICE D. T.
 TAYLOR M.D.
 THÉREL M.
 TISCHENDORF C.
 ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ Π.
 TRYPANIS C.A.
 ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ Α.
 ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ Ν.
 UNDERWOOD P.
- «Bálgarskaja Miniattjura XIV veka», *Isledovanja Psaltiri Tomića*, Moscow 1963.
 «A Painted Wooden Pyxis in the Museo Cristiano of the Vatican Library», *ArtB* 16, 1934, σσ. 341 κ.έ.
 «L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave», *RRH* II, 1963, No 1, σσ. 57 κ.έ.
Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, 1958. Τόμος 1ος (πίνακες) τόμος 2ος (κείμενο). *Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθῆναι 1937.
 «L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle», *Nouvelles Recherches, Étude Iconographique*, Paris 1929.
 «L'illustration des liturgies dans l'art be Byzance et de l'Orient», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales*, III, Bruxelles 1935.
 «Le miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell' Evangeluario greco Urbinato (cod. Vat. gr. Urbin. 2)», *Codices e Vaticanis selecti*, series minor, I, Roma 1910.
 «St. Gregory Nazianzus and the proper Hymns for Easter», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend Jr.*, Princeton 1955.
 «Die Miniaturen des serbischen Psalters», *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien* LII, Wien 1906, σσ. 75 κ.έ.
 «Iconografia Imnului Acatist», *Extrait ἀπὸ BCMI*, Fasc. 26, 27 καὶ 28, 1914, Bucuresti 1915, σσ. 1 κ.έ.
Icons and their Dating, London 1974.
 «A Historiated Tree of Jesse», *DOP* 34-35, 1980-81, σσ. 125 κ.έ.
 «Une image de la sibylle sur l'arc triomphal de Sainte Marie Majeure à Rome», *CA* 12, 1962, σσ. 153 κ.έ.
Evangelia Apocrypha, Lipsiae (ἀνατύπωση Ἀθῆναι 1959), 1853.
Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθῆναι 1935.
 «Fourteen Early Byzantine Cantica», *WBS* V, 1968, σσ. 17 κ.έ.
 Ἡ Ἐντοίχια Ζωγραφικὴ τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴ Θεσσαλονίκη. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατὰ τὸν πρῶμο 14ο αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1978.
 Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία καὶ Ποίησις, ἥτοι εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴν Φιλολογίαν, τόμ. Β', Ἀθῆναι 1965 (3η ἔκδ.).
 «The Kariye Djami», I-III, New York 1966· IV, *Studies in the Art of the Kariye Djami and its intellectual Background*, Princeton 1975.

- VELMANS T. «Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIVe siècle», *CrchA* 16, 1966, σσ. 145 κ.έ.
- VELMANS T. «Le portait dans l'art des Paléologues», *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1968.
- VELMANS T. «Iconographie de la *fontaine de Vie* dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge», *Synthronon*, Paris 1968, σσ. 119 κ.έ.
- VELMANS T. «Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence, *Laur. VI. 23 (Bibliothèque de Cahiers Archéologiques)*», Paris 1971.
- VELMANS T. «Une illustration inédite de l'Acatliste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance», *CahArch* 22, 1972, σσ. 131 κ.έ.
- VELMANS T. «Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle», *Actes du XVe Congrès International d'études byzantines*, I, Athènes 1976 (1979), σσ. 375 κ.έ.
- VERPEAUX J. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Paris 1966.
- VÉZIN G. *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris 1950.
- VIKAN G. *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the Romance of Joseph and Aseneth*, Princeton 1976.
- VOLBACH F.W. *Elfenbeinarbeiten des Spätantike und frühen Mittelalters*, Mainz 1952.
- VULOVIĆ B. «Manastir Gračanica», *Starine Kosova i Metohije* IV-V, Pristina 1968-1971, σ. 170.
- VULOVIĆ B. The Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art*, An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art, April 25 - June 22, Baltimore 1947.
- WATSON A. *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford 1934.
- WATSON A. «The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of the Orvieto Cathedral», *Fritz Saxl 1890-1948, A volume of Memorial Essays from his friends in England*, London 1957.
- WEITZMANN K. *Die armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts*, Bamberg 1933.
- WEITZMANN K. «Eine vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darstellung des Chairete», *Tortulae*, Rome 1966.
- WEITZMANN K. *Illustrated Manuscripts at St Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville Minnesota 1973.
- WEITZMANN K. «The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts, Byzantine Books and Bookmen», *D.O. Colloquium 1971*, Washington 1975.
- WEITZMANN K. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai The Icons*, volume one: From the sixth to the tenth Century, Princeton 1976.

- WELLESZ E. *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961 (2η έκδ.).
- WELLESZ E. «*The Akathistos. A study in Byzantine Hymnography*», *DOP* 9 καὶ 10, 1965, σ. 141.
- WESSEL K. «*Heimsuchung*», *RbK* II.
- WULFF O. - ALPATOFF M. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Hellerau bei Dresden 1925.
- XYNGOPOULOS A. «*Une icône byzantine à Thessalonique*», *CahArch* III, 1946, σ. 114.

SUMMARY

The manuscript of the Akathistos Hymn, *Garrett 13* in the University Library at Princeton, represents one of the very few Post-Byzantine illustrated manuscripts which have come down to us today. This work, decorated with twenty-five full-page miniatures, along with head-pieces and initial letters, is a fine example of this period's art. It came from the Skete of St. Andrew on Mount Athos, and along with other codices from the same Skete, it came into the possession of Robert Garrett a few years prior to the Skete's destruction by fire. Subsequently, it was bequeathed to the University of Princeton, together with other precious manuscripts.

The Princeton Akathistos is the work of well-known copyists: Luke, bishop of Bozeos, and Matthew, bishop of Myra; a third copyist is un-named. All three lived and worked in the Trans-Danubian principalities at the end of the 16th and beginning of the 17th century. More specifically, Luke, of Cypriot origin, was in Wallachia from 1571 to 1626, the year of his death. Matthew, from Pogoniani in Epirus, worked in Wallachia from 1603 till his death in 1624. Both scribes, Luke in particular, are regarded as protagonists of the great akme witnessed in the field of manuscript ornamentation in Wallachia at the beginning of the 17th century.

The codices attributed to these eminent copyists exceed one hundred and mostly include decorated Gospels, missals, histories and liturgical books. This creative activity is directly associated with the humanistic tendencies fostered by the princes of Wallachia, given indeed that Luke, as bishop of Bozeos, was spiritual-advisor to the powerful Voevod Michael the Brave and, as metropolitan of Hungro-Wallachia, had the favour and protection of the Voevod Radu Mihnea. Furthermore, Matthew, hegumen of the wealthy Dealou monastery from 1609, was the chief chronographer in the Wallachian court.

In their entirety, the manuscripts produced by both calligraphers present certain common characteristics such as an archaising script and a tendency to rich decoration with abundant use of gold and ornaments that betrays the influence of Russian manuscript and printed book production during the same period. More specifically, in the ornamentation of manuscripts from the Dealou monastery, foliate spirals with anthemias motifs of Byzantine origin predominate. These characteristics allow us to speak in more general terms about a School in Wallachia which had a life of about thirty years. Apart from Luke and Matthew, this School included a small number of prominent assistants, such as Ierotheos Koukouzelis, a monk and later Prohegoumen of the Stavronikita monastery on Mount Athos, the nun Melania, Porphyrios, the priest Jacob, the hieromonk Anthimos from Ioannina and others.

The manuscript *Garrett 13* at Princeton is a typical example of this Rumanian School and more specifically of the scriptorium of the Dealou monastery, as one can see from the ornaments in the head-pieces and the initial letters. On the other hand, the twenty five full-page miniatures illustrating the Akathistos hymn indicate a large iconographic and stylistic relationship with works of the so-called Cretan School, such as those which have been attributed more specifically to the Mount Athos monasteries.

The detailed iconographic analysis of the oikoi (or stanzas) of the hymn in the Princeton manuscript in relation to the text and iconography of the Akathistos in monumental painting, illuminated manuscripts and other works of older and contemporary art provides important evidence for the study of Byzantine and Post-Byzantine illustration of liturgical hymns, as well as for the more general cultural physiognomy of a wider geographical area, especially at the beginning of the 17th century, the period of the work's production. This research obviously

throws light on the subject of the Rumanian principalities' relationships with Athos, which, after the Fall, cultivated the ideology left by the cultural inheritance of the Byzantine state and protected Orthodoxy.

The paper codex is written in minuscule Greek script. It consists of 102 folios measuring 27.8 x 21 cm. The text on each page is written in a column of fifteen lines 17 x 10 cm. (fig. 60) while folios 28r - 46v contain marginalia some twenty-five lines long. On folios 90r - 102v the text is twenty-five lines long measuring 19 x 12 cm. (fig. 68-72). The codex contains: a) the text of the twenty-four oikoi of the Akathistos and the second prooimion of the «Τῇ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ» (fols. 1v - 25v) which is accompanied by twenty-five full-page miniatures on the rectos of the same folios (fig. 1-25, 34, 36-59); b) the text of the twenty-five oikoi (fols 27r-80v) accompanied by richly decorated initial letters (fig. 26, 28-33, 60-65, 73-90) and paraphrased in simple Greek (fols. 28r - 46v); c) the service of the Akathistos Hymn (fols. 47r - 65v) and two paracletic canons in honour of the Virgin (fols. 66r - 89v) (fig. 66, 67, 96); d) the eleven morning Gospel readings (fols. 90r - 102v) (fig. 68). There is neither a colophon nor any other indication relative to the scribe or the illuminator and the date of the manuscript, which is preserved in good condition. In 1947, it was displayed at the Byzantine Exhibition at the Walters Art Gallery in Baltimore, and in 1973 in the Art Museum of the University of Princeton.

The detailed examination of the iconography of the *Garrett 13* miniatures in relation to earlier cycles of the Akathistos in the Balkan area underlines the great iconographic variety apparent in figural interpretation of the hymn in various works of art. This variety mainly concerns the second «dogmatic» section of the hymn, so-called due to the abstract theological concepts therein. This phenomenon is due, amongst other things, to the fact that the formulation of the hymn's iconography probably goes back to a relatively late period characterised by an elastic adoption of various iconographical elements from other depictions; thus the preconditions were created for constant change in the iconography. Furthermore, representational and written testimonies suggest that there was never an established model which was always consulted. The hymn, due to its contents, even managed to escape, to an extent, the traditional limitations imposed on the illustration of a theological text. Thus, according to the model used by the artists, but also to the theological education of those responsible for the specific commission in particular, the painters sometimes remained faithful to the letter of the oikos, and at others borrowed elements or sections from other depictions reflecting similar theological contents. Typical examples of this can be seen in the oikoi Omicron, Pi and Sigma. In the oikos Omicron, apart from the double depiction of Christ in the lower and upper sections of the scene, the lower section of the same oikos employs the upper part of the Ascension (St. Nicholas Orphanos) along with the scene of the Mission of the Apostles or the members of the Holy Trinity to the right and left of a large cross (Sucevița, Arbore, Humor, Moldovița, Suceava).

In the oikos Pi, apart from the Virgin Vrephokratousa surrounded by angels and seraphim (St. Nicholas Orphanos, Dečani), we also have the Nativity (Tomić and Munich manuscripts) or part of the depiction of the Ascension which accompanies the 23rd (24th) Psalm of David (Cozia, and Escorial and Moscow manuscripts). In oikos Sigma (Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον), apart from the Descent into Hell (Markov monastery), there are also scenes from the Passion: the Crucifixion (Humor), the Ascent of Christ to Golgotha (Moldovița), the Man of Sorrows (Saint Pherapont monastery), or symbolical scenes such as the Anapeson (Katapoliani on Paros). All these scenes are associated with the soteriological content of the eighteenth oikos. On the other hand, in the iconography of the first "historical" half of the hymn (oikoi Alpha-Mi), established types are used from the cycles of the Childhood of Christ and the Life of the Virgin which were inspired by the Apocrypha. The Childhood of Christ cycle is encountered already in Early Christian art in Santa Maria Maggiore in Rome, at Peruštica in Bulgaria, in churches of Bawit in Egypt and in Cappadocia (Kiliçlar, Tokali, Tağar, Belli Kilise, St. Barbara

at Soğanlı, El Nazar, Çavuşin, St. Theodore near Urgup). In the 9th century, this cycle is also encountered in the *Paris. gr. 510*, and in the 11th century in the *Paris. gr. 74* and *Laur. VI. 23*; it is rare in monumental painting at this time. In contrast, from the 13th century onwards the Childhood of Christ cycle appears often in monumental groups, such as in St. Mark's in Venice, at Bojana, in the Metropolis at Mistra, at Gradac, in the Kariye Djami etc.

The Childhood of the Virgin cycle appears in Early Christian art. In the Mid-Byzantine period it was included in iconographical programmes of certain monuments (Hagia Sophia in Kiev, Daphni etc.) but witnesses an exceptional flourishing in Palaeologan monumental painting and after.

Generally, it can be ascertained that the hymn's iconography is usually based on the contents of the first verses of the oikoi, as, indeed, was laid down by the *Hermeneia*. Thus, for reasons of methodology, we may term the iconography traditional, while those iconographical interpretations based on the epithets of the Virgin and Christ or expressing theological ideas could be called deviations from tradition. Texts, however, such as the Akathistos, with its vast phraseological and conceptual wealth, do not readily offer themselves to a strictly established iconography.

It is well known that prior to the 11th and 12th century, dogmas such as the Immaculate Conception, the Incarnation, the two natures of Christ and the Resurrection were depicted in art by the Annunciation, the Nativity or the Virgin Vrephokratousa, the double depiction of the figure of Christ (Vatican Cross, dome murals of the Drosiani on Naxos) and with the Ascension, or the Descent into Hell respectively. In the iconography of the Akathistos, approximately the same iconographical schemata are used for the corresponding concepts, although with certain modifications. For the figural interpretation of the dogma of the Immaculate Conception, for example, instead of the scene of the Annunciation, two or more female figures stretch out a piece of material behind the Virgin, the symbol of the shadow of the All-High God (Olympiotissa at Elassona, Dečani etc.); alternatively, a broad ray of light may radiate from the arch of the heavens to be transformed into a large mandorla surrounding the intercessing figure of the Virgin (Tomić, Escorial and Moscow manuscripts). It is clear that these differentiations are not due exclusively to the text, but also to the ecclesiastical scholia of liturgical texts. These scholia were the outcome of frequent theological debate on doubts regarding certain dogmatic truths, doubts which at times threatened the peace of both Church and State after the Triumph of Orthodoxy. It is well known how hard the Church was tried in the 12th century due to the theories of John Italos and the Armenians associated with doubts held about aspects of the dogma of the Incarnation. The calling of ecclesiastical Synods to face this problem, of which the most important was in 1156, had as a result the creation of an entire literature on the subject, which in its turn exercised an important influence on works of art. In particular, the theological discussions of the period of the Comnenoi greatly influenced church decoration.

Depictions such as the Virgin "Photodochos Lambas" and the "Tearing of the Contract" were created exclusively within the confines of the hymn's iconography and hold a stable place in the figural interpretation of the corresponding sections of the text. The depiction of the written contract between Adam and the Devil is encountered in art from the 16th century onwards (Moldovița, Voroneț), perhaps influenced by folk tradition concerning the first-created and its extension into the language of the Church. Moreover, the idea of the "Tearing of the Contract", of which echoes exist in depictions of the Baptism in Serbian monuments (Cučer, Gračanica) does not seem to have passed into iconography earlier than the 14th century. These depictions, in combination also with the variations of the theme of the Immaculate Conception as rendered in the framework of the hymn, could be considered as the inception for the iconography of the Akathistos. As for the rest, the structure of the iconographical schemata adopted for the oikoi of the dogmatic part of the hymn, when not

borrowing from other depictions with analogous dogmatic content, follows the spirit of the Imperial court art which influences the formulation of the Christian iconography of the Early Christian period and becomes the rule for all later Byzantine iconography. In accordance with this, the person honoured, standing or seated on a throne, occupies the middle of the scene and is revered and worshiped by the various figures thereabouts.

Examination of the *Garrett 13* miniatures shows that the manuscript follows the Akathistos cycles found on Mount Athos, especially those from the Sanctuary of the Lavra monastery; and this despite the appearance of certain peculiarities found mostly in analogous cycles in Balkan monuments. Aspects held in common with the Athos monuments include: 1) the iconographical and stylistic rendition of the Virgin as a Branch from the Tree of Jesse, which copies the form of the allegory of the Vine from the Dionysiou monastery. 2) The absence of the Annunciation next to the well, which does, however, appear in one of the three Annunciations on Serbian monuments, and originates from the Protevangelium of James; it does not appear in the text of the hymn. 3) The Nativity in the eighth oikos, which copies the model analogous to the Dodekaorton icon in the Lavra katholikon, regarded as the work of Theophanes. 4) The iconographical interpretation of the fourteenth oikos (Xi) with Christ Emmanuel surrounded by angels, which is the same as the depiction of the sixteenth oikos (Pi) in the Chelandariou monastery. This coincidence is accounted for by the contents of both oikoi in which angels worship not only the Incarnate Word, but also the Father. 5) The similarity of the iconography of the fifteenth oikos (Omicron) with that of the same oikos at Chelandariou and in the cycles at Lavra and Docheiariou. 6) The descriptive interpretation of the seventeenth oikos (Rho) with the Virgin Kyriotissa, which is encountered in the same oikos in the Molyboekklesia on Mount Athos. 7) The presence of full-length angels to Christ's right in oikos Sigma, an element characteristic of the illustrations of the same oikos in the Lavra and Chelandariou cycles. 8) The presence of the hierarchs to the left of the Virgin Hodegetria in oikos Tau, characteristic of depictions of the corresponding oikos in the Lavra cycles, and also encountered in those of the Chelandariou and Docheiariou monasteries, as well as in the Xenophontos Skete. The hierarchs do not constitute a typical element in the iconography of the nineteenth oikos (Tau).

Nevertheless, certain iconographical details differentiate the Princeton Akathistos from all those otherwise known cycles of the hymn: 1) The presence of the figure, which seems to depict Jacob, in the scene of the Annunciation in the oikos Gamma constitutes an innovation since it is only encountered in the Princeton miniature and in the later epitachelion bearing the date 1663 or 1667, and now in the Collection of the Walters Art Gallery in Baltimore. It is well known that Jacob has no relationship with the scene of the Annunciation. His presence in the Gamma oikos, however, is justified by the text of the oikos itself, since the angel in his fifth salutation to the Virgin calls her a heavenly ladder. Thus, parallel with the Annunciation, the vision of Jacob's ladder is suggested. 2) The dress of the Magi in oikoi Beta and Kappa are more reminiscent of the attire of warrior saints than those of Persian kings, and thus constitutes a peculiarity not only within the framework of the hymn but also more generally in the depiction of the Magi in art. The three astrologers are usually depicted wearing a chiton, a cloak, and miniature caps on their head. 3) Also original is the Flight into Egypt (oikos Lambda). As is well known, Egypt in this scene is shown to the right as a city with high walls with their gate or gates open and a personification of Egypt receiving the Holy Family. In the depiction in *Garrett 13*, the miniaturist seems to have improvised by combining the scene with building types he would have been familiar with, mainly from Western depictions. 4) The angels, in combination with Christ Emmanuel in the fourteenth oikos (Xi), represent an iconographical schema adopted from the figural interpretation of oikos Pi (Chelandariou Sanctuary), but absent from the iconography of Xi. For this reason, the innovation may be considered as peculiar to *Garrett 13*. 5) On the other hand, the same manuscript's rendition of

oikos Pi, with the Virgin Vrephokratousa surrounded by a host of angels, follows tradition. The presence, however, of the mandorla and the symbols of the Evangelists Mark and John differentiate the scene from known depictions of the same type in the Akathistos cycle. The Evangelists' symbols, depictions of which are common in scenes of Christ within a mandorla, is very rarely encountered in association with the Virgin. Their presence here, as with that of the mandorla, may perhaps have been deemed necessary by the miniaturist in order to stress the basic Christological idea of the hypostasis of Christ. 6) Analysis of oikos Khi underlines its relationship with the liturgy, and especially the Triumphal hymn. Despite the fact that the figures in the specific composition in *Garrett 13* are also encountered in illustrations of the same oikos in other Akathistos manuscripts, their arrangement in the scene is original. The combination of the Pantokrator above with the symbolical sacrifice of the Incarnate Word below makes the dogmatic meaning of the scene clear: Christ is glorified as God and man. 7) Likewise original is the depiction of the twenty-third oikos (Pi). The miniature is original in that the central idea projected here is defined by the fantastic monumental building in the background, which seems to constitute a symbolical depiction of the temple of Solomon. 8) The iconography of the twenty-fourth oikos (Omega) is likewise not typical for this scene. Usually, we encounter the Virgin or her icon being revered by kings, clerics, apostles and laymen; rarely only by angels, as in this miniature. Angels venerating the Virgin with incense are rare in Byzantine illustrations of the enthroned Vrephokratousa, who is usually accompanied by two angels either holding spears or giving proskynesis. The type in the *Garrett 13*, on the other hand, is encountered in Early Christian art and, from the 12th century onwards, in Western art. Thence it appears again at a much later date in Post-Byzantine depictions of the subject. The Virgin in the miniature of the *Garrett 13* depiction is glorified here *par excellence* as the Theotokos, Mother of God the Word. The angels' exclusive role in glorifying the Virgin would appear to betray influences from the hymnology of the service of the Akathistos and other Mariological texts.

The iconographical analysis of the Princeton codex indicates furthermore that the models for most of the oikoi were portable icons, wall-paintings, and, to a lesser extent, manuscript illuminations. But stylistic examination also underlines the dependence of the *Garrett* miniatures on these works. In the Annunciation of the first oikos (fig. 2, 36), the delicate and elongated faces of the Virgin and the angel with their swooning look, the elongation of the edge of the eyebrow and the extensive area of highlighted flesh (the brown underpainting is barely visible), along with the general ethos of the figures, is encountered in the Dodekaorton Icon in the Lavra, attributed to Theophanes. The same applies for the depiction of the Nativity in the seventh oikos (Eta). Not only the style but also the structure of the composition copies the analogous icon of the Lavra Dodekaorton, also attributed to Theophanes. The figure of the Virgin Kyriotissa in the seventeenth oikos (fig. 18, 52), with its tall and slender body and its general mien and ethos, is reminiscent of the Stavronikita Icon of the same scene, as well as of the wall-painting of the Vrephokratousa in the Lite of the same monastery, likewise the work of Theophanes. Nevertheless, the summary nature of the moulding, the warm wheat-coloured flesh and the small eyes are characteristic elements of the Virgin "Zoodochos Pege" in a diptych in the Patmos monastery dated to between 1610 and 1620. The strict traditional type of the Pantokrator in the twenty-second oikos seems to copy a model similar to that used for the icon "Hail to Thee..." in the Stavronikita Dodekaorton.

Other elements which associate the *Garrett* miniatures with portable works are the rich golden ornamentation on the drapery of Christ and the angel in the Annunciation in the first oikos, as well as the severe and monumental nature of the composition. The influence of portable icons, already apparent in wall-paintings from the 14th century, is likewise discernible in manuscript illuminations from the last phase of Byzantine art.

The Princeton Akathistos, when considered in its totality, is located within the framework

of Post-Byzantine art. The Western elements which have been noted are few and are justified by the intense eclecticism of the miniaturist, who must have come from the vicinity of Athos. There is no evidence to help in ascertaining whether the miniatures were executed by the hand of Luke or by one of his assistants. We know that Luke lived in Wallachia from 1583 up to his death in 1629, but he does not seem to ever have gone to Mount Athos; Matthew likewise does not seem to have visited the Mount. An un-catalogued paper scroll of the Akathistos in the Iveron monastery was copied, according to the colophon, by Luke in 1591, does include head-pieces and initial letters, but lacks miniatures. However much the model used by an icon painter can influence the style of his painting, it is clear that the *Garrett 13* miniatures are much removed stylistically from what we know of the Luke's painting style. As regards Matthew, research up till now shows him to have been a specialist in manuscript copying and decoration; there is no evidence that he was at the same time an illuminator. Furthermore, it is quite natural that these two industrious personalities should have had assistants. These men, in all likelihood, would have been Greeks, given that the sources indicate that the presence of the Greek element in Wallachia was extremely pronounced at this time. In particular, a large number of monks, mostly from Mount Athos, arrived in Wallachia in the 16th century and after, sometimes to manage ecclesiastical property, and at others to combat the encroachment of Roman Catholic propaganda. The nature of these monks' mission necessitated that they should be educated, and thus they brought with them a host of manuscripts, icons and templates from monastic centres. Furthermore, due to the great activity of the Roman Catholics in the area, but also due to the illiteracy of the clergy, Mount Athos was held to be the Ark and guarantee of Orthodoxy. The links between Luke and the Stavronikita monastery must have been close given that one of his pupils, Ierotheos Koukouzelis, was a monk and later Prohegoumen of the monastery, as well as being himself a scribe. Both men met in Moscow in 1597.

At the end of the 16th and in the 17th century (1580-1670), the Dionysiou monastery on Athos was an important centre for books, and housed quite a number of liturgical scribes with well-formulated writing styles. Thus Luke probably assigned the execution of the miniatures to a monk on Mount Athos, or one who came thence, who was familiar with the painting of portable icons. This painter, judging from the quality of his illuminations, was quite mediocre and the quality of his work uneven. Certain figures are characterised by a physical ugliness that in no way reflects the ideal of the Cretan School.

The first section of the Princeton manuscript, a work of gratitude of the scribe or the commissioner to the Virgin for his salvation from a serious danger, makes eternal the very ideas conceptualised, according to tradition, in the Akathistos hymn: the idea of the salvation of a people thanks to the intercession and protection of the Virgin Full of Grace. Although initially a purely liturgical hymn, the Akathistos was later associated with remembrance services for historical events, and this despite the fact that it was not written to commemorate a specific event. For this reason the kontakion has survived for centuries, and continues to be sung complete in churches. It is not impossible that similar reasons also contributed to the hymn's iconography, given that its earliest illustrations - from 1300 onwards - are encountered chiefly in Macedonia, a very fragile area from both a geographical and historical viewpoint, especially after the events following the Fourth Crusade of 1204.

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- ἹΑαρών, προφήτης, 24, 36, 38, 115
- ἹΑβαραί, 41
- ἹΑβραάμ, προφήτης, 20, 39
- ἹΑββακούμ, προφήτης, 24, 36, 54, 97
- ἹΑγιον Ὁρος, 11, 12, 20, 23, 58, 67, 71, 88, 93, 99, 106, 131, 135, 138, 140, 141
 - Εἰκόνα ἁγίου Εὐσταθίου, 18, 44, 62, 71, 75, 86, 93
 - Μονὴ Βατοπεδίου, 102, 103
 - Μονὴ Διονυσίου, 59, 124, 126, 127, 138, 141
 - Τράπεζα, 126
 - Μονὴ Δοχειαρίου, 64, 67, 109, 138
 - Τράπεζα, 16, 73, 80, 89, 90, 95, 98, 102, 106, 114
 - Μονὴ Ἑσφιγμένου, 61
 - Μηνολόγιο 14, 61
 - Μονὴ Ἱβήρων, 129, 130, 134, 140
 - ἹΑκολουθία ἹΑκαθίστου κώδ. 1435, 132
 - Τρεῖς Λειτουργίες 1434, 132, 133
 - Κώδικας 1385, 130
 - Κώδικας 1423, 129
 - Μονὴ Κουτλουμουσίου
 - Στιχηράριο 412, 19
 - Μονὴ Μεγίστης Λαύρας, 43, 51, 58, 59, 67
 - ἹΕπιτραχήλιο, 18, 86, 107
 - Καθολικό, 117, 126
 - Τράπεζα, 16, 55, 70, 73, 80, 89, 90, 95, 98, 102, 106, 109, 114, 121, 131, 138
 - Κώδικας 2145, 133
 - Μονὴ Μολυβοκκλησιᾶς, 16, 54, 88, 138
 - Μονὴ Ξενοφώντος, 106
 - Σκήτη, 16, 90, 95, 99, 138
 - Μονὴ Παντελεήμονος
 - Εὐαγγελιστάριο 2, 54, 92, 120, 121, 131
 - Λειτουργίες Χρυσοστόμου καὶ Βασιλείου κώδ. 428, 131
 - Μονὴ Παντοκράτορος
 - Ψαλτήριο 61, 44
 - Μονὴ Παύλου, 59
 - Μονὴ Σταυρονικήτα, 11, 120, 122, 131, 135, 140, 141
 - Εἰκόνα Τριῶν ἹΕραρχῶν, 122
 - ἹΕπιτραχήλιο, 18, 67, 74, 107
 - Καθολικό, 117
 - Μονὴ Χελανδαρίου, 51, 67, 109, 138
 - Πύργος, Παρεκκλήσιο ἹΑγίου Γεωργίου, 21
 - Τράπεζα, 16, 70, 73, 80, 81, 89, 90, 95, 98, 101, 114
 - ἹΑγραυλοῦντες Ποιμένες, 56
 - ἹΑθανάσιος ὁ Μέγας, 83
 - ἹΑθήνα
 - Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς
 - Κώδικας 11, 130
 - Βυζαντινὸ Μουσεῖο
 - Εἰκόνα 728, 86
 - Εἰκόνα 801, 74, 80, 88
 - Μουσεῖο Μπενάκη
 - Εἰκόνα τοῦ Δομήνικου Θεοτοκόπουλου μετὰ τὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων, 65
 - Εἰκόνα Ἑμμανουὴλ Τζανφουνάρη μετὰ Γέννηση Χριστοῦ καὶ Προσκύνηση τῶν Μάγων, 65
 - Εἰκόνα Θεοδώρου Πουλάκη μετὰ ἹΑκάθιστο ὕμνο, 18, 64, 70, 74, 76, 81, 82, 89, 99, 106
 - Μονὴ Πετράκη, 17
 - ἹΑθως, 44, 45, 61, 76, 80, 89, 92, 114, 121, 126, 127, 131, 134, 135, 140, 141
 - Σκήτη ἹΑγίου ἹΑνδρέα, 11, 23
 - ἹΑἴγιο, Μονὴ Ταξιάρχων, 132, 133
 - ἹΑκυλῖα, 87
 - ἹΑλεξάνδρεια, Πατριαρχικὴ Βιβλιοθήκη
 - Τρεῖς Λειτουργίες κώδ. 115, 132
 - Τρεῖς Λειτουργίες κώδ. 165, 132
 - ἹΑμβρόσιος, ἅγιος, 50
 - ἹΑμβων, S. Leonardo in Arcetri, 38
 - ἹΑμπελος Θεοτόκου, 40
 - ἹΑμπελος Χριστοῦ, 40, 125, 138
 - ἹΑμφιβολίες ἹΙωσήφ, 27, 47, 122
 - ἹΑμωμη Σύλληψη, 49, 50, 51, 137, 138
 - ἹΑνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸν Γολγοθᾶ, 93
 - ἹΑνάληψη, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 97, 119, 136, 137
 - ἹΑνάληψη τῆς Παναγίας, 87
 - ἹΑνάσταση, 93
 - ἹΑναχώρηση τῶν Μάγων ἀπὸ τὴ Βηθλεέμ, 66
 - ἹΑνδρέας, ἀπόστολος, 31
 - ἹΑνδρέας Κρήτης, ἅγιος, 21, 54, 127
 - ἹΑνθιμος, ἱερομόναχος, 11
 - ἹΑνωθεν οἱ Προφῆται, 20, 21, 40
 - ἹΑπακᾶς ἹΙωάννης, ζωγράφος, 109
 - ἹΑρσένιος, μητροπολίτης ἹΕλασσόνας, 130, 131
 - ἹΑρτα, Ναὸς Κάτω Παναγιάς, 101
 - ἹΑσπασμὸς Μαρίας καὶ ἹΕλισσάβετ, 54, 55, 121, 122
 - ἹΑφιξη τῶν Μάγων στὴ Βηθλεέμ, 60
 - ἹΑφιξη τῶν Μάγων στὴν ἹΙερουσαλήμ, 66
 - ἹΑφιξη τῶν Ποιμένων στὴ Βηθλεέμ, 56
 - ἹΑφλεκτος Βάτος, 37
 - ἹΑχρίδα, 73, 76, 79, 106, 109

- Νάρθηκας 'Αγίου Κλήμεντα, 21
 Παρεκκλήσιο 'Αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου, 16, 42
 Περίβλεπτος, 46, 50, 80, 89, 90, 92, 100, 101
 Ναός 'Αγίας Σοφίας, 21, 96
 Andrea da Firenze, ζωγράφος, 80
 Arbor Consanguinitatis, 38
 Arbor Juris, 38
 Arbore, 17, 74, 81, 89, 93, 136

 Βαβυλών, 61, 66, 67, 68
 Βαλαάμ, προφήτης, 39
 Βαλτιμόρη, 50
 Walters Art Gallery, 23, 48, 127
 'Επιτραχήλιο, 18, 139
 Κώδικας W535, 130
 Βάπτιση, 138
 Βασταζάριος, 110
 Βαρλαάμ και 'Ιωάσαφ, ιστορία, 130
 Βατικανό
 Βιβλιοθήκη
 Ευαγγελιστάριο *Vat. gr. 1156*, 57, 58, 64, 66, 68
 Μηνολόγιο Βασιλείου Β' *Vat. gr. 1613*, 64, 65, 70, 104
 Ψαλτήριο Barberini *gr. 372*, 45, 57, 62, 84
 Ψαλτήριο *gr. 752*, 99
 Κώδικας *Vat. Syr. 559*, 85
 Πινακοθήκη
 Εικόνα του 'Ιωάννη με 'Υπαπαντή, 71
 Εικόνα του 16ου αιώνα με τὸν Εὐαγγελιστὴ 'Ιωάννη, 121
 Χριστιανικὸ Μουσεῖο
 'Ελεφάντινη πυξίδα, 46
 Σταυρὸς τοῦ 'Ιουστίνου Β', 137
 Τρίπτυχο με τὴν Ἀμπελο τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας, 39
 Βελιγράδι
 Ψαλτήριο, 15, 92, 94, 98, 100, 106, 109
 Βενετία
 'Ελληνικὸ 'Ινστιτοῦτο
 Εικόνα 'Αγίου Γεωργίου, 62
 Εικόνα Γεωργίου Κλόντζα με 'Ακάθιστο ὕμνο, 18, 64, 68, 70, 74, 76, 82, 89, 106
 Ναὸς 'Αγίου Μάρκου
 Κίονας κιβωρίου, 137
 Ψηφιδωτά, 46, 136
 Βηθλεέμ, Ναὸς Γεννήσεως, 39
 Βλαχία, 11, 127, 129, 131, 134, 140, 141
 Βουκουρέστι, Ρουμανικὴ 'Ακαδημία
 'Ακάθιστος *cod. gr. 113*, 15, 50, 64, 67, 70
 Χειρόγραφο *gr. 1294*, 19
 Babić Gordana, 111
 Baia, 17
 Barcan, stolnik, 134
 Bathory Γαβριήλ, 134
 Bawit, 97, 136
 Bistrița, μονή, 134
 Bojana, 136

 Γάζα, 57, 58

 Ναὸς 'Αγίου Σεργίου, 57
 Γάνος, πόλις, 11
 Γεδεών, προφήτης, 24, 36, 37
 Γέννηση, 28, 46, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 75, 81, 85, 86, 104, 123, 125, 136, 137, 138, 140
 Γεράκι, Ναὸς 'Αγίου Νικολάου, 97
 Γεράσιμος, ἀρχιμανδρίτης, 132
 Γερμανός, πατριάρχης, 14
 Γεωργία, 43, 84
 Γρηγόριος Νύσσης, ἅγιος, 83

 Castelseprio, Santa Maria, 63
 Cavallini, 57
 Chartres, 39
 Crimcovic, 'Αναστάσιος, 106
 Compostela, 40
 Čučer, 105, 138
 Cozia, Ναὸς Παναγίας, 16, 52, 54, 56, 58, 64, 65, 67, 71, 72, 76, 79, 82, 85, 88, 93, 95, 99, 101, 107, 110, 112, 136

 Δαβίδ, προφήτης, 24, 33, 36, 38, 39, 46
 Ψαλμὸς 23(24), 83, 84
 Δαμασκηνὸς 'Ιωάννης, ἅγιος, 20, 67
 Δαμασκηνὸς Μιχαήλ, 43, 65
 Δανιήλ, προφήτης, 24, 36, 38, 52
 Δανιήλ στὸ λάκκο τῶν λεόντων, 37
 Δαφνί, Μονή, 64, 137
 Δέηση (τρίμορφο), 74, 80
 Δεκαπολίτης Γρηγόριος, ἅγιος, 133, 134
 Δευτέρα Παρουσία, 76
 Δημητσάνα, Νέα Μονή τοῦ Φιλοσόφου, 101
 Δίας, 77
 Δίδυμος 'Αλεξανδρείας, ἅγιος, 81

 Dealou, μονή, 11, 131, 132, 134
 Dečani, μονή, 16, 44, 51, 64, 65, 67, 70, 73, 75, 82, 88, 90, 99, 107, 109, 113, 114, 136, 137
 Dijon, Βιβλιοθήκη
 Κώδικας 2, 37
 Κώδικας 129, 37
 Κώδικας 641, 37
 Dragomirna, 106
 Duccio, 121
 Dušan, βασιλιάς, 112, 113

 'Ελασσόνα, Ναὸς 'Ολυμπιώτισσας, 15, 51, 89, 93, 95, 100, 106, 137
 'Ελισάβετ, 27, 54, 55
 'Ενθάρρυνση 'Ιωσήφ, 46
 'Επινίκιος ὕμνος, 138
 'Επὶ σοὶ χαίροι, 20, 21, 116
 'Επιστροφή τῶν Μάγων στὴ Βαβυλώνα, 29, 60, 66, 67, 122, 124
 'Εράτουρα, Ναὸς Παναγίας, 17
 'Ερμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς, 45, 55, 74, 88, 89, 93, 95, 100, 137
 'Ερυθραία, σίβυλλα, 39
 Εἰς Ἄδου Κάθοδος, 33, 90, 91, 92, 107, 122, 125, 136, 137

- 'Ετοιμασία τοῦ Θρόνου, 99
 Εὐαγγελισμός, 14, 25, 26, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 54, 56, 120, 122, 125, 137, 139, 140
 Εὐαγγελισμός παρὰ τὸ φρέαρ, 43, 44, 48, 53, 138
 Εὐαγγελισμός τῶν Ποιμένων, 57
 Εὐβοία, 'Οξύλιθος, Ναὸς τοῦ 'Αγίου 'Ιωάννου τοῦ Καταρράκτη, 103
 Εὐλογία τῶν 'Αποστόλων, 81
 'Εωθινὰ εὐαγγέλια, 23
 Exultet, 90
- Garrett Robert, 23
 Godunov Boris, 129
 Grabar André, 111
 Gračanica, 17, 105, 138
 Gradac, 21, 63, 136
- Ζαχαρίας, προφήτης, 24, 36
 Ζωοδόχος Πηγὴ, 101, 120, 140
 Zica, 21
- 'Ηπειρώτικη Σχολή, 124
 'Ησαΐας, προφήτης, 24, 36, 37, 39, 46, 97, 98
 Humor, 17, 55, 56, 70, 74, 76, 81, 82, 89, 93, 95, 107, 136
- Θεόκλητος Β', πατριάρχης, 130
 Θεοφάνης ὁ Κρήτης, 59, 117, 118, 120, 126, 140
 Θεόφιλος, ἡγούμενος, 134
 Θεοτοκόπουλος Δομήνικος, 65
 Θεσσαλονίκη
 Μονὴ Βλαττάδων, 97
 Μονὴ Λατόμου, 97
 Ναὸς 'Αγίων 'Αποστόλων, 21
 Ναὸς 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανοῦ, 16, 54, 57, 64, 65, 67, 75, 78, 79, 80, 82, 106, 136
 Ναὸς Παναγίας τῶν Χαλκέων, 15, 69, 73, 106
- 'Ιακώβ, προφήτης, 24, 36, 48, 139
 'Ιγνάτιος, ἅγιος, 50
 'Ιεζεκιήλ, προφήτης, 24, 36, 97
 'Ιερεμίας Β', πατριάρχης, 130
 'Ιερεμίας, προφήτης, 24, 36
 'Ιεροσόλυμα, 131
 'Αρμενικὸ Πατριαρχεῖο, Εὐαγγέλιο Λέοντος καὶ βασιλίσσας Kerañ, 74
 'Ελληνικὸ Πατριαρχεῖο, 'Ομιλίες Γρηγορίου Τάφου 14, 61, 65, 66, 67, 68
 Ναὸς 'Αναστάσεως, κώδικας 5, 130
 Ναὸς Σολομώντος, 108, 109, 125, 139
 'Ιερώνυμος, ἅγιος, 50
 'Ιταλία, Βιβλιοθήκη Monte Cassino
 Exultet 12, 92
 'Ιωάννης, εὐαγγελιστής, 32, 86, 87, 97, 98, 121, 139
 'Ιωάννης, ζωγράφος, 71
 'Ιωάννης 'Ιταλός, 137
 'Ιωάννης Β', Κομνηνός, 110, 111
 'Ιωάννης Κύπριος, 42
 'Ιωάννινα, νησι
 Μονὴ 'Ελεούσας, 101
- Μονὴ Προδρόμου, 17
 Μονὴ Φιλανθρωπῶν, 16, 51, 64, 67, 80, 88, 89, 93, 95, 98, 100, 101, 102, 107
 Παρεκκλήσιο Μητροπολιτικοῦ Μεγάρου
 Εἰκόνα μετ' Ακάθιστο, 18, 64, 74
 'Ιωάσαφ, ἱστορία, 130
 'Ιωσήφ, 27, 28, 29, 30, 46, 47, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 85, 118, 121, 123, 124, 126
 Ivanovich Feodor A', 129, 130, 131
 Iznik, 133
- Καλαμάτα, Ναὸς 'Αγίων 'Αποστόλων, 16, 89, 93, 95, 99
 Καλαμπάκα, Μητρόπολη, 101
 Κανὼν Μετανοίας, 19
 Κανὼν Παρακλητικός, 23
 Κανὼν Ψυχorraγούντων, 21
 Καπαδοκία, 44, 45, 81, 136
 Balkham Dérési, 97
 Göreme, 49
 Çarikli kilise, 64
 Karanlik kilise, 64
 Παλαιὸ Tokali kilise, 97
 Καστοριά
 Ναὸς 'Αγίων 'Αναγύρων, 53
 Ναὸς τοῦ 'Αρχοντος 'Αποστολάκη, 16, 45, 64, 65, 73
 Καστροφύλακας 'Ιωάννης, 18, 64, 68, 74, 76, 81, 88, 95, 98, 107, 109
 Κέρκυρα, Μουσεῖο 'Αντιβουνιώτισσας
 Εἰκόνα ἁγίου Δημητρίου, 124
 Κίεβο, Ναὸς 'Αγίας Σοφίας, 137
 Κιβωτὸς τῆς Διαθήκης, 108
 Κιθαιρώνας, Μονὴ 'Οσίου Μελετίου, 17
 Κλίμαξ 'Ιωάννου, 19
 Κλόντζας Γεώργιος, 62
 Κοκκινόβαφος 'Ιάκωβος, 'Ομιλίες, 55
 Κοντάκιο, 13, 14, 19
 Κρήτη, 43
 Μονὴ Βαλααμονέρου, 16, 50, 55, 56, 67, 71, 74, 76, 80, 89, 91, 95, 98, 101, 104, 106, 115
 Μονὴ Πρέβελι, 53
 Ναὸς 'Αγίου Μηνᾶ, 65
 Ναὸς 'Αγίας Φωτεινῆς, 55
 Ναὸς Παναγίας στὸ Μέρωνα, 16
 Ναὸς Παναγίας στὰ Ρούστικα, 16, 51, 54, 61, 64, 67, 70, 71, 72, 76, 77, 80, 86, 89, 91, 92, 95, 98, 99, 100, 106, 109, 113, 115, 116, 127, 131, 138, 139
 Κρητικὴ Σχολή, 12, 40, 117, 118, 124, 125, 126, 131, 141
 Κουκουζέλης 'Ιερόθεος, ἀντιγραφείας, 11, 135, 141
 Κύπρος
 Λευκωσία, Ναὸς 'Αγίου Λουκά
 Εἰκόνα Εὐαγγελισμοῦ, 42
 Πάφος, Ναὸς 'Αγίου Νεοφύτου, 64
 Πελέντρι, Ναὸς Τιμίου Σταυροῦ, 46
 Κύρος, 101, 103
 Κωνσταντινούπολη
 Μονὴ Βλαχερνῶν, 110

- Μονή Ἑλεούσας, 111
Μονή Ὁδηγήτριας, 110
Μονή Ὁδηγῶν, 128
Μονή Παντοκράτορος, 111
Τυπικό, 14
Μονή τῆς Χώρας (Kariye Djami), 136
Ναὸς Ἀγίων Ἀποστόλων, 61
Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, Ἐπιτραχίλιο, 18, 86, 107
Τρίκλιος, 112
- Λάτμος, 97
Λεοντόπολις, 130
Λουκάς, ἐπίσκοπος Μποζέου, 11, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 140, 141
Λουκάς, εὐαγγελιστής, 46, 83
Λονδίνο
Βρετανικὴ Βιβλιοθήκη
Χειρόγραφο *Add. 1220*, 85
Ψαλτήριο *Θεοδώρου Add. 19.352*, 45, 62, 84
Ψαλτήριο *Harlem 2889*, 37
Ψαλτήριο *Nero C.IV*, 39
- Laudes, 21
Leningrad, Μουσεῖο
Εἰκόνα μετ' Ἀκάθιστο ὕμνο, 18
- Μαδρίτη, Βιβλιοθήκη Escorial
Ψαλτήριο *R.I.19*, 15, 44, 49, 50, 52, 53, 54, 58, 65, 67, 70, 71, 72, 75, 79, 83, 85, 88, 89, 92, 94, 98, 100, 101, 102, 107, 136, 137
- Μάνη
Βρίκι, Ναὸς Ἀγίου Γεωργίου, 53
Τσόπακας, Ναὸς Ἀγίου Γεωργίου, 53
Μανουὴλ Α΄ Κομνηνός, 77
Μάξιμος ὁ Ὁμολογητής, ἅγιος, 77
Μαρκόπουλο, Ναὸς Ἀγίας Παρασκευῆς, 17
Μάρκος, εὐαγγελιστής, 32, 86, 139
Ματθαῖος, εὐαγγελιστής, 46, 66
Ματθαῖος Μυρέων, ἀντιγραφείας, 11, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 140
Μαυρίκιος, αὐτοκράτορας, 110
Μέγαρα, Ναὸς Σωτήρα, 97
Μελισμός, 96
Μεταμόρφωση, 89, 102
Μηνάς, ζωγράφος, 104
Μίθρας, 77
Μιχαὴλ ὁ Γενναῖος, 11, 129, 130, 131
Μελανία, μοναχή, 11
Μετέωρα
Μονὴ Βαρλαάμ, 51, 67, 89, 98
Παρεκκλήσιο τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, 17, 54, 58, 76, 80, 91, 101, 106, 109
Μουσεῖο τοῦ Μεγάλου Μετέωρου, Εἰκόνα μετ' Ἀνάληψη, 119
Μνηστεία τῆς Παναγίας, 47
Μολδαβία, 40, 55, 56, 74, 81, 82, 93, 134
Μολυβδοσκεπάστος, 11
Μόναχο, Κρατικὴ Βιβλιοθήκη
Ψαλτήριο *Slav. 4*, 15, 43, 44, 51, 55, 57, 64, 65, 67, 70, 72, 79, 85, 89, 92, 98, 100, 106, 109, 114, 136
- Μόσχα, Ἱστορικὸ Μουσεῖο
Synodal *gr. 429*, 14, 44, 49, 50, 52, 53, 54, 58, 65, 67, 70, 71, 72, 75, 79, 83, 85, 88, 89, 92, 94, 98, 100, 101, 102, 107, 114, 136, 137
Ψαλτήριο Chludov *gr. 129*, 44, 62, 84, 85
Ψαλτήριο Tomić 2752, 14, 43, 44, 51, 55, 57, 58, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 79, 80, 85, 89, 92, 94, 98, 100, 107, 109, 114, 136, 137
Μουσεῖο Κρεμλίνου, Εἰκόνα 1065 μετ' Ἀκάθιστο ὕμνο, 17
Ναὸς Κοιμήσεως, 50
Πινακοθήκη Tretjakov, Εἰκόνα μετ' Ἀκάθιστο ὕμνο, 18
Μωυσῆς, προφήτης, 24, 36, 38, 39, 115
Μωυσῆς ποῦ βγάζει τὸ σανδάλι, 37
Μυστρᾶς, Ναοὶ καὶ Μονές
Ἀφεντικό, 21, 63
Μητρόπολις, 136
Παντάνασσα, 64, 65, 68, 74, 76, 80, 89, 91
Madonna Rucellai, 121
Maestà, 87, 116
Marko, μονή, 79, 82, 85, 88, 90, 93, 95, 98, 106, 110, 111, 112, 136
Mihnea B', 134
Mihnea Radu, 11, 129, 130, 134
Millet Gabriel, 44
Mateic, 16, 43, 44, 51, 64, 67, 70, 89, 90, 99, 100, 106, 114
Moldovița, 17, 56, 64, 67, 70, 74, 75, 76, 81, 86, 89, 93, 95, 101, 102, 105, 107, 113, 114, 136, 138
Musawir Yusuf al, ζωγράφος, 18
- Νάξος, Ναὸς Δροσιανῆς, 137
Ναούμ, προφήτης, 39
Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος, 103
Νίκαια, Ναὸς Κοιμήσεως, 88
- Οἶκος Α, 14, 25, 42-44, 117, 118, 120, 122, 136
Οἶκος Β, 14, 25, 44-45, 118, 120, 123
Οἶκος Γ, 14, 26, 45-49, 89, 94, 95, 121, 123, 125, 139
Οἶκος Δ, 14, 18, 26, 49-54, 118, 120, 124, 125, 126
Οἶκος Ε, 14, 27, 54-55, 118, 121
Οἶκος Ζ, 14, 27, 55-56, 121, 123
Οἶκος Η, 14, 28, 56-59, 117, 118, 123, 140
Οἶκος Θ, 14, 28, 59-62, 117, 118, 121, 124, 139
Οἶκος Ι, 14, 29, 62-66, 117, 121, 123, 127
Οἶκος Κ, 14, 29, 66-68, 117, 121, 124, 125, 139
Οἶκος Λ, 14, 30, 68-71, 118, 124, 125, 127, 139
Οἶκος Μ, 14, 30, 71, 117, 125, 127, 136
Οἶκος Ν, 14, 30, 72-75, 118, 119, 125
Οἶκος Ξ, 14, 31, 75-77, 118, 122, 138
Οἶκος Ο, 14, 31, 77-82, 118, 122, 125, 126, 136, 138
Οἶκος Π, 14, 32, 82-87, 118, 119, 126, 136, 138, 139
Οἶκος Ρ, 14, 32, 87-89, 118, 119, 127, 138
Οἶκος Σ, 14, 33, 90-94, 118, 126, 136, 138
Οἶκος Τ, 14, 33, 94-95, 118, 122, 125, 138
Οἶκος Υ, 14, 33, 96-99, 119, 122, 138
Οἶκος Φ, 14, 34, 100-104, 118
Οἶκος Χ, 14, 34, 104-108, 118, 122

- Οίκος Ψ, 14, 35, 108-113, 115, 118, 119, 125, 139
 Οίκος Ω, 14, 35, 113-116, 118, 119, 125, 126
 Οικουμενική Σύνοδος Χαλκηδόνος, 79
 Όνειρο Ἰωσήφ, 46, 47
 Όξύλιθος, 103
 Οὐγγροβλαχία, 11, 128, 129, 131

 Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν, 52, 53, 80, 81
 Παναγία
 Βλαχερνίτισσα, 51
 Δεομένη, 100, 114
 Ἐν Δόξῃ, 86, 87
 Κιβωτός, 115
 Κυριώτισσα, 32, 76, 82, 88, 94, 95, 101, 102, 103, 109, 119, 138, 140
 Νικοποῖός, 72, 76, 88, 115
 Ὁδηγήτρια, 33, 41, 72, 94, 95, 99, 101, 110, 119, 138
 Πλατυτέρα, 72, 119
 Ράβδος ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσσαί, 23, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 118, 124, 138
 Ρίζα Ἰεσσαί, 36, 40, 48
 Παραδουνάβιες ἡγεμονίες, 11
 Παρίσι, Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη
 Ἀποκάλυψη St. Sever 8.878, 38
 Λατινικὸς κώδικας *Nouv. Acq. Lat. 2246*, 73
 Ὁμιλίες Γρηγορίου *Paris. gr. 510*, 43, 63, 136
 Τετραευαγγέλιο *Paris. gr. 54*, 43, 44
 Τετραευαγγέλιο *Paris. gr. 74*, 57, 136
 Paris. gr. 115, 68
 Paris. Suppl. gr. 914, 70
 Πάρμα, Παλατινὴ Βιβλιοθήκη
 Κώδικας *Palat. Orient. 387*, 66, 71
 Πάρος, Ναὸς Παναγίας Καταπολιανῆς, 17, 52, 54, 67, 70, 71, 76, 80, 86, 93, 99, 102, 107, 113, 136
 Πάτμος, Μονὴ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου,
 Κώδικας 212(P), 47
 Δίπτυχο μετὴν Παναγία, τὸν Ἅγιο Ἱερόθεο καὶ τοὺς Ἁγίους Σαράντα, 120
 Δίπτυχο μετὴν Παναγία Ζωοδόχο Πηγῇ, 140
 Σκευοφυλάκιο, Εἰκόνα Εὐαγγελισμοῦ, 42
 Πεντηκοστή, 73
 Πέρσες, 41
 Περσία, 67
 Πλουσιαδηνὸς Ἰωάννης, 42
 Πολιορκία Κωνσταντινουπόλεως, 41, 42
 Πορευθέντες, 136
 Πορφύριος, ἀντιγραφάς, 11
 Πουλχερία, 110
 Πράγα, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου
 Κώδικας *Vyšehrad Ms. XIV.A.13*, 37
 Προΐμιο Ἀκαθίστου, 14, 23, 36-42, 119, 128
 Πρέσπα, Veliki Grad, Ναὸς Ἀγίου Πέτρου, 16, 41
 Προσκύνηση τῶν Μάγων, 29, 58, 60, 62, 63, 72, 109, 118
 Προσκύνηση τῶν Ποιμένων, 57, 58
 Πωγωνιανή, 11

 Palazzo Corsini, 57
 Palermo, Cappella Palatina, 70

 Peruštica, 136
 Pisano Giovanni, 62
 Pisano Niccolò, 62
 Probata, 17

 Quaresimus Φραγκίσκος, μοναχός, 39

 Ραβέννα, 63
 Ράδουλος Ἰωάννης, 129
 Ρίτζος Νικόλαος, 42
 Ρόδιος Κωνσταντίνος, 61
 Ρουμανία, 42, 50, 89, 105, 106, 114, 127, 129
 Ρωμανὸς ὁ Μελωδός, 14, 47, 77, 103, 104
 Ρώμη, Ναὸς Ἀγίου Οὐρβανοῦ, 65
 Santa Maria Antiqua, 63
 Santa Maria Maggiore, 46, 136
 Ρωσία, Μονὴ Ἀγίου Θεράποντα, 17, 41, 58, 64, 70, 75, 76, 80, 93, 98, 101, 107, 113, 114, 136

 Recklinghausen, Μουσεῖο Εἰκόνων
 Εἰκόνα Εὐαγγελισμοῦ, 43

 Σαλαμίνα, Μονὴ Φανερωμένης, 17
 Σαμωνᾶς, ἅγιος, 127
 Σέργιος, πατριάρχης, 14, 41
 Σίδη, 11
 Σιμοπετρίτης Ἰάκωβος, 11
 Σινᾶ
 Ἐγκαυστικὴ εἰκόνα μετὰ παράσταση τοῦ «Χαίρετε», 20
 Εἰκόνα Πεντηκοστῆς (7ος, 8ος αἰ.), 73
 Ἰωάννης τῆς Κλίμακος *Sinaiticus gr. 417*, 19
 Στιχηράριο 1216, 19
 Στιχηράριο 1234, 42
 Σκηνὴ τοῦ Μαρτυρίου, 115
 Σκόπελος, Λειβάδι, Εἰκόνα μετὰ Ἀκάθιστο ὕμνο, 18, 64, 68, 72, 86, 89, 93, 95, 99, 102, 107, 109
 Σκορδίλης Ἑμμανουήλ, ζωγράφος, 18
 Σολομών, προφήτης, 24, 33, 36, 38
 Σοτίνη, 68
 Σοφικό, Ναὸς Παναγίας, 17, 44, 50, 58, 64, 70, 74, 76, 78, 89, 91, 109
 Σταύρωση, 74, 93, 136
 Στέφανος τοῦ Novgorod, 111
 Στέψη τῆς Παναγίας, 51
 Συμεὼν ὁ Θεοδόχος, 30

 Salzburg, Ἀββαεῖο Ἀγίου Πέτρου
 Ἀντιφωνάριο *a.XII.7*, 38
 Saqqara, 97
 Sarajevo, 42
 Šerban Radu, 129, 131, 134
 Stroganoff, Συλλογὴ, 63
 Studenica, 57
 Suceava, 17, 56, 70, 74, 81, 89, 136
 Sucevița, 17, 58, 64, 67, 70, 81, 82, 89, 93, 95, 106, 113, 115
 Sušica, Μοναστήρι Marko, 16, 43, 44, 51, 64, 65, 67, 70, 73, 76, 78

Ταξίδι τῶν Μάγων, 28, 60, 61, 67, 122, 125

Τί σοὶ προσενέγκωμεν Χριστέ, 20, 21

Τζάνε, ζωγράφος, 43

Τζανφουρνάρης Ἑμμανουήλ, 43, 65, 66

Τρεῖς παῖδες ἐν τῇ καμίνῳ, 37

Tafur Pero, 111

Tirgoviste, 129, 131

Tegliacci Niccoló di Ser Sozzo, 87

Trier, Καθεδρικός ναός

Κώδικας 141 A. 126, 48

Υδωρ Ἑλέξεως, 46

Υπαπαντή, 14, 30, 71, 121

Φοίνικας, 77

Φυγή στὴν Αἴγυπτο, 14, 30, 47, 68, 69, 118, 124, 139

Φυγή στὴ Βηθλεέμ, 46

Φλωρεντία, 38, 80

Λαυρεντιανὴ Βιβλιοθήκη

Εὐαγγέλιο τοῦ Rabbula, *Plut. I*, 44, 45

Τετραεναγγέλιο *Laur. VI. 23*, 57, 61, 62, 64, 66, 67, 70, 136

Φωτοδόχος Λαμπάς, 34, 125, 137

Χειρόγραφο Ἀδάμ, 104, 105, 106

Χορίκιος, 57, 58

Χριστὸς

Ἀναπεσών, 93, 136

Δωδεκαετὴς στὸν Ναό, 75

Ἑλκόμενος, 93, 136

Ἑμμανουήλ, 31, 73, 75, 76, 77, 78, 86, 93, 122, 138

Ἐν Δόξῃ, 80, 87, 98, 139

Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος, 81

Παντοκράτωρ, 34, 52, 79, 80, 86, 93, 98, 104, 122, 139

Σχίζει τὸ χειρόγραφο, 106, 107

Χρῦσαφα, 101

Χρυσός, μέγας βεστιάριος, 130

Ψευδο-Ἀθανάσιος, 99

Ψευδο-Κωδινός, 112, 114

Ψευδο-Ματθαῖος, 44, 49, 51, 63, 69

Uroš, γιὸς τοῦ βασιλιᾶ τῆς Σερβίας Dušan, 113

Ušakov Simon, ζωγράφος, 18

Virginia, Συλλογὴ Hellen Greeley

Κώδικας *McKell 129*, 130

Velmans Tania, 111

Veneziano Lorenzo, 53

Veneziano Paolo, 120

Voronež, 17, 105, 138

Van der Weyden Roger, 65

Ὠριγένης, 50

Whittemore Thomas, 23

ΠΙΝΑΚΕΣ

1
 Ἡ ΥΠΕΡΜΑΧΟΥΣ ΤΗ ΓΩΤΑ ΝΙΚΗΤΗΡΙΔΕΣ ΕΛΥΤ
 ΘΗΣΑ ΤΩΝ ΛΕΙΝΩΝ ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΔ



1. Προοίμιο: Ἡ Παναγία ὡς Ράβδος ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσοῦ (φ. 1r)

Δ ΠΕΛΟΣ ΠΡΩΤΟΨΑΤΗΣ, ΧΡΑΝΟ ΘΕΝ ΕΠΕΜ
 ΦΘΗ ΕΙΠΕΙΝ ΤΗ ΘΕΩ ΤΟ ΧΑΙΡΕ



ΒΛΕΠΙΧΕ Η ΑΓΓΕΛΟΣ ΕΝ ΤΗ ΕΝ ΑΓΝΕΪΔΕΙ
 ΤΩ ΓΑΒΡΙΗΛ ΘΑΡΣΑΛΑΙΩΣ



ἮΝ ΕἶΣΙΝ ἈΓΓΕΛΟΝ ΓΝΩΝΑΙ. Ἡ ΠΑΡΘΕΝΟΣ
ΖΗΤῶΝ. ΕΒΟΗΣΕ ΠΡΟΣ ΤὸΝ ΛΕΙΤΕΡΓῶΝΤΑ



ΑΥΝΑΜΙΣ ΞΥΥΙΣ ΕΠΕΣΚΙΑΣΕΤΕ ΤΟ ΣΥΛΛΗΨΙΝ ΤΗΝ
 ΡΟΓΑΜΩ • ΚΑΙ



ΕΧΧΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ ΗΠΑΘΕΝΟΣ ΤΗΜΗΤΑΝ ΔΕΥ
 ΔΑΜΕ ΠΡΕΤΗΝ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΟ ΔΕ ΕΡΕ 40C



ΖΑΛΝΕΝΑΘΘΕΝ ΕΧΩ ΛΟΓΕΜΩΝ ΑΜΦΙ
ΕΟΛΩΝ, ΟΣΩΦΡΩΝ ΙΩΣΗΦ ΕΤΡΑΧΘΗ



ΗΚΧΕΑΝ ΟΙ ΠΟΙΗΕΝΕΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ
ΥΜΝΟΥΝΤΕΝ Τ' ΕΝ ΕΡΩΝ ΧΥΡΕΙΑΝ.



ΘΕΟΦΟΜΟΝ ΑΣΤΕΡΑΘΕΣΩΡΗΣΑΝΤΕΣ ΜΑΓΟΙ. Ἡ Χ ΤΣ ΗΚΟ ΛΧ
ΘΗΣΑΙ ΑΙΓΗ.



ἸΔΟΝ ΠΕΔΕΣ ΧΑΛΔΑΙΩΝ, ΕΝ ΧΕΡΣΙ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ ΤΗ
ΠΑΛΙΑΝΤΑ ΧΕΡΣΙ ΤΩΣ ΑΓΓΕΛΟΙ



ΚΗΡΥΚΕΣ ΘΕΟΦΟΡΟΙ ΓΕΓΝΟΤΕΣ ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΥΠΕ-
 ΡΕΨΑΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΒΑΒΥΛΩΝΑ



ΛΑΜΨΑΤΕ ΕΝ Τῇ ΑΙΓΥΠΤῳ ΦΩΤΙΣΜΟΝ ἌΛΛΗ
ΘΕΙΑΣ. ΕΛΙΓΩΖΑΤΕ Τὸ ΧΕΥΛΟΣ ΤΟ ΕΚΚΟΕΤΟΣ



ΜΟΛΟΝΤΟΣ ΣΥΜΕΩΝΟΣ ΤΟΥ



Η ΕΑΝΕΔΕΙΖΕΚΤΙΣΙΝ ΕΜΦΑ



ΖΕΝΟΝΤΟ ΚΟΝΙΔΟΝΤΕΣ ΖΕΝΟΥ



ΟΛΟΣ ΗΜΕΝ ΤΟΙΣ ΚΑΤΩ ΚΑΙ



16. Οίκος Ο: Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται δύο φορές: στὴ γῆ ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους καὶ πιστοὺς ἀνάμεσα σὲ ἀγγέλους (φ. 16r) καὶ στὸν οὐρανὸ

Πᾶσιν ἄγγελοι κατεπλάητο μέγας ἡς ἐν
 αἰὲς ὡς ἔργον·



ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΝΑΣ. ΩΣ ΙΧΘΥΑΣ ΑΦΩΝΑΣ ΟΡΩ ΜΕΝ
ΕΠΙΘΟΙ ΟΚΕ.



ΣΩΣΑΙ ΘΕΛΩ ΤΗΝ ΚΟΣΜΟΝ, ΟΤΙ ΕΑΝ ΟΛΘΩΝ
 ΚΟΣΜΗΤΩΡ ΓΡΟΣ ΤΩ ΤΩΝ ΑΥΤΕΠΙΓΕΛΤΟΣ ΗΛΘΕ



ΤΕΙΧΟΣ ΕΙΤ' ΠΑΡΘΕΝΩΝ ΘΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ, ἘΠΑΝ
 ΤΩΝ ΤΩΝ ΕΙΣ ΕΙΡΟΣΤΡΕΧΟ ΤΩΝ



ΥΜΝΟΣ ἈΠΑΣΙ ΠΑΤΑΙ· ΕΥΝΕΚΤΕΙΝΕΘΑΙ
 ΕΠΕΥΑΓΕΝ, ΤΩ ΠΛΗΘΕΙ ΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ ΟΙΚΤΗΜΕΘΕΝ ΣΟΥ



ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΠΑΝΤΟΣ ΕΝ ΣΚΟΤΕΙ ΦΑΝΕΙΣΑΝ, ΟΡΩΜΕΝ
 ΤΗΝ ΔΙ' ΑΝ ΠΑΘΕΝΟΝ.



ΧΑΡΙΝ ΑἶΝΑΙ ΘΕΗΣΑΣ, Ὁ ΦΗΜΑΤΩΝ ΑἰΧΑΙΩΝ Ὁ ΠΑΙ
ΤΩΝ ΧΡΕΟΛΥΤΗΣ ΑἰΩΝ.



ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ, ΕΥΦΗΜΙΣΜΕΝ ΣΕ ΠΑΝΤΕΣ
 ΩΣ ΕΜΨΥΧΟΝ ΝΑ ΟΝ ΘΕ ΟΤΟ ΚΕ.



ΣΠΑΥΜΗΤΕ ΜΗΤΕΡ, ἩΤΕΚΟΥΣΑ ΤΟΝ ΠΑΙΤΩΝ ΔΙ' ὩΝ ΔΙ'
 ὩΤΑ ΤΟΝ ΔΟ ΓΟΝ.





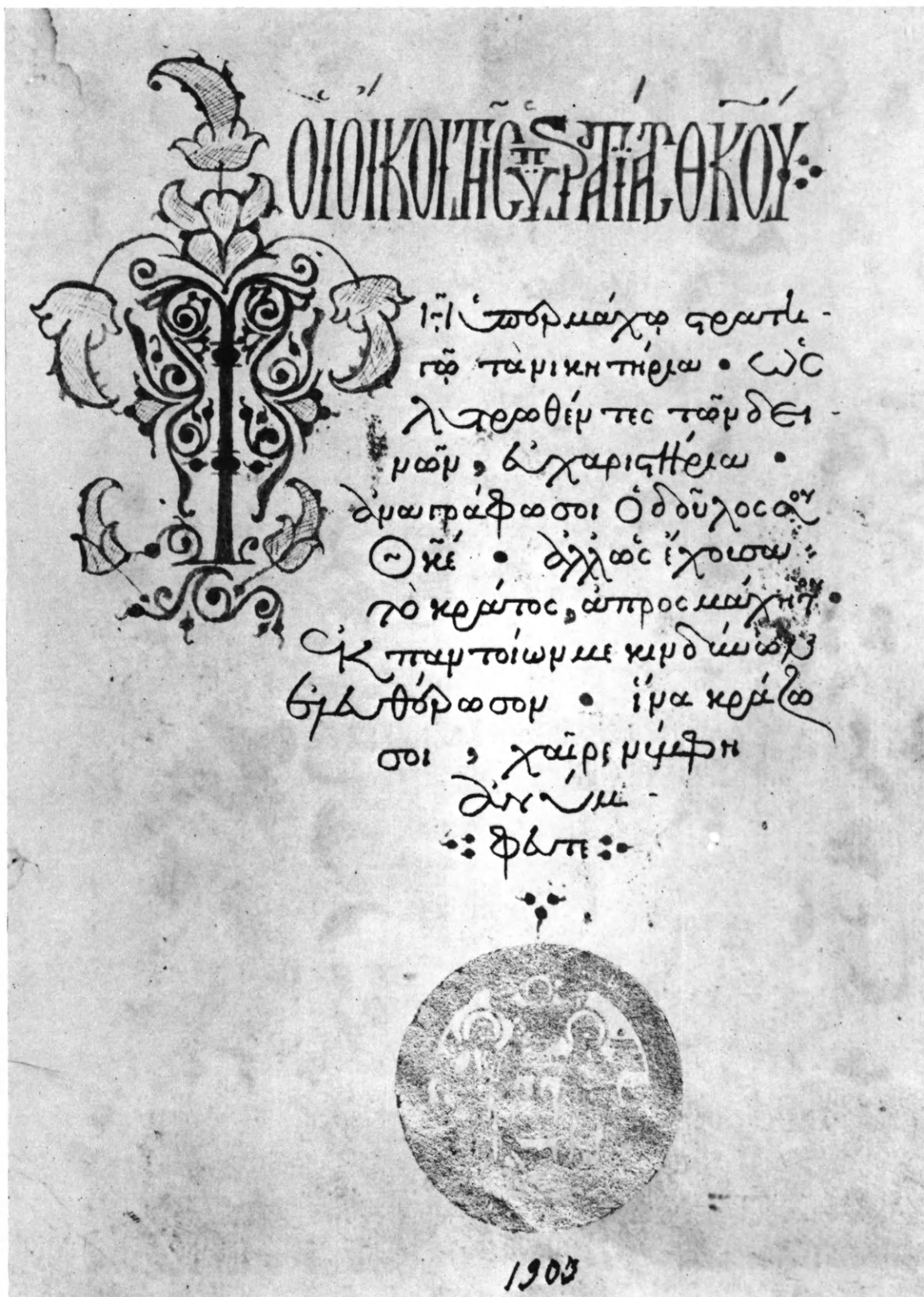




ΓΗΥΠΕΡΜΑΧΩΤΑΗΓΟΙΔ ΠΙΚΗΤΗΡΕΛΕΩΣΑΥ
ΘΗΣΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΥΧΟΙΣΤΗΡΙΩΝ



34. Προοίμιο: Ἡ Παναγία ὡς Ράβδος ἐκ τῆς Ρίζης Ἰεσοῦ (φ. 1r)



ΔΗΛΟΣ ΠΡΩΤΟΨΑΤΗΣ ΧΡΑΙΟΘΕΝΕΙΣ
 ΦΘΕΙΠΕΙΝ ΤΗ ΘΕΩ ΤΟ ΧΑΙΡΕ



36. Οίκος Α: Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Παναγίας (φ. 2r)

ΒΛΕΠΙΧΕΙ Η ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΗΝ ΕΝ ΑΓΝΕΙΔΗ
 ΤΩ ΓΑΒΡΙΗΛ ΘΑΡΣΑΛΑΙΩΣ



37. Οἶκος Β: Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Παναγίας (φ. 3r)

ἮΝ ΕἶΣΙΝ ΔΕΥΣΟΝ ΓΝΩΝΑΙ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ
ΖΗΤῶΝ ΕΒΟΗΣΕ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΕΙΤΕ ΓΕΝΗΤΑ



38. Οίκος Γ: Ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Παναγίας (φ. 4r)

ΑΥΝΑΜΙΣ ΞΥΪΣ ΔΕ ΠΕΣΚΙΑΣΕ ΤΕ ΠΡΟΣ ΕΥΛΛΗΨΙΝ ΤΗ ΔΗ
 ΡΟΓΑΜΩ ΚΑΙ



39. Οἶκος Δ: Ἡ Ἀμωμη Σύλληψη (φ. 5r)

ΧΧΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ ΗΝ ΘΕΝΟΣ ΉΝΗΓΑΛΑΝ
ΑΔΑΜΕ ΠΡΟΣ ΉΝ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΟ ΑΣΕΒΕΣ ΦΟΣ



40. Οίκος Ε: 'Η' Επίσκεψη τῆς Μαρίας στήν 'Ελισάβετ (φ. 6r)

ΖΑΛΥΝΕΝΑΘΘΕΝ ΕΧΩ ΛΟΓΕΜΕΩΝ ΔΗΦΙ
ΕΟΛΩΝ. ΟΣΩΦΡΩΝ ΙΩΣΗΦ ΕΤΑΡΧΟΗ



41. Οίκος Ζ: Οί 'Αμφιβολίες του 'Ιωσήφ (φ. 7r)

8

ΗΚΧΕΑΝ ΟΙ ΠΟΙΗΕΝΕΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ
ΥΜΝΩΝΤΕΣ Τ' ΕΝ ΕΡΩΝ ΧΥΤΕΙΑΝ



42. Οίκος Η: Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ (φ. 8r)

ΘΕΟΦΟΜΟΝ ΑΣΤΕΡΑΘΕΩΡΗΣΑΝΤΕΣ ΜΑΓΟΙ. ΗΞ ΤΧ ΗΚΟ ΛΧ
ΘΗΣΑΙ ΑΙΓΗ.



43. Οίκος Θ: Τὸ Ταξίδι τῶν Μάγων στὴν Ἱερουσαλὴμ (φ. 9r)

ἸΔΟΝ ΠΕΔΕΣ ΧΑΛΚΕΥΣΙΝ ΕΙΣΕΒΑΛΕΝ ΠΡΟΣΕΥΧΟΜΕΝΟΙ
ΠΑΛΙΑΝΤΑ ΧΡΥΣΟΤΕΟΝ ΑΥΤΟ



44. Οἶκος I: Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων (φ. 10r)

ΚΗΡΥΚΕΣ ΘΕΟΦΟΡΟΙ ΓΕΓΝΟΤΕΣ ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΥΠΕ-
 ΤΕΡΕΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΔΕΥΛΩΣΗΝ



45. Οίκος K: 'Η' Επιστροφή τῶν Μάγων στή Βαβυλώνα (φ. 11r)

ΛΑΜΒΑΝΕΝ ΤΗ ΔΙΕΝ ΠΤΕΡΟ ΦΕΥΓΕΙ ΜΟΝΟΑΛΗ
ΘΕΙΟΣ ΕΛΙΘΖΑΣ ΤΑ ΤΕΝΑΧΕ ΤΟ ΚΟΙΤΟΣ



ΜΟΝΟΙΤΟΣ ΣΥΜΕΘΝΟΣ ΤΟΥ



47. Οἶκος Μ: Ἡ Ὑπαπαντή (φ. 13r)

ΜΕΓΑΛΕΤΕΡΗ ΤΙΣ Η ΕΜΦΑ



48. Οίκος Ν: Ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα λατρευομένη ἀπὸ ἀποστόλους καὶ πιστοῦς (φ. 14r)

ΖΕΝΟΝΤΟ ΚΟΝΙΖΟΝΤΕΣ ΖΕΝΟΝ



49. Οίκος Ξ: Ὁ Χριστὸς Ἑμμανουὴλ λατρευόμενος ἀπὸ ἀγγέλους (φ. 15r)

ΟΛΟC ΗΜΕΝ ΤΟΙC ΚΑΤΩ ΚΑΙ



50. Οίκος Ο: Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται δύο φορές: στὴ γῇ ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους καὶ πιστοὺς καὶ στὸν οὐρανὸ ἀνάμεσα σὲ ἀγγέλους (φ. 16r)

Πᾶσα φύσις ἀγγέλων κατεπλάγητο μετὰ τῆς ἐν
 αὐτῷ γένεως ἔργων·



51. Οἶκος Π: Ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα λατρευομένη ἀπὸ ἀγγέλους (φ. 17r)

ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΝΑΣ. ΩΣ ΙΧΘΥΑΣ ΑΦΩΝΑΣ ΟΡΩΜΕΝ
 ἐπιδὲι οὐκ



52. Οἶκος Ρ: Ἡ Παναγία Κυριώτισσα ἀνάμεσα σὲ ρήτορες (φ. 18r)

Εἰσελθὲν ὁ Χριστὸς τὸν κόσμον, ὅτε οὐκ ὄλεσεν
 τὸν κόσμον, ἀλλὰ ἵνα σώσῃ τὸν κόσμον διὰ τὴν ἀγάπην ἧς ἠγάπησεν τὸν κόσμον



ΤΕΙΧΟΣ ΕΙΤ' ΠΑΡΘΕΝΕΩΝ ΘΚΕ ΠΑΡΘΕΝΕ, ΕΠΙ
 ΤΩΝ ΤΩΝ ΕΙΣ ΕΙΡΟΣΤΡΕΧΟ ΤΩΝ



54. Οίκος T: Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια προστάτιδα τῶν παρθένων (φ. 20r)

ΥΜΝΟΣ Δ΄ ΠΑΣΗ ΠΑΤΡΙΣΤΙΚΤΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ
 ΕΠΕΥΑΘΗΝ ΤΩ ΠΛΗΘΕΙ ΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ ΟΙΚ ΠΡΑΙΣΕΩΝ



55. Οἶκος Υ: Ὁ Χριστὸς ἐν Δόξῃ λατρευόμενος ἀπὸ ἱεράρχες (φ. 21r)

ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΛΑΜΠΑΤΟΣ ΕΝΣΚΟΤΕΙ ΦΑΙΝΕΤΑΙ

ἩΝ ΔΙΑΝ ΠΡΟΘΕΝΟΝ



ΧΑΡΙΝ ΑΨΝΑΙ ΘΕΛΗΣΑΣ, ΟΦΗΜΑΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΟΠΑΙ
ΤΩΝ ΧΡΕΟΛΥΗΣ ΑΙΩΝ.



57. Οίκος X: Ὁ Χριστὸς σχίζει τὸ χειρόγραφο τῶν ἀμαρτημάτων (φ. 23r)

ΨΑΛΛΟΝΤΕΣ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ, ΣΥΦΗΜΙΣΜΕΝΕ ΠΑΝΤΕΝ
ΩΣ ΕΨΥΧΟΝ ΝΑ ΟΗ ΘΕΟΤΟΚΕ.



58. Οίκος Ψ: Ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα ἀνάμεσα σὲ ψάλτες (φ. 24r)

ΕΠΛΗΡΥΜΗΤΕ ΜΗΤΕΡ. ΗΤΕΚΟΥΣΑ ΤΟΝ ΠΑΙΤΕΩΝ ΔΙ' ΩΝ ΔΙ'
ΩΤΑ ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ.

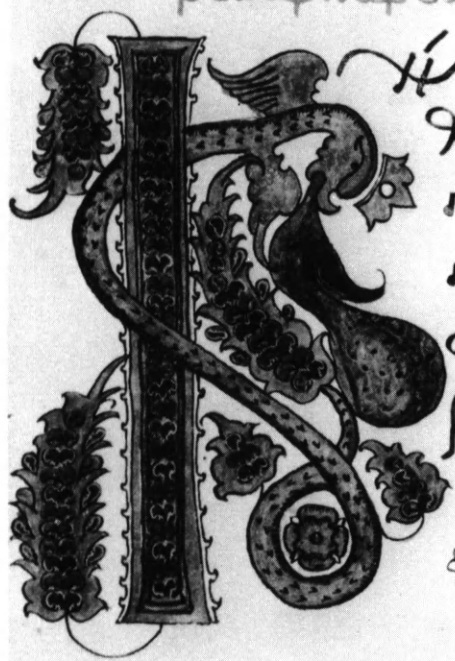


59. Οίκος Ω: Ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα λατρευομένη ἀπὸ ἀγγέλους (φ. 25r)



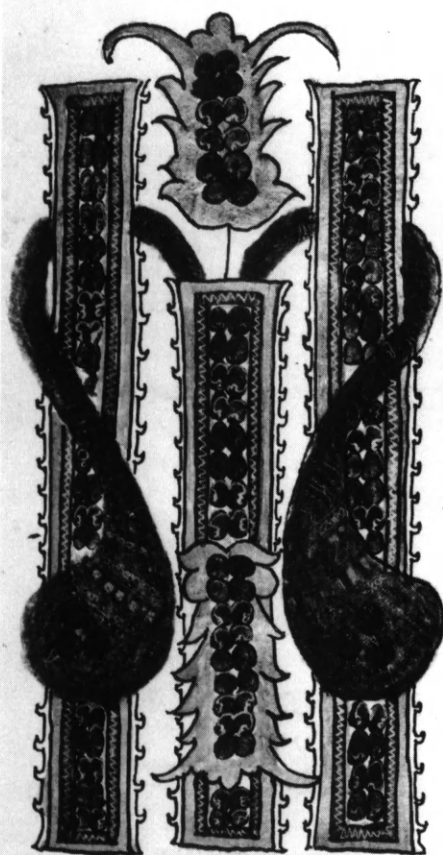
χορτάχιον :-
ἡ ὑπερμάχου
δρακοντομαχι-
τήριον . ὡς λυ-
τρωθεῖσιν τοῖς
δαιμονίου χαλ-
κήριον . ἀπαλλά-
ττωσιν ἡ πόλις αὐ-
τοῦτο . ἀλλ' ὡς
ἔχεται τοῦ κράτος ἀπὸς
μαχίλου . ὅκταν-
τοῖς μετὰ δυνάμει λα-
τρεῖσιν . ἵμω κράζου-
σιν , χαίρειν ὑμῖν ἡ ἀνύ-
μφοι :-

βορβορῶν μέμνηται ἡμεῖς καὶ ὁ φροσύνη καὶ
 πομ • χαῖρε πᾶσι τοῖς χαρὰ ὅλων τῶν γενεῶν
 περσκήμησιμ παύσασθαι τῶν ἀνθρώπων ::
 χαῖρε φλογὸς παρθῶν τε χαῖρε νύμφη ἀνύμφου
 παμώπλοισα • χαῖρε
 πικρῶν ὁδῶν πεσοφρο-
 σύνης • χαῖρε πασῶν
 περιωρῶν φροσύνη • χαῖρ
 νύμφη ἀνύμφου ::



ἡμεῖς
 κοφόμενοι πε-
 γορόπεσοίμα-
 ροι • πᾶσι
 εὐφραίνεσθαι
 βαβυλῶνα
 ὁ προφητὴς ἔλεγε
 φησιν ὡς φησιν καὶ ἀνότητος ὁ πρὸς δὲ

: μεγάροι ἀφ' οὗ
 ἐκκρύβαν τὴν
 θεοτῆτά σου ἐγύρισαν εἰς
 τὴν βαβυλῶνα διελαίωσαν
 τὴν προφητείαν σου
 καὶ ἐκκρύβαν τὴν εἰς ὅ-
 λους πᾶσι εἰσαί-
 ναι
 οὗτος ὁ πρὸς τοῦ δὲ ἡρώδης ἀ-
 φησιν ὡς φησιν καὶ ἀνότητος ὁ πρὸς δὲ



ἔλχομαι
 συμῶμος
 τοῦ παροῦ
 τοῦ αἰῶ
 νος . μεθι
 σταθαι
 ἀπαπει
 νος . ὅτι
 δόθηκες
 ἐν
 αὐτῷ . ἀπ



Ταν ἐμελ
 λε γὰ ἀπο
 δανη ὅσυν

ὡν καὶ γὰρ συκωδῆ ἀπὸ
 τοῦτον τοῦ κόσμου τοῦ ψυ
 χικόν το τε ἐδόθει εἰς τὰ χε
 ριά του ὡσάν εἶνα ἐρέφους
 καὶ σὲ ἐγνώρισε πῶς εἶ
 - σου καὶ θεὸς τέλειος .
 διὰ τοῦτο δαυμάδων τας
 εἰς τὴν μεγάλην σου σοφί
 αν ἔλεγε τοῦ ἀλ
 ληλούϊα .

ἐννόηκε τούτω καὶ
 ἦν πέλειος . διότι
 ὁ ἀπαλάτισον τῷ
 ἀνθρώπῳ σοφίαν

Τὸν θεὸν δεῖσαι ὁμῶς ἅ-
γᾳ πη ὅπου νικᾷ καὶ θεῶν
τὴν ἀγάπην·
χαῖρε νύμφη ἀνύμφου
τε·



λέπον
Τες τὴν

παράξενον καὶ -
παράδοξον γεγεν-
σιν τοῦ χυ ὅπου ἐγέν-
η τὴν ἀπὸ τὴν παρθε-
νον ἅς γεννᾷ καὶ
ἡμεῖς ξένοι καὶ ἄσχα-
ρι δώμε ἀπὸ τοῦ κόσμου
συκωνόντες τοῦ νόνημας εἰς
τὸν οὐρανὸν ἰουδαῖον ἅς ἅ-
φῃσωμεν ἡ ἐγκόμια καὶ -
ἅς γυρόμεν ἡ οὐράνια ἐ-
νύφηλοις θεῖς τοὺς οὐρανοὺς ἐ-
φάνη εἰς τὴν γῆν ἄνθρωπος ἡ περ-
νὸς θέλωντας πρὸς σύρη καὶ νὰ ἀνεβάσῃ καὶ ἡμᾶς ἀπὸ κατὰ ἀπὸ τὴν γῆν



παιούτω συγχώρησις
χαῖρε ὁλὴ τῶν συμ-
πλησίων· χαῖρε
τορὴ πάντων πόθου
μιχῶσα· χαῖρε μύμφῃ
ἀνύμφη τε·

ὁμοτόκος
ιδόμτες, ξε-
μοθῶμεν τὸν
κόσμου, τὸν
μοῦνις οὐμὸν
μεταθιέτις·
διαποῦτο γὰρ
ὁ ἄγγελος ἐπὶ γῆς
φάμηται πεινὸς ἄμους·

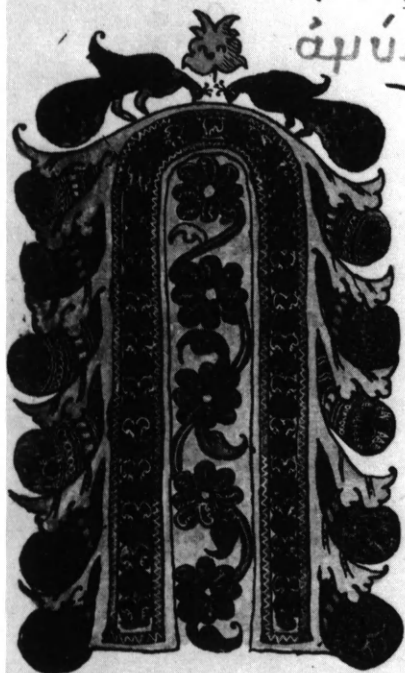
διὰ τοῦτο ὁ θεὸς ὁ καὶ θεμῶς -

ἐφάνη εἰς τὴν γῆν ἄνθρωπος ἡ περ-
νὸς θέλωντας πρὸς σύρη καὶ νὰ ἀνεβάσῃ καὶ ἡμᾶς ἀπὸ κατὰ ἀπὸ τὴν γῆν

ῥύθη παλάσσις · χαῖ
 ρε Διὸς ἡρώϊχθι παρὰ
 Δεισοῦ · χαῖ ρε ἡ κλῆς
 τῆς χυβασιλίας · χαῖ
 ρε ἑλπίς ἀπαυθῶν αἰὲν
 μίσην, χαῖ ρε νύμφη
 ἀνύμφευτος·

μαχόντων ἀγαθῶν διότι·
 μέτρησεν ἐδικήν σου μεσίθει
 ἀνέλπιτον ἐν ἡμῶν·

χαῖρε νύμφη ἀνύμφου
 - τε·



ἄσπετος
 ἀνέλωμ, καὶ
 πτωχὸν τὸ
 μέγα τῆς αἰ-
 ἰμῆς ἀνέλωμ
 ἔργον · τὸν
 ἀπερόσιτον
 γὰρ ὡς χολῆ



οἱ ἀγγέλοι
 ἐδάμασαν·
 εἰς τὸ μετὰ τὸν ἔργον καὶ
 μυστήριον τῆς ἐδικῆς σου·
 ἐκάναν τὴν σωτηρίαν διότι τὸν
 δὲ ὅπου τινὰς δὲν ἡμῶν
 ρεῖ ἐν τῷ πλησίον τὸν
 ἐδρεπον ὅπου ἐγίνετο ἄπο
 ὁ κοροπλησίας καὶ
 ἐσυναναστρέφεται εἰς
 ἀγγελουῖα·

Τὸν κόσμον μετὰ ἡμᾶς τοὺς ἀνθρώπους ἀκούωντας ἀπὸ ὅλων·



ἄμ Δοῦμαι
 θελήσας
 ὀφλημα
 ἀρχαίς μὲν ὁ
 παμύτωρ
 χρυσολύτης
 ἁμῶν ἐπε

Δήμησι Διὶ αὐτοῦ
 πρὸς τοῖς αὐτοῦ Δήμ
 τῆς αὐτοῦ χάριτι
 καὶ σχίσας τὸ χειρόγραφον
 φον, ἀκούει παρ
 παμύτωρ
 οὕτως,

ἀλληλούϊα :



χρεῖς ὅπου
 ἐπλήρωσε
 τὰ χρεὶς ὁ
 ἁγίων τῶν ἀνθρώπων

ἀνθρώπων τὰς ὑπάρχουσας χάριν
 εἰς τὰ παλαιὰ χρεὶς ὅπου
 ἐχρεώσθησαν τὸ ἀνθρώπινον γένος
 ἀπὸ τῆς παρὰ θεοῦ τῶν
 ἐξουσιῶν ἡγεῖται μοναρχίας
 σου εἰς

τὸν κόσμον καὶ ἐπληρώσας
 σε εἰς ἐκείνους ὅπου ἐκά
 χρωσαν ἀπὸ τῆς χάριτος τῆς
 ἐδουλείας καὶ ἐξουσιῶν τῶν
 τὸ χειρόγραφον ἡγοῦν τῆς
 χρεώσεως καὶ ὁμολογίαν τῆς
 ἀμαρτίας ἀκούει ἀπὸ οὐ
 οὐς; τὸς ἀλληλούϊα :

ἀπαύται καὶ τῆς
 μεμύσης λύτεωσαι
 κολάεις τὸν σὸι
 βοῶνται

σε ἀπὸ τῆς μέλλουσας
 αἰώνιον κόλασιν ἐκεί-
 νους ὅπου ψάλλουσιν εἰς
 τοῦ λόγου σου; τοῖς ἀλ-
 ληλοῦ ἰα:

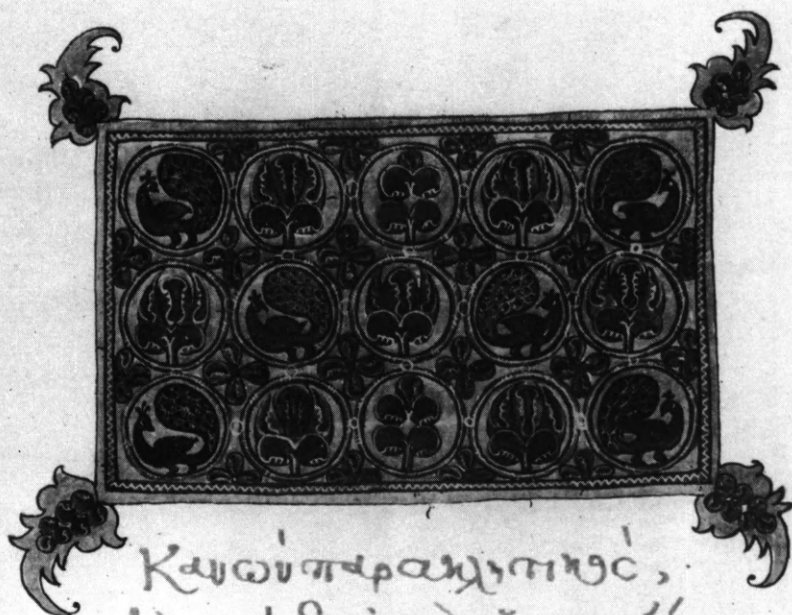


ἀκολουθίαν

ἐν τῇ αἰσθητικῇ

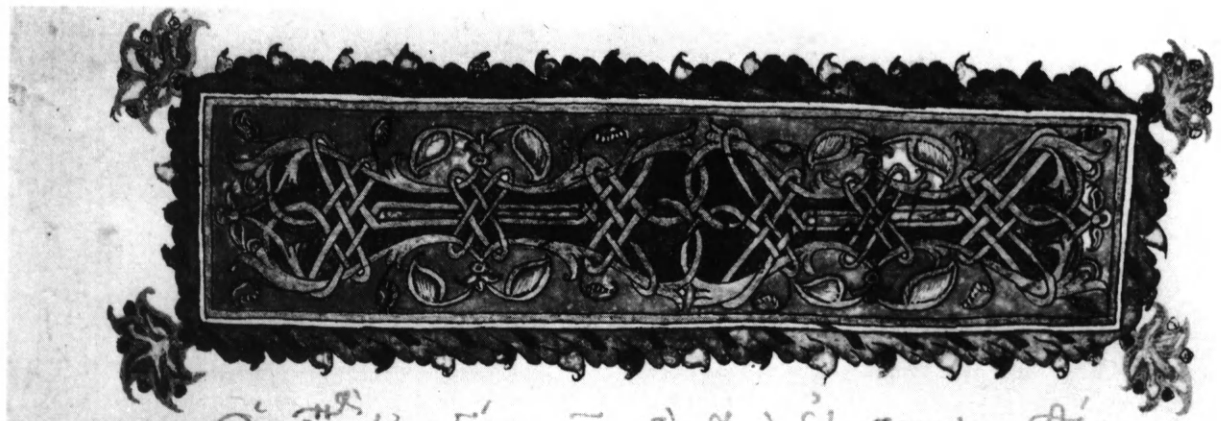
ἀποστολῇ

βουλὴν περὶ αἰώνιον ἀ-
 ποκαλύπτωσιν κόρη
 γὰρ ἐκ τῆς φρίκης σὶ
 καταπαύζουσι



Καὶ ὡς παραχρησθεῖς,
 ψαλλόμενοι τῷ κυρίῳ ὑπεραίαν
 χροτόν. ᾠαί, ἵχος πάλ.

ἁρματιλάντην φέρων:-
 Ὡς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 παλαιμάχοι, τὴν
 ταπεινή μου ψυχὴν.
 Συμφορὰ ἡμεῖς ἡμεῖς,
 τὴν ἐμὴν καλύπτουσι,



Εὐδοκίᾳ, βαπτίστω, τῷ ὁπρὸν, ἡ τὸν μὲν
ἡ καὶ ὁ κίρῳ, ὅτι δὲ καὶ μαθητὰς ἑαυτοῦ
θησαν εἰς τὴν γαλιλαίαν, εἰς ὅτε οὐκ ἔστα
ζατο αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς. καὶ ἰδοὺ πρὸς αὐτὸν περ-
σκήνωσαν αὐτοὶ. ὅτι, ἰδὲ ἴδυσαν καὶ περ-
σλθὼν ὁ Ἰς, ἐλάμνην αὐτὸν ὅτι λίγ', ἐδόθημι
πᾶσιν ὁμοσίαν ἐν ὁῶν καὶ ἑαυτῆς. πορ-
θίς τις μαθητὸς αὐτῶν τῶν ἑθνη, βαπτίζον-
τες αὐτοὺς εἰς τὸ ὄνομα τοῦ πατρὸς, τοῦ υἱοῦ,
καὶ τοῦ ἁγίου πνεύματος. διδάσκοντες αὐτοὺς τηρεῖν, πάντα ὅσα
ἐντολὰς ἐλάμνην ἑαυτῶν, καὶ ἰδοὺ ἐγὼ μετ' ἐμὲ ἵνα πᾶσαι τὰς ἐθνότητας
ἑσθῇ τῆς σωτηρίας τοῦ αἵματος ἡμῶν. Ἐκπορεύ-
σθαι μαθηταῖς συνελθόντες, ἐν ὁρίων γαλιλαίας. πύριον ὅσον
σθαι, λείποντες ὁμοσίαν. λαβόντες ἑαυτοὺς καὶ κάτω, μέντοι
πῶς διδάσκει. βαπτίζοντες εἰς τὸ ὄνομα, τοῦ πατρὸς ἑθνη πάντων,
καὶ τοῦ υἱοῦ, καὶ ἁγίου πνεύματος. καὶ συνῆναι τοῖς μέλεσιν ἐκείνων
σχεδόν, ἐκ τῆς σωτηρίας. Ἐκπορεύσθαι
μαθηταῖς συνελθόντες, ὅτι πρὸς θύρας. ὅτι χεῖρας ἁγίας,
ἐκ τῶν τῶν τῶν. τὸν ἑαυτοῦ καθαῶς εἶπεν. ὅτι καὶ ὡς ἐβη διδάσκει.



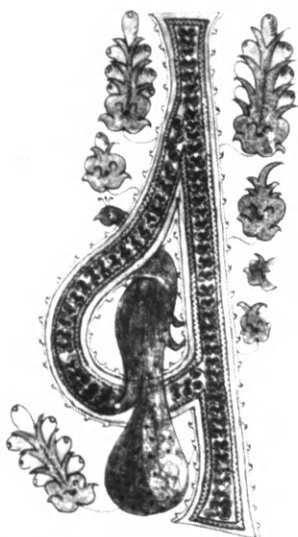
15. 6. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

πορευθήντες εἰς τὸν κόσμον ἅπαντα, κηρύττει ὁ λόγος
 τὸν πᾶσι τῇ κτίσει. ὅτις ἐβόσας ἐβαπτίσθη·
 σωθήσεται· ὁ δὲ ἀποστήσας κατακριθήσεται· σήμερον
 δὲ τὸ πᾶσι τῇ κτίσει, ταῦτα παρακολουθήσιν· ἐν ᾧ
 ὁ νόμος, δαιμόνια ἐκβαλοῦσι· γλώσσας λαλή-
 σουσι καὶ καὶ· ὅφεις ἀρῶσι· καὶ θανάσιμον τι πᾶσι,

μὴ περὶ ταῦτα χῶ· ἀλλ' ὅπως κήρυξ πύμπται
 σοῖς μαθηταῖς· οἷς βλατρίσι εἴησι· τὴν πρὸς τοῦ
 πατρὸς κλήρον ἀφ' ὁδοῦ ἀπαγγέλουσα· μεθ' ἧς
 ἀζιώσου καὶ ἡμᾶς τῆς ἐμφανείας σου δέσποτα κ'·



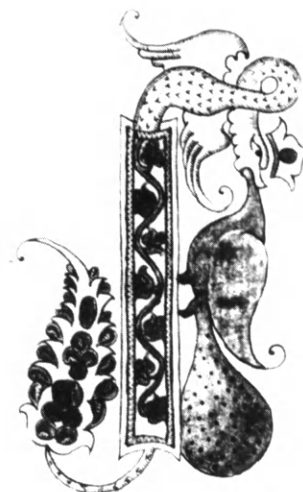
ὅπως ὅψας τῇ ἡ
 μέραι ἐκίρη, τῇ μα
 σαββάτωρ,
 καὶ τῶν θυρῶν καὶ
 κλισίῶν· ὅπου
 ἦσαν μαθηταὶ σ
 ρηγίμοι διὰ ὄμφο
 βορ τῶν Ἰουδαίων,
 ἦλθον οἱ καὶ ἐξήκ
 τοῖς· καὶ χεῖ
 αὐτοῖς εἰρήνην ὑμῖν·
 καὶ τοῦτο εἰπὼν· ἔ
 διζιμ αὐτοῖς τὰς χεῖ
 ρας καὶ τὴν πρῶτην
 αὐτοῦ· ἔχασσαν
 οὖν μαθηταί, ἰ
 δούπερ ὦ· ἔπει
 οὖν αὐτοῖς οἱ πᾶν,



73



74



75



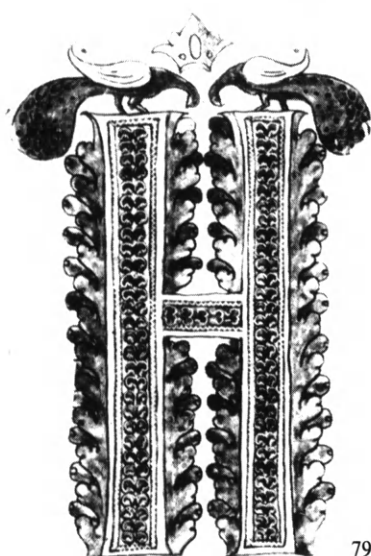
76



77



78



79



80

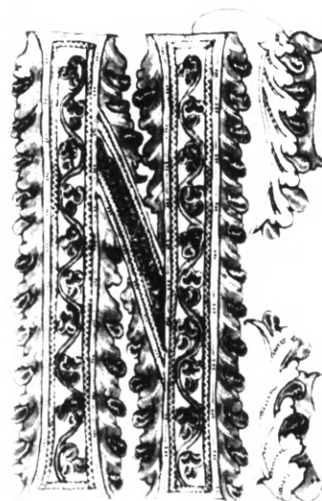


81

* Αρχικά γράμματα, κώδ. Garrett 13, Ματθαῖος Μυρέων: 73. Α (φ. 28r). 74. Β (φ. 29r). 75. Γ (φ. 29v). 76. Δ (φ. 30v). 77. Ε (φ. 31v). 78. Ζ (φ. 32r). 79. Η (φ. 32v). 80. Θ (φ. 33v). 81. Ι (φ. 34r)



82



83



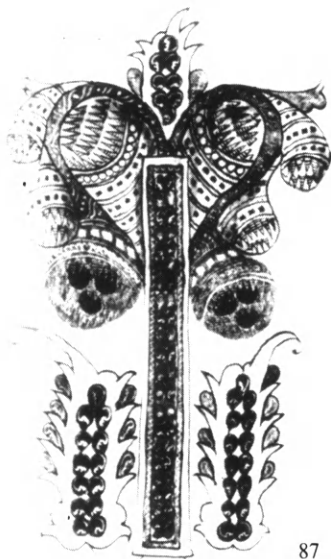
84



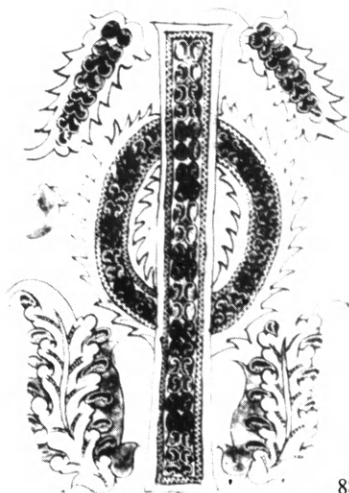
85



86

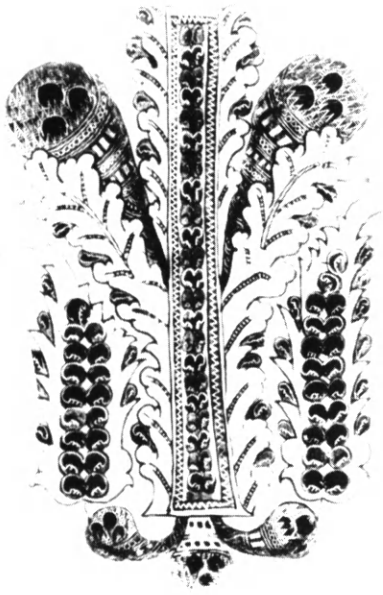


87

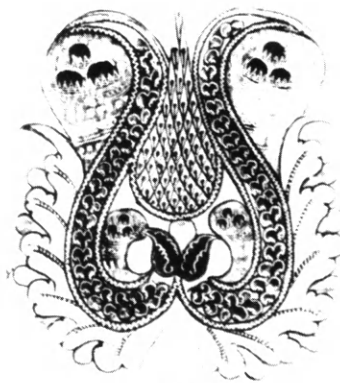


88

Ἀρχικά γράμματα, κώδ. *Garrett 13*, Ματθαῖος Μυρέων: 82. Λ (φ. 35v). 83. Ν (φ. 37v). 84. Ο (φ. 39r). 85. Ρ (φ. 40v).
86. Σ (φ. 41v). 87. Τ (φ. 42r). 88. Φ (φ. 43v)



89



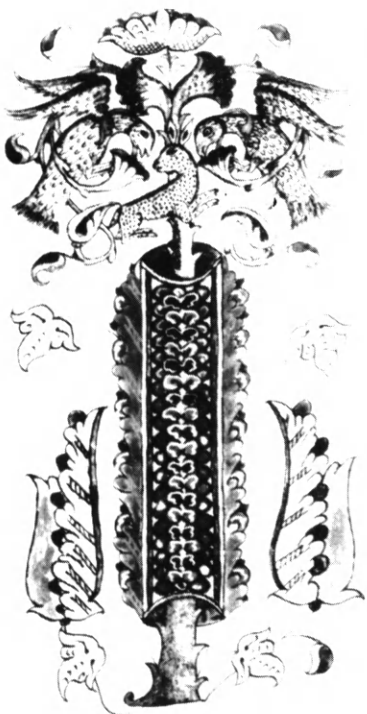
90



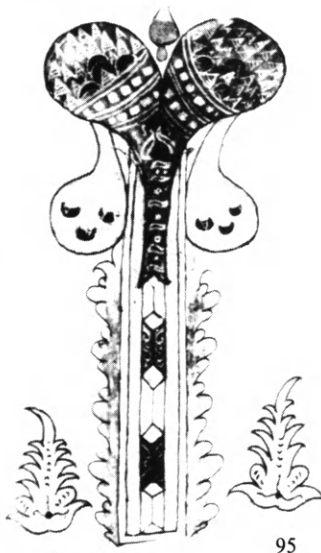
91



93



92



95



94

* Αρχικά γράμματα, κώδ. *Garrett 13*, Ματθαῖος Μυρέων: 89. Ψ (φ. 45v). 90. Ω (φ. 46v). Τ ἀγνώστου γραφέα: 91. (φ. 92v). 92. (φ. 93v). 93. (φ. 95r). 94. (φ. 96v). 95. (φ. 100r)



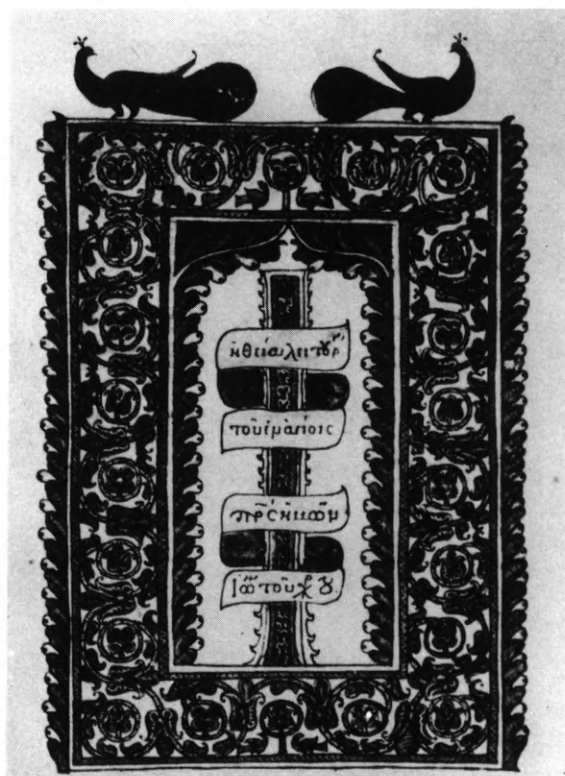
96



97



98



99

Ἐπίτιτλα, Ματθαῖος Μυρέων: 96. Κώδ. Garrett 13 (φ. 66r). 97. Ἄθως, κώδ. Μονῆς Παντελεήμονος ἀριθ. 428 (φ. 1r)
 Κοσμήματα ὁλοσέλιδα, Ματθαῖος Μυρέων: 98. Κώδ. Garrett 13 (φ. 27r). 99. Ἀλεξάνδρεια, κώδ. Πατριαρχικῆς
 Βιβλιοθήκης ἀριθ. 115 (φ. 3r)



100



101



102

100. 'Επίτιτλο καὶ ἀρχικὸ γράμμα Ο. 'Αλεξάνδρεια, κώδ. Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης ἀριθ. 165 (φ. 28r).
 101. 'Αρχικὸ γράμμα Ι. Αἴγιο, Μονὴ Ταξιαρχῶν, κώδ. ἀρίθμητος. Ματθαῖος Μυρέων (φ. 8v)
 102. 'Εγγραφο τοῦ βοεβόδα Radu Mihnea τῆς 10ης 'Ιουλίου 1614. Βουκουρέστι, κρατικὰ ἀρχεῖα M-re Dealu XI/3



103

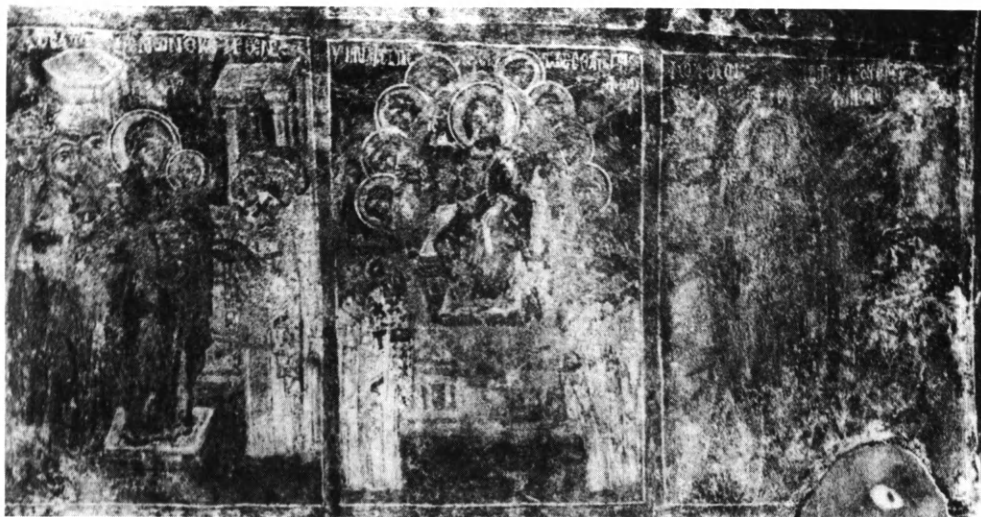


104



105

106

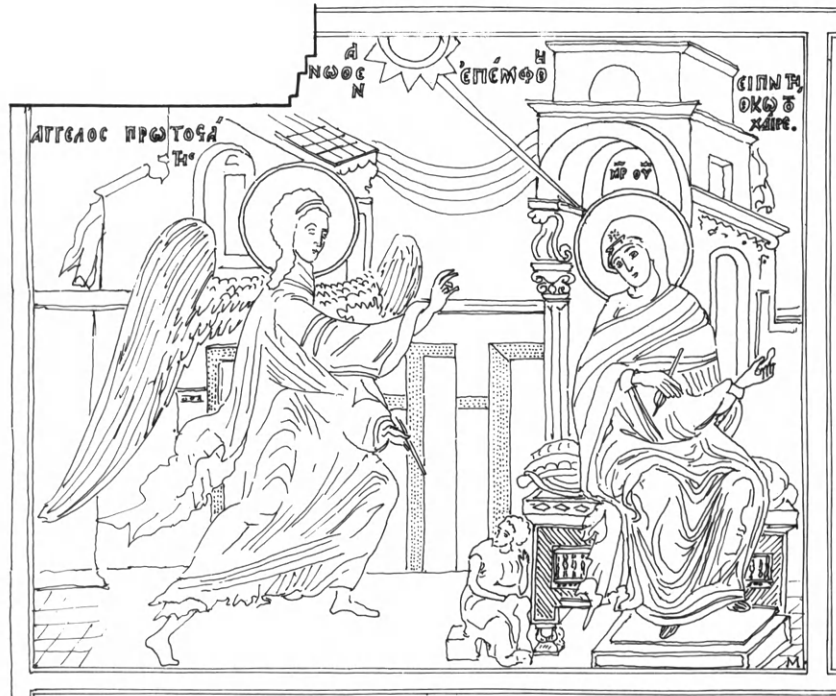


107



Κρήτη. Παναγία στὰ Ρούστικα (1381/2). Οἴκοι: **103.** Α, Β, Γ. **104.** Δ, Ε, Ζ. **105.** Η, Θ, Ι, Κ, Λ, Μ. **106.** Τ, Υ, Φ. **107.** Χ, Ψ, Ω

108



109

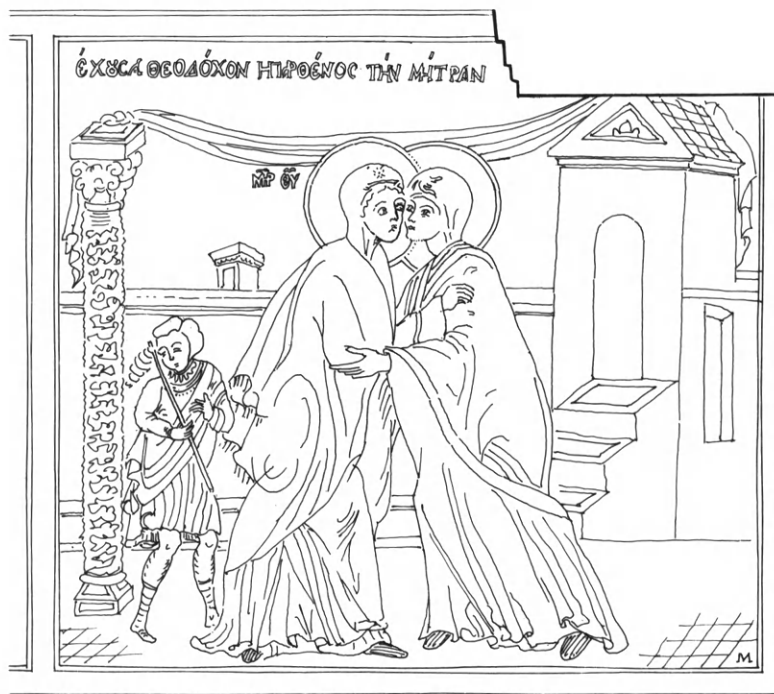




110



111



112



113



114



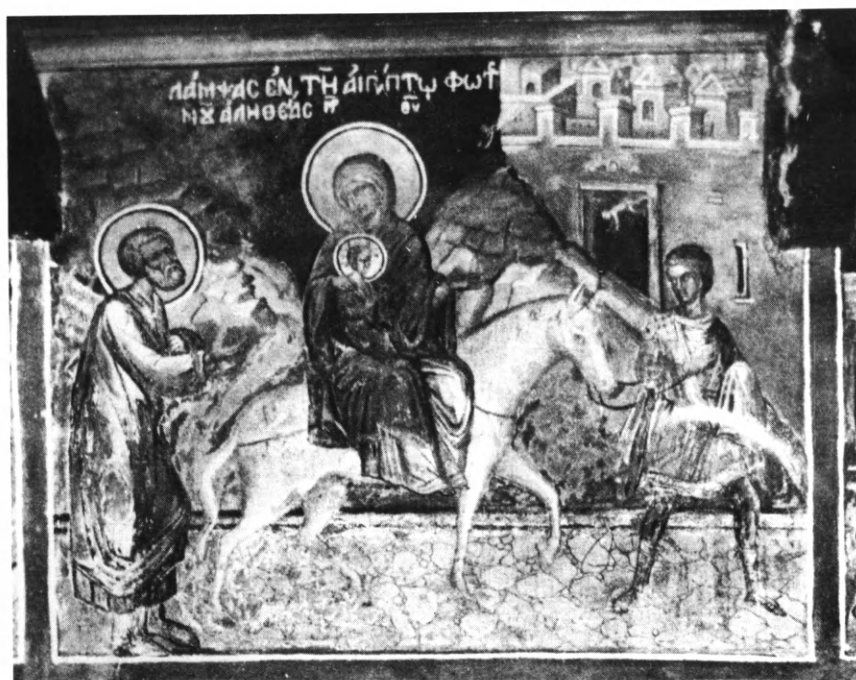
115



116



117



118



119



120



121



122



123



124



125

126



127

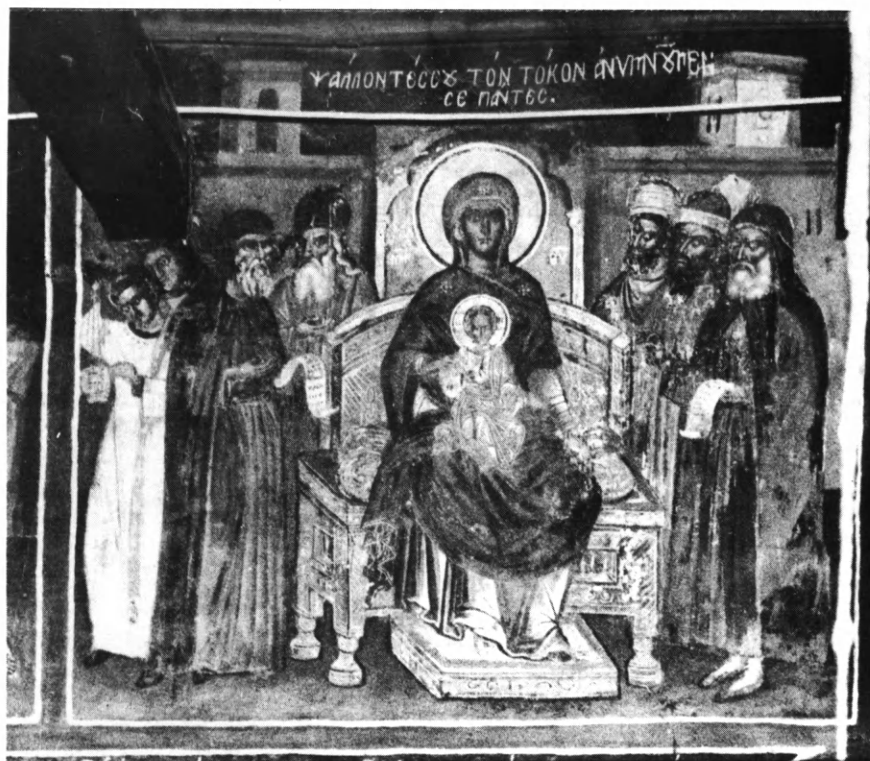


128



129





130



131



132



133



134



135

Ἄθως. Τράπεζα Δοχειαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἶκοι: 132. Α. 133. Β. 134. Γ. 135. Δ



136



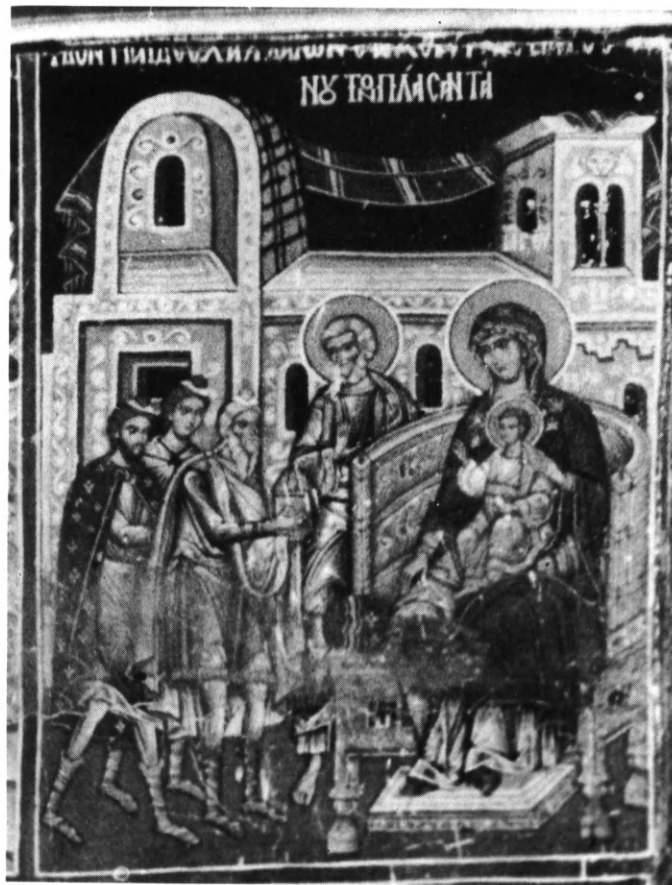
137



138



139



140



141

Ἄθως. Τράπεζα Δοχειαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἴκοι: 140. I. 141. Κ



142



143



144



145



146



147



148



149



150



151

Ἄθως, Τράπεζα Δοχειαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἰκοί: 148. Ρ. 149. Σ. 150. Τ. 151. Υ



152



153



154



155

Ἄθως, Τράπεζα Δοχειαρίου (ἄρχαιο Π. Μυλωνᾶ). Οἴκοι: 152. Φ. 153. Χ. 154. Ψ. 155. Ω



156



157



158



159

Ἄθως. Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἶκοι: 156. Α. 157. Β. 158. Γ. 159. Δ



160



161

ἹΑθως. Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἴκοι: 160. Ε. 161. Ζ



162



163

Ἱ. Ἀθῶς, Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἰκοί: 162. Η. 163. Θ



164



165

Ἱ. Ἀθῶς, Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἰκοί: 164. Ι. 165. Κ



166

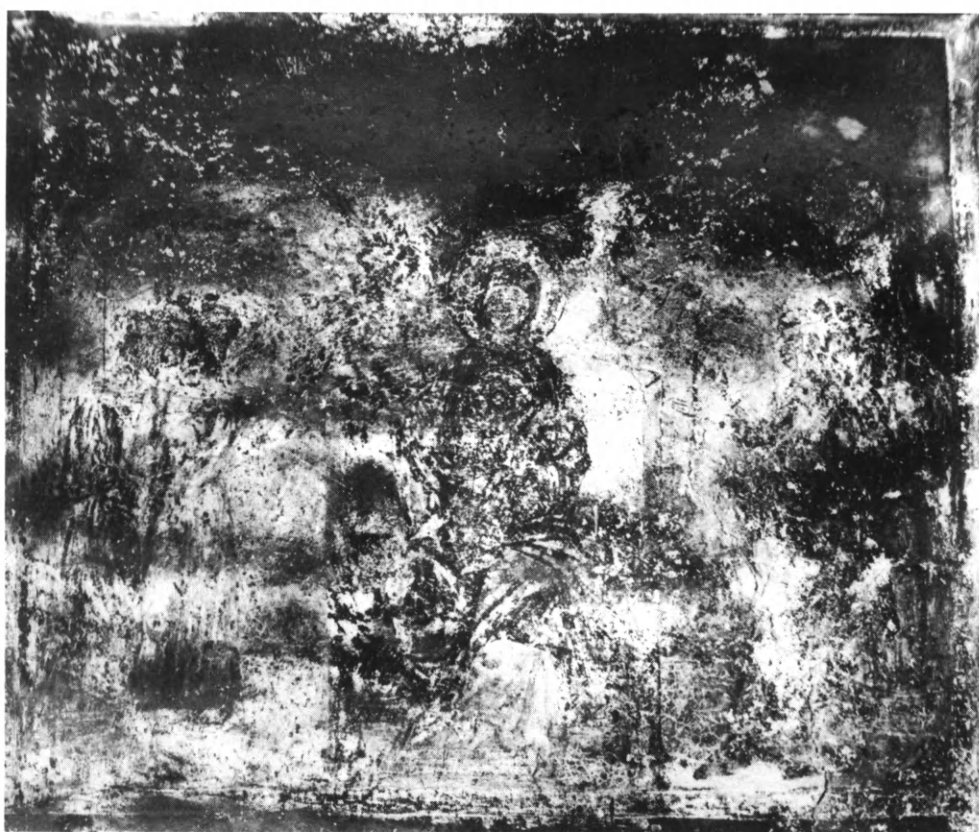


167

Ἄθως. Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἰκοί: 166. Λ. 167. Μ



168

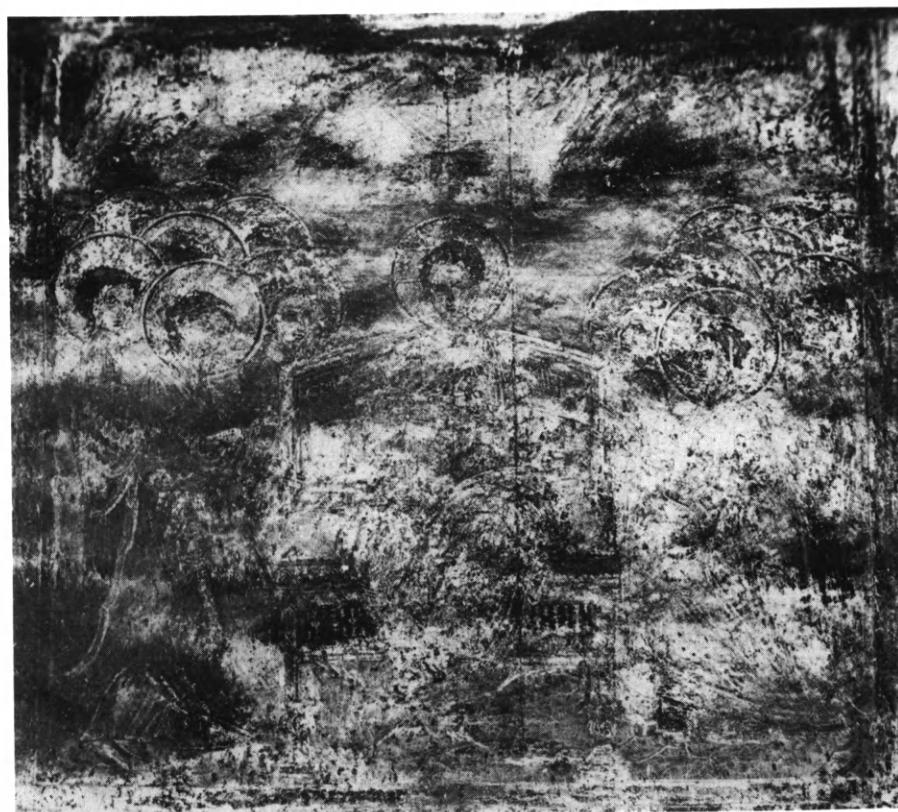


169

Ἄθως, Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἴκοι: 168. Ν. 169. Ξ



170



171

ἹΑθως, Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἴκοι: 170. Ο. 171. Π

172



173



Ἱ. Ἁθως, Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἴκοι: 172. Ρ. 173. Σ



174

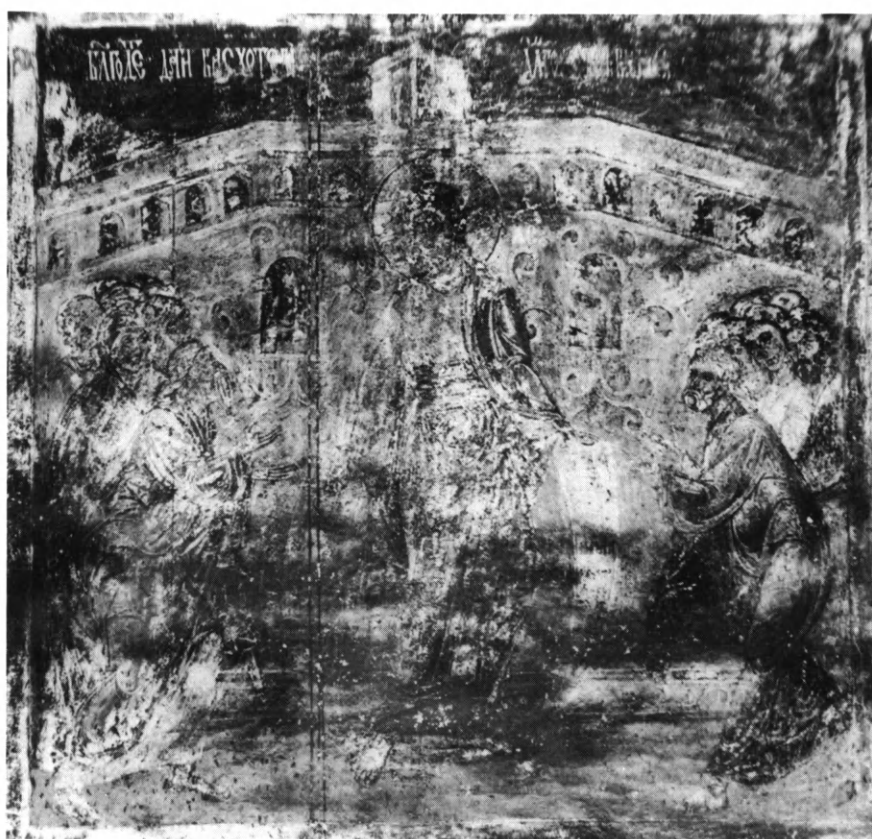


175

Ἄθως, Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἱκοι: 174. Τ. 175. Υ



176



177

Ἄθως. Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἰκοί: 176. Φ. 177. Χ



178



179

Ἱ. Ἀθῶς. Τράπεζα Χελανδαρίου (ἀρχεῖο Π. Μυλωνᾶ). Οἶκου: 178. Ψ. 179. Ω



180



181

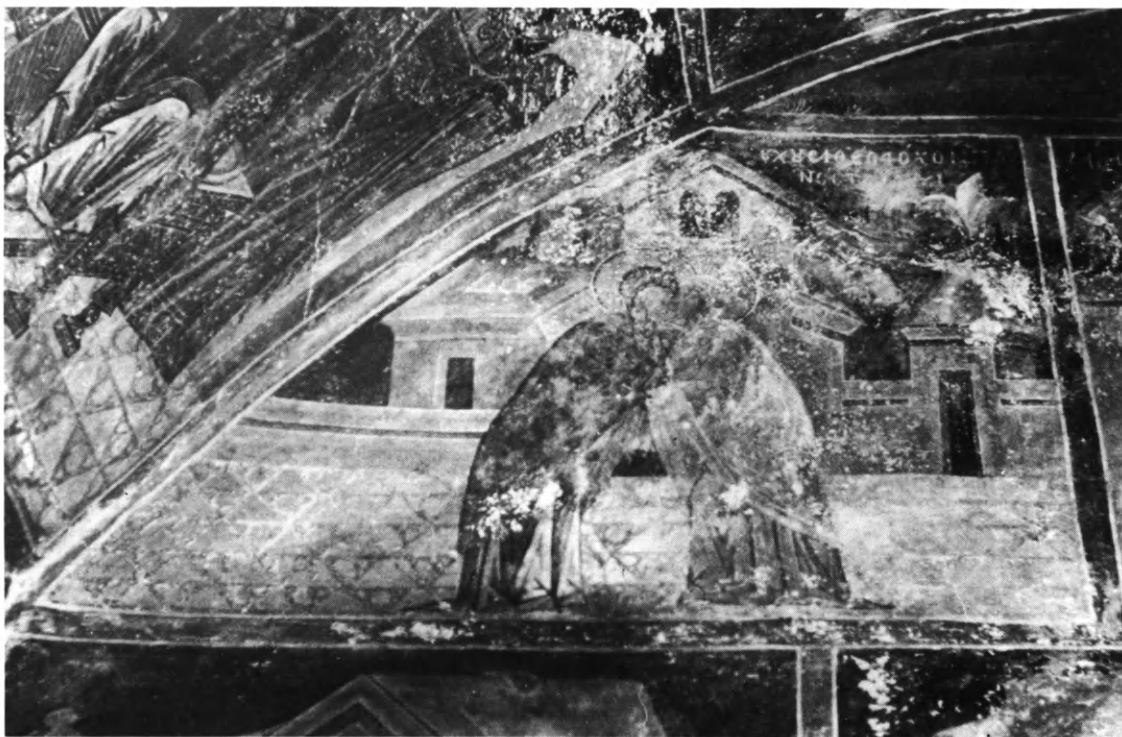


182



183

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οἴκοι: 180. Α. 181. Β. 182. Γ. 183. Δ



184



187



185



186



188



189

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οἶκοι: 188. Ι. 189. Κ



190



191



192



193

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οἶκοι: 190. Λ. 191. Μ. 192. Ν. 193. Ξ



194



195

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οἶκοι: 194. Ο. 195. Π



196



197

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οἶκοι: 196. Ρ. 197. Σ



198



199

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οίκοι: 198. Τ. 199. Υ



200



201



202



203

Σοφικό. Ναός Παναγίας. Οἶκοι: 200. Φ. 201. Χ. 202. Ψ. 203. Ω



204



205



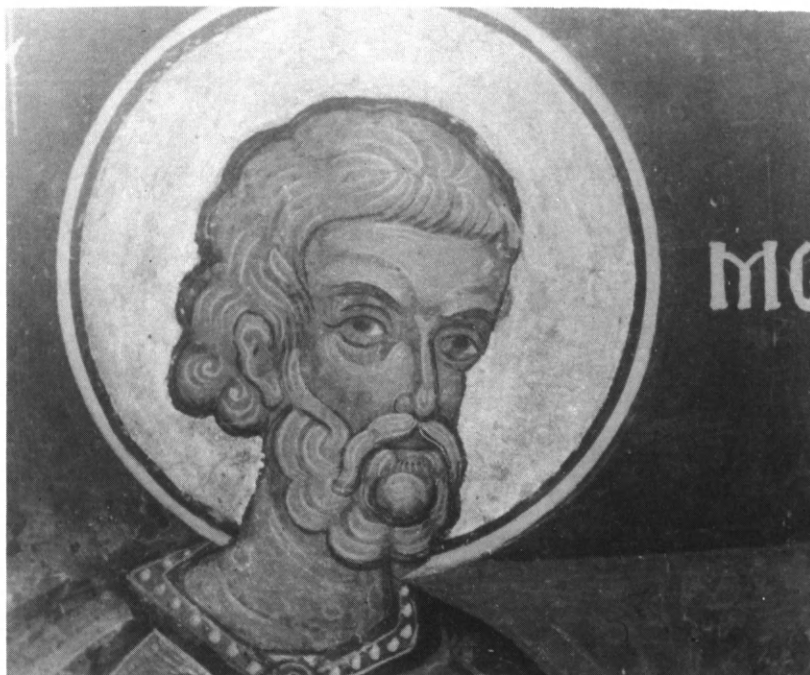
206



207

Ἄθως, Τράπεζα Διονυσίου. Ἀποκάλυψη. 206. Κεφ. ΙΒ΄. 207. Κεφ. ΙΣΤ΄





209



210

Ἄθως: Μονὴ Διονυσίου, παρεκκλήσιο Ἁγίου Γεωργίου. **209.** Ἅγιος Σαμωνᾶς
Τράπεζα Διονυσίου. **210.** Ἅγιος Ἀνδρέας Κρήτης

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΟΙ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ
ΣΤΟΝ ΚΩΔΙΚΑ GARRET 13, PRINCETON
ΑΡ. 123 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ 1992 ΣΕ ΧΙΛΙΑ ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΟΥ
ΤΗΣ ΟΛΓΑΣ ΔΗΜΗΤΡΕΙΑ
ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΠΙΝΑΚΩΝ
ΤΗΣ ΑΡΓΥΡΩΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΚΗ
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΛΥΧΝΟΣ Ε.Π.Ε.
ΠΛΑΤΕΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ 24 ΑΘΗΝΑ