

ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ

ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ

ΟΛΗΣ ΘΕΤΤΑΛΙΑΣ ΑΡΙΣΤΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ

ΥΠΟ

ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1973

ΑΝΑΤΥΠΩΣΙΣ 1994

ISSN 1105-7785
ISBN 960-7036-36-0

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, Ἀθήναι 106 72. Fax (01) 3644 996

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ

ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΟΠΗΝ ΣΤΥΛ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Τύπος ναοῦ.....	1
Τοιχοδομία	5

ΕΠΙΓΡΑΦΗ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ

ΜΝΗΜΕΙΟΥ	7
Κτητορική ἐπιγραφή	7
Ἱστορία καὶ χρονολογία	9
Δευτέρα ἐπιγραφή	11

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΙΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ

13

ΠΡΩΤΗ ΖΩΝΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ (Πλατυτέρα, Δωδεκά-

ορτον καὶ ἄλλαι παραστάσεις)	17
Πλατυτέρα	17
Εὐαγγελισμὸς	20
Γέννησις	23
Ὑπαπαντή	27
Βάπτισις	30
Μεταμόρφωσις	34
Ἔγερσις Λαζάρου	37
Βαΐοφόρος	40
Προδοσία	43
Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου.....	46
Ὁ Ἐλκόμενος	50
Ἀνοδος εἰς τὸν Σταυρὸν	53
Θρῆνος	57
Ἀνάληψις	60
Σταύρωσις.....	64
Ἀνάστασις	66
Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.....	70

ΔΕΥΤΕΡΑ ΖΩΝΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ (στηθάρια προφη- τῶν, εὐαγγελιστῶν καὶ ἁγίων)

73

Μεῖζονες προφῆται	76
Ἐλάσσονες προφῆται	77
Εὐαγγελισταὶ	81
Ἅγιοι	81

ΤΡΙΤΗ ΖΩΝΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ (ιεράρχαι, μάρτυρες καὶ ὅσιοι)	85
Ἱεράρχαι Ἰ. Βήματος	86
Ἅγιοι κυρίως ναοῦ :	87
ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ	88
ΕΞΩΤΕΡΙΚΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ	89
Ο ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ	91
Τύπος καλλιτεχνικῆς δραστηριότητός του	91
Ἡ Τέχνη του	92
Τὰ πρόσωπα	92
Αἱ μορφαὶ	96
Τὸ φῶς	97
Τὰ χρώματα	98
Εἰκονογραφία καὶ ὀργάνωσις τῶν συνθέσεων	100
Ἀρχιτεκτονικὸν τοπίον	103
Φυσικὸν τοπίον	105
Ἀπόδοσις σωμάτων	106
Ο ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ ΚΑΙ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	107
Χαρακτήρ τῆς ζωγραφικῆς τέχνης τοῦ Καλλιέργη καὶ σχέσεις μὲ ἄλλα σύγχρονα μνημεῖα	107
Ἐκτασις τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητός του	112
Σχέσεις μὲ Ἀγ. Νικόλαον Ὁρφανόν	114
Summary	123
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ	165
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΓΧΡΩΜΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ	167
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ	168
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΤΟΠΩΝ, ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΚΑΙ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	170
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ	173

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ δημοσίευσίς τῶν τοιχογραφιῶν τῆς μικρῆς βασιλικῆς τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ τῆς Βεροίας θὰ ἔπρεπε πρὸ πολλοῦ νὰ εἶχε γίνει, ἀλλὰ τὰ παρεμβαλλόμενα ἐκάστοτε ὑπηρεσιακὰ καθήκοντα καὶ ὠρισμένοι ἐπιστημονικαὶ ὑποχρεώσεις, ἰδιαιτέρως ὅμως ἡ ἐλπίς τοῦ καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ἡ ἐκ τούτου συστηματικώτερα μελέτη αὐτῶν ἐπέβαλλον τὴν ἀναβολήν. Ἡ καθυστέρησις τῆς δημοσιεύσεως θὰ ἐσυνεχίζετο ἀκόμη ἐὰν μετὰ τὰς ἐργασίας συντηρήσεως ἐπὶ τοῦ μνημείου δὲν ἐπεχειρεῖτο καὶ ὁ καθαρισμός, ὅσον ἦτο ἐπιτρεπτόν, τῶν τοιχογραφιῶν ἀπὸ συννεργειῶν τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως ὑπὸ τὸν συντηρητὴν κ. Φ. Ζαχαρίου.

Κατὰ τὴν μελέτην τῶν τοιχογραφιῶν δὲν ἐπέμεινα εἰς τὴν ἀναλυτικὴν εἰκονογραφικὴν ἐξέτασιν ὅλων τῶν παραστάσεων διότι ἤδη ὁ G. Millet εἰς τὸ βιβλίον του *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile* ὡς καὶ ἄλλοι σοφοὶ ἠσχολήθησαν μὲ πολλὰς ἀπὸ αὐτάς. Ἐπέμεινα κατὰ κύριον λόγον εἰς ἐκείνας αἱ ὁποῖαι δὲν περιελήφθησαν εἰς προηγουμένην ἔρευναν ἢ περιληφθεῖσαι δὲν περιεγράφησαν καὶ δὲν ἠρμηνεύθησαν ὀρθῶς. Εἰσέτι ἐπανεξήτασα ὠρισμένα συμπεράσματα, τὰ ὁποῖα ἐξήχθησαν ἐπὶ τῇ βάσει ἐπισφαλῶν στοιχείων καὶ μικροῦ ἀριθμοῦ μνημείων.

Εἰς τὸ βιβλίον μου περιωρίσθην μόνον εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Καλλιέργη, διὰ νὰ μὴ διασπᾶσω τὴν ἐνότητα τῆς μελέτης, ἐκτὸς μιᾶς ἐξαιρέσεως, τῆς ἀρχαιοτέρας παραστάσεως τῆς Ἀγ. Ἀννης μὲ τὴν Θεοτόκον, τῆς ὁποίας τὴν μνείαν ἐθεώρησα χρήσιμον διὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ κτίσματος. Παρελείφθησαν ἢ εἰς τὸ δυτικὸν ἄκρον τοῦ νοτίου ἐξωτερικοῦ τοίχου εἰκονίσαις τεθνεώτων ἀναγόμεναι εἰς τὸ ἔτος 1356 καὶ ὅλαι αἱ τοιχογραφίαι αἱ ὁποῖαι καλύπτουν τοὺς ἐξωτερικοὺς μακροὺς τοίχους τῆς μικρᾶς βασιλικῆς χρονολογούμεναι εἰς τὸν 18ον αἰῶνα.

Τῆς ἀναλύσεως τῶν τοιχογραφιῶν προτάσσεται σύντομος ἀρχιτεκτονικὴ μελέτη τοῦ περιέχοντος τὰς τοιχογραφίας ναῖσκον, ἀφ' ἑνὸς διότι οὗτος παρουσιάζει ἐσωτερικὰς τινὰς ἀρχιτεκτονικὰς ἰδιομορφίας συνδεομένας ἀμέσως μὲ τὴν ἱστορίαν αὐτοῦ, ἀφ' ἑτέρου διότι νομίζω ὅτι εἶναι χρήσιμος διὰ τὴν μελέτην καὶ κατανόησιν ἑνὸς ζωγραφικοῦ συνόλου ἢ γνῶσις τοῦ περιέχοντος αὐτὸ κτίσματος.

Ἐκ τῶν δημοσιευομένων πινάκων οἱ μὲν ἀπλοῖ ἔγιναν ἐκ φωτογραφιῶν τοῦ Σέρβου συναδέλφου κ. D. Tasić, ὁ ὁποῖος λίαν προφρόνως προσεφέρθη νὰ ἐκτελέσῃ τὴν ἐργασίαν συνεπικουρούμενος ἀπὸ τὸν βυζαντινολόγον κ. Χαρ.

Μπακιρτζήν, οἱ δὲ ἑγχρωμοὶ ὀφείλονται εἰς τὸν καλλιτέχνην φωτογράφον κ. Μ. Σκιαδαρέσην. Τοὺς καλοὺς τούτους συνεργάτας εὐχαριστῶ θερμῶς.

Πολλὰς εὐχαριστίας ὀφείλω εἰς τοὺς καθηγητὰς κ.κ. Δημ. Λυπουρλήν καὶ Rex Witt, τὸν κ. Βασ. Φόρην, διευθυντὴν τοῦ Ἰνστιτούτου Νεοελληνικῶν Σπουδῶν (Ἰδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), τὴν κ. Ἑλένην Καλογεροπούλου, τὸν σχεδιαστὴν κ. Ἀργ. Κούντουραν, τὸν βοηθὸν-ἐρευνητὴν τοῦ Κέντρου Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν κ. Σωτ. Καδᾶν καὶ τὴν φοιτήτριάν μου Δα Ἑλλην Πελεκανίδην.

Ἰδιαίτεραι εὐχαριστίαι ἀνήκουν εἰς τὴν μαθήτριάν μου καὶ βοηθὸν τῆς Ἐδρας τῆς Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Δα Ἄνναν Τσιτουρίδου, ἥ ὁποία, ἐκτὸς τῆς ἄλλης κοπιώδους ἐργασίας πρὸ καὶ κατὰ τὴν ἐκτύπωσιν τοῦ βιβλίου μου, ἀνέλαβε μὲ περισσὴν προθυμίαν καὶ εὐσυνειδησίαν τὸν ἔλεγχον καὶ τὴν παραβολὴν τῶν ὑποσημειώσεων.

Εἰς τὴν κ. Πολυτίμην Ἀλεξοπούλου-Μπάγια, εἰς τῆς ὁποίας τὴν ὑπομονὴν καὶ τὴν ἐμπειρίαν ὀφείλονται ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ τὰ ἐν τέλει τοῦ βιβλίου εὐρετήρια, ἀπευθύνω πολλὰς εὐχαριστίας, καθὼς καὶ εἰς τὴν προϊσταμένην τοῦ Γραφείου Δημοσιευμάτων Δα Ἀρτεμισίαν Γιαννουλάτου. Μὲ συγκίνησιν διὰ τὴν ὁλόψυχον συμπαράστασίν του καὶ τοὺς συνεχεῖς κόπους του διὰ τὴν ἀρτιωτέραν παρουσίαν τοῦ βιβλίου ἐνθυμοῦμαι τὸν κ. Ἀνδρέαν Μπάγια. Τὸν εὐχαριστῶ θερμότατα.

Τὴν βαθεῖαν ἐγγνωμοσύνην καὶ τὰς πολλὰς εὐχαριστίας μου ἐκφράζω πρὸς τὸ ἀξιότιμον Συμβούλιον τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, τὸ ὁποῖον ἐνέκρινε τὴν δαπάνην τῆς ἐκδόσεως τῆς μελέτης μου.

Εὐχαριστίαι ἐπίσης ὀφείλονται εἰς τὴν «Ἐκδοτικὴν Ἑλλάδος», ἣτις κατέβαλε πᾶσαν δυνατὴν προσπάθειαν διὰ τὴν καλὴν ἐμφάνισιν τοῦ βιβλίου μου.

Σ. Π.

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Ὁ ναὸς ἔχει σχῆμα μονοχώρου ὀρθογωνίου βασιλικῆς ($8 \times 3,95\mu.$), ἀπολήγει δὲ πρὸς Ἀνατολὰς εἰς τρίπλευρον ἐξωτερικῶς καὶ ἡμικυκλικὴν ἐσωτερικῶς κόγχην βάθους $1,02\mu.$ καὶ πλάτους $2,27\mu.$ (εἰκ. 1).

Τὴν μικρὰν αὐτὴν βασιλικὴν περιβάλλει σήμερον ἐκ τριῶν πλευρῶν χαμηλὴ μεταγενεστέρα στοά (πίν. 1). Ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὴν βασιλικὴν γίνεται μὲ τρεῖς, ἀνὰ μίαν εἰς ἐκάστην πλευράν, θύρας.

Ἡ στέγη τοῦ κυρίως ναοῦ, ἡ ὁποία ἐπικάθηται ἐπὶ τῶν δύο ἀετωμάτων, εἰς τὰ ὁποῖα ἀπολήγουν αἱ στεναὶ πλευραί, εἶναι δίρριχτος ξυλίνη (εἰκ. 2).

Ὁ ναὸς φωτίζεται ἀπὸ δύο μονόλοβα παράθυρα τοποθετημένα καταντικρῶς, ἀνὰ ἓν εἰς κάθε μακρὰν πλευράν, καὶ δύο τοξωτὰς φωτιστικὰς θυρίδας εἰς κάθε ἀέτωμα. Τὰ παράθυρα ἐφράσσοντο μὲ γυψίνους διατρήτους φεγγίτας. Εἰς τὸ ἐσωτερικὸν ἡ μικρὰ αὐτὴ βασιλικὴ δὲν παρουσιάζει τίποτε τὸ ἀρχιτεκτονικῶς ἐνδιαφέρον ἐκτὸς τῶν δύο πλησίον τοῦ Ἰ. Βήματος καὶ κατέναντι ἀλλήλων τυφλῶν ἀψίδων (εἰκ. 1, 3), αἱ ὁποῖαι παρὰ τὰ περὶ τῆς καταγωγῆς αὐτῶν γραφέντα¹, νομίζομεν ὅτι εἶναι ἡ τελευταία διαμόρφωσις καὶ ἐπιβίωσις τῶν τοξωτῶν ἀνοιγμάτων τῶν τρικλίτων ἀνατολικῶν βασιλικῶν, ὅπως συναντῶνται εἰς τὴν Ἑλλάδα², καὶ συνδέονται μὲ τὴν παράστασιν τοῦ ἁγίου ἢ τῆς ἑορτῆς πού εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. Εἰς τὰς βασιλικὰς τοῦ Ἀγ. Στεφάνου καὶ τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων εἰς τὴν Καστορίαν, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη πρέπει νὰ χρονολογηθῇ εἰς τὸ τέλος τοῦ 9ου ἢ τὰς ἀρχὰς τοῦ 10ου αἰῶνος, ἡ δὲ ἄλλη εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 11ου, εἰς τὴν δυτικὴν πλευράν τοῦ ΝΑ. πεσσοῦ, ἐπὶ τοῦ ὁποίου βαίνει τὸ τοξωτὸν ἀνοιγμα τῆς νοτίας πλευρᾶς, παριστάνονται εἰς μὲν τοὺς Ἀγ. Ἀναργύρους οἱ Ἀγ. Κοσμάς καὶ Δαμιανός, στεφανούμενοι ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ, εἰς δὲ τὸν Ἀγ. Στέφανον ὁ πρωτομάρτυς Στέφανος. Καὶ εἰς τὰς δύο δηλ. περιπτώσεις εἰκονίζονται τιμητικῶς οἱ πάτρωνες τοῦ ναοῦ, ὅπως καὶ εἰς τὸ τυφλὸν τόξον τῆς βασιλικῆς τῆς Βεροίας ἢ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ, εἰς τὴν ἀνάμνησιν τῆς ὁποίας εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός (πίν. 9).

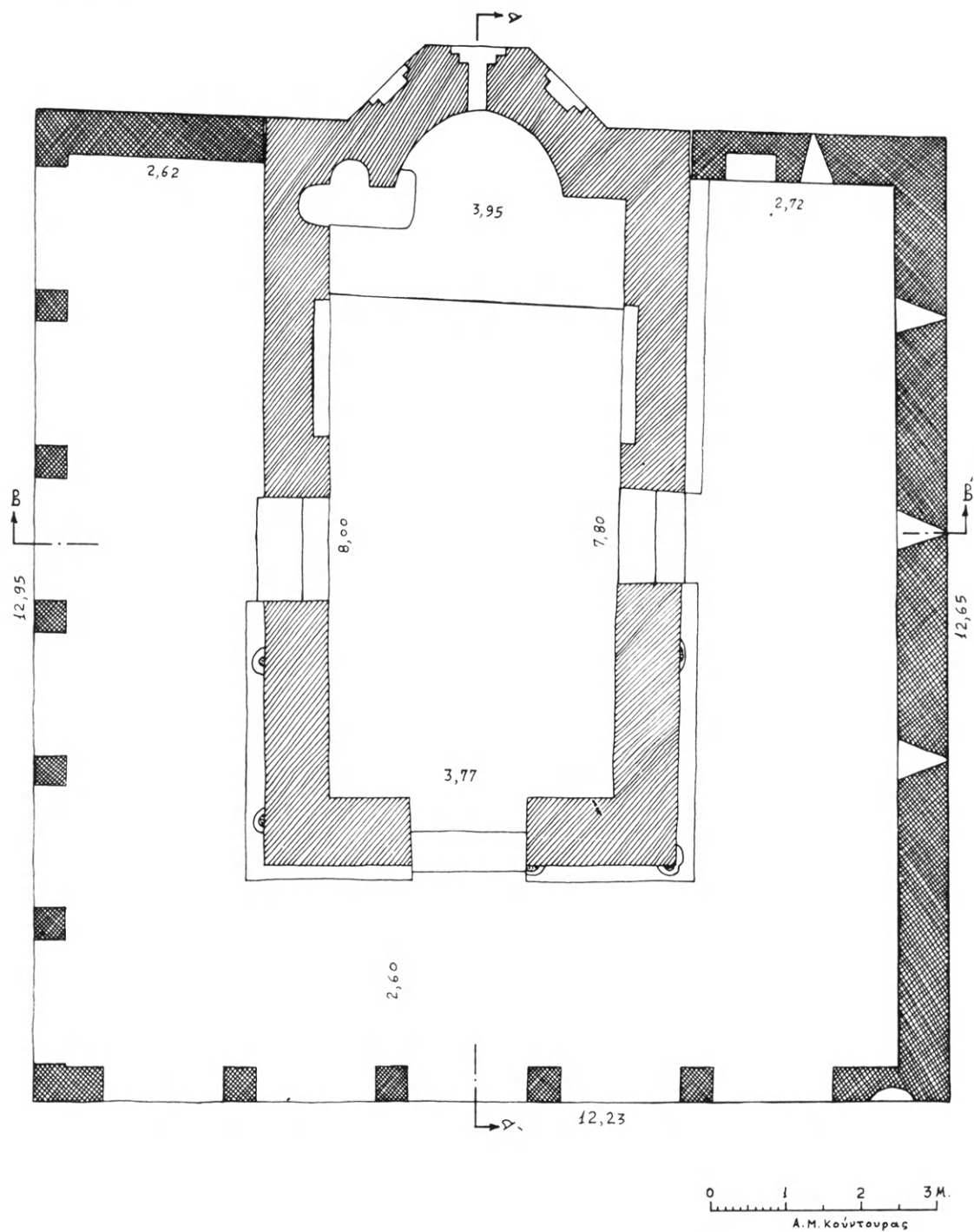
Ἡ ὑπαρξὶς τῶν τυφλῶν ἀψίδων διαπιστώνεται εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς μονοχώρους βασιλικὰς τῆς Μακεδονίας ἀπὸ τοῦ 9ου αἰῶνος, μὲ τὸν αὐτὸν ὡς ἄνω προορισμόν, ἥτοι διὰ τὴν παράστασιν εἰς τὴν κόγχην τοῦ ἁγίου τοῦ ναοῦ, καὶ συνεχίζεται καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς Τουρκοκρατίας³.

1. G. MILLET, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 41 κ.ε.

2. Περὶ τῶν βασιλικῶν τούτων γίνεται κατωτέρω λόγος.

3. Πρβ. τὰς βασιλικὰς τῆς Καστορίας Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Κασνίτζη καὶ Ἀγ. Ἀθανάσιον τῆς Μητρο-

ΚΑΤΟΨΙΣ



Εικ. 1. Κάτοψις του ναού τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ.

Ἡ ὁμάς τῶν μονοχώρων μὲ τυφλὰ ἀψιδώματα ξυλοστέγων βασιλικῶν πρέπει νὰ διαχωρισθῇ ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν καμαροσκεπάστων, εἰς τὰς ὁποίας τὰ τυφλὰ ἀψιδώματα ἐπιβάλλονται εἰς τὸ κτίσμα ἀπὸ στατικὴν μᾶλλον παρὰ ἀπὸ λειτουργικὴν ἀνάγκην καὶ ἀρχιτεκτονικὴν - αἰσθητικὴν διάρθρωσιν τῶν ἐπιφανειῶν τῶν μακρῶν τοίχων.

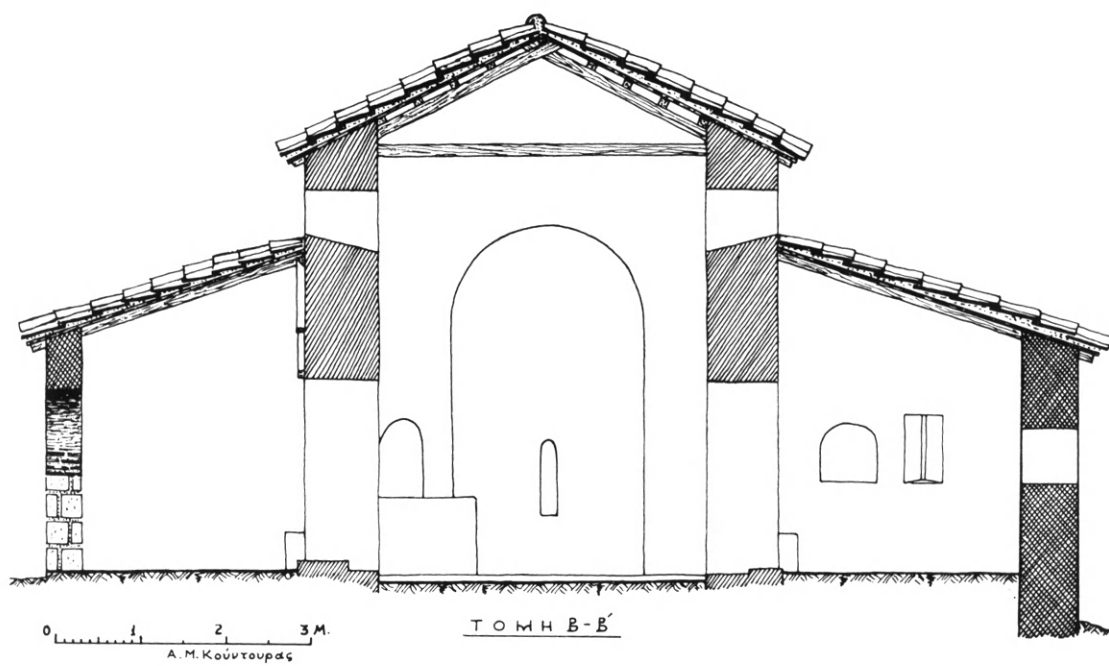
Ἡ γνώμη αὕτῃ ἐνισχύεται ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὴν μελέτην τῆς κατόψεως καὶ τῆς τομῆς τῶν καμαροσκεπάστων βασιλικῶν¹, ὅπου δὲν παρουσιάζονται ἐκβαθύνσεις τοῦ τοίχου πρὸς διαμόρφωσιν τοῦ τυφλοῦ τόξου ἢ τῆς ἀψίδος ἀλλὰ κτισταὶ προεξοχαὶ τοῦ τοίχου, ἀντηρίδες ἢ παραστάδες, ἐπὶ τῶν ὁποίων βαίνουν συνήθως αἱ ἐνισχυτικαὶ ζῶναι τῶν καμαρῶν. Ἐπομένως, αἱ μονόχωροι καμαροσκεπάστοι βασιλικαὶ μὲ τυφλὰ ἀψιδώματα ἀποτελοῦν μὲν τὴν συνέχειαν ἀλλὰ εἶναι καὶ ἡ τελευταία ἀπλοποίησις τῶν συνθετωτέρων κτηρίων, δηλ. τῶν τρικλίτων βασιλικῶν². Ἐὰν ὑποτεθῇ ὅτι αἱ μονόχωροι αὐταὶ βασιλικαὶ ἦσαν τρίκλιτοι, τότε τὰ τυφλὰ αὐτὰ ἀψιδώματα θὰ ἦσαν κενὰ καὶ διάτρητα, σχηματίζοντα πραγματικὰ τόξα διαχωρισμοῦ τοῦ κτηρίου. Ὁ κύριος αὐτός, ὁ στατικός δηλονότι προορισμὸς τῶν παραστάδων τῶν ἀψιδωμάτων εἰς τὰς καμαροσκεπάστους βασιλικάς, εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθῇ, ἐὰν συγκρίνωμεν τὰς παραστάδας ἢ τὰ ποδαρικὰ αὐτὰ πρὸς τὸν τρίκλιτον ναὸν τῆς νεστοριανῆς Μονῆς τῆς Amida, ὅπου ὀπίσω ἀπὸ τοὺς κίονας, οἱ ὅποιοι φέρουν τὴν καμάραν τῆς στέγης καὶ ἐν ἐπαφῇ πρὸς αὐτοὺς, ὑπάρχουν, πρὸς ἐνίσχυσιν τῶν κίωνων καὶ ἐξουδετέρωσιν τῶν ὠθήσεων, καὶ παραλληλόγραμμοι πεσσοί³. Οὗτοι μαζὶ μὲ τοὺς κίονας ἐκτελοῦν ὁμοίαν λειτουργίαν, ὅπως καὶ αἱ προεξέχουσαι τῶν μονοκλίτων καμαροσκεπάστων βασιλικῶν παραστάδες, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἐνισχυτικαὶ τῶν πλευρικῶν τοίχων καὶ ὄχι ἐκβαθύνσεις αὐτῶν, ὅπως εἰς τὰς μονοκλίτους βασιλικὰς τῆς Μακεδονίας καὶ εἰς τὰς καμαροσκεπάστους γενικῶς μονοκλίτους βασιλικὰς μὲ ἐν ἀψίδωμα εἰς κάθε μακρὰν πλευράν. Ἀλλωστε οἱ τοῖχοι αὐτῶν

πόλεως (Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, ABME 4, 1938, 138, εἰκ. 95). Εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν ἄνευ κόγχης εἰκονίζεται εἰς τὸν "Αγ. Ἀθανάσιον τῆς Μητρὸς πόλεως ὁ πάτρων τῆς ἐκκλησίας (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Ἑρευναι ἐν Ἀνω Μακεδονίᾳ, Μακεδονικά 5, 1961/63 (1963), 387 καὶ σημ. 1, ὅπου ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία).

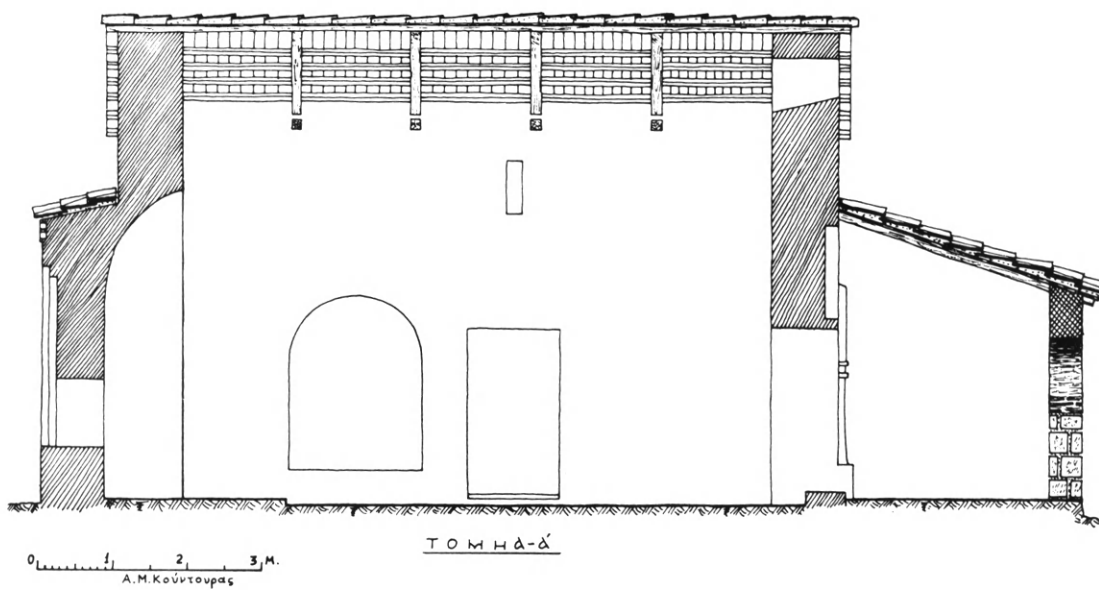
1. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Αἱ καμαροσκεπάστοι βασιλικαὶ τῶν Ἀθηνῶν, EEBΣ 2, 1925, 288 κ.ε.

2. O. WULFF, Bibliographisch-Kritischer Nachtrag zu Altchristliche und Byzantinische Kunst, Potsdam 1936, 62 (477). Εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν τρικλίτων καμαροσκεπάστων βασιλικῶν συγκαταλέγει ὁ Wulff καὶ τὰς ἐν Θεσσαλονίκῃ τῶν Ἀσωμάτων (= Ταξιαρχῶν) καὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὀρφανῶν βασιλικάς. Ἡ ἄποψις αὕτῃ εἶναι ἐσφαλμένη. Τὰ κατὰ τὴν ἀνατολικὴν καὶ δυτικὴν πλευράν διατηρούμενα ἀετώματα, τὰ ὁποῖα φέρουν τὸν ἀρχικὸν αὐτῶν γραπτὸν διάκοσμον, μαρτυροῦν περὶ τοῦ ἐναντίου. Πρβ. Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΥ, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης ἐκ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, Θεσσαλονίκη 1952, 18, εἰκ. 1, 10, 39, εἰκ. 12. Τοῦ αὐτοῦ, Νεώτερα εὐρήματα εἰς τὸν ναὸν τῶν Ταξιαρχῶν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 3, 1953/55 (1956), 285 κ.ε. Τοῦ αὐτοῦ, Νεώτεροι ἔρευναι εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὀρφανὸν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 6, 1964/65 (1965), 92, εἰκ. 1 καὶ πίν. Α'. Τοῦ αὐτοῦ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα 1964, βλ. καὶ τὰ ἐπεξηγηματικὰ διαγράμματα I, II καὶ εἰκ. 5 καὶ 6.

3. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ἔ.δ. 295, εἰκ. 12.



Εικ. 2. Έγκασία τομή. 'Ανατολική πλευρά.



Εικ. 3. Τομή κατά μήκος.

είναι κατά πολὺ παχύτεροι ἀπὸ τοὺς τοίχους τῶν ὁμοίων μὲ παραστάδας βασιλικῶν. Ἡ παρατήρησις τοῦ G. Millet, ὅτι τὰ ἀψιδώματα εἰς τὰς καμαροσκεπάστους βασιλικὰς δὲν ἔχουν καμμίαν στατικὴν ἀξίαν ἀλλ' εἶναι μόνον διακοσμητικά, ἀνταποκρίνεται εἰς τὰ κτίσματα ποὺ ἀνεφέραμεν ἀμέσως ἀνωτέρω¹.

Κατὰ ταῦτα τρεῖς ομάδας μονοχώρων βασιλικῶν μὲ ἀψιδώματα εἶναι ἀνάγκη νὰ διακρίνωμεν : 1) τὰς καμαροσκεπάστους μὲ ἀντηρίδας, 2) τὰς καμαροσκεπάστους μὲ παράλληλα μόνον ἀψιδώματα καὶ 3) τὰς ξυλοστέγους μὲ ἀψιδώματα.

Ἀντιπροσωπευτικὰ μνημεῖα τῶν δύο πρώτων ομάδων εὐρίσκονται εἰς ὅλην τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς τὰς νήσους², ἐνῶ εἰς τὴν Μακεδονίαν, ἐγὼ τοῦλάχιστον, δὲν γνωρίζω ὅμοιον παράδειγμα. Ὅλαι αἱ βασιλικαὶ τῆς Καστορίας καὶ τῆς περιφερείας τῆς³, ἐκτὸς ἀπὸ τὰς τρεῖς τρικλίτους καμαροσκεπάστους, τοῦ Ἀγ. Στεφάνου, τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων καὶ τοῦ Ταξιάρχου τῆς Μητροπόλεως, ἀνήκουν εἰς τὴν τρίτην ομάδα. Αἱ βασιλικαὶ αὗται παρουσιάζουν παραλληλίαν πρὸς τὰς ἀνατολικὰς, διαφέρουν ὅμως ἐκείνων ὡς πρὸς τὴν καταγωγήν. Ὡς ἐλέχθη καὶ ἀνωτέρω, ἀκολουθοῦν τὴν παλαιὰν παράδοσιν τῶν ἐλληνιστικῶν βασιλικῶν τῆς Ἑλλάδος⁴.

Ἡ τοιχοδομία τῆς βασιλικῆς τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν ΒέροIAN εἶναι ἀπλῆ. Συνίσταται ἐκ κανονικῶν καὶ ἀκανονίστων παβολίθων καὶ ἐνδιαμέσων πλίνθων, αἱ ὁποῖαι ποικίλλουν κατὰ τὸ μέγεθος ἀναλόγως τῶν μεσολαβούντων ἀρμῶν. Ἡ τοιαύτη διάταξις, ἐν συσχετισμῷ πρὸς τὴν ἀντίθεσιν ἢ ὁποῖα δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ φαιοκίτρινον χρῶμα τῶν παβολίθων καὶ τοῦ ζωηρῶς ἐρυθροῦ τῶν πλίνθων, προκαλεῖ τὴν ἐντύπωσιν λίαν ἐπιμελοῦς τοιχοδομίας. Κεραμοπλαστικὴ διακόσμησις δὲν ὑπάρχει εἰμὴ μόνον εἰς τὰς τρεῖς τυφλὰς ἀψίδας τῆς ἡμιεξαγωνικῆς κόγχης, τῶν ὁποίων αἱ ἐπιφάνειαι χωρίζονται ὀριζοντίως μὲ ζώνας ἀπὸ δύο πλίνθους εἰς πέντε ἰσομεγέθη παραλληλόγραμμα, τὰ ὁποῖα κοσμοῦνται διὰ ποικίλων κεραμιουργημάτων (πίν. 2). Τὸ γεῖσον τῆς κόγχης ἀποτελεῖται ἐκ διπλῆς ὀδοντωτῆς ταινίας, ἡ ὁποία περικλείεται δι' ὀριζοντίων πλίνθων.

Ὅμοια περίπου ἐξωτερικὴ διάρθρωσις τῶν τοίχων παρατηρεῖται καὶ εἰς τὰς ἄλλας βυζαντινὰς βασιλικὰς τῆς Βεροίας, ὡς εἰς τὸν πρὸ ἐτῶν κατεδαφισθέντα

1. G. MILLET, L' école grecque, 48.

2. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Αἱ καμαροσκεπαστοὶ βασιλικαὶ τῶν Ἀθηνῶν, ἔ.ἀ. Τ ο ὕ α ὕ τ ο ὕ, Ἀνατολίζουσαι βασιλικαὶ τῆς Λακωνίας, ΕΕΒΣ 4, 1927, 343 κ.ἐ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935, εἰκ. 29, 30, πίν. 31. Εἰς ταύτας προσθετέαι διὰ τὴν ὁμοιότητα τῆς κατόψεως καὶ ἕτεραί τινες ὡς ἐν εἰκ. 32, 35, 36, 39. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου, ABME 6, 1948, 61 κ.ἐ.

3. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, ἔ.ἀ.

4. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντινὰ βασιλικαὶ Μακεδονίας καὶ Παλαιᾶς Ἑλλάδος, BZ 30, 1929/30, 568-576. Τ ο ὕ α ὕ τ ο ὕ, Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, Ἀθῆναι 1942, 319 κ.ἐ.

Ἄγ. Νικόλαον¹, εἰς τὸν Ἄγ. Κήρυκον κ.ά. Καὶ αὐτῶν ὁ κεραμοπλαστικός διάκοσμος περιορίζεται κυρίως εἰς τὴν κόγχην. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ αὐτὴ ἰδιομορφία ἴσως νὰ προέρχεται ἐκ τῆς συνηθείας τῆς καλύψεως τῶν ἐξωτερικῶν τοίχων τῶν μνημείων διὰ ζωγραφιδῶν², μολονότι ἄλλα παραδείγματα μαρτυροῦν περὶ τοῦ ἀντιθέτου, ὅτι δηλ., ἐνῶ ἐγνώριζον οἱ τεχνῖται ὅτι θὰ καλυφθοῦν οἱ τοῖχοι διὰ τοιχογραφιδῶν, ἐν τούτοις δὲν ἀπέφευγον νὰ κοσμήσουν ὅλας σχεδὸν τὰς ἐπιφανείας τῶν τοίχων μὲ κεραμουργήματα.

Τὴν ἀπλότητα τῆς περιγραφείσης τοιχοδομίας τοῦ ναοῦ ποικίλλουν πρόσθετα μεγάλα σχετικῶς τόξα, ἀνὰ ἐν εἰς τὴν δυτικὴν, τὴν βόρειον καὶ τὴν νοτίαν πλευράν, βαίνοντα ἐπὶ κτιστῶν ἐπίσης ἡμικιονίων μετὰ γραπτῶν κιονοκράνων καὶ περιβάλλοντα διαφόρους παραστάσεις. Τοιχογραφίας ἀναγομένης χρονολογικῶς εἰς τὴν πρώτην περίοδον τοῦ ναοῦ διεπιστώσαμεν καὶ εἰς τὴν ΝΑ. γωνίαν τοῦ νοτίου τοίχου καὶ εἰς τὴν τυφλὴν ἀψίδα τοῦ δυτικοῦ τοίχου ὑπεράνω τῆς βασιλείου πύλης, πρᾶγμα ποῦ μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὴν ὑπόθεσιν, ὅτι ὅλον τὸ κτίσμα ἐκαλύπτετο ποτε ἐξωτερικῶς διὰ τοιχογραφιδῶν.

Τὸ περιβάλλον σήμερον τὰς τρεῖς πλευρὰς τοῦ κτηρίου περίστωρον εἶναι σύγχρονος προσθήκη.

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ἀνάλογος πρὸς τὴν πενιχρότητα τοῦ ὅλου οἰκοδομήματος εἶναι καὶ ὁ ἐσωτερικὸς γλυπτὸς διάκοσμος.

Τὸ δάπεδον τοῦ ναοῦ ἦτο ἄλλοτε ἐστρωμένον διὰ μαρμαροθετήματος. Τμῆμα τούτου διατηρεῖται ἀκόμη πρὸ τοῦ Ἰ. Βήματος. Ἀποτελεῖτο ἐξ αὐτοτελῶν ὀρθογωνίων τετραγώνων (0,30 × 0,30 μ.) πληρουμένων διὰ μικρῶν ἀκανονίστων καὶ πολυχρῶμων μαρμάρων. Τὸ ὅλον μαρμαροθέτημα περιεβάλλετο διὰ λευκῆς ταινίας πάχους 0,20 μ.

1. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, 467, εἰκ. 301. Περὶ τῶν διακοσμητικῶν στοιχείων τῶν κογχῶν βλ. G. MILLET, ἔ.ἀ. 184 κ.έ.

2. Εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, π.χ., μολονότι οἱ ναοὶ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῶν Ταξιάρχων ἔχουν πλουσιώτερον διάκοσμον εἰς τὰς κόγχας, ἐν τούτοις γενικῶς παρατηρεῖται τὸ ἀντίθετον. Αἱ ἄλλαι πλευραὶ τῶν κτισμάτων εἶναι πλουσιώτεροι εἰς διάκοσμον ἢ αἱ κόγχαι. Ἐν Καστορίᾳ ἡ τοιχοδομία εἶναι πανταχοῦ ὁμοιόμορφος (Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, ἔ.ἀ.). Ἐν Μεσημβρίᾳ καὶ Ἄρτῃ (Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ Μεσημβρία τοῦ Εὐξείνου ὑπὸ Μαρ. Κωνσταντινίδου, ἐκδιδομένη ἐπιμελείᾳ Γ.Α. Μέγα, Ἀθῆναι 1945, 166 κ.έ., εἰκ. 25. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἄρτης, ABME 2, 1936) ἡ ἀρίστη καὶ ποικίλη διάπλασις τῶν ἐπιφανειῶν ὑπάρχει καὶ εἰς τὰς τέσσαρας πλευρὰς τῶν κτηρίων.

ΕΠΙΓΡΑΦΗ, ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

1.— Εἰς τὴν ἐσωτερικὴν ἐπιφάνειαν τοῦ δυτικοῦ τοίχου τῆς ἐκκλησίας (πίν. 6) καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὴν βασίλειον πύλην εὐρίσκεται εἰς καλὴν σχετικῶς κατὰστασιν ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή (πίν. 3), τὴν ὁποίαν ἐξέδωκαν ὁ Delacoullonchê ἐν *Annales des missions scientifiques et littéraires*, τ. Β', 76, N° 90, ὁ Μ.Γ. Δήμιτσας ἐν «Μακεδονία ἐν λίθοις φθεγγομένοις καὶ μνημείοις σωζομένοις», Ἀθῆναι 1896, Α' 87-88, ἀριθ. 112, οἱ Ρῶσοι ἐν τῇ ἐκθέσει πεπραγμένων τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου (*Izvestija*) 4, 1899, τεύχ. γ', 129, ὁ Σ. Λάμπρος¹ εἰς τὸν Νέον Ἑλληνομνήμονα 5, 1908, 279 καὶ τέλος ὁ Σ. Κουγέας εἰς τὰ Ἑλληνικά 7, 1934, 104.

Ἡ ἐπιγραφή εἶναι ἔμμετρος ἀκολουθοῦσα τὸ σύννηθες κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς ἱαμβικὸν τρίμετρον. Τὸ κείμενον ἐν μεταγραφῇ ἔχει ὡς ἑξῆς :

*Ξένος Ψαλιδᾶς ναὸν Θεοῦ ἐγείρει
Ἄφεςιν ζητῶν τῶν πολλῶν ἐγκλημάτων.
Τῆς Ἀναστάσεως Χ(ριστο)ῦ ὄνομα θέμενος.
Εὐφροσύνη σύνευνος τοῦτον ἐκπληροῖ.
5 Ἱστοριογράφος ὄνομα Καλ(λ)ιέργης
τοὺς καλοὺς καὶ κοσμίους αὐταδέλφους μου
ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος
Πατριαρχικὴ χεὶρ καθιστᾷ τὸν ναὸν
ἐπὶ τοῦ μεγάλου Βασιλέως Ἀνδρονίκου
10 Κομνηνοῦ τοῦ Παλαιολόγου ἐν ἔτει ςΩΚΓ*

Στ. 3. τῆς Ἀναστάσεως Χ(ριστο)ῦ ὄνομα θέμενος.

Ὁ ναὸς ἀφιερώθη ὑπὸ τοῦ κτήτορός του εἰς ἀνάμνησιν τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ. Ἀπορον φαίνεται πῶς ἡ ἐκκλησία κατὰ τὴν Τουρκοκρατίαν ἔλαβε τὸ ὄνομα Παναγία ἢ Περίβλεπτος. Τὴν ὀνομασίαν αὐτὴν ἀναφέρουν οἱ μέχρι καὶ τοῦ Λάμπρου περὶ αὐτῆς γράψαντες. Κατὰ τοὺς τελευταίους μόνον χρόνους οἱ Βεροιαῖοι ὀνομάζουν αὐτὴν ὁ «Χριστὸς» ὑπονοοῦντες τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ.

Στ. 4. *Εὐφροσύνη σύνευνος τοῦτον ἐκπληροῖ.*

Τὸ ρῆμα ἐκπληρῶ ὑπὸ τὴν ἔννοιαν τοῦ συμπληρῶ, τελειῶνω, ἐκτελῶ (*Lid-*

1. Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ, Ἑλληνες ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἀλώσεως, Νέος Ἑλληνομνήμων 5, 1908, 279. Ν. ΒΕΗΣ, Βυζαντινοὶ ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἀλώσεως, Βυζαντινὴ 2, 1911/12, 457 κ.έ.

dell-Scott, έκδ. 1948, εν λ.). 'Ως καὶ ἐκ τῶν παρατηρήσεων ἐπὶ τοῦ μνημείου ἐξάγεται, πρέπει μᾶλλον νὰ παρῇλθον ἀρκετὰ ἔτη ἀπὸ τὸν θάνατον τοῦ Ξένου Ψαλιδᾶ καὶ τῆς συμπληρώσεως ἀπὸ τὴν σύζυγόν του Εὐφροσύνην τῆς τοιχογραφήσεως τοῦ ναοῦ. Διότι, ὅπως παρατηρήθη, αἱ ἐξωτερικαὶ τοιχογραφίαι, αἱ ὁποῖαι ἐξετελέσθησαν ζῶντος ἔτι τοῦ Ψαλιδᾶ, διαφέρουν τεχνοτροπικῶς ἀπὸ τὰς ἐσωτερικάς, αἱ ὁποῖαι ἔγιναν μετὰ τὸν θάνατον αὐτοῦ.

Στ. 5. *ιστοριογράφος ὄνομα Καλ(λ)ιέργης.*

Κ α λ λ ι έ ρ γ η ς. Τὸ ὄνομα ἀπαντᾷ καὶ ὡς Καλλιέργης καὶ ἀνήκει εἰς γνωστὴν οἰκογένειαν τῆς Κρήτης¹. Ἐπίσης καὶ εἰς τὴν Ζάκυνθον ἀναφέρονται Κρητικοὶ ζωγράφοι μὲ τὸ αὐτὸ ὄνομα². Ὑπὸ τὸν τύπον τῆς ἐπιγραφῆς ἀπαντᾷ εἰς ἀγιορειτικὸν ἔγγραφον, εἰς τὸ ὁποῖον ἀναφέρεται ζωγράφος Γεώργιος Καλλιέργης μονίμως κατοικῶν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην³. Πιστεύω ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ ζωγράφου τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως Χριστοῦ Βεροίας, διότι τὸ ἔγγραφον τοῦτο χρονολογεῖται εἰς τὸ ἔτος 1322. Ἐπομένως δυνάμεθα νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς ἐπιγραφῆς δὲν ἔχει σχέσιν οὔτε μὲ τὴν οἰκογένειαν τῶν Καλλιέργηδων τῆς Κρήτης οὔτε μὲ τοὺς Κρητικούς ζωγράφους τῆς Ζακύνθου.

Στ. 6. *τοὺς καλοὺς καὶ κοσμίους αὐταδέλφους μου.*

Οἱ στ. 5-7 εἶναι δυσνόητοι, παρουσιάζοντες ἀνωμαλίαν ἐκ τῆς παρεμβολῆς ἀσυνδέτως μεταξὺ τῶν στ. 5 καὶ 7 τοῦ στ. 6. Δύο ἴσως ἐρμηνεῖται εἶναι δυνατὸν νὰ δοθοῦν:

Α) Τὸ οὐσιαστικὸν *ιστοριογράφος* τοῦ στ. 5, ὁμοῦ μεθ' ἐνὸς ἐννοουμένου ἐστὶ, εἶναι νοηματικῶς ἰσοδύναμον μὲ τὸ ρῆμα *ιστοριογραφεῖ*. Τότε ἡ ἐννοια τῶν στ. 5-7 εἶναι: *ιστοριογραφεῖ τὸν ναὸν ὁ ὀνομαζόμενος Καλλιέργης, ὁ ἄριστος ζωγράφος ὅλης τῆς Μακεδονίας, βοηθούμενος ἀπὸ τοὺς ἀξίους καὶ κοσμίους αὐταδέλφους του.* Ὁ Καλλιέργης δηλαδὴ καὶ οἱ ἀδελφοὶ του ἀπετέλουν καλλιτεχνικὴν ὁμάδα, τῆς ὁποίας προΐστατο ὁ Καλλιέργης ὡς ὁ ἄριστος ζωγράφος ὅλης τῆς Μακεδονίας. Εἶναι φανερόν ὅτι εἰς μίαν τοιαύτην ἐρμηνείαν αἱ λέξεις ὅλης Θετταλίας ἀποτελοῦν προσδιορισμὸν εἰς τὴν ἔκφρασιν ἄριστος ζωγράφος (ἄριστος ζωγράφος ὅλης Θετταλίας). Μία τοιαύτη ὁμως σύνταξις α) τονίζει ἔτι περισσότερον τὸ ἀσύνδετον τοῦ στ. 6 μὲ τὸν προηγούμενον καὶ τὸν ἐπόμενον στίχον, β) οὐδὲν εὖναι μίαν ὁμαλὴν σύνδεσιν τοῦ στ. 7 μὲ τὸν στ. 5.

1. Α. ΓΟΥΔΑΣ, Βιογραφία Τσουδερῶν ἢ Καλλιεργῶν, Ἀθῆναι 1930, 7-37. Α. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 27 κ.έ.

2. Δ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, Ἑλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1935, 98 κ.έ.

3. Γ. ΘΕΟΧΑΡΙΔΗΣ, Ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης, Μακεδονικά 4, 1955/60 (1960), 541 κ.έ. Ἡ ὑπόθεσις τοῦ συγγραφέως ὅτι ἡ ἐπιγραφή ὑπῆρχε δις εἰς τὸν ναόν, χαραγμένη ἐπὶ λίθου ἄνωθι τῆς εἰσόδου καὶ ἐξωγραφημένη διὰ χρώματος ἐντὸς τοῦ ναοῦ, δὲν εὐσταθεῖ.

Β) Νὰ δεχθῶμεν ὅτι αἱ λέξεις ὅλης Θετταλίας ἀποτελοῦν ἄμεσον νοηματικὸν συμπλήρωμα τοῦ στ. 6 (τοὺς καλοὺς καὶ κοσμίους ἀνταδελφούς μου ὅλης Θετταλίας). Μὲ τὴν σύνταξιν αὐτὴν αἱ λέξεις ἄριστος ζωγράφος τοῦ στ. 7 συνδέονται εὐκολώτερον μὲ τὸν στ. 5. Ἡ δυσκολία ἔγκειται εἰς τὸ νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ στιχουργὸς ἐχρησιμοποίησεν εἰς τὸν στ. 6 τὴν αἰτιατικὴν πτῶσιν ἀντὶ τῆς συνήθους γενικῆς διαιρετικῆς, ἴσως ὅμως ἔδωκεν εἰς τὸν ἐκυτόν του τὴν ἄδειαν ταύτην συμφύρων εἰς τὴν πραγματικότητά δύο συντάξεις: μίαν κατὰ τὴν νεωτέραν ἑλληνικὴν, ὅπου ἡ διαίρεσις δηλοῦται μὲ ἐμπρόθετον αἰτιατικὴν πτῶσιν (ἀπὸ + αἰτ.), καὶ μίαν κατὰ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν, ὅπου διὰ τὴν δήλωσιν τῆς διαίρεσεως εἶναι ἀρκετὴ μία ἀπλὴ πλαγία πτῶσις.

Εἶναι φανερόν ὅτι κατὰ τὴν δευτέραν ταύτην ἐρμηνείαν οἱ τρεῖς στίχοι ἔχουν τὸ ἀκόλουθον νόημα: ἱστοριογράφος τοῦ ναοῦ εἶναι ὁ ὀνομαζόμενος Καλλιέργης, ὁ ἄριστος μεταξὺ πάντων τῶν καθ' ὅλα ἀξίων ὁμοτέχνων - συναδελφῶν του ὅλης τῆς Μακεδονίας ζωγράφος.

Στ. 7. ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος.

Θετταλία ἐνταῦθα ὑπὸ τὴν ἔννοιαν τῆς Μακεδονίας, ἥτις ἀπὸ τοῦ 6ου ἤδη αἰῶνος χαρακτηρίζεται οὕτω¹.

Στ. 8. πατριαρχικὴ χεὶρ καθιστᾷ τὸν ναόν.

Τὸ ρῆμα καθίστημι ὑπὸ τὴν ἔννοιαν ἰδρύω, ἐγκαινιάζω (Liddell - Scott, ἐν λ.). Ἐγκαινιάζει τὸν διακοσμηθέντα ναὸν πατριαρχικὴ χεὶρ, δηλ. αὐτοπροσώπως ὁ Πατριάρχης. Μέχρι τοῦ μηνὸς Ἀπριλίου τοῦ ἔτους 1315 Πατριάρχης εἶναι ὁ ἀπὸ Κυζίκου Νήφων, Βεροιαῖος τὴν καταγωγὴν². Τοῦτον ἀπομακρυνθέντα τοῦ θρόνου διαδέχεται Ἰωάννης ὁ Γλυκὺς. Ἐπομένως διὰ νὰ καθορισθῇ ἐπακριβῶς ποῖος ἦτο ὁ Πατριάρχης ὁ ἐγκαινιάσας τὸν ναὸν καὶ ποῖος ὁ ἀκριβὴς ἐντὸς τοῦ ἔτους 1315 χρόνος τῆς καθαγιασέως τοῦ ναοῦ, ἀνάγκη νὰ διακριβωθῇ ὁ χρόνος τῆς ἀναρρήσεως εἰς τὸν πατριαρχικὸν θρόνον τοῦ Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος, θέμα τὸ ὁποῖον θὰ ἐξετάσωμεν ἀμέσως κατωτέρω.

Στ. 9/10. ἐπὶ τοῦ μεγάλου Βασιλέως Ἀνδρονίκου Κομνηνοῦ τοῦ Παλαιολόγου.

Πρόκειται περὶ τοῦ Ἀνδρονίκου Β', τοῦ Γέροντος (1283-1328).

Ἐκ τῆς ἐπιγραφῆς συνάγεται ὅτι ἡ ὀλοκλήρωσις τοῦ ναοῦ ἀνήκει εἰς δύο περιόδους: εἰς τὴν πρώτην περίοδον χρονολογοῦνται τὸ κτήριον καὶ μερικαὶ ἐξωτερικαὶ τοιχογραφίαι, τῶν ὁποίων ἡ τεχνοτροπία μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὸ νὰ καθορίσωμεν ὡς χρόνον οἰκοδομῆς τοῦ κτηρίου τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰῶνος. Εἰς τὴν δευτέραν περίοδον, ἦτοι εἰς τὸ ἔτος τὸ ἀναγραφόμενον εἰς τὴν ἐπιγραφὴν, ἀνή-

1. ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ Περὶ κτισμάτων, ἐκδ. I. Haury, III, 2, Leipzig 1913, 112.

2. O. TAFRALI, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, 87 καὶ σημ. 5. Μ. ΓΕΔΕΩΝ, Πατριαρχικοὶ Πίνακες, Κωνσταντινούπολις ἄ.χ., 412.

κουν αἱ ἐσωτερικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ, αἱ ὁποῖαι ἐξετελέσθησαν ἀπὸ τὸν Καλλιέργην. Ἐτερον σημεῖον τῆς ἐπιγραφῆς, τὸ ὁποῖον εἶναι δυνατόν νὰ ὀρίσῃ καὶ τοὺς μῆνας τοῦ ἔτους 1315, κατὰ τοὺς ὁποίους ἱστορήθη ὁ ναός, εἶναι ἡ εἰς τὸν στ. 8 φράσις «πατριαρχικὴ χεὶρ καθιστᾷ τὸν ναόν».

Πρὸς τοῦτο εἶναι ἀνάγκη νὰ διακριβωθῇ ποῖος ὁ Πατριάρχης ὁ ἐγκαινιάσας τὸν ναόν. Διότι, ὡς ἐλέχθη, εἰς τὸ αὐτὸ ἔτος συμπίπτει ἡ ἐκπτώσις τοῦ Πατριάρχου Νήφωνος καὶ ἡ ἀνάρρησις εἰς τὸν θρόνον τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ ἐκ λαϊκῶν Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος.

Ὁ Νικηφόρος Γρηγοῤᾤς¹ ἀναφέρει ὅτι ἀπὸ τῆς ἐκπτώσεως ἀπὸ τὸν πατριαρχικὸν θρόνον τοῦ Νήφωνος «ἐνὸς μεταξὺ παραδραμόντος ἔτους ἐπὶ τὸν πατριαρχικὸν ἀνάγεται θρόνον Ἰωάννης ὁ Γλυκύς», ἥτοι τὸ ἔτος 1316. Ὀλίγον κατωτέρω ὅμως, ἐξ ἄλλης ἀφορμῆς, ἀναφερόμενος ὁ αὐτὸς συγγραφεὺς εἰς τὸν Ἰωάννην τὸν Γλυκὺν καθορίζει ὡς δεύτερον ἔτος τῆς Πατριαρχίας αὐτοῦ τὸ ἐξακισχιλιοστὸν ὀκτακοσιοστὸν εἰκοστὸν πέμπτον, ἥτοι τὸ ἔτος 1317 ἀπὸ Χριστοῦ, πρᾶγμα ποὺ ἐπιβάλλει νὰ θεωρήσωμεν ὅτι ὁ Ἰωάννης ἤρχισε πατριαρχεῦων ἀπὸ τοῦ ἔτους 1315. Ἐπομένως ὁ Γρηγοῤᾤς εἴτε σφάλῃται εἴτε δίδει πληροφορίας οὐχὶ ἀκριβεῖς περὶ τῆς ἐπὶ ἐν ἔτος, μετὰ τὴν ἐκπτώσιν τοῦ Νήφωνος, χηρείας τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου.

Ἐξ ἄλλου εἶναι γνωστὸν ὅτι κατὰ τὸν Ἰούλιον τοῦ 1315 ὁ Οἰκουμενικὸς Πατριάρχης Ἰωάννης συνεκάλεσεν ἐνδημοῦσαν Σύνοδον². Ἐπομένως ἡ πρώτη πληροφορία τοῦ Γρηγοῤᾤ, περὶ τῆς ἐπὶ ἔτος δηλ. χηρείας τοῦ οἰκουμενικοῦ θρόνου, ἐλέγχεται ὡς ἀνακριβής. Ἡ χηρεία αὕτη πρέπει νὰ δεχθῶμεν ὅτι δὲν παρετάθη πέρα τῶν δύο μηνῶν, ἀφοῦ γνωρίζομεν ἀφ' ἐνὸς τὸν μῆνα κατὰ τὸν ὁποῖον ἀπεμακρίνθη ὁ Νήφων — Ἀπρίλιος τοῦ 1315³ — ἀφ' ἐτέρου ἔχομεν τὰς ἀνωτέρω μαρτυρίας τοῦ Γρηγοῤᾤ καὶ τῶν Acta. Ἀσφαλῶς μία τῶν πρώτων φροντίδων τοῦ νέου Πατριάρχου θὰ ἦτο ἡ οἰκονομικὴ ἀνόρθωσις τοῦ Πατριαρχείου, εἰς τὴν ὁποίαν ἀπέβλεπε καὶ ἡ σύγκλησις τῆς ἐνδημούσης Συνόδου. Οὕτω κατὰ τὸ ἔτος 1315 μεσολαβεῖ ὀκτάμηνος Πατριαρχία (Σεπτέμβριος - Ἀπρίλιος) τοῦ Νήφωνος, ἀκολουθεῖ δίμηνος περίπου (Μάιος - Ἰούνιος) χηρεία τοῦ πατριαρχικοῦ θρόνου καὶ ἐν συνεχείᾳ δίμηνος (Ἰούλιος - Αὐγούστος) Πατριαρχία Ἰωάννου τοῦ Γλυκέος. Ἡ φράσις λοιπὸν τοῦ στ. 8 τῆς ἐπιγραφῆς «πατριαρχικὴ χεὶρ» πρέπει νὰ ἀναφέρεται εἴτε εἰς τὸν Νήφωνα εἴτε εἰς τὸν Ἰωάννην. Ἐὰν ληφθῇ ὅμως ὑπ' ὄψιν ἡ καταγωγὴ τοῦ Νήφωνος ἐκ Βεροίας⁴ καὶ ἡ μεγάλη αὐτοῦ οἰκοδομικὴ δραστη-

1. ΝΙΚΗΦ. ΓΡΗΓΟΡΑΣ, ἐκδ. Βόννης, 1, 259, 15. 269, 24 κ.έ.

2. G. MIKLOSICH — I. MÜLLER, Acta Patriarchatus Constantinopolitani (1315-1402), Α', 3 κ.έ. Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, 1923, 368. Πρβ. καὶ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΗΛΙΟΥΠΟΛΕΩΣ ΚΑΙ ΘΕΙΡΩΝ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ, Ἱστορία τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, 1, Ἀθῆναι 1953, 368.

3. ΝΙΚΗΦ. ΓΡΗΓΟΡΑΣ, ἔ.δ. 269, 24 κ.έ. E. DE MURALT, Essai de chronographie byzantine (1057-1453), II, Bâle-Genève 1871, 513 κ.έ., ἀρ. 6823.

4. Μ. ΓΕΛΕΩΝ, ἔ.δ. σημ. 601.

ριότης εἰς τὴν ὁποίαν ὀφείλεται καὶ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ ναὸς τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, τότε νομίζω ὅτι δυνάμεθα νὰ ἀποδεχθῶμεν τὸν Νήφωνα ὡς ἐγκαινιάσαντα τὸν ναὸν τῆς Βεροίας.

Τὸ ἀνωτέρω συμπέρασμα περιορίζει τὸν χρόνον τῶν ἐγκαινίων εἰς τοὺς πρώτους ὀκτὼ μῆνας, ἥτοι ἀπὸ Σεπτεμβρίου μέχρις Ἀπριλίου τοῦ 1315¹.

2.— Χαμηλά, εἰς τὴν κατωτάτην ζώνην τοῦ δυτικοῦ τμήματος τοῦ νοτίου τοῖχου ὅπου παριστάνονται τέσσαρες μοναχοί, οἱ ἅγιοι Σάββας, Εὐθύμιος, Ἀντώνιος καὶ Ἀρσένιος (πίν. 75-76), εἰκονίζεται ὡς παρέμβλητος μορφή μοναχὸς μὲ πρασινόφαιον στιχάριον, ἰόχρουν μανδύαν καὶ βαθυκύανον κουκούλιον, γονυπετής, ἔχων τὰς χεῖρας προτεταμένας εἰς δέξιν (πίν. 76, 77, 78, ἔγχρωμος πίν. ΙΖ). Πρὸ αὐτοῦ ἐπὶ πρασίνου κάμπου διετηρήθη λίαν κολοβωμένη ἡ μεγαλογράμματος ἐπιγραφή (πίν 4.) :

1. ΤΟ ΠΡΟΣ Π [.....
ΚΤΗΤΟΡΟΣ [.....
ΔΕΗΣΙΝ [.....
ΤΩΝ ΣΩΝ [.....
5. ΣΤΑΥΡΟΠΙΓΗΝ ΤΕΘΗΚΕΝ
ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΟΝ

Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν αὐτὴν συμπεραίνεται ὅτι τὸ ναῦδριον ἐχρησίμευσεν ὡς καθολικὸν σταυροπηγιακῆς Μονῆς, ἐνῶ ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή ἀναφέρει μόνον τὴν ἰδρύσιν τοῦ ναοῦ².

Αἱ πληροφορίες τῶν δύο ἐπιγραφῶν, ἥτοι τῆς κτητορικῆς καὶ τῆς ἀμέσως ἀνωτέρω, ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνονται ὅτι συγκρούονται μεταξύ των. Ἐν τούτοις, ὅταν ἐξετασθοῦν τὰ εἰς αὐτὰς ἀναφερόμενα γεγονότα κατὰ τὴν χρονολογικὴν των ἐξέλιξιν, ληφθοῦν δὲ ὑπ' ὄψιν ἅφ' ἑνὸς ἡ θέσις εἰς τὴν ὁποίαν εἰκονίζεται ὁ δεόμενος μοναχός, ἅφ' ἑτέρου τὰ ὅμοια μὲ τὴν ἀφιέρωσιν ναοῦ ὡς καθολικοῦ Μονῆς παραδείγματα ἐν τῇ αὐτῇ πόλει, τότε ὅχι μόνον τὰ ἀναφερόμενα εἰς τὴν κτητορικὴν ἐπιγραφὴν δὲν ἀναιροῦνται ὑπὸ τῆς ἄλλης, ἀλλὰ αἱ δύο ἀλληλοσυμπληρῶνται. Διότι ἰδρύσας ὁ Ξένος Ψαλιδᾶς καὶ διακοσμήσας ἡ σύνευνός του τὸν ναὸν εἶχον πιθανώτατα κατὰ νοῦν νὰ τὸν ἀποκαταστήσουν ὡς καθολικὸν Μονῆς. Τοῦτο ἔπραξαν ὀλίγα ἔτη ἀργότερον δι' ἄλλον ναὸν καὶ οἱ συμπολιῖται

1. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων ἐν Θεσσαλονίκῃ, ΑΕ 1932 (1934), 152 κ.ε., 155. Πρβ. ἐν τῇ αὐτῇ σελίδι σημ. 1, 2.

2. Περὶ τοῦ χρόνου τῆς ἰδρύσεως τοῦ ναοῦ καὶ τῶν ἐγκαινίων του βλ. ἀνωτέρω. Δὲν δύνامي νὰ συνταχθῶ μὲ τὴν γνώμην τοῦ F. Dölger, τὴν ὁποίαν ἠκολούθησε καὶ ὁ Σ. Κουγέας, ὅτι ἡ φράσις τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς «πατριαρχικὴ χεὶρ καθιστᾷ τὸν ναὸν» δηλώνει ὅτι ἤδη ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς του ὑπῆρξε Μονὴ καὶ ἡ ἐκφράσις «πατριαρχικὴ χεὶρ» χαρακτηρίζει τὴν Μονὴν ὡς πατριαρχικὴν (F. Dölger, BZ 35, 1935, 258. Σ. ΚΟΥΓΕΑΣ, Ἑλληνικά 9, 1936, 167-170. Βλ. καὶ Γ. ΧΙΟΝΙΔΗ, Ἱστορία τῆς Βεροίας, II, Θεσσαλονίκη 1970, 178, σημ. 2).

των Σκουτέριος Θεόδωρος Σαραντηνός καὶ ἡ σύζυγός του Εὐδοκία Ἀγγελίνα Κομνηνή. Οὗτοι, ὅταν ἔχασαν ὅλα τὰ τέκνα των καὶ μετὰ τὴν τῶν πολλῶν κλαυθμῶν καὶ τοῦ πένθους διάβασιν, ἀπεφάσισαν νὰ οἰκοδομήσουν ναὸν ἐπ' ὀνόματι τοῦ Βαπτιστοῦ Ἰωάννου, νὰ τοῦ ἀφιερῶσουν τὴν περιουσίαν των καὶ νὰ τὸν ἀποκαταστήσουν εἰς ἀρτίαν Μονήν¹. Ἡ ἰδία περίπτωσις, νομίζω, εἶναι καὶ μετὸν ναὸν τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος ἰδρύθη κατ' ἀρχὰς ἴσως ὡς οἰκογενειακὸς ναός. Μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Ξένου Ψαλιδᾶ ἡ σύζυγός του συμπληροῦσα τοῦτον διὰ τῆς τοιχογραφήσεως ἀπεφάσισε νὰ τὸν ἀποκαταστήσῃ εἰς καθολικὸν Μονῆς τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ². Αὕτη παρεχωρήθη διὰ Πατριαρχικοῦ Γράμματος καὶ Χρυσοβούλλου Λόγου εἰς τὸν Χῖον ἱερομόναχον Ἰγνάτιον Καλόθετον³ ἥδη ἀπὸ τοῦ 1314, καθ' ὃν χρόνον δηλ. ἡ ἱστορία τοῦ ναοῦ ὑπὸ τοῦ Καλλιέργη θὰ εὕρισκετο περὶ τὸ τέλος. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν καὶ ἡ εἰκόνισις τῆς μορφῆς τοῦ ὁδομένου μοναχοῦ, ὁ ὁποῖος δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὁ Ἰγνάτιος Καλόθετος ἢ ὁ πατὴρ αὐτοῦ Ἀνδρέας, συνδέεται ὀργανικῶς μετὰ τὴν τετράδα τῶν ἁγίων μοναχῶν.

1. Γ. ΘΕΟΧΑΡΙΔΗΣ, Μία διαθήκη καὶ μία δίκη βυζαντινὴ (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν), Θεσσαλονίκη 1962, 14 κ.ε., 19. Πρόκειται περὶ τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν Βέροian. Γ. ΧΙΟΝΙΔΗΣ, ἔ.α. 188, ὅπου ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

2. Τοῦτο ἐγένετο ὀλίγα ἔτη ἀργότερον καὶ μετὰ τὴν Μονὴν Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου. Ἐνῶ ἐκτίζετο ὁ ναός, ὁ Σαραντηνός ἐκλήθη εἰς Κωνσταντινούπολιν δι' ὑπηρεσίαν. Τὸ ἔργον τοῦτο συνέχισεν ἡ σύζυγός του. Ἀποθανούσης ταύτης ἐπανεκάμψεν ὁ Σαραντηνός εἰς Βέροian καὶ ἐπεδόθη εἰς τὴν ὁλοκλήρωσιν τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον ἀποκαθιστᾷ εἰς καθολικὸν τῆς Μονῆς.

3. F. DÖLGER, Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches von 565 - 1453, München-Berlin 1924 - 1965, IV (1960), 61, ἀρ. 2351, 2352. Καὶ διὰ μὲν τοῦ Προστάγματος ἐν συνδυασμῶ μετὰ τοῦ Πατριαρχικοῦ Γράμματος παραχωρεῖται ἡ ἐν Βεροῖα Μονὴ τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος Ἀληθινοῦ Θεοῦ εἰς τὸν ἱερομόναχον Καλόθετον, διὰ δὲ τοῦ Χρυσοβούλλου ἐπετρέπετο εἰς αὐτὸν μὲν νὰ μένῃ εἰς τὸν Ἄθω, τὴν Μονὴν δὲ τῆς Βεροῖας νὰ διευθύνῃ ὁ πατὴρ αὐτοῦ Ἀνδρέας Καλόθετος. Περὶ τοῦ Ἰγνατίου Καλοθέτου καθὼς καὶ τὴν σχετικὴν μετὰ αὐτὸν βιβλιογραφίαν βλ. F. DÖLGER, ἔ.α. 62 καὶ Γ. ΧΙΟΝΙΔΗΣ, ἔ.α. 178 καὶ σημ. 1.

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ

Αἱ τοιχογραφίαι, αἱ ὁποῖαι καλύπτουν τὰς ἐσωτερικάς καὶ ἐν μέρει καὶ τὰς ἐξωτερικάς ἐπιφανείας τῶν τοίχων τῆς βασιλικῆς, παρὰ τὴν ἐπὶ ἔτη ἐγκατάλειψιν τοῦ κτηρίου, διετηρήθησαν εἰς καλὴν σχετικῶς κατάστασιν. Αἱ καταστροφαί, αἱ ὁποῖαι ἐπῆλθον εἰς πολλὰς ἐξ αὐτῶν ἐκ τῆς εἰσροῆς τῶν ὑδάτων τῆς βροχῆς διὰ τῆς στέγης, εἶναι περιορισμένης ἐκτάσεως. Περισσότεραν καταστροφὴν ἐπέφερεν ἡ ἀμάθεια τῶν περιοίκων, οἱ ὁποῖοι κατὰ καιροὺς ἐπέχριον τὰς τοιχογραφίας, διὰ νὰ φαίνωνται δῆθεν λαμπρότεροι, μὲ ἔλαιον ἢ μὲ λεύκωμα ὥοῦ.

Ὁ καθαρισμὸς καὶ ἡ συντήρησις ποὺ ἔγιναν ὑπὸ τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως ἀπέδωσαν ἐν μέρει τὴν πρώτην λαμπρότητα εἰς τὰς τοιχογραφίας, ἀπεκάλυψαν δὲ καὶ μερικὰ τμήματα μεγάλων συνθέσεων ἢ καὶ ἀγνώστους μέχρι σήμερον παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι ἐκαλύπτοντο ἀπὸ παχὺ στρώμα ἐπαλλήλων ὑδροχρωματισμῶν.

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΙΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ

Εἰς τρεῖς ὀριζοντίας ζώνας διαιροῦνται αἱ ἐπιφάνειαι τῶν τοίχων τῆς βασιλικῆς (παρένθ. πίν. I, πίν. 5-10).

Εἰς τὴν πρώτην ἐκ τῶν ἄνω ζώνων εἰκονίζεται ἐκ τοῦ ἐορταστικοῦ κύκλου τὸ Δωδεκάορτον, εἰς τὴν σειρὰν τοῦ ὁποῖου, κυρίως κατὰ τὸν βόρειον τοῖχον, παρεμβάλλονται καὶ μερικαὶ ξένοι πρὸς τοῦτο συνθέσεις, ὅπως ἡ Προδοσία, ὁ Ἰησοῦς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου, ὁ Ἐλκόμενος, ἡ εἰς τὸν Σταυρὸν Ἀνοδος, ὁ Θρῆνος καὶ ἡ Ἀνάληψις (πίν. 7, 8). Ἐλλείπει ἡ Πεντηκοστή. Ἡ ἀπουσία τῆς παραστάσεως αὐτῆς δὲν ἐπεβλήθη ἕνεκα ἐλλείψεως χώρου, διότι ἐκ τῶν μὴ ἀνηκόντων εἰς τὸ Δωδεκάορτον παραστάσεων ἠδύναντο νὰ παραλειφθοῦν μία ἢ καὶ περισσότεραι, διὰ νὰ εὔρη τὴν κανονικὴν σειρὰν καὶ θέσιν τῆς μετὰ τὴν Ἀνάληψιν καὶ ἡ Πεντηκοστή. Ἀκόμη καὶ τὰ δύο ἀετώματα, ὅπου θὰ ἦτο δυνατόν ἐνδεχομένως νὰ εἰκονισθῇ, καταλαμβάνουν παραστάσεις ξένοι πρὸς τὴν θέσιν αὐτήν, ὅπως ὁ Χριστὸς ἐντὸς στηθαρίου βασταζόμενος ὑπὸ δύο ἀγγέλων εἰς τὸ ἀνατολικὸν καὶ οἱ ἅγιοι Ἰωακείμ καὶ Ἄννα εἰς τὸ δυτικὸν ἀέτωμα (πίν. 5, 6).

Βεβαίως ἡ παράστασις τῆς Πεντηκοστῆς ἢ τελείως ἐλλείπει καὶ ἀπὸ ἀρχαιότερα εἰκονογραφικὰ προγράμματα ἢ τοποθετεῖται ἀπομονωμένη ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτον εἰς θέσεις διαφορετικὰς εἴτε ἐντὸς τοῦ κυρίως ναοῦ εἴτε εἰς τὸν νάρθηκα. Ἀλλὰ ἐκ τῶν μέχρι σήμερον γνωστῶν μνημείων τῆς παλαιολογοῦ ἐποχῆς, ἐξ

ὅσων τοῦλάχιστον ἔχω ὑπ' ὄψει, μόνον εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν¹ τῆς Θεσσαλονίκης παρατηρεῖται ἡ αὐτὴ παράλειψις τῆς παραστάσεως, μολονότι καὶ ἐδῶ ὅπως καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν, ἐπαναλαμβάνω, ὑπῆρχε δυνατότης διὰ τὴν εἰκόνισιν τῆς Πεντηκοστῆς. Ἐξήγησιν τῆς ἀπουσίας αὐτῆς δὲν δύναμαι νὰ δώσω.

Ἐπίσης εἰς τὴν σειρὰν τοῦ Δωδεκαόρτου τῆς πρώτης μεγάλης ζώνης δὲν εἰκονίσθη ἡ Ἀνάστασις (ἡ εἰς Ἀδου Κάθοδος τοῦ Κυρίου), ἡ ὁποία παρεστάθη ἐντὸς τυφλῆς ἀψίδος ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου καὶ πλησίον τοῦ Ἰ. Βήματος ἐν συσχετισμῷ πρὸς τὴν Σταύρωσιν, ἡ ὁποία εἰκονίζεται καταντικρὺ αὐτῆς ἐπίσης εἰς ὁμοίαν ἀψίδα (πίν. 8, 9). Ὁ λόγος τῆς τοποθετήσεως τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων ἐκτὸς σειρᾶς καὶ μάλιστα εἰς τὰς κόγχας τὰς παρὰ τὸ Ἰ. Βῆμα εἶναι ἐμφανής. Ὁ ναὸς εἶναι ἀφιερωμένος εἰς τὸ γεγονός τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ. Ὡς ἀπεδείξαμεν ἐξ ἄλλης ἀφορμῆς², εἰς τὴν Μακεδονίαν τοῦλάχιστον συνηθίζεται νὰ εἰκονίζεται εἰς τὸν νότιον τοῖχον καὶ παρὰ τὸ εἰκονοστάσιον ἐντὸς κόγχης ἢ ἐπὶ τῆς ἀπλῆς ἐπιφανείας τοῦ τοίχου ὁ ἅγιος ἢ τὸ γεγονός εἰς τὸ ὅποιον εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. Ἐπομένως ἡ ἀπομόνωσις τῆς παραστάσεως τῆς Ἀναστάσεως ἐκ τῆς σειρᾶς τοῦ Δωδεκαόρτου εἶναι λογικὴ καὶ ἐπιβαλλομένη. Ἐναντι αὐτῆς εἰς τὸν βόρειον τοῖχον καὶ μέσα εἰς ὁμοιόμορφον κόγχην παρεστάθη ἡ Σταύρωσις, ὡς ὁ ἕτερος πόλος τοῦ ἀπολυτρωτικοῦ Ἔργου τοῦ Κυρίου.

Ἡ μεσαία ζώνη, πολὺ στενωτέρα τῆς πρώτης, μὲ ἀφετηρίαν καὶ ἀπόληξιν τὴν κόγχην τοῦ Ἰ. Βήματος, περιτρέχει καὶ τοὺς τέσσαρας τοίχους τοῦ ναοῦ. Εἰς αὐτὴν εἰκονίζονται κατὰ παράταξιν ἐγκόλπια, εἰς τὰ ὅποια παριστάνονται προτομαὶ τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν, προφητῶν καὶ ἁγίων (πίν. 5-10, ἐγχρωμοὶ πίν. IB, ID).

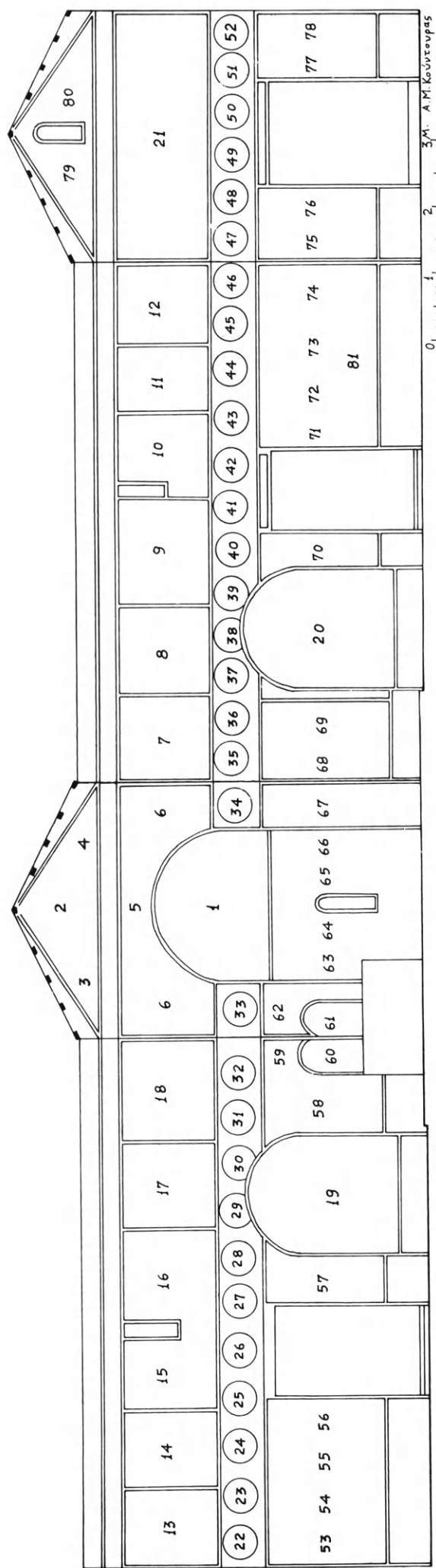
Ἡ θέσις τῶν εὐαγγελιστῶν εἰς τοὺς μακροὺς τοίχους τῆς βασιλικῆς μετὰ τῶν προφητῶν καὶ εἰς τὸ σημεῖον ὅπου εἰκονίζονται δὲν εἶναι τυχαία. Διότι εὐρίσκονται ἀνὰ δύο εἰς τὸ μέσον ἑκατέρας τῶν μακρῶν πλευρῶν τοῦ ναοῦ. Ἀκόμη ὁ μὲν Ἰωάννης εἰς τὴν νοτίαν, ὁ δὲ Ματθαῖος εἰς τὴν βορείαν, καὶ οἱ δύο πλησιέστερον πρὸς τὸ ἀνατολικὸν τμήμα τοῦ ναοῦ, ἐνῶ ὁ Λουκᾶς εἰς τὴν αὐτὴν πλευρὰν μὲ τὸν Ἰωάννην καὶ ὁ Ματθαῖος μὲ τὸν Μᾶρκον.

Ἡ εἰκόνισις τῶν προτομῶν τῶν εὐαγγελιστῶν εἰς τὴν ζώνην αὐτὴν, ἐν συνδυασμῷ μὲ τὴν εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἀέτωμα παράστασιν τοῦ Χριστοῦ ἐν προτομῇ μέσα εἰς τὸν αὐτὸν καὶ κατὰ τὴν μορφήν καὶ κατὰ τὸ χρῶμα πρὸς τοὺς τῆς στενῆς ζώνης δίσκον καὶ κρατοῦντος εἰς τὴν ἀριστερὰν εἰλητὸν καὶ εὐλογοῦντος μὲ τὴν δεξιάν, μὲ ὁδηγοῦν εἰς τὴν σκέψιν ὅτι ὁ ζωγράφος, ἐπειδὴ δὲν τοῦ ἔδιδε ἡ μορφή τοῦ ναοῦ δυνατότητας νὰ εἰκονίσῃ τὸν Παντοκράτορα εἰς τὸν θόλον τοῦ τρούλλου, τοὺς προφήτας εἰς τὸ τύμπανον αὐτοῦ καὶ τοὺς εὐαγγελιστάς εἰς

1. Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, 13.

2. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Ἐρευναι ἐν Ἀνω Μακεδονίᾳ, ἔ.δ. 403 καὶ σημ. 1.

ΑΝΑΠΤΥΓΜΑ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΕΝΘΑ ΣΗΜΕΙΟΥΝΤΑΙ ΑΙ ΘΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ



1. 'Η Πλατυτέρα.
2. Προτομή Χριστού μετά δύο ἀγγέλων.
3. 'Ο προφήτης Δαυίδ.
4. 'Ο προφήτης Σολομών.
5. Τὸ "Άγιον Μανθῆλιον".
6. 'Ο Εὐαγγελισμὸς.
7. 'Η Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.
8. 'Η Ὑπαπαντή.
9. 'Η Βάπτισις.
10. 'Η Μεταμόρφωσις.
11. 'Η Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου.
12. 'Η Βασιλοφόρος.
13. 'Η Προδοσία.
14. 'Ο Ἰησοῦς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου.
15. 'Ο Ἐλκόμενος.
16. 'Η εἰς τὸν Σταυρὸν Ἀνοδος.
17. 'Ο Θρῆνος.
18. 'Η Ἀνάληψις.
19. 'Η Σταύρωσις.
20. 'Η Ἀνάστασις.
21. 'Η Κοιμησις τῆς Θεοτόκου.
22. 'Ο "Άγ." Ἀββας.
23. 'Ο προφήτης Ἰωήλ.
24. 'Ο προφήτης Ναούμ.
25. 'Ο προφήτης Ἀμώς.
26. 'Ο εὐαγγελιστὴς Μάρκος.
27. 'Ο προφήτης Ἰερεμίας.
28. 'Ο εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος.
29. 'Ο Μωυσῆς.
30. 'Ο προφήτης Σοφρονίας.
31. 'Ο προφήτης Ἀγγαῖος.
32. 'Ο "Άγ." Μητροφάνιος.
33. 'Ο "Άγ." Κλήμης.
34. 'Ο "Άγ." Ἰερόθεος.
35. 'Ο προφήτης Ἡσαΐας.
36. 'Ο "Άγ." Πολύκαρπος.
37. 'Ο προφήτης Ἰεζεκιήλ.
38. 'Ο "Άγ." Προκόπιος.
39. 'Ο προφήτης Ἠλίας.
40. 'Ο εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης.
41. 'Ο "Άγ." Φωκάς.
42. 'Ο εὐαγγελιστὴς Λουκάς.
43. 'Ο προφήτης Ἀβδίου.
44. 'Ο προφήτης Ματθαῖος.
45. 'Ο προφήτης Ζαχαρίας.
46. 'Ο "Άγ." Εὐσεβίου.
47. 'Ο "Άγ." Αὐξέντιος.
48. 'Ο "Άγ." Εὐγένιος.
49. 'Ο "Άγ." Μαρκάριος.
50. 'Ο "Άγ." Ὁρέστης.
51. 'Ο "Άγ." Γουρίας.
52. 'Ο "Άγ." Σαμωνιάς.
53. 'Η Ἁγ. Αἰκατερίνη.
54. 'Η Ἁγ. Εἰρήνη.
55. 'Ο "Άγ." Θεόδωρος ὁ Τήρων.
56. 'Ο "Άγ." Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης.
57. 'Ο "Άγ." Γεώργιος.
58. 'Ο "Άγ." Νικόλαος.
59. 'Ο "Άγ." Ἀντίπας.
60. 'Ο "Άγ." Στέφανος.
61. Διάκονος.
62. 'Ο "Άγ." Σπυρίδων.
63. 'Ο "Άγ." Ἀθανάσιος.
64. 'Ο "Άγ." Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.
65. 'Ο "Άγ." Βασίλειος.
66. 'Ο "Άγ." Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.
67. 'Ο "Άγ." Κύριλλος.
68. 'Ο "Άγ." Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων.
69. 'Ο "Άγ." Σάββας.
70. 'Ο "Άγ." Δημήτριος.
71. 'Ο "Άγ." Σάββας.
72. 'Ο "Άγ." Εὐδύμιος.
73. 'Ο "Άγ." Ἀντώνιος.
74. 'Ο "Άγ." Ἀρσένιος.
75. 'Ο "Άγ." Κοσμάς.
76. 'Ο "Άγ." Δαμιανός.
77. 'Ο "Άγ." Κωνσταντῖνος.
78. 'Η Ἁγ. Ἐλένη.
79. 'Ο "Άγ." Ζαχαρίας.
80. 'Η Ἁγ. Ἄννα.
81. Μοναχὸς ἐν δέσει.

τὰ σφαιρικά τρίγωνα, διέλυσε τὸ εἰκονογραφικὸν σύστημα τὸ ἀνῆκον εἰς τὸ κορυφωμα τῶν μετὰ τρούλλου ναῶν καὶ τὸ διένειμε κατὰ τρόπον ὥστε εἰς μὲν τὸ ἀέτωμα νὰ παριστάνεται ὁ Ἰησοῦς ὡς Ἐμμανουήλ, εἰς δὲ τοὺς πλαγίους τοίχους οἱ προφῆται τοῦ τυμπάνου καὶ οἱ εὐαγγελιστὰι τῶν σφαιρικῶν τριγώνων. Εἶναι ἡ μοναδική, ἐξ ὧν γνωρίζω, περίπτωσις, ἐκτὸς ἀπὸ ὠρισμένα ὅμοια παραδείγματα εἰς σικελικὰς ἐκκλησίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ εἰκονογραφικὴ σύνθεσις τοῦ τρούλλου ἐπαναλαμβάνεται, ἔστω καὶ διαλελυμένη, εἰς δρομικὴν ξυλόστεγον βασιλικήν. Ἡ ἄποψις, ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου τοῦ τρούλλου, ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν θέσιν τῶν εὐαγγελιστῶν εἰς τὴν δευτέραν στενὴν ζώνην. Παρετηρήθη ἤδη ὅτι λόγοι δογματικοὶ ἐπιβάλλουν τὴν εἰς τὰ ἀνατολικά σφαιρικά τρίγωνα, δηλ. πρὸς τὸ Ἰ. Βῆμα, θέσιν τῶν εὐαγγελιστῶν Ἰωάννου καὶ Ματθαίου, ἐπειδὴ ὁ μὲν πρῶτος ἀναφέρεται εἰς τὴν θείαν, ὁ δὲ δεύτερος εἰς τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν τοῦ Κυρίου¹. Τὴν θέσιν αὐτὴν ἔχουν οἱ εὐαγγελιστὰι καὶ εἰς πολλὰς ἄλλας περιπτώσεις, ὅπου ἐλλειπόντων τρούλλου καὶ σφαιρικῶν τριγώνων τοποθετοῦνται εἴτε ἐπὶ τῶν ἐπιφανειῶν τῶν τοίχων, ὅπως εἰς τὸ Πρωτῶτον² καὶ εἰς τὸν σταυρεπίστεγον ναὸν τῆς Κωστάνιανης τῆς Ἡπείρου³, τοῦ ὁποῦ αἱ τοιχογραφίαι, ἀνέκδοτοι ἀκόμη, πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν εἰς τὸν 13ον αἰῶνα, εἴτε εἰς τὰς ἀντυχὰς τῶν τόξων τῶν κιονοστοιχιῶν⁴ ἢ τῶν διλόβων ἀνοιγμάτων⁵.

Εἰς τὴν αὐτὴν ζώνην οἱ ἱεράρχαι καὶ οἱ μάρτυρες τοποθετοῦνται κατὰ τὴν γνωστὴν τάξιν. Οἱ πρῶτοι εὐρίσκονται εἰς τὸν χώρον τοῦ Ἰ. Βήματος. Ἐκ τῶν μαρτύρων ἡ εἰκόνισις τῆς τετράδος τῶν ἁγίων Εὐστρατίου, Αὐξεντίου, Μαρδαρίου καὶ Ὁρέστου ἀρχίζει ἀπὸ τὸ ΝΔ. ἄκρον τοῦ νοτίου τοίχου καὶ συνεχίζεται εἰς τὸν δυτικόν, συμπληροῦται δὲ διὰ δύο ἐκ τῆς τριάδος Γουρίου, Σαμωνᾶ καὶ Ἀβίβου (πίν. 6). Ὁ τελευταῖος αὐτὸς εἰκονίζεται εἰς τὴν ΒΔ. γωνίαν τοῦ βορείου τοίχου, ἐναντι τοῦ εἰς τὴν ΝΔ. γωνίαν εὐρισκομένου Ἀγ. Εὐστρατίου.

Εἰς τὴν τρίτην καὶ κατωτάτην ζώνην παρατάσσονται ὁλόσωμοι ἱεράρχαι, μάρτυρες καὶ ὅσιοι (πίν. 5-10), ἐνῶ μετὰ τῶν ὁσίων εἰς τὸν νότιον τοῖχον εἰκονίζεται, ὡς ἤδη ἐδηλώθη, γονυπετὴς καὶ εἰς θέσιν δεήσεως μοναχὸς καὶ παρ' αὐτὸν ἐπιγραφή.

Ὅλον τὸ πλάτος καὶ τὸ ὕψος τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ἀπὸ τῆς ἐνδιαμέσου στενῆς ζώνης μέχρι τῆς διακοσμητικῆς ταινίας καὶ ἄνωθι τῆς βασιλείου πύλης καταλαμβάνει ἡ παράστασις τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (πίν. 6, ἐγχρωμος πίν. IB).

1. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, 44 κ.ε.

2. G. MILLET, Monuments de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, πίν. 7, 2-3. 36, 37.

3. Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἡπείρου, Ἡπειρ. Χρ. 6, 1931, 269.

4. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, ε.α. 83 κ.ε. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, I, Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 131, 132.

5. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, 22, εἰκ. 160, 161.

Ἡ ἀρχὴ τῆς προσαρμογῆς τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῶν σταυροειδῶν με τροῦλλον ναῶν εἰς δρομικὴν βασιλικήν, ὅπως ἡ τῆς Βεροίας, διαπιστώνεται καὶ εἰς τὸ σύστημα τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ Ἱ. Βήματος (πίν. 5). Διότι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Πλατυτέραν καὶ τοὺς σεβίζοντας ἀγγέλους εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς κόγχης καὶ ἄνωθι αὐτῆς εἰς τὸν κάθετον τοῖχον καὶ εἰς τὸν ἴδιον ἄξονα με τὴν βρεφοκρατοῦσαν ὀρθίαν Θεοτόκον, εἰκονίζεται τὸ Ἅγιον Μανδῆλιον, τὸ ὁποῖον πληροῖ τὸ κενόν, τὸ ὁποῖον δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν εἰς τὰ δύο πλευρὰ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου εἰς δύο τμήματα διηρημένην παράστασιν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (βλ. κατωτέρω). Ὑπεράνω δὲ ὅλων με κάθετον ἄξονικὴν διάταξιν, ὡς ἐλέχθη, εἰκονίζεται μέσα εἰς δίσκον ἢ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ, βασταζομένη ὑπὸ δύο ἀγγέλων. Εἰς τὰς πλαγίας δὲ γωνίας τοῦ ἀετώματος παριστάνονται ἀντίκτοι οἱ προφῆται - βασιλεῖς Δαυὶδ καὶ Σολομών, ἐν προτομῇ ἐπίσης, κρατοῦντες ἀνεπτυγμένα ἐνεπίγραφα εἰλητάρια.

Τὸ πρόγραμμα λοιπὸν τῆς ἀψίδος με τὰς τρεῖς ἐπαλλήλους παραστάσεις, τοῦ Χριστοῦ ἐν προτομῇ, τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου καὶ τῆς Πλατυτέρας κατὰ τὴν ἄξονικὴν διάταξιν, ἔχει τὴν ἰδίαν ἐσωτερικὴν ἐνότητα, ἡ ὁποία ἐμφανίζεται κατὰ τὴν κυρίως βυζαντινὴν ἐποχὴν εἰς τοὺς περικέντρους με τροῦλλον ναοὺς, διατηρεῖται ὅμως καὶ εἰς τοὺς δρομικοὺς καὶ ἄνευ τρούλλου ναοὺς εἰς τοὺς ὑστερωτέρους αἰῶνας. Ἡ τοποθέτησις παρὰ τὴν παράστασιν τοῦ Κυρίου εἰς τὸ ἀέτωμα, τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου¹, εἶναι ἀνάμνησις ἢ μᾶλλον μεταφορὰ τῆς ἱερᾶς εἰκόνης ἀπὸ τὸν τροῦλλον τῶν ἐκκλησιῶν τοῦ 12ου αἰῶνος² εἰς τὸ μέτωπον τῆς κόγχης, ὅπου εἰς πολλὰς περιπτώσεις εὐρίσκεται τοποθετημένη μεταξὺ τοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Θεοτόκου τῆς παραστάσεως τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Τοῦτο συμβαίνει ὅχι μόνον εἰς τὴν μικρὰν βασιλικὴν τοῦ Ἀγ. Εὐθυμίου (Ἀγ. Δημήτριος) τῆς Θεσσαλονίκης καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν ἀλλὰ καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὸν Ἀγ. Γεώργιον (Sakli Kilisse) τοῦ Göreme³. Εἰς τὰς περιπτώσεις αὐτὰς ἡ παράστασις τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου, ἡ ὁποία ἔχει πολλαπλᾶς ἐννοίας, δηλώνει τὸ δόγμα τῆς Ἐνσαρκώσεως τοῦ Κυρίου καὶ τὸ μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας⁴.

Κάτωθι τῆς Πλατυτέρας εἰς τὸν ἡμικύλινδρον τῆς κόγχης παριστάνονται τέσσαρες ἱεράρχαι : οἱ Βασίλειος, Χρυσόστομος, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἀθανάσιος, ἐστραμμένοι πρὸς τὸ κέντρον, ἐλαφρῶς κύπτοντες καὶ κρατοῦντες ἀνεπτυγμένα λειτουργικὰ εἰλητάρια. Ἐν συνεχείᾳ, εἰς μὲν τὸν νότιον κάθετον τοῖχον εἰκονίζεται ὁ Κύριλλος ὁ Ἀλεξανδρείας, εἰς δὲ τὸν βόρειον ὁ Ἀγ. Σπυρίδων, διὰ

1. D. PALLAS, *Passion und Bestattung Christi* (Miscellanea Byzantina Monacensia 2), München 1965, 136 κ.ε.

2. Αὐτόθι.

3. M. IPSIROGLU — S. EYUBOGLU, *Sakli Kilisse*, Istanbul 1958, εἰκ. 7.

4. D. PALLAS, ε.ε. 137, ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ πρὸς τὴν παράστασιν βιβλιογραφία.

νά συνεχισθῇ ἡ σειρὰ εἰς τὰ τμήματα τῶν μακρῶν τοίχων τῶν εὑρισκομένων εἰς τὸν χώρον τοῦ Ἱ. Βήματος με τοὺς ἀγίους Ἰωάννην τὸν Ἐλεήμονα καὶ τὸν Σίλβεστρον εἰς τὸν νότιον καὶ τοὺς Ἀντύπαν (ἐν προτομῇ) καὶ τὸν Νικόλαον, με στροφὴν πρὸς τὴν κόγχην, εἰς τὸν βόρειον τοῖχον.

Τέλος εἰς τὴν ΝΑ. γωνίαν τῆς ἐξωτερικῆς ἐπιφανείας τοῦ νοτίου τοίχου διατηρεῖται ἡ μορφή τῆς Ἀννης, ἡ ὁποία φέρει εἰς τὴν ἀγκάλην της τὴν Θεοτόκον.

ΠΡΩΤΗ ΖΩΝΗ: Πλατυτέρα, Δωδεκάορτον καὶ ἄλλαι παραστάσεις

α) Πλατυτέρα (πίν. 11)

Εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἀψίδος εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος ὀρθία μεταξύ τῶν ἀρχαγγέλων, κρατοῦσα πρὸ τοῦ στήθους της τὸν Χριστόν. Πατεῖ ἐπὶ παραλληλογράμμου βαθμιδωτοῦ ὑποποδίου καὶ ἔχει τὸν ἀριστερὸν πόδα εἰς ἐλαφρὰν προεκβολήν. Ἡ μορφή της καταλαμβάνει ὅλον τὸ ὕψος τοῦ τεταρτοσφαίριου. Μικρὰ κεφαλὴ, ὑψηλὸς καὶ λεπτὸς λαιμός, στενοὶ καὶ καμπύλοι ὦμοι, στῆθος περιωρισμένον καὶ σχεδὸν δυσδιάκριτον, λαγόνες σχετικῶς εὐρεῖαι, κνήμαι καὶ μηροὶ μακροί, δίδουν εἰς τὴν Θεοτόκον ἀρχαῖκὴν ἐπιβλητικότητα καὶ κλασσικὴν συγχρόνως ἀπλότητα (πίν. 12).

Ἡ μνημειώδης αὐτὴ μορφή φέρει βαθυκύανον χειριδωτὸν χιτῶνα, ὁ ὁποῖος περιβάλλει ὅλον τὸ σῶμα καὶ κατέρχεται βαρὺς, ὡς χάσδιον, με ἐλαχίστας ἐλλειψοειδεῖς πτυχὰς ἕως τοὺς ἄκρους πόδας. Ἐπ' αὐτοῦ φέρει ἰόχρουν μαφόριον, τὸ ὁποῖον εἰς τὸ ἄνω τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος ὡς καὶ παρὰ τὸν ἀριστερὸν μηρὸν ἀπολήγει εἰς κροσσοὺς χρυσοῦς ἐξηρτημένους ἀπὸ χρυσῆν ἐπίσης στενὴν περίκλεισιν. Κάτωθι τοῦ μαφορίου καὶ μόλις διαφαινομένη περικαλύπτει τὴν κεφαλὴν καὶ τοὺς κροτάφους λευκόφαιος σκούφια ποικιλμένη ἐμπρὸς με καθέτους, ἐγχρώμους καὶ κατὰ ζεύγη διατεταγμένας λεπτὰς ταινίας. Πρὸ τοῦ στέρνου ἡ Παρθένος κρατεῖ, ὡς ἐλέχθη, διὰ τῶν δύο χειρῶν της, αἱ ὁποῖαι ἐνώνονται συμμετρικῶς, τὸν Χριστόν. Εἶναι ἐνδεδυμένος πλούσιον καὶ πολύπτυχον ροήσιον χιτῶνα, ὁ ὁποῖος, πλατὺς ὡς εἶναι, περιβάλλει ἀνέτως τὸ σῶμα. Τὰς πτυχώσεις ὁ τεχνίτης ἀπέδωκε με βαθυκύανον χρῶμα. Εἰς τὴν ἀριστερὰν ὁ Χριστὸς κρατεῖ εἰλητάριον, ἐνῶ ἡ δεξιὰ ἐλαφρῶς ὑψουμένη θὰ ἠυλόγει. Σήμερον, ἕνεκα τῆς ὑπαρχούσης ρωγμῆς, δὲν διακρίνεται πλέον.

Ἐκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου, με ἡρεμίαν προσκλίνοντες παριστάνονται οἱ ἀρχάγγελοι Γαβριὴλ καὶ Μιχαὴλ με ἀνοικτὰς τὰς πτέρυγας. Κρατοῦν εἰς τὴν ἀριστερὰν ἐρυθρὰ σκῆπτρα, τὰ ὁποῖα ἀπολήγουν εἰς λευκοὺς ἀπὸ μαργαρίτας σταυρούς, ἐνῶ τὴν δεξιὰν προεκτείνουν πρὸς τὴν Παναγίαν.

Ὁ Μιχαὴλ (πίν. 13 καὶ ἐγχρωμος πίν. Α) φέρει ἐρυθρόφαιον χειριδωτὸν

ὀρθόσημον χιτῶνα καὶ φαιοκίτρινον ἱμάτιον, τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἐλεύθερον τὸν δεξιὸν ὤμον καὶ περιβάλλει πλουσίως τὸ σῶμα, ἀναδιπλώνεται κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλην, περιτυλίσσεται περὶ τὸν πῆχυν τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς καὶ ἀπολήγει εἰς ἀνεμιζόμενον καὶ πολύπτυχον ἄκρον. Εἰς τοὺς πόδας φέρει βαθέος ἐρυθροῦ χρώματος κνημίδας, αἱ ὁποῖαι ἔχουν χρυσὴν περίκλεισιν καὶ χρυσᾶ πέδιλα, τὰ ὁποῖα συγκρατοῦνται μὲ διπλᾶ ζινίχια.

Καὶ ὁ Γαβριήλ (πίν. 14) εἶναι καθ' ὅμοιον τρόπον ἐνδεδυμένος. Τὸ χρῶμα μόνον τοῦ ἱματίου του εἶναι φαιοπράσινον.

Τὰ πρόσωπα τῶν ἀρχαγγέλων ἔχουν μεγάλην ὁμοιότητα. Ἐλαφρῶς ὥσειδῃ περιβάλλονται μὲ πλουσίαν οὐλὴν κόμην, ἡ ὁποία, συγκρατουμένη μὲ λευκὴν στενὴν ταινίαν ποὺ προσδένεται εἰς τὸ ὀπίσω μέρος τοῦ κρανίου καὶ ἀνεμίζεται, κατέρχεται εἰς βοστρύχους διὰ τῶν μεταφρένων καὶ ἀπλώνεται εἰς τοὺς ὤμους.

Καὶ αἱ δύο μορφαὶ ἀπεδόθησαν μὲ τὸν αὐτὸν τρόπον. Τὸ πλάσιμον τῶν προσώπων μολονότι πλατὺ δὲν ἐξουδετερώνει τὴν λεπτότητα καὶ τὴν πηγαίαν εὐγένειαν ποὺ ἀποτυπώνεται εἰς αὐτά. Ὁ ζωγράφος μεταχειρίζεται ὀλίγα χρώματα. Οἱ ἐλαφρῶς ρόδινοι τόνοι τῶν παρειῶν καὶ αἱ μαλακαὶ πράσιναι σκιαὶ κατὰ μῆκος τῶν ἄκρων των δίδουν πλαστικότητα καὶ ἐξιδανικεύουν τὰς μορφάς. Εἰς αὐτάς τὸ κύριον στοιχεῖον εἶναι ἡ ἀρχαϊκὴ πλαστικότης τῆς σαρκός, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν πρόσμειξιν λευκοῦ καὶ ἐνίοτε ἐρυθροῦ μὲ κίτρινον χρῶμα. Ἡ ἀπλὴ ὥχρα δὲν συναντᾶται μόνη τῆς. Ὁ Καλλιέργης χρησιμοποιεῖ σπανίως βαθυτέρας ἀποχρώσεις τοῦ πρασίνου ἐκεῖ ὅπου θέλει νὰ ἐπιτύχῃ ἐντονωτέρας σκιάς, ὡς εἰς τοὺς δακρυγόνους ἄσκούς, τὰς ρινοχειλικὰς αὐλακὰς καὶ ἄλλοι. Ἀποφεύγει ἐπιμελῶς τὰ ἔντονα καὶ σκληρὰ φῶτα. Εἰς περιορισμένην κλίμακα μόνον τὰ χρησιμοποιεῖ, ὅπως περὶ τοὺς ὀφθαλμούς, τὸν ἐξωτερικὸν καὶ ἐσωτερικὸν κανθὸν καί, ἐπιπολαίως μόνον, εἰς τὴν κοιλότητα μεταξὺ κάτω χείλους καὶ πηγουνιοῦ.

Παρὰ τὴν ὁμοιογένειαν τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως ἕκαστον τῶν τεσσάρων προσώπων τῆς συνθέσεως τῆς Πλατυτέρας ἔχει ἰδιαιτέραν προσωπικότητα καὶ ἰδιαίτερα φυσιολογικὰ χαρακτηριστικά, ἀκόμη καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τῶν δύο ἀγγέλων, οἱ ὁποῖοι συνήθως παριστάνονται ὅμοιοι.

Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ εἰκονίζεται, ὡς ἐλέχθη, μὲ στροφὴν τριῶν τετάρτων. Τὸ πρόσωπον εἶναι ὥσειδῆς καὶ λεπτόν. Ἰσχυρὸν περίγραμμα τονίζει τὰς κοιλότητας αὐτοῦ. Μολονότι οἱ βασικοὶ χρωματικοὶ τόνοι εἶναι οἱ αὐτοὶ καὶ εἰς τοὺς δύο ἀγγέλους, ἐν τούτοις ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ μὲ ἐλαφροτέρας ἀποχρώσεις καὶ ἡπιωτέρους τόνους καθ' ἕκαστον νὰ ἐπιτύχῃ τὴν διαφοροποίησιν τῶν δύο προσώπων.

Χάρις εἰς τὰ ἀνωτέρω μέσα οἱ ὀφθαλμοί, μολονότι ὅμοιοι καὶ εἰς τοὺς δύο ἀγγέλους, τοῦ μὲν Γαβριήλ παρουσιάζονται γλυκεῖς καὶ ἡρεμοὶ ἄλλ' ὅχι τόσο

ἐκφραστικοὶ ὅπως τοῦ Μιχαήλ, οἱ ὅποιοι ἕνεκα τῶν ἀδρῶν περὶ αὐτοὺς σκιῶν, τῆς ἐντόνου ὀφρύος καὶ τῶν μελανῶν βλεφαρίδων ἀποδίδονται ἐκφραστικώτεροι, ζωηρότεροι καὶ λάμποντες. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ τὴν ρῖνα καὶ τὸ στόμα. Τοῦ δὲ Γαβριήλ ἡ μορφή εἶναι μᾶλλον γλυκεῖα, ἤρεμος καὶ μελαγχολική. Τοῦ Μιχαήλ εἶναι ἀνδροπρεπής, περισσότερον ὑποκειμενική μὲ ἀδρὰ χαρακτηριστικά. Συγγένειαν μὲ τὴν διάπλασιν τοῦ προσώπου τοῦ Γαβριήλ παρουσιάζει καὶ τὸ πρόσωπον, τῆς Θεοτόκου. Αἱ ἴδιαι λεπτομέρειαι σημειώνονται καὶ ἐδῶ. Ἡ προσπάθεια μόνον τοῦ τεχνίτου νὰ παραστήσῃ τὴν Παναγίαν ὡς Θεοδόχον καὶ «πεποικιλμένην τῇ θείᾳ δόξῃ» τὸν ὠδήγησεν εἰς τὴν φαινομενικὴν ἀκινήσιάν τοῦ προσώπου, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὰ οὐδέτερα χρώματα τοῦ προπλάσμοῦ, μὲ τὰς εὐθείας σκοτεινότερας γραμμὰς τῶν περιγραμμάτων καὶ τῶν ἐλαφρῶν σκιῶν ἀνοικτοῦ πρασίνου χρώματος. Ἔτσι τὸ πρόσωπον τῆς Θεοτόκου δίδει τὴν ἐντύπωσιν θείου εἰδώλου καὶ ἐμπνέει τὸ αἶσθημα τοῦ ὑψηλοῦ.

Τὸ Παιδίον Ἰησοῦς ἀντιθέτως ἀπεδόθη μὲ κάθε λεπτομέρειαν καὶ τονισμὸν τοῦ ἀνθρωπίνου στοιχείου μὲ χαρακτηριστικὰ φυσιοκρατικὰ καὶ μὲ πλαστικότητα. Τὸ μεγαλεῖον τοῦ Χριστοῦ ὁ ζωγράφος ἐπεδίωξε νὰ παραστήσῃ μὲ ἐξωτερικὰ μέσα, μὲ τὸν πολύπτυχον καὶ εὐρὺν ροῆσιον χιτῶνα, μὲ τὸ εἰλητάριον, μὲ τὴν εὐλογοῦσαν δεξιάν καὶ μὲ τὸν σταυροφόρον χρυσοῦν φωτοστέφανον.

Ἡ ὅλη σύνθεσις τῆς Πλατυτέρας παριστάνεται εἰς κάμπον, τοῦ ὁποίου τὸ κάτω ἡμίσιον εἶναι ἀνοικτὸν πράσινον, τὸ δὲ ἄλλο βαθυκύανον, πρᾶγμα ποὺ ἐπαναλαμβάνεται εἰς ὅλην τὴν τοιχογράφησιν τοῦ ναοῦ. Εἰς τὴν κοίλῃ ἐπιφάνειαν τοῦ τεταρτοσφαιρίου ὁ Καλλιέργης περιέλαβε μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιδεξιότητα τὰ περιγραφέντα πρόσωπα κατὰ τρόπον ὥστε, ἂν καὶ κατ' ἀρχὴν φαίνωνται ἀνεξάρτητα μεταξὺ τῶν, νὰ ἀποτελοῦν ἐν τούτοις κλειστὴν σύνθεσιν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν τίποτε δὲν δύναται νὰ ἀφαιρεθῇ οὔτε πάλιν νὰ προστεθῇ. Ἡ ἐρυθρὰ ταινία ἡ περιβάλλουσα τὴν κόγχην δὲν εἶναι τὸ ὄριον τῆς παραστάσεως. Αἱ κορυφαὶ τῶν πτερύγων τῶν ἀγγέλων καὶ ὁ ἐξωτερικὸς κύκλος τοῦ φωτοστεφάνου τῆς Θεοτόκου χρησιμεύουν ὡς σημεῖα τῆς νοητῆς καμπύλης ποὺ περικλείει τὰ πρόσωπα. Ἡ γενικὴ ἐντύπωσις εἶναι ὅτι ὁ τεχνίτης, ἀνεξάρτητος ἀπὸ ὁμοίας παραστάσεις, ἐπέτυχε τὴν ἐσωτερικὴν ἐνότητα τῶν τεσσάρων μορφῶν συνδυάζων ὠρισμένα σχήματα, ὅπως τὴν στάσιν τῶν σωμάτων τῶν ἀγγέλων, τὴν θέσιν τῶν χειρῶν τῶν καὶ τὴν τοποθέτησιν ἐκατέρωθεν τοῦ φωτοστεφάνου τῆς Παρθένου τῶν λευκῶν σταυρῶν ποὺ ἐπιστέφουν τὰ σκῆπτρα. Ἐπάνω εἰς τὴν ἐνότητα αὐτὴν θεμελιώνεται καὶ ἡ διάρκεια καὶ ἡ ἐνότης τοῦ συνόλου τῆς παραστάσεως. Ὁ ζωγράφος συνέλαβε τὸ θέμα ὡς πολυπρόσωπον σύνθεσιν μὲ ἐσωτερικὴν καὶ ἐξωτερικὴν συνοχήν καὶ ἀπετύπωσε τὴν ὑπερβατικὴν ἰδέαν, τὸ ὄραμά του, μὲ ζωγραφικὰ μέσα.

β) Ὁ Εὐαγγελισμὸς (πίν. 11)

Εἰς τὴν ἀριστεράν πλευράν τοῦ μετώπου τῆς κόγχης παριστάνεται μεγαλειώδης μὲ ἀνοικτὰς τὰς φλογώδεις πτέρυγας ὁ ἄγγελος (ἔγχρωμος πίν. Β). Μόλις ἐπέστη ἀπὸ τὸν οὐρανόν. Μὲ μέγαν καὶ ζωηρὸν βηματισμὸν κατευθύνεται πρὸς τὴν Μαρίαν. Κρατεῖ εἰς τὴν ἀριστεράν τὸ σκῆπτρον καὶ προεκτείνει τὴν δεξιάν εἰς χειρονομίαν λόγου. Φέρει τὴν αὐτὴν ὡς καὶ οἱ ἄγγελοι τῆς Πλατυτέρας περιβολὴν χρώματος πρασίνου διὰ τὸν χιτῶνα καὶ φαιοῦ διὰ τὸ ἱμάτιον. Αἱ πτυχώσεις εἶναι σκληρότεραι ἀπὸ τὰς πτυχώσεις τῶν ἀγγέλων τῆς κόγχης καὶ ἡ ταξινόμησίς των μᾶλλον συγκεχυμένη, ἀνταποκρινόμεναι πρὸς τὰς βιαίας κινήσεις. Ὁ Καλλιέργης καὶ μὲ τὴν ἀπόδοσιν αὐτὴν τῶν πτυχώσεων ἐπεδίωξε τὸν τονισμὸν τοῦ στιγμιαίου.

Τὴν κίνησιν τοῦ σώματος ἐπιτείνει καὶ ἡ θέσις τῆς κεφαλῆς καθὼς καὶ οἱ ὀφθαλμοί, οἱ ὁποῖοι ἀτενίζουν πρὸς τὴν κατευθύνσιν τῆς προεκτεινομένης χειρός. Τὸ πρόσωπον κατὰ κρόταφον σχεδὸν δὲν διαφέρει πολὺ τῶν προσώπων τῶν ἀγγέλων τῆς Πλατυτέρας. Εἶναι μᾶλλον ἀδύνατον, περισσότερον ἀνδρικὸν καὶ ἀδρότερον. Ἡ κόμη «μετὰ πλοχμῶν καθιεμένων κατ' ὄμον καὶ μεταφρένων γυναικομίμῳ μορφώματι» χωρίζεται εἰς τὸ μέσον ἕως τὸ εὐρὺ μέτωπον. Αἱ ὀφρύες εἶναι μαῦραι καὶ σπαθωταί, ἡ ρὶς ἐλαφρῶς γαμπῇ ἀλλὰ κανονικῇ· τὸ στόμα, ἀπηλλαγμένον τῆς τυπικότητος, ἡ ὁποία παρατηρεῖται εἰς τοὺς ἀγγέλους τῆς κόγχης, προσδίδει εἰς ὅλον τὸ πρόσωπον ἔκφρασιν μελαγχολίας, ποὺ ἐπιτείνει καὶ ἡ πρὸς τὰ κάτω καμπύλη εἰς τὴν ὁποίαν ἀπολήγουν τὰ ἄκρα τῶν χελέων.

Ἡ ἐλαφρὰ ἀμφίεσις τοῦ ἀγγέλου, ἡ θέσις τῶν ἀνοικτῶν πτερύγων, ποὺ τὴν μεγαλοπρέπειάν των ἐπιτείνουν οἱ συνδυασμοὶ τοῦ ἐρυθροῦ εἰς διαφόρους ἀποχρώσεις, τοῦ κυανοῦ, τοῦ κιτρίνου καὶ τοῦ ἀνοικτοῦ πρασίνου, ἡ θέσις τοῦ δεξιοῦ ποδός, ὁ ὁποῖος μόλις μὲ τὰ ἄκρα τῶν δακτύλων ἐγγίζει τὸ ἔδαφος, ἡ ἀπόλυτος εὐγένεια τοῦ προσώπου ποὺ περιβάλλει χρυσοῦς μὲ μαῦρον καὶ λευκὸν περιγράμμα φωτοστέφανος, ἡ μεγαλοπρέπεια ἀλλὰ καὶ ἡ ἰδανικὴ ἀβρότης, ὅλα αὐτὰ ἀπομακρύνουν τὸν ἄγγελον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Βεροίας ἀπὸ τὴν τυπικότητα ἀρχαιοτέρων καὶ συγχρόνων συγγενῶν μορφῶν καὶ τὸν τοποθετοῦν εἰς μίαν παράδοσιν καθαρῶς ἑλληνικὴν¹.

Ἀνάλογος μὲ τὴν πλαστικὴν διαμόρφωσιν τοῦ σώματος καὶ μὲ τὰς ἀνωτέρω οὐσιαστικὰς λεπτομερείας εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοσις τοῦ χώρου εἰς τὸν ὁποῖον κινεῖται ὁ ἄγγελος. Τὸ οὐδέτερον βάθος προγενεστέρων τοιχογραφιῶν² ἢ τὸ ἀπλοῦν ἀρχιτεκτονικὸν τοπίον τοῦ κώδικος 5 τῆς Μονῆς Ἰβήρων³ καὶ τῆς Μητροπόλεως

1. G. MILLET, Quelques représentations byzantines de la salutation angélique, BCH 18, 1894, 453 κ.έ., ἰδιαίτέρως 476 κ.έ. Τὸ ὁ αὐ τ ο ὁ, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris 1916 (φωτ. ἀνατ. 1960), 86 κ.έ.

2. G. MILLET, Quelques représentations, ἔ.δ. 466.

3. Γ. ΤΣΙΜΑΣ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια τῆς Μονῆς Ἰβήρων Ἀγ. Ὁρους,

τοῦ Μυστρᾶ¹ ὁ ζωγράφος μας, ὁ ὁποῖος ἀπομακρύνεται ἐκουσίως, πιστεύω, ἀπὸ τὴν μορφήν τῆς βασιλικῆς, μονοκλίτου ἢ τρικλίτου, ἢ ἀπὸ τὸ ἀπλοῦν καὶ ἐπίπεδον ἀρχιτεκτονικὸν βάθος, ὅπου κάποια οἰκία χωρὶς προοπτικὴν ἀπόδοσιν, ἀντικαθιστᾷ μὲ μικρότερα καὶ ἀνεξάρτητα μεταξὺ των κτίσματα, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἐλληνοιστικά ἐνθυμήματα. Ἔτσι ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀπόδοσις τῶν ὄγκων αὐτῶν ἐν τῷ χώρῳ. Διαλύει δηλ. τὰ μεγάλα συγκροτήματα, τὰ ὁποῖα ἄλλοτε ἀπετέλουν τὸ ἀρχιτεκτονικὸν βάθος τῆς παραστάσεως, ὡς π.χ. εἰς τὴν Κουμπελίδεικην τῆς Καστορίας² ἢ τὴν Sopoćani³ καὶ παρουσιάζει δύο ἀνεξάρτητα οἰκήματα, ἔχοντα ὅμως τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα παρατηροῦνται εἰς τὰς δύο ὡς ἄνω ἀρχαιοτέρας τοιχογραφίας : τὸ δῶμα μὲ τὸ κιγκλίδωμα καὶ τὴν ὀρθογώνιον θύραν μὲ τοὺς παραλληλογράμμους γεισίποδας, οἱ ὁποῖοι ἐπικάθηνται εἰς κίονας ἀπὸ ἀτράχιον λίθον καὶ μὲ χρυσᾷ θεοδοσιανὰ κιονόκρανα.

Τὴν κατεύθυνσιν τοῦ ἀγγέλου ἔχουν καὶ τὰ ὀπισθεν αὐτοῦ εἰκονιζόμενα κτήρια. Ταῦτα ἐκτελοῦν τὴν αὐτὴν λειτουργίαν εἰς τὴν σύνθεσιν, τὴν ὁποίαν καὶ ἡ στάσις τοῦ Γαβριήλ, δηλ. τὴν σύνδεσιν τοῦ δεξιοῦ τμήματος τῆς συνθέσεως πρὸς τὴν ἀπέναντι, εἰς τὴν ἄλλην πλευρὰν τοῦ τόξου τῆς κόγχης, εἰκόνισιν τῆς Θεοτόκου. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἐπιτυγχάνεται κατὰ τρόπον σοφὸν ἢ στενοτέρα ἐξωτερικὴ καὶ ἐσωτερικὴ σχέσις μεταξὺ τῶν δύο μερῶν καὶ ἡ διανομὴ τῶν ὄγκων εἰς τὸ σύνολον τῆς παραστάσεως. Καὶ ἡ στάσις τῆς Παναγίας κατὰ τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο τύπους ποὺ χρησιμοποιοῦνται εἰς τὸν 14ον αἰῶνα⁴ βοηθεῖ πολὺ τὸν Καλλιέργην εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ἐνότητος τῶν δύο τμημάτων τῆς παραστάσεως.

Ἡ Θεοτόκος κάθεται ἐπὶ ἀνακλιντηρίου καὶ στρέφει πρὸς τὸν ἄγγελον τὸν κορμὸν καὶ τὴν κεφαλὴν, ἡ ὁποία ἔχει ἰσχυρὰν κλίσιν πρὸς τὰ ἀριστερά. Φέρει χιτῶνα πορφυροῦν καὶ μαφόριον βαθυκύανον, τὸ ὁποῖον, ἐπεὶ δὲ ὑψώνεται ἕως τὸ πρόσωπον σχεδὸν ἡ δεξιὰ χεὶρ (ἡ παλάμη εἶναι ἐστραμμένη πρὸς τὸν θεατὴν), ἀφήνει νὰ φαίνεται κατὰ τὴν δεξιὰν πλευρὰν ὁ χιτῶν (πίν. 15). Ἡ μορφή καὶ ἡ στάσις τῆς Θεοτόκου εἶναι ἀξιομνημόνευτοι, διότι θὰ ἀποτελέσουν κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 14ου αἰῶνος τὸ πρότυπον τῶν κλειστῶν μορφῶν τοῦ συντηρητικοῦ ρεύματος τῆς τέχνης, τὸ ὁποῖον ἀργότερον, κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα, θὰ ἐπικρατήσῃ μὲ τὴν ἐπιβολὴν τῶν Κρητῶν ζωγράφων.

Βεβαίως ὁ τεχνίτης δὲν δημιουργεῖ νέον πρότυπον. Ἀκολουθεῖ καλλιτεχνικὴν παράδοσιν, ἡ ὁποία ὑφίσταται ἤδη, ὅπως ἀποδεικνύεται ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλας

¹ Ἀθῆναι ἄ.χ., κῶδ. 5, Νο 37. Περὶ τῆς χρονολογήσεως τοῦ κώδικος βλ. K. WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, Caz. BA, April 1944, 202 κ.έ.

1. G. MILLET, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 65, 3.

2. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 104.

3. V. DJURIĆ, Sopoćani, Beograd 1963, πίν. XXXII (σερβ. μὲ ἀγγλικὴν περίληψιν).

4. G. MILLET, Recherches, 72 κ.έ.

ἀρχαιοτέρας εικονίσσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ ἀπὸ συγχρόνους μὲ τὸν Καλλιέργην παραστάσεις εἰς τὸ καθολικὸν τοῦ Χιλανδαρίου¹, ἰδιαίτερος ὅμως εἰς τὸ Πρωτᾶτον² καὶ ἐν μέρει καὶ εἰς τὴν μικρὰν βασιλικὴν τοῦ Ἀγ. Εὐθυμίου εἰς τὴν Θεσσαλονίκην³. Ἐδῶ μάλιστα τὸ ἀνάκλιντρον ἔχει τὴν αὐτὴν περίπου μορφήν: εὐρύ, μὲ ἡμικυκλικὸν βαθὺ ἐρεισίνωτον καὶ πλατὺ πλαίσιον περὶ τὴν περιφέρειαν. Ἐλλείπουν μόνον οἱ ἀκτινηδὸν τοποθετημένοι κόνδυλοι, οἱ ὅποιοι ἐπιστέφουν τὸ πλαίσιον εἰς τὸ ἀνάκλιντρον τῆς παραστάσεως τῆς Βεροίας⁴. Καὶ ἡ θέσις τοῦ φωτοστεφάνου τῆς Θεοτόκου ἐν σχέσει πρὸς τὸν κύκλον τοῦ ἐρεισινώτου εἶναι καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις ὁμοία.

Ἐκεῖ ὅπου θὰ ᾔτο δυνατόν νὰ λεχθῇ ὅτι ὁ Καλλιέργης ἐκφεύγει ἀπὸ τὴν ὑφισταμένην παράδοσιν καὶ ἐπιτυγχάνει προσωπικὴν δημιουργίαν εἶναι αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἡ μορφή τῆς Θεοτόκου. Ἐνῶ δηλ. εἰς ὅλας τὰς παραστάσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ποὺ ἀνεφέρθησαν ἡ Παρθένος εἰκονίζεται μὲ ἔντονον πλαστικότητα, μὲ τὰ ἐπὶ μέρους μέλη τοῦ σώματος τονισμένα καὶ πολλάκις μὲ πλατὺ σῶμα τὸ ὅποιον ἀδυνατεῖ νὰ καλύψῃ τὸ πλούσιον καὶ πολύπτυχον μαφόριον, εἰς τὴν Βέροϊαν ἡ ἀπόδοσις τῆς Θεοτόκου εἶναι πολὺ διαφορετικὴ. Ὁ κορμὸς εἶναι μᾶλλον στενός, ἡ μικρὰ κεφαλὴ εἰς τὴν στροφὴν καὶ τὴν κλίσιν τῆς ἔχει ἐξαιρετικὴν χάριν, τὸ κάτω σῶμα περιορίζεται, σχεδὸν ἐξουθενοῦται, ἀπὸ τὸ περιτύλιγμα τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐνδύματος καὶ τοῦ μαφορίου, καὶ ἡ δεξιὰ χεὶρ εἰς τὸ δεξιὸν ἄνω μέρος τοῦ στήθους, πλησιάζουσα τὸ πρόσωπον, μὲ τὴν θέσιν τῶν δακτύλων, προσδίδει εἰς τὸ σύνολον ἄκραν λεπτότητα. Ὁλὴ ἡ μορφή εἶναι εὐθραυστος καὶ ἀποπνέει θεῖαν εὐγένειαν. Καὶ τὸ περίγραμμα συμβάλλει εἰς τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν. Κυματισμὸς μαλακὸς διακρίνει τὸ ἄνω ἀριστερὸν μέρος τῆς μορφῆς, ἐνῶ ἀντιθέτως καμπύλη ἔντονος σχηματίζεται ἀπὸ τὴν ὕψωσιν τοῦ δεξιοῦ ὤμου ἕως περίπου τὴν ὀσφύν. Ἐγὼ τοῦλάχιστον δὲν γνωρίζω κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἄλλην τόσον κλειστὴν καὶ λεπτὴν μορφήν τῆς Θεοτόκου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Καὶ κατὰ τοῦτο πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὡς προδρομικὴ μορφή τῶν παραστάσεων τῆς Θεοτόκου κατὰ τὸ β' ἡμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως, ἐπὶ παραδείγματος, τῆς Θεοτόκου τῆς Σταυρώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν⁵, τοῦ διπτύχου τῆς Μαρίας τῆς Παλαιολογίνης τῆς Συλλογῆς τοῦ Μεγά-

1. G. MILLET, Athos, πίν. 65, 2.

2. Αὐτόθι πίν. 58, 2.

3. Γ. καὶ Μ. ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, πίν. 82α.

4. Τὸ αὐτὸ περίπου ἀνάκλιντρον μὲ τοὺς διακοσμητικοὺς κόνδυλους ἔχει καὶ ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Προδρόμου τῶν Σερρών. Ὅλας αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς ἀδημοσίευτοι.

5. G. SOTIRIOU, Guide du Musée Byzantin d'Athènes, Athènes 1955, 19, No 169, πίν. XIX. W. FELICETTI - LIEBENFELS, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956, 70, εἰκ. 82Α. Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Κατάλογος Ἐκθέσεως, Ἀθῆναι 1964, 205, No 186, εἰκ. 186.

λου Μετεώρου¹, τοῦ διπτύχου τοῦ Καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Guenca², τὸ ὁποῖον εἶναι ἀντίγραφον τοῦ προηγουμένου, κ.ἄ. "Ἀλλωστε ὁ Καλλιέργης ὅλας τὰς γυναικείας μορφὰς τὰς ἀποδίδει μὲ εὐθραυστον λεπτότητα καὶ κλειστὸν περίγραμμα.

γ) Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ (πίν. 16, ἐγχρωμος πίν. Γ)

Ἡ παράστασις εὐρίσκεται εἰς τὴν ἀνατολικὴν πλευρὰν τοῦ νοτίου τοίχου. Διατήρησις μετρία· ἐξέπεσαν τμήματά τινα ἐκ τῆς δεξιᾶς ἄνω γωνίας καὶ κατὰ μῆκος τοῦ ἀνωτάτου τμήματος αὐτῆς. Εἰς τὴν ἀριστερὰν ἄνω γωνίαν μόλις διακρίνονται δύο ἐκ τῶν προσερχομένων μάγων, ὁ γέρων καὶ ὁ μεσήλιξ. Ρωγμὴ διαγώνιος ἀπὸ τὴν ἄνω ἀριστερὰν γωνίαν μέχρι τῆς μορφῆς τοῦ Ἰωσήφ, κάτω δεξιὰ, κατέστρεψεν ὠρισμένα σημεῖα τῆς συνθέσεως, ἥτις ὀργανώνεται κατὰ πλάτος.

Ἀνεξαρτήτως τῶν ἐπὶ μέρους διαφορῶν ἡ παράστασις ἀνήκει εἰς τὴν ὁμάδα τῆς Μονῆς τῆς Χώρας³ καὶ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης, αἱ ὁποῖαι ὅμως καὶ μεταξὺ των διαφέρουν, ὅπως ἤδη παρατηρήθη⁴. Μὲ βάσιν τὰς δύο αὐτὰς κυρίας συνθέσεις καὶ τὰ διαφαινόμενα στοιχεῖα εἰς τὰ σημεῖα ὅπου κατεστράφη ἡ τοιχογραφία τῆς Βεροίας ἡμποροῦμεν κατὰ προσέγγισιν νὰ ἀποκαταστήσωμεν αὐτήν.

Περὶ τὴν κεντρικὴν εἰκόνισιν τοῦ σπηλαίου ὡς εἰς κύκλον τοποθετοῦνται τὰ διάφορα ἐπεισόδια, τὰ ὁποῖα συνήθως συμπαριστάνονται εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Κυρίου.

Ἀνωθι τῆς φάτνης μόλις διακρίνεται ἡ κάτω ἀπόληξις τῆς δέσμης τῶν ἀκτίων τῶν ἐκπεμπομένων ἀπὸ τὸν ἀστέρα. Παρ' αὐτὸν πρέπει νὰ τοποθετηθῇ ἡ κορυφὴ τοῦ βράχου τοῦ ἐπιστέφοντος τὸ σπηλαιῶδες χάσμα καὶ ἐκατέρωθεν αὐτῆς εὐμέτρως ἀνὰ τρεῖς ἢ δύο ἀπὸ τὴν μίαν καὶ τρεῖς ἀπὸ τὴν ἄλλην πλευρὰν ἄγγελοι, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ μὲν δοξολογοῦσιν, οἱ δὲ εὐαγγελίζονται τὴν Γέννησιν εἰς τοὺς ποιμένους⁵. Ἐκ τούτων διεσώθη εἷς μόνον ὀπισθεν τοῦ Ἰωσήφ καὶ εἰς

1. Α. ΕΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινὰ εἰκόνες ἐν Μετεώροις, ΑΔ 10, 1926 (1929), 44 κ.έ., εἰκ. 10. Τοῦ αὐτοῦ, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, 9. Τοῦ αὐτοῦ, Σχεδιάσμα τῆς ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 20. Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, 217, No 211, 496, No 211, ὅπου καὶ ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

2. G. OSTROGORSKI — Ph. SCHWEINFURTH, Das Reliquiar des Despoten von Epirus. Sem. Kond. 4, 1931, 165 - 172, πίν. V - VI. Τῶν αὐτῶν, El relicario de los despotas des Epiro, Archivo de Arte y Archeologia 18, 1930, 213 - 221. S. CIRAÉ ESTOPANAN, I tesori bizantini passati in Ispagna attraverso l'Italia. Il reliquiario della basilissa Maria e del despota Tommaso dell'Epiro. Atti del V Congr. Intern. di Studi Biz., II, Roma 1940, 73 κ.έ. S. RADOJČIĆ, Die serbische Ikonenmalerei von 12. Jht bis zum Jahre 1459, JOBG 5, 1956, 80, εἰκ. 21, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, 218, No 212, 496, No 212.

3. P. A. UNDERWOOD, The Kariye Djami, N. York 1966, 2, The Mosaics, πίν. 166.

4. Α. ΕΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 9 κ.έ., πίν. 11 - 13, ὅπου καὶ ἡ γενικωτέρα διαπραγμάτευσις τῆς εἰκονογραφίας τῆς παραστάσεως.

5. Ὁμοίαν διάταξιν ἔχει καὶ ἡ σύνθεσις τοῦ χειρογράφου Paris. gr. 543 (12ος αἰ.), βλ. Byzance et

ὕψηλότερον αὐτοῦ ἐπίπεδον ἐπὶ περιορισμένου φωτεινοῦ πλατώματος τοῦ βράχου. Ἡ ἀπόστασις ἀπὸ τοῦ ὕψους τῆς κεφαλῆς τῆς διατηρηθείσης κατὰ τὰ δύο τρίτα μορφῆς τοῦ βοσκοῦ μέχρι τῆς ἄνω ὀριζοντίας ταινίας τῆς περικλειούσης τὴν παράστασιν ὡς καὶ ἡ ἀπόστασις ἀπὸ τῆς ἀπολήξεως δεξιὰ τοῦ χεῖλους τοῦ σπηλαιώδους εἰς τὸν βράχον ἀνοίγματος μέχρι τοῦ πλαγίου τέρματος τῆς συνθέσεως, δὲν ἐπιτρέπουν εἰμὴ τὴν παρουσίαν ἐνὸς ἀκόμῃ ποιμένου, ἥτοι ἐν συνόλῳ δύο κατὰ τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν, ὅπως παρατηρεῖται καὶ εἰς πολλὰς ἄλλας ὁμοίας παραστάσεις¹.

Ἀριστερά, ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιον τοῦ λουτροῦ καὶ ὀπίσω ἀπὸ γήλοφον διακρίνονται οἱ τρεῖς Μάγοι πεζοποροῦντες καὶ τοποθετημένοι καθ' ἡλικίαν, ἥτοι ἐπάνω ὁ γηραιός, εἰς τὸ μέσον ὁ μεσήλιξ καὶ κάτω ὁ νεώτερος, κρατοῦντες πυξίδας.

Ἔτσι ὁλοκληρώνεται ἡ σύνθετος παράστασις τῆς Γεννήσεως μὲ κέντρον τὸ σπήλαιον καὶ περὶ αὐτὸ τὰ ἐπὶ μέρους ἐπεισόδια. Ὁ Καλλιέργης, μολονότι φαίνεται ὅτι ἀπομονώνει τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ χρησιμοποιοῦν πρὸς τοῦτο τὰς διαφόρους ἐξάρσεις τῆς γῆς καὶ τὰς κλιμακώσεις τῶν βράχων, ἐν τούτοις, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν, συνδέει, χωρὶς νὰ γίνεταί ἐκ πρώτης ὄψεως αἰσθητόν, χιαστὶ ὅλην τὴν σύνθεσιν.

Ἡ ἀνακεκλιμένη διαγωνίως Θεοτόκος ἐνώνει τὴν κάτω ἀριστερὰν γωνίαν, ὅπου τὸ λουτρόν, μὲ τὴν ἄνω δεξιάν, ὅπου θὰ εὐρίσκετο, ὡς ὑπολογίζω, ἡ κεφαλὴ τοῦ ἐτέρου ποιμένου τοῦ προσομιλοῦντος μὲ τὸν ἄγγελον. Ἐπίσης ἡ προεκτεινομένη πρὸς τὰ δεξιὰ (τῷ βλέποντι) δεξιὰ χεὶρ τῆς Θεομήτορος συνενώνει τὸν Ἰωσήφ καὶ τὴν ποιμνὴν μὲ τὴν φάτνην, τὴν κεφαλὴν τοῦ μόσχου καὶ τὴν ὑπεράνω αὐτοῦ γωνίαν τοῦ βράχου μὲ τοὺς κατὰ τὴν ἀριστερὰν ἄνω γωνίαν τῆς παραστάσεως ἀγγέλους. Ἀπὸ τὰς πλαγίας πλευρὰς συνδέουν τὰς δύο γωνίας καὶ κλείουν τὴν σύνθεσιν δεξιὰ μὲν οἱ ὄρθιοι ποιμένες, ἀριστερὰ δὲ ἡ ραδινὴ μορφὴ τῆς παιδίσκης τοῦ λουτροῦ, αἱ μορφαὶ τῶν Μάγων καὶ Ἰσως καὶ ἐνὸς ἀγγέλου.

la France Médiévale. Manuscrits à peintures du II^e au XVI^e siècle, Paris 1958, 23, ἀρ. 39, fol. 116_v. G. MILLET, Recherches, 103, εἰκ. 43.

1. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος (διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ), Ἀθήναι 1956, 42 κ.έ. Ἐπίσης ἐκτὸς τῶν μνημείων ἐνθα εἰκονίζονται δύο μόνον ποιμένες βλ. καὶ τὰς παραστάσεις τῶν χειρογράφων Paris. gr. 550, Paris. gr. 54 (εἰς ποιμνὴν), Paris. gr. 543 (Byzance et la France Médiévale, 24, ἀρ. 40, fol. 83, 23, ἀρ. 39, fol. 116_v, 45, ἀρ. 79, fol. 13_v καὶ G. MILLET, Recherches, εἰκ. 41, 42, 43). Ἐπίσης εἰς τὰ ἀνωτέρω πρόσθετες καὶ τὰς μικρογραφίας ἐκ τοῦ ἀρχείου τοῦ Πατριαρχικοῦ Ἰδρύματος Πατερικῶν Μελετῶν, ἀνεκδότους εἰσέτι: 1) τοῦ Μηνολογίου 14 τῆς Μονῆς Ἑσφιγμένου (11ος αἰ.), ὅπου παρουσιάζονται πολλὰ ἰδιομορφίαι, ἥτοι ὁ Ἰωσήφ κατὰ τὴν δεξιάν κάτω γωνίαν τῆς συνθέσεως, ἡ ἀπουσία τῶν ποιμένων, ἡ ὁλόσωμος εἰκόνισις παρὰ τὴν φάτνην τοῦ ἀλόγου ὀρθίου, 2) τοῦ Ψαλτηρίου 762 τοῦ Βατοπεδίου (12ος αἰ.), ὅπου ἡ ἀντιστροφή τῆς συνθέσεως εἶναι πλήρης, ἡ θέσις τῆς φάτνης, τῆς Θεοτόκου, τῶν πεζῶν Μάγων, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῶν δύο ποιμένων, 3) τοῦ Εὐαγγελισταρίου 975 τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (13ος αἰ.), ὅπου εἰκονίζεται εἰς μόνον ποιμνὴν καὶ ὁ Ἰωσήφ εἰς τὸ δεξιὸν τῆς παραστάσεως.

Ἡ ὀργάνωσις αὐτῇ τῆς συνθέσεως δὲν ἐξουδετερώνει τὰς ἐπὶ μέρους μορφάς, αἱ ὁποῖαι εἰκονίζονται ἐμπρὸς ἀπὸ τὰ ἐξάρματα τοῦ ἐδάφους ἢ προβάλλουν ἀπὸ τὰς βαθείας αὐτοῦ πτυχάς, ὥστε εἰς τὸ σύνολον τῆς παραστάσεως ἐκάστη μορφή νὰ εἶναι αὐτοδύναμος καὶ νὰ μὴ χάνεται μέσα εἰς τὸ πλῆθος τῶν εἰκονιζομένων ἐπεισοδίων καὶ τῶν πολλῶν μορφῶν. Τοῦτο βεβαίως δὲν εἶναι νέον εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Ἀλλὰ ὁ Καλλιέργης, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν, τὴν τάσιν αὐτὴν τὴν ἀνάγει εἰς κανόνα καὶ προβάλλει κατὰ κάποιον τρόπον τὰς μορφὰς χωρὶς νὰ τὰς ἀποσυνδέῃ ἀπὸ τὸ σύνολον. Ἀντιθέτως, ὁ προσανατολισμὸς τῶν στοιχείων πρὸς τὸ κέντρον καὶ ἡ συνεργασία των πρὸς τονισμὸν τοῦτου ἐνδυναμώνουν τὴν αὐτοτέλειαν τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν. Καὶ ἐνῶ κατὰ βάσιν, ὡς ἐσημειώθη ἤδη, αὗται ἀποτελοῦν συμπληρωματικὰ στοιχεῖα τῆς ἀφετηρίας καὶ τῆς ὁλοκληρώσεως τοῦ συνόλου ποὺ ἐκφράζεται εἰς τὸ θαῦμα τῆς Γεννήσεως εἰς τὸ σπήλαιον, ἡ ἰδιαιτέρα διατύπωσις ἐκάστης τῶν μορφῶν τὰς ἀνεξαρτητοποιεῖ καὶ τὰς παρουσιάζει ὅχι μὲ τὴν ἐξωπραγματικὴν καὶ τὴν ἀφηρημένην γλῶσσαν τῆς στενῆς παραδοσιακῆς ζωγραφικῆς, οὔτε πάλιν μὲ τὴν φυσιοκρατικὴν ὁρμὴν τῶν πρώτων ἔργων τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ τοῦ Εὐτυχίου ἢ τοῦ δημιουργοῦ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου, ἀλλὰ μὲ ἡρεμον διατύπωσιν, ποὺ ἔχει ὅμως γεῦσιν τοῦ ἀναφαινομένου ἀνθρωπισμοῦ.

Τὸν τονισμὸν τοῦ ὑποκειμένου ἀλλὰ συγχρόνως καὶ τὴν ἀξιολόγησιν τῶν προσώπων εἰς τὴν σύνθεσιν ἐπιτυγχάνει ὁ ζωγράφος τῆς Βεροίας καὶ μὲ τὰ χρώματά του. Τὰ ἐνδύματα τῆς Θεοτόκου, ἡ ὁποία, ὡς ἐλέχθη, κατέχει τὸ κέντρον τοῦ πίνακος μὲ διαγώνιον κίνησιν, δίδονται μὲ βαθυκύανον διὰ τὸν χιτῶνα καὶ ἐρυθρόν - πορφυροῦν διὰ τὸ μαφόριον, ἐνῶ τὸ ὕφασμα τῆς στρωμνῆς εἶναι ἐρυθρὸν φωτεινὸν μὲ «ἀνοιγμάτα» ἐρυθροῦ φλογώδους, τὸ ὁποῖον κατὰ περιέργον σύμπτωσιν μόνον ὁ Καλλιέργης καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν χρησιμοποιοῦν.

Τὸ αὐτὸ χρῶμα τῆς στρωμνῆς ἔχει καὶ ὁ βραχὺς χιτῶν τοῦ ποιμένου καὶ ὁ ἐπενδύτης τῆς παιδίσκης εἰς τὴν παράστασιν τοῦ λουτροῦ. Οὕτω εἰς τρία διάφορα σημεῖα τῆς συνθέσεως, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν τὰ τρία σημεῖα ἐνὸς τριγώνου, τὸ ἐρυθρὸν ὑπάρχει ὡς σημεῖον ἑλξεως τοῦ ὀφθαλμοῦ. Παρόμοιαι ὀπτικαὶ δυνατότητες ἦσαν ἀναγκαῖαι διὰ τὸν θεατὴν, ἂν ληθῇ ὑπ' ὅψιν ἡ ἔλλειψις ἐνιαίας ὀπτικῆς ἀφετηρίας, ποὺ ἐπιφέρει τὴν διάσπασιν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας καὶ τὴν ἀνεξαρτητοποίησιν τῶν διαφορῶν τμημάτων τῆς συνθέσεως.

Τὸ σπήλαιον εἰς τὸ κέντρον τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται κατὰ τὸν αὐτὸν περίπου τρόπον ὅπως καὶ εἰς τὸν 11ον αἰῶνα εἰς τὸ Μηνολόγιον ἀρ. 14 τῆς Μονῆς Ἐσφιγμένου καὶ ἀργότερον εἰς τὸ χειρόγραφον Paris. gr. 543. Ὅπως εἰς τὴν Βέροϊαν, καὶ εἰς τὰ δύο ἀναφερθέντα χειρόγραφα ἀντιστρέφεται ἡ ἀρχαιότερα ὀργάνωσις τῆς συνθέσεως καὶ ἀποκτᾷ νέον σχῆμα, χωρὶς νὰ χάσῃ τὴν γενικὴν

δομήν της. Δέν νομίζω ὅτι ἡ ἐναλλαγή αὐτῇ τῶν θέσεων τῶν ἐπεισοδίων ἢ τῶν προσώπων τὰ ὁποῖα συνοδεύουν τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ προῆλθεν ἀπὸ τὴν ἀνάγκην ἐξοικονομήσεως χώρου διὰ τὴν εἰκόνισιν τῶν Μάγων, ὡς ὑπεστηρίχθη ἄλλοτε¹. Τὰ πράγματα δὲν δικαιολογοῦν τὴν ἀποψιν αὐτὴν. Νόμιμος, νομίζω, εἶναι ἡ ὑπόθεσις ὅτι ἐξ ἀρχῆς ἐνεφανίσθησαν δύο εἰκονογραφικοί τύποι, ἔχοντες ὁ μὲν ἀριστερὰ τὸν Ἰωσήφ καὶ δεξιὰ τὸ λουτρόν, ὁ δὲ ἀντιστρόφως, ὡς εἰς τὴν Βέροϊαν.

Εἶναι λογικὴ περισσότερον διὰ λόγους πρακτικούς ἢ διάκρισις τῶν δύο εἰκονογραφικῶν αὐτῶν τύπων εἰς καππαδοκικὸν καὶ εἰς κωνσταντινουπολιτικόν, ἂν καὶ τὰ ἐντασσόμενα εἰς τὰς δύο ομάδας μνημεῖα δὲν συνηγοροῦν ἀπολύτως ὑπὲρ τῆς διακρίσεως αὐτῆς. Οὕτω τὰ χειρόγραφα Paris. gr. 510, 74, 54, Vatic. gr. 1613 καὶ τινὰ ἄλλα προέρχονται ἀποδεδειγμένως ἀπὸ τὰ αὐτοκρατορικὰ ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἐν τούτοις ἀκολουθοῦν τὴν λεγομένην καππαδοκικὴν παράδοσιν². Ἐπομένως οἱ δύο εἰκονογραφικοί τύποι, ὑπάρχοντες διαμορφωμένοι ἀπὸ τοῦ 10ου ἤδη αἰῶνος, ἐναλλάσσονται ἀνεξαρτήτως περιοχῆς προελεύσεως.

Εἰς τὸ δεξιὸν τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται, ὡς ἐλέχθη, ὁ Ἰωσήφ καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν, καθήμενος εἰς τὸν βράχον καὶ περιτυλιγμένος εἰς τὸν πλατὺν φαειοπράσινον χιτῶνα καὶ εἰς τὸ πλούσιον καὶ πολύπτυχον ἰόχρουν ἱμάτιον, σύννους μὲ τὸ βλέμμα ἀπλανὲς καὶ μὲ τὰς χεῖρας ἐπὶ τῶν γονάτων, ἔτσι πού ἡ θέσις των καὶ ὁ τρόπος τῆς στηρίξεώς των νὰ δηλώνουν ὅτι καὶ τὸ βλέμμα : ἀποκαρδίωνσιν καὶ ἀμνηχανίαν. Ὁ Καλλιέργης καὶ γενικώτερον ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἶχε τὴν δυνατότητα νὰ ἐκφράσῃ ἐντόνους ἐσωτερικὰς δονήσεις, τὴν κραυγὴν τῆς ἀπελπισίας καὶ τῆς ψυχικῆς ἀγωνίας ὅχι μὲ δραματικὰς, ζωηρὰς καὶ γωνιώδεις κινήσεις ἢ μὲ δυναμικὰς συστροφὰς τοῦ σώματος ἢ μὲ ὑπερβολικοὺς μορφασμούς, ἀλλὰ μὲ τὴν ἡρεμον καὶ ἐνδεικτικὴν συγχρόνως κίνησιν, μὲ τὸν πλοῦτον τοῦ ὑφάσματος τῶν ἐνδυμάτων ποὺ περιβάλλουν πυκνόπτυχα ἀπὸ τὸν λαιμὸν ἕως τοὺς κάτω πόδας τὸ «ἀφισμένο» σῶμα, μὲ τὸ ἀκαθόριστον καὶ ἐνδοστρεφὲς βλέμμα, μὲ τὴν θέσιν τῶν χειρῶν καὶ τὴν κίνησιν τῶν δακτύλων καὶ μὲ τὴν τοπωθέτησιν καὶ τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς. Καὶ εἰς τὰ σημεῖα αὐτά, ἐκτὸς ἀπὸ πολλὰ ἄλλα ἐξωτερικά, ἡ τέχνη τοῦ Καλλιέργη καὶ γενικώτερον ἡ βυζαντινὴ τέχνη τῶν Παλαιολόγων πλησιάζει κατὰ τὸ ἥθος τὴν κλασσικὴν, ὅπως ὁ Ἰωσήφ τῆς Βεροίας τὸν ἱματιοφόρον γέροντα τῆς ἐπιτυμβίας στήλης τοῦ Ἰλισοῦ³.

1. G. MILLET, *Recherches*, 103.

2. G. MILLET, αὐτόθι. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, ἔ.δ. 62.

3. Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον. Συλλογὴ γλυπτῶν (Γενικὴ Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεων, Ὁδηγὸς ἀρ. 13), Ἀθῆναι 1967, 109, ἀρ. 869, πίν. 39.

δ) 'Η 'Υπαπαντή (πίν. 17, ἔγχρωμος πίν. Δ)

Παρά τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως. Τὸ ἀριστερὸν τμήμα σχεδὸν κατεστραμμένον. 'Η δεξιὰ πλευρὰ μέχρι τοῦ μέσου τῆς παραστάσεως διατηρεῖται καλῶς.

'Η σύνθεσις εἶναι περίπου ὁμοία πρὸς τὴν 'Υπαπαντὴν τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνης τῆς Opera del Duomo τῆς Φλωρεντίας¹. 'Η διάταξις μόνον εἶναι ἀντίστροφος. Εἰς τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας ὁ Συμεὼν εὐρίσκεται εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον, λεπτομέρεια ποὺ ἀποτελεῖ ἄλλωστε καὶ τὸν εἰκονογραφικὸν κανόνα τῆς παραστάσεως.

'Ο Καλλιέργης χρησιμοποιεῖ τὸν ἀπλούστερον παλαιὸν τύπον χωρὶς ἐν τοῦτοις νὰ παραλείπη καὶ τὰ πλούσια ἀρχιτεκτονήματα, τὰ ὅποια ἐμφανίζονται ἤδη σποραδικὰ ἀπὸ τὸν 10ον καὶ ἀναπτύσσονται εἰς ὄγκον καὶ πλοῦτον κατὰ τὸν 13ον καὶ κυρίως κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα². 'Ιδιαίτερος τὰ ἀρχιτεκτονήματα τῆς παραστάσεώς μας συγγενεύουν πρὸς τὰ αὐτὰ περίπου ἀρχιτεκτονήματα εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Πρωτάτου, ὅπου ὑπάρχει καὶ ἡ συστάς τῶν τοξωτῶν παραθύρων καὶ ἡ διακοσμητικὴ μορφή εἰς τὸ τύμπανον τῆς θύρας³.

'Απὸ τὴν σύνθεσιν τῆς Βεροίας λείπει τὸ κιβώριον, τὸ ὅποιον καλύπτει συνήθως τὸ θυσιαστήριον. Τὸ τελευταῖον τοῦτο ἔχει εἰς τὴν παράστασίν μας μορφήν χαμηλοῦ ὀξυπυθμένου πίθου, ὁ ὅποιος στηρίζεται εἰς τὸ δεύτερον βάθρον, ὅπου καὶ ὁ Συμεὼν. Ἐκατέρωθεν ἀπὸ τὸ ἰδιόμορφον τοῦτο θυσιαστήριον, ποὺ ἐπιστέφεται μὲ διπλὴν χρυσὴν παρυφὴν ἐνῶ ὅλον τὸ υπόλοιπον σῶμα εἶναι ἐρυθρόν, παριστάνονται τὰ τέσσαρα πρόσωπα τῆς συνθέσεως.

Δεξιὰ, κυρτωμένος ὁ γηραιὸς Συμεὼν μὲ πλούσιον λευκὸν γένειον, τὸ ὅποιον συμπλέκεται κατὰ τοὺς κροτάφους μὲ τὴν πυκνὴν ἀτημέλητον καὶ οὐλὴν κόμην ποὺ πίπτει εἰς βοστρύχους ἐπάνω εἰς τοὺς ὦμους, προτείνει τὰς καλυμμένας μὲ τὸ ἱμάτιόν του χεῖρας διὰ νὰ δεχθῇ τὸν Χριστόν.

1. G. DUTHUIT — F. VOLBACH — G. SALLES, *Art byzantin*, Paris ἄ.χ., 69, πίν. 73. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève 1953, 191. "Ὅμοιαι παραστάσεις εἶναι καὶ τοῦ Πρωτάτου καὶ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (G. MILLET, Athos, πίν. 10, 3. 66, 2).

2. Εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Καππαδοκίας καὶ εἰς τὰς ὁμοίας παραστάσεις ἀλλοῦ μὲν εἰκονίζεται θυσιαστήριον μὲ πλούσιον κιβώριον ὅπως εἰς τὸ Qeledjlar, τὸ Toqale (Νέα Ἐκκλησία), τὸ παρεκκλήσιον No 16 στὸ Göreme καὶ τὸ Djanavar, ἄλλοῦ δέ, σπανιώτερον, καὶ μεγαλύτερα καὶ συνθετώτερα ἀρχιτεκτονήματα, ὅπως εἰς τὸ Qarabach (βλ. G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925 - 42, I, α' μέρος, 216, πίν. 45, 2. I, β' μέρος, 332, πίν. 76, 2 καὶ 89, 1. II, β' μέρος, 345, πίν. 198, 2 καὶ 204. II, β' μέρος, 362, πίν. 206). Ἀντιθέτως εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ὁσίου Λουκά (βλ. E. DIEZ — O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*. Daphni and Hosios Lucas, Cambridge, Massachusetts 1931, 56, εἰκ. 5) ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κιβώριον δὲν παρουσιάζεται ἄλλο ἀρχιτεκτονήμα. Πρβ. ἐπίσης Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ, *Καστορία*, πίν. 16β. Κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰῶνος εἰς τὸν Ἅγ. Στέφανον Καστορίας ποικίλλουν ἤδη τὴν σύνθεσιν εἰς περιωρισμένον βαθμὸν τὰ ἀρχιτεκτονήματα διὰ νὰ πολλαπλασιασθοῦν κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα καὶ νὰ ἀποτελέσουν ἀναπόσπαστον μέρος τῆς παραστάσεως (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἄ. πίν. 92β). Ἐπίσης ὁ κῶδ. 1 τῆς Μονῆς Ἰβήρων (10ος αἰ.) παρουσιάζει ἤδη ἀρχιτεκτονήματα (βλ. Γ. ΤΣΙΜΑΝ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἔ.ἄ. No 8).

3. G. MILLET, Athos, πίν. 10, 3.

Εἶναι ἐμφανὴς ἡ προσπάθεια τοῦ τεχνίτου νὰ ἀποτυπώσῃ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ πρεσβύτου τὴν πάροδον τῆς ἡλικίας καὶ τὴν ἑκπληξιν ἐκ τοῦ τελουμένου. Μὲ βαθέα χρώματα ἀποδίδονται αἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου τὸ ὅποιον στενοῦται ἀπὸ τὴν φυομένην χαμηλὰ, ἰδιαιτέρως περὶ τοὺς κροτάφους, κόμην καὶ ἀπὸ τὰς παχείας καὶ καταλεύκους ὀφρῦς, αἱ ὁποῖαι καλύπτουν καὶ μέρος τῶν ὀφθαλμῶν. Αἱ μαῦραι μικραὶ καὶ ἔντονοι κόραι αὐτῶν, μόλις διακρινόμεναι, εὐρίσκονται εἰς τοὺς κανθούς, ἐστραμμέναι πρὸς τὸ Θεῖον Βρέφος. Ἔτσι ἐπιτυγχάνεται καὶ ἡ ἑκφρασις τῆς ψυχικῆς καταστάσεως τοῦ Συμεῶν καὶ ἡ ἐξουδετέρωσις τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἐν μέρει ἐκτὸς τῆς συνθέσεως, πρὸς τὸν θεατὴν, στροφῆς τῆς κεφαλῆς τοῦ ἱερέως. Ἄλλως θὰ διεσπᾶτο ἡ ἐσωτερικὴ ἐνότης τῆς συνθέσεως. Τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ἀπεδόθησαν ἐπίσης ἔντονα ἐκτὸς τῶν σκιῶν περὶ τοὺς ὀφθαλμούς, αἱ ὁποῖαι προεκτείνονται καὶ εἰς τὴν ράχιν, τὰς πλευράς καὶ τὰ πτερύγια τῆς ρινός. Λεπταὶ σκιαὶ ἐπίσης, αἱ ὁποῖαι ἀρχίζουν ἀπὸ τὸ ἄκρον τῆς ὀφρῦος καὶ τῶν κροτάφων καὶ διαγράφονται ἐλλειψοειδῶς εἰς τὰ μῆλα καὶ τὰς παρειάς, καταλήγουν μὲ βαθυτέρους τόνους εἰς τοὺς δακρυγόνους ἄσκους. Ὅμοίως οἱ κυματισμοὶ τοῦ γενείου, ποὺ ἐκφεύγουν ἀπὸ τὴν ζυγωματικὴν ἀπόφυσιν καὶ ἐνδεικτικῶς κολποῦνται, προσδίδουν εἰς τὸ πρόσωπον τὴν ὕψιν τοῦ καταπονημένου ἐκ τῆς ἡλικίας καὶ τῆς ἀσκήσεως γέροντος. Τὴν εἰκόνα αὐτὴν καθιστᾷ ἀκόμη ζωηροτέραν καὶ ἡ ἐλαφρῶς γαμπή ρὶς καὶ ὁ παχὺς μύσταξ, ὁ ὁποῖος καλύπτει τὸ ἀριστερὸν τμήμα τοῦ στόματος καὶ ἀφήνει ἐλαφρῶς νὰ διαφαίνεται αὐτὸ ἀπὸ τὸ μέσον μέχρι τοῦ δεξιοῦ ἄκρου.

Ὁ τύπος τοῦ γεροντικοῦ τούτου προσώπου εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου, τῆς Καστορίας καὶ πολλῶν ἄλλων μνημείων¹. Διαφέρει ὅμως ἐκείνων ὡς πρὸς τὴν μεγάλην ἡρεμίαν, τὴν γαλήνιον ἑκφρασιν καὶ τὸ συγκρατημένον πάθος. Τὴν γαλήνην καὶ τὴν ἡρεμίαν βλέπομεν καὶ εἰς τὴν στάσιν τοῦ Συμεῶν, ὁ ὁποῖος κύπτει μόνον ἐλαφρῶς καὶ μὲ εὐλάβειαν διὰ νὰ ὑποδεχθῇ τὸν Χριστόν. Τὸ βαρὺ φαιοπράσινον ἱμάτιόν του περιβάλλει ἀνέτως τὸ σῶμα καὶ ἀφήνει νὰ φανῇ εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς κνήμης ἡ πλατεῖα περίκλεισις τοῦ χιτῶνός του. Αἱ πτυχώσεις περιορίζονται εἰς ὠρισμένα μόνον σημεῖα. Ὁ τεχνίτης ἐκμεταλλεύεται τὸν θριγκὸν καὶ τὸ ἀέτωμα τοῦ ἀρχιτεκτονήματος διὰ νὰ τονίσῃ τὴν στάσιν τοῦ πρεσβύτου. Καὶ ὁ μὲν θριγκὸς ἔχει παράλληλον κίνησιν μὲ τὴν ἐπικλινῆ γραμμὴν ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὴν κεφαλὴν, τὸν αὐχένα καὶ τὴν ράχιν τοῦ Συμεῶν, τὸ δὲ ἀέτωμα διακόπτεται ἀπὸ τὸν ὧμόν του. Ἡ ἀντικίνησις αὐτὴ μέρους τοῦ ἀρχιτεκτονήματος πρὸς τὴν κλίσιν τοῦ σώματος τοῦ πρεσβύτου ἐπιτείνεται καὶ μὲ τὸν ἀνοικτόφαιον χρωματισμὸν ἐπάνω εἰς τὸν βαθυπράσινον κάμπον καὶ ἀναδεικνύει τὴν κλίσιν τῆς ράχεως τοῦ γέροντος,

1. G. MILLET, Athos, πίν. 10, 3. 16, 1. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 128β, ὅπου παριστάνεται ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ἐπὶ τῆς σοροῦ τῆς Θεοτόκου, ὅμοιος μὲ τὸν Ἰωάννην τοῦ Πρωτάτου, βλ. G. MILLET, ἔ.δ. πίν. 37, 2. Αἱ διαφοραὶ μεταξὺ τῶν δύο προσώπων εἶναι ἐλάχισται.

ή όποία σκιάζεται μέ μαυροπράσινον χρώμα, πού μεταπίπτει, χωρίς βαθμιαίαν χρωματικήν κλιμάκωσιν, εἰς άνοικτόν φαιόν.

Ἀριστερά τοῦ ἰδιομόρφου βωμοῦ εἰκονίζεται ἡ Θεομήτωρ μέ τὸ Βρέφος, τὸ όποῖον καλύπτει ἐν μέρει μέ τὸ πλούσιον μαφόριον ¹. Τήν Θεοτόκον ἀκολουθοῦν ὁ Ἰωσήφ καί ἡ Ἄννα.

Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως καταλαμβάνουν ποικίλα ἀρχιτεκτονήματα, ὅμοια περίπου μέ ἐκεῖνα, τὰ όποῖα συνηγήσαμεν εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν. Τὰ κτήρια ταῦτα δὲν ἐξουδετερώνουν, παρὰ τὸν ἀριθμόν καί τὸν πλοῦτόν των, τὰ πρόσωπα τῆς συνθέσεως, τὰ όποῖα μένουν πάντοτε τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς παραστάσεως. Ὁ Καλλιέργης συνέθεσε τήν παράστασιν ἀπὸ τὰ πρόσωπα ὅχι ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονήματα καί τὰ πρόσωπα, τὰ όποῖα ἐξουδετερώνουν, οὕτως εἰπεῖν, τὰ πολυποίκιλα καί ἐπιβλητικὰ κτήρια ².

Ἡ ὁμάς ἀριστερά τῆς Θεοτόκου, τοῦ Ἰωσήφ καί τῆς Ἄννης μέ τὰ βαθύχρωμα πλούσια ἱμάτια, ἀποτελεῖ οἶονεἰ συνεχόμενον σύνολον, τὸ όποῖον προχωρεῖ καί καταλήγει πρὸ τοῦ ἱερέως, ὁ όποῖος ἴσταται ὑψηλότερον ἀπὸ τοὺς ἄλλους καί εἶναι ἐνδεδυμένος, ὡς ἐλέχθη, άνοικτόφαιον ἱμάτιον. Ἡ ἀντίθεσις πού προκαλεῖται μεταξὺ τῶν δύο μερῶν τῆς συνθέσεως καί πού προέρχεται ὅχι μόνον ἀπὸ τήν ἀντίθεσιν τῶν χρωμάτων ἀλλὰ καί ἀπὸ τήν διαφοράν τῶν ὅγκων καί τῶν ἐπιπέδων ἀναγκάζει τὸν θεατὴν νὰ ἀγνοήσῃ σχεδὸν τήν πλαισίωσιν τῆς εἰκόνης καί νὰ συγκεντρώσῃ τὸ βλέμμα του εἰς τὰ πρόσωπα καί εἰς τὸ δρώμενον.

Τήν συστηματικήν εἰκονογραφικήν κατάρταξιν τῶν παραστάσεων τῆς Ὑπαπαντῆς ἐπεχείρησε παλαιότερον ὁ Ἀ. Ξυγγόπουλος καί διέκρινεν, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς θέσεως τοῦ Χριστοῦ πρὸς τήν Θεοτόκον καί τὸν Συμεών, πέντε διαφόρους τύπους ³. Ἡ παράστασίς μας ἀνήκει εἰς τὸν τύπον Α, ὁ όποῖος, ἂν καί συναντᾶται εἰς ἀρχαιότερα μνημεῖα ⁴, ἐν τούτοις ἐμφανίζεται καί πάλιν ἀπὸ τὸν 14ον αἰῶνα ⁵.

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ θὰ ἐπεθύμουν εἰς τὸν τύπον Γ, ὁ όποῖος εἶναι καί σπάνιος

1. Διὰ τὸν ἀρχαιότερον τύπον ὅπου ἡ Θεοτόκος κρατεῖ εἰς τὴν ἀγκάλῃν τὸν Χριστόν βλ. κατωτέρω. Ἐπίσης Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 15 κ.έ.

2. Ἡ παρατήρησις μερικῶν ἐρευνητῶν ὅτι πρὸ τοῦ 12ου αἰῶνος ἡ παράστασις περιορίζετο, ἐκτὸς βεβαίως τῶν κυρίων προσώπων, εἰς μόνον τὸ κιβώριον (Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ Ὁμορφὴ ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, 260. Ο. WULFF, Der Latmos, εἰς Th. WIEGAND, Milet III, Berlin 1913, 211), ἐλέγχεται ὡς μὴ ἀκριβῆς διότι, ὡς ἐλέχθη καί προηγουμένως, μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 11ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 12ου αἰῶνος παρουσιάζουν ἤδη ἀρχιτεκτονήματα (Ἁγ. Νικόλαος τοῦ Κασνίτζης εἰς τὴν Καστορίαν, ἡ ἀνέκδοτος μικρογραφία τοῦ κώδ. Paris. gr. 74, fol. 109v, βλ. H. OMONT, Évangiles avec peintures byzantines du XI siècle, Paris ἄ.χ. II, 97 καί Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ὑπαπαντή, ΕΕΒΣ 6, 1929, 329, εἰκ. 1).

3. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ἔ.ἄ. 328 κ.έ.

4. Βλ. ἐπίσης διὰ τὴν εἰκονογραφικὴν ἐξέλιξιν τῆς παραστάσεως D. C. SHORR, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, The Art Bull. 28, 1946, 17 - 32.

5. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ἔ.ἄ. Ο. WULFF, Altchristliche und byzantinische Kunst, I, πίν. XX, 1.

καὶ κατὰ τὸν ὁποῖον «εἰκονίζεται ὁ Συμεὼν σχεδὸν κατενώπιον», νὰ προσθέσω εἰς τὰς δύο γνωστὰς μέχρι σήμερον παραστάσεις¹ καὶ ἄλλας δύο κατὰ πολὺ ἀρχαιοτέρας, τὴν μίαν εἰς τοὺς Ἀγ. Ἀναργούρους καὶ τὴν ἄλλην εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Κασνίτζη εἰς τὴν Καστορίαν, αἱ ὁποῖαι χρονολογοῦνται, κατὰ τὴν γνώμην μου, εἰς τὰς πρώτας δεκαετίαις τοῦ 12ου αἰῶνος². Καὶ αἱ δύο παραστάσεις, λιταὶ εἰς τὴν σύνθεσιν, παρουσιάζουν τὸν Συμεὼν κατενώπιον μὲ τὸ παιδίον εἰς τὴν ἀγκάλην καὶ κλίνοντα τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰησοῦ, ὁ ὁποῖος εἰς μὲν τὴν πρώτην, τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων, στρέφεται πρὸς τὸν Συμεὼν, ἐνῶ εἰς τὴν ἄλλην, τοῦ Ἀγ. Νικολάου, πρὸς τὴν Μητέρα. Καὶ εἰς τὰς δύο ἡ Παναγία εἰκονίζεται εἰς τὴν ἀντίθετον πρὸς τὸν Συμεὼν πλευρὰν τοῦ βωμοῦ, ὁ ὁποῖος καλύπτεται μὲ κιβώριον, ἔχει δὲ τὴν μίαν χεῖρα πρὸ τοῦ στήθους, ἐνῶ ἡ ἄλλη καμυπομένη εἰς τὸν ἀγκῶνα εἰς ὀρθὴν γωνίαν προεκτείνεται ἐλαφρῶς πρὸς τὸ Παιδίον.

Ἐνδεχομένως εἰς τὸν αὐτὸν τύπον Γ ὑπάγεται καὶ ἡ παράστασις τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὸν Ἀγ. Στέφανον Καστορίας, χρονολογουμένη εἰς τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 13ου αἰῶνος, ὅπου ὁ Συμεὼν παριστάνεται ὡς καὶ ἀνωτέρω ἀλλὰ μὲ θερμότερον ἐναγκαλισμὸν τοῦ Παιδίου, ἡ δὲ Παναγία θωπεύει τὴν δεξιὰν τοῦ Βρέφους, τὸ ὁποῖον μὲ τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ ἢ μᾶλλον ἔλκει ἀπὸ τὰς πτυχὰς τοῦ ὤμου τὸ ἱμάτιον τοῦ Θεοδόχου³.

ε) Ἡ Βάπτισις (πίν. 18, ἑγχρωμος πίν. Ε)

Ἐν συνεχείᾳ τῆς Ὑπαπαντῆς. Ἰσχυρῶς κατεστραμμένη κατὰ τὸ ἀριστερόν τμημὰ της.

Ἡ παράστασις περιέχει ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ διακρίνουν τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ θέματος κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα. Ἀνήκει εἰς τὸν ὑπὸ τοῦ Millet ὡς δεύτερον τύπον καθορισθέντα⁴. Ἐν τούτοις ὡς πρὸς τὸ γενικὸν ὕφος ἐκφεύγει ἀπὸ τὰς συγχρόνους τῆς ὁμοίας παραστάσεις τοῦ Πρωτάτου, τοῦ Χιλανδαρίου, τοῦ Βατοπεδίου⁵ καὶ τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Σερβίας τοῦ 14ου αἰῶνος⁶ καὶ ἀκολουθεῖ τὴν

1. Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. εἰκ. 4, 5. Α. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 58, εἰκ. 10. Ἴσως εἰς τὸν τύπον Γ θὰ ἔπρεπε νὰ περιληφθῇ καὶ ἡ τοιχογραφία τῆς Λάτμου (O. WULFF, Der Latmos, 210, εἰκ. 125) καὶ μερικαὶ ἄλλαι ὅπως εἰς τὸν Ἀγ. Γεώργιον Βάρδα τῆς Ρόδου (Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ABME 6, 1948, 121, εἰκ. 106).

2. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 16β.

3. Αὐτόθι πίν. 49β.

4. G. MILLET, Recherches, 184.

5. G. MILLET, Athos, πίν. 11, 2. 66, 1. 88, 1.

6. Εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Gračanica, βλ. V. PETKONIĆ, La peinture serbe du Moyen Âge, II, Beograd 1934, πίν. LXIII, εἰς τὸν Ἀγ. Νικήταν τοῦ Čučer, βλ. G. MILLET—A. FROLOW, La peinture du Moyen Âge en Jugoslavie, III, Paris 1962, πίν. 52, 1 καὶ P. MILJKONIĆ-PEPEK, L'œuvre des peintres Michel et Eutych, Skopje 1967, πίν. CVII (σερβ. μὲ γαλλικὴν περίληψιν), εἰς τὸν Ἀγ. Δημήτριον τοῦ Peč,

ἀρχαιότεραν ἀπλὴν καὶ ἀπέριτον εἰκονογραφικὴν παράδοσιν (ἔγχρωμος πίν. Ε). Εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ συναντᾶται μὲ τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης¹. Καὶ αἱ δύο συνθέσεις συνδυάζουν τὴν ἀρχαιότεραν ἀπλότητα μὲ τὰ νέα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, τὰ ὅποια ἐμφανίζονται κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ ἐπικρατοῦν εἰς τὴν μετέπειτα εἰκονογραφίαν. Εἰς τὴν Βάπτισιν τῆς Βεροίας ἐνώνονται στοιχεῖα παλαιολόγεια, ὡς εἶναι ἡ ἀμφίεσις τοῦ Ἰωάννου², ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἡ καμπτομένη ἐπὶ τοῦ στήθους χεὶρ τοῦ Χριστοῦ³, τὸ περίζωμα περὶ τὴν ὀσφὺν καὶ τὸ ὀστρεῶδες, τὸ ὅποion συναντᾶται καὶ εἰς μερικὰς τοιχογραφίας τῆς ἐλληνικῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας⁴. Ἐκ παραλλήλου ὁμῶς διατηρεῖται ἡ ἡρεμὸς στάσις τῶν τεσσάρων ἀγγέλων, οἱ ὅποιοι καλύπτουν διὰ τῶν ἱματίων τὰς ἡμιπροεκτεινομένας πρὸς τὸν βαπτιζόμενον χεῖρας, ἡ συγκρατημένη κίνησις τοῦ Ἰωάννου καὶ τὸ τριγωνικὸν τοπίον, τὸ ὅποion, παρὰ τὸν συγχρονισμόν του ὡς πρὸς τὴν διαμόρφωσιν, προσδίδει ἀπλότητα, τὴν ὁποίαν ἔχουν αἱ ἀρχαιότεραι παραστάσεις ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ 14ου αἰῶνος, ἰδιαιτέρως τῆς Σερβίας. Αὗται ἢ πλατύνονται δυσαναλόγως ἔνεκα τοῦ πολυπροσώπου τῆς σκηνῆς ὡς εἰς τὴν Gračanica⁵ ἢ ἔχουν κατακόρυφον φορὰν ὡς εἰς τὸ Nagoričino⁶ καὶ τὸ Lesnovo⁷ ἢ τέλος προσλαμβάνουν σχῆμα κύκλου ὡς εἰς τὸ Peé⁸. Μόνον αἱ παραστάσεις τοῦ Ἀγ. Νικήτα εἰς τὸ Čučer⁹ καὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν¹⁰ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην συγγενεύουν μὲ τὴν ἰδικήν μας. Δὲν εἶναι ἀπίθανον ὅτι ὁ Καλλιέργης ἀκολουθεῖ ἀρχαιότερον τύπον καὶ μάλιστα συγγενῇ μὲ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀγ. Νικολάου τοῦ Κασνίτζη¹¹, ὅπου, ἀντὶ τῆς δεξιᾶς καμπτομένης πρὸ τοῦ στήθους χεὶρός, ὅπως ἐνταῦθα, ἐκεῖ παρουσιάζεται ἡ ἀριστερά. Κατὰ ταῦτα ἡ τοιχογραφία τοῦ Καλλιέργη εἰς τὸ γενικὸν ὕφος — παρεκκλίσεις βεβαίως εἰς τὰς λεπτομερείας ὑπάρχουν — διαμορφώνεται συμφώνως πρὸς τὰ ἀρχαῖα πρότυπα.

Τὸν κατακόρυφον ἄξονα τῆς συνθέσεως, ἡ ὁποία ἐκτείνεται μᾶλλον κατὰ

βλ. V. PETKONIE, ἔ.ἀ. πίν. XCIII, εἰς τὸν Ἀγ. Γεώργιον τοῦ Staro Nagoricino, βλ. R. HAMANN - MACLEAN — H. HALLENSLEBEN, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963, εἰκ. 281 καὶ V. PETKONIE, ἔ.ἀ. πίν. XLIX.

1. Α. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 16 κ.έ.

2. Αὐτόθι 17.

3. Ἡ αὐτὴ θέσις τῶν χειρῶν συναντᾶται πολὺ ἐνωρίτερον εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Κασνίτζη εἰς τὴν Καστορίαν (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 61), ἐπανεμφανίζεται δὲ εἰς τὴν Βέροian ἐπαναλαμβανομένη εἰς ὀλίγας μόνον παραστάσεις.

4. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 146. V. PETKONIE, La peinture, II, πίν. XLIX.

5. V. PETKONIE, ἔ.ἀ. πίν. LXIII.

6. Αὐτόθι πίν. XLIX.

7. Αὐτόθι πίν. CLX.

8. Αὐτόθι πίν. XCIII.

9. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, πίν. 52, 1. P. MILJKONIE — PEPEK, ἔ. ἀ. πίν. CVII.

10. Α. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 17.

11. Αὐτόθι πίν. 61.

πλάτος ἢ καθ' ὕψος, ἀποτελεῖ ἡ ὀρθία μορφή τοῦ γυμνοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ ἐπ' αὐτοῦ κατερχομένη δέσμη φωτός. Ἔτσι ἀπὸ τὸ ἀνώτατον σημεῖον ἕως τὴν κάτω ἐρυθρὰν ταινίαν ποὺ περικλείει τὴν παρὰστάσιν, συνεχίζεται ἡ κατακόρυφος, ἡ ὁποία ἀναδεικνύει ἀκόμη περισσότερο τὸ κύριον πρόσωπον τῆς παραστάσεως. Τὴν ἑξαρσιν αὐτὴν τονίζει καὶ ἡ συμμετρικὴ τοποθέτησις ἐκτέρωθεν τοῦ Χριστοῦ τῶν κλιμακῶδων διατεταγμένων ἰχθύων, τοῦ ὀστρεώδους καὶ τοῦ ποταμίου δαίμονος. Τὸ κεντρικὸν σημεῖον τῆς συνθέσεως ἀποτελεῖ πυραμίδα, τῆς ὁποίας κορυφὴ μὲν εἶναι τὸ ἡμικύκλιον τοῦ οὐρανοῦ, βάσις δὲ τὸ ὀστρεῶδες, οἱ ἄκροι πόδες τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἡ προσωποποιήσις τοῦ Ἰορδάνου. Τὴν πυραμίδα αὐτὴν περιβάλλει βραχῶδες τοπίον, διὰ μέσου τοῦ ὁποίου ρέει ὁ ποταμός. Ὁ ζωγράφος καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν τῆς ἀποδόσεως τοῦ τοπίου ἐπεδίωξε πρῶτον τὴν ἰσορροπήσιν τῶν ὄγκων, δεύτερον τὴν ἀποφυγὴν τῆς ἀπολύτου ὀριζοντίωσεως τῆς συνθέσεως, τρίτον τὴν ἐλαφρὰν αἰσθητικὴν μείωσιν τοῦ κατακορυφισμοῦ καὶ τέταρτον τὴν ἀπόλυτον ἐξωτερικὴν, ἡ ὁποία ἀνταποκρίνεται καὶ πρὸς τὴν ἐσωτερικὴν, ἐνότητα τῶν στοιχείων τῆς συνθέσεως.

Ἡ ἡμικυκλικὴ διάταξις τῶν βράχων φαίνεται ὅτι εἶναι συνεχής. Τρεῖς κύριοι ὄγκοι παρουσιάζονται, καὶ ἕκαστος ἀποτελεῖ ἀνεξάρτητον μορφήν. Ἡ αὐτοτέλεια ὅμως αὐτῇ θυσιάζεται εἰς ὄφελος τῆς γενικῆς μορφῆς τῆς εἰκόνης καὶ τῆς ἐνότητός της. Ἔτσι ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῖ ὡς σύνολον πλεον τὸ βραχῶδες τοπίον καὶ προσπαθεῖ νὰ ἰσορροπήσῃ τοὺς ὄγκους τοῦ τοποθετῶν ἀναλόγως εἰς αὐτὸ τὰς μορφάς. Τὸ δεξιὸν τῆς παραστάσεως ἐν σχέσει πρὸς τὸ παράλληλόν του ἀριστερόν εἶναι τελείως ἀνισοβαρές. Ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννου, ὁ ὁποῖος κλίνει τὸν κορμὸν πρὸς τὰ ἐμπρὸς καὶ φέρει τὴν μελωτήν καὶ τὸν χιτῶνα, παρουσιάζει ὄγκον, σχεδὸν σκοτεινόν, ποὺ ἀνταποκρίνεται πρὸς τοὺς ἀπέναντι βράχους. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἡ σύνθεσις ἰσορροπεῖ. Ἀλλὰ καὶ πάλιν δὲν μένει μεμονωμένος ὁ Ἰωάννης. Ὁπίσω του ὑπάρχει τὸ δένδρον, τὸ ὁποῖον αἰσθητικῶς ἀποτελεῖ ἀντίβαρον πρὸς τὰς μορφάς τῆς δευτέρας σειρᾶς τῶν ἀγγέλων, συγχρόνως δὲ ἔχει καὶ διακοσμητικὸν προορισμόν, διότι ποικίλλει τὸ γυμνὸν τοπίον ὅπου ὁ Ἰωάννης.

Ὅλα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀπαλύνουν τὴν ὀριζοντίωσιν τῆς συνθέσεως. Διότι τὰ διάφορα ἐπίπεδα, τὰ ὁποῖα δημιουργοῦνται εἰς τὴν ἐπιφάνειαν, σχηματίζουν μεταξὺ των διαγωνίως τεμνομένας γραμμάς¹.

Αἱ διάφοροι αὐταὶ τεμνόμεναι κατευθύνσεις ἀποτελοῦν τὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ἐπεδίωξεν ὁ Καλλιέργης, χωρὶς νὰ ἐξουδετερώσῃ τὸ κατακόρυφον καὶ τὸ ὀριζόντιον τῆς συνθέσεως, νὰ τονίσῃ τὸ κύριον πρόσωπον τῆς παραστάσεως καὶ νὰ ἐπιτύχῃ καὶ τὴν ἐνότητά της.

1. Σχετικὴν μὲ τὴν στάσιν τῶν ἀγγέλων καὶ τὴν ἡρεμίαν τοῦ τοπίου συγγένειαν ἔχει ἡ παράστασις τῆς Βεροίας καὶ πρὸς τὸ ἀθωνικὸν χειρόγραφον τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ (Ἀγ. Παντελεήμονος ἀρ. 6), πρβ. G. MILLET, Recherches, 176, εἰκ. 133.

Παράλληλος πρὸς τὴν τελειότητα τῆς συνθέσεως εἶναι ἡ ἀπόδοσις τῶν προσώπων καὶ τῶν πραγμάτων καὶ ἡ χρῆσις τῶν χρωμάτων.

Ὁ κατενώπιον Χριστὸς παρέχει εἰς τὸν ζωγράφον τὴν δυνατότητα νὰ παρουσιάσῃ ὀρθῶς τὴν ἀνατομίαν τοῦ σώματος. Ἐξ ὧσων τοῦλάχιστον γνωρίζω, εἶναι τὸ δεύτερον γυμνὸν Χριστοῦ τὸ ὁποῖον ἐνθυμίζει τὴν ἐλληνικὴν ἀρχαιότητα. Τὸ ἄλλο εἶναι ὁ Χριστὸς τῆς Βαπτίσεως τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης¹. Καὶ εἰς τὰς δύο περιπτώσεις οἱ τεχνῖται ἀποφεύγουν τὸν τοιγισμὸν τοῦ σκελετοῦ μετὰ ἀδράς γραμμὰς καὶ τὸν διαχωρισμὸν καὶ τὴν σχηματοποίησιν τῶν μυῶνων. Ὁ τεχνίτης μαλακώνει τὴν σκληρότητά των, χαλαρώνει τὴν δύναμιν καὶ τὴν ἐντασίν των καὶ ἐπιδιώκει νὰ παρουσιάσῃ τὸ σῶμα γραφικῶς, νὰ ἐπιτύχῃ δηλονότι τὴν ὁμαλήν, ἀπαλὴν καὶ ἡρεμὸν ἀπόδοσιν του. Τὸ γυμνὸν τοῦ Χριστοῦ παρουσιάζει ὑψηλὸν καὶ λιτὸν σκιαγράφημα καὶ μετὰ σαφὲς καὶ καθαρὸν περιγράμμα διαχωρίζεται ἀπὸ τὸ περιβάλλον. Αἱ χεῖρες μόνον εἶναι ἐν μέρει δυσανάλογοι πρὸς τὴν τελειότητα τοῦ σώματος, τὸ ὁποῖον ὁ καλλιτέχνης προσεπάθησε νὰ μὴ ἀποκρύψῃ περιτυλίξας τὰς λαγόνας καὶ τοὺς ἄνω μηροὺς μετὰ ἀέρινον ὕφασμα, τὸ ὁποῖον συγκρατεῖται μετὰ κόμβον εἰς τὸ ὑπογάστριον. Τὸ ὕδωρ τοῦ ποταμοῦ ἀπέδωσε μετὰ λεπτὰς καὶ ἀραιὰς βαθυφαίους γραμμὰς.

Καὶ εἰς τὴν στάσιν τοῦ σώματος ὑπάρχουν δείγματα ὑπολογισμένης κινήσεως. Αἱ χεῖρες καὶ οἱ πόδες οὔτε ἀκίνητοὺν οὔτε ἔχουν εἰς τὴν κίνησιν των τὴν γνωστὴν ἀκαμψίαν. Ἡ κίνησις τοῦ ἀριστεροῦ ἀνέτου σκέλους ἀρχίζει φυσιολογικῶς ἀπὸ τῆς κλειδώσεως. Ἐντείνεται εἰς τὸ ἐλαφρῶς ἐξέχον γόνυ καὶ συνεχίζεται εἰς τὴν κνήμην, ἡ ὁποία ὑποχωρεῖ μετὰ τοῦ κάτω ποδός. Τὴν φορὰν αὐτὴν ἀκολουθεῖ καὶ ἡ ἀριστερὰ χεὶρ, ἐνῶ ἡ δεξιὰ, ὡς ἀντικίνησις τοῦ ἀνέτου σκέλους, μόλις προεκτεινομένη ἀπὸ τοῦ ἀγκῶνος, ἀμυπτεται πρὸ τοῦ στήθους.

Εἰς τὴν ἀριστερὰν βραχίωδὴ ὄχθην παριστάνεται, ὡς ἐλέχθη, ὁ Ἰωάννης καὶ ὀπίσω καὶ κατωτέρω αὐτοῦ τὸ δένδρον «καὶ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν» αὐτοῦ (Ματθ. 3.10)¹. Ἡ στάσις τοῦ Προδρόμου παρὰ μένει ἀμετάβλητος μετὰ τὴν ζωηροτάτην κίνησιν τοῦ σώματος, μετὰ τὴν δεξιὰν ὑπὲρ φύσιν μακρὰν καὶ ἐκτεινομένην ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Βαπτιζομένου, μετὰ τὸν δεξιὸν πόδα ἐλαφρῶς προεκτεινόμενον καὶ τὸν ἀριστερὸν ὑποχωροῦντα. Φέρει μὴλωτὴν ἀπὸ τῆς ὁσφύος, ὅπου συγκρατεῖται μετὰ ζωνάριον ἀπὸ λευκὸν πλατύσημον λωρωτὸν ὕφασμα, τὸ ὁποῖον κομβώνεται εἰς τὸ δεξιὸν μέρος, μέχρι τῶν γονάτων. Ἄλλο ὕφασμα ποὺ καλύπτει τὸν ἀριστερὸν ὤμον καὶ διαγωνίως μέρος τῆς ράχεως καὶ τοῦ στήθους συναπτόμενον κατὰ τὴν δεξιὰν πλευρὰν ἀπολήγει εἰς πλούσιον κόμβον. Ἡ ἀμφίεσις αὐτὴ τοῦ Ἰωάννου, ἡ ὁποία εἶναι σχεδὸν ὁμοία εἰς τὸ Nagoričino καὶ εἰς τὴν Τραπεζοῦντα, διαφέρει ἀπὸ τὰς ἀρχαιοτέρας καὶ εἶναι σπανία κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα· ἐμφανίζεται μεμονω-

1. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, πίν. 15. 16, 1.

μένως κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας εἰς φορητὰς κυρίως εἰκόνας τῆς Ἑνωμένης Μακεδονίας.

Ὡς εἶδομεν, ὁ Καλλιέργης εἰς τὴν σύνθεσίν του ἐπιδιώκει νὰ προβάλῃ τὴν μορφήν τοῦ Χριστοῦ καὶ νὰ τονίσῃ τὸν δογματικὸν μᾶλλον ἢ τὸν διηγηματικὸν χαρακτῆρα τῆς παραστάσεως. Εἰς τοῦτο, νομίζομεν, ἀποβλέπει καὶ ἡ προσπάθειά του νὰ ἐλευθερώσῃ τὰς συνθέσεις του, ὡς θὰ παρατηρήσωμεν καὶ κατωτέρω, ἀπὸ τὰ δευτερεύοντα στοιχεῖα, περιοριζόμενος εἰς τὰ κύρια πρόσωπα καὶ πράγματα.

ς') Μεταμόρφωσις (πίν. 19)

Τὴν Βάπτισιν ἀκολουθεῖ εἰς τὸ ἐπόμενον διάχωρον ἡ Μεταμόρφωσις.

Ἡ παράστασις δὲν ἔχει τὴν συνήθη ἀνάτασιν. Συμπτύσσεται, ἴσως ἀπὸ ἑλλειψιν χώρου, ἐντὸς τετραγώνου. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν καὶ τὸ τοπίον περιορίζεται κυρίως εἰς τὰ δύο ἄκρα τῆς συνθέσεως καὶ αἱ μορφαὶ τῶν ἐκστατικῶν ἀποστόλων πλησιάζουν καὶ τέμνουν διὰ τῶν ποδῶν των τὴν ἀσυνήθως μεγάλην, στρογγύλην καὶ ἀκτινοβολοῦσαν δόξαν τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται κατὰ μέτωπον εἰς τὸ μέσον τοῦ κύκλου. Ὅπισω ἀπὸ τὸν Χριστόν, ἀπὸ τοὺς ὤμους ἕως τοὺς πόδας του, ἐκφεύγουν, ὡς ἐκ τοῦ σώματος ἐκπεμπόμεναι, ἀκτῖνες εἰς σχῆμα φωτεινῆς ἐλλείψεως. Ὁ Ἰησοῦς διὰ μὲν τῆς δεξιᾶς εὐλογεῖ, τὴν δὲ ἀριστεράν, εἰς τὴν ὁποίαν κρατεῖ εἰλητᾶριον, προεκτείνει πλαγίως καὶ πρὸς τὰ κάτω. Ἡ μεγαλοπρέπεια τῆς στάσεως ἐπιτείνεται ἀφ' ἑνὸς μὲ τὰς φωτεινὰς ἀκτῖνας, ἀφ' ἑτέρου μὲ τὸν πλούσιον καὶ λευκὸν χιτῶνα. Ὁ τεχνίτης ἐκμεταλλεύεται ἐπίσης τὰς πτυχώσεις διὰ νὰ τονίσῃ τὴν ἀνάτασιν τοῦ καθ' ἑαυτὸ ὑψηλοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, τὸ ὁποῖον, παρὰ τὴν βαρύτητα τοῦ ὑφάσματος, διαγράφεται εὐκρινῶς εἰς τὰ κύριά του μέρη : τὴν ὀσφύν, τὰς λαγόνας, τοὺς μηρούς, τὸ γόνυ καὶ τὴν κνήμην. Αἱ πτυχαὶ τοῦ ἱματίου, αἱ ὁποῖαι σχηματίζονται μὲ ὑποφαίους σκιὰς, ἐκφεύγουν πυκναὶ ἀπὸ τὰ σφυρὰ τοῦ δεξιοῦ ἀνέτου σκέλους καὶ τοῦ ἀριστεροῦ ποδὸς καὶ ἀπολήγουν συμπυκνωμέναι εἰς τὸ ἀριστερὸν τῆς ὀσφύος. Ἀφ' ἑτέρου τὰ κυανᾶ κάθετα σήματα ἐπὶ τοῦ χιτῶνος, ὁ ὁποῖος διαφαίνεται πρὸ τοῦ στήθους, συνεχίζουσιν, οὕτως εἰπεῖν, τὸν κατακόρυφον τονισμόν τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, παρὰ τὴν ἑντονον ἐπίσης πτύχωσιν τοῦ ἑτέρου ἄκρου τοῦ ἱματίου.

Εἰς τὴν μεγαλοπρεπῆ αὐτὴν μορφήν ἀνταποκρίνεται καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία περιβάλλεται μὲ σταυροφόρον φωτοστέφανον. Ἐνῶ τὸ κάτω σῶμα ἔχει ἐλαφρὰν στροφὴν πρὸς τ' ἀριστερά, πού ἐπιτείνεται μὲ τὴν ἡμικυκλικὴν σχεδὸν διάταξιν τῶν πτυχώσεων τοῦ μέρους ἐκείνου τοῦ ἱματίου τὸ ὁποῖον καλύπτει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα, ἡ κεφαλὴ μόλις στρέφεται πρὸς τὴν ἀντίθετον κατεύθυνσιν, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον τονίζεται ἀκόμη περισσότερον μὲ τὰς λοξῶς καὶ πρὸς τὴν αὐτὴν κατεύθυνσιν φερομένας κυανᾶς παρυφὰς τῆς ὀρνας τοῦ περιλαιμίου. Τὸ ὠοειδὲς πρό-

σωπον, μικρόν σχετικῶς, ὅπως συνηθίζεται εἰς τὴν ἐποχὴν αὐτὴν, ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν μεγαλοπρέπειαν τοῦ σώματος, μετὴν μετριοφρονα σοβαρότητά του, τὴν ὁποῖαν προσδίδουν εἰς αὐτὸ τὸ εὐρὺ τριγωνικὸν μέτωπον, οἱ μικροὶ ἀλλ' ἔντονοι ὀφθαλμοί, ἡ εὐθεῖα ρίς, τὸ ἀραιὸν περὶ τὰ ἄκρα τῶν παρεῖων γένειον καὶ τὸ μικρὸν καὶ κλειστὸν στόμα μετὸν μύστακα, ὁ ὁποῖος εἶναι ἀραιὸς κάπως περὶ τὸ κέντρον καὶ πυκνώνεται κατὰ τὰς ἀπολήξεις του. Πλουσία καστανὴ κόμη, ποὺ χωρίζεται εἰς τὸ μέσον, περιβάλλει τὸ πρόσωπον καὶ ἐνουμένη εἰς τὸν αὐχένα πίπτει εἰς τὴν ράχιν. Ὁ τεχνίτης ἐπιτυχάνει μετὰ τὰ αὐτὰ ζωγραφικὰ μέσα καὶ τὰ χρώματα, τὰ ὁποῖα εἶδομεν καὶ εἰς τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τῶν ἀγγέλων τῆς κόγχης, νὰ ἀποδώσῃ τὴν ἰδανικὴν μορφήν τοῦ Χριστοῦ. Τὸ κίτρινον καὶ τὸ ὑπερυθρον ἀποτελοῦν τὸν προπλάσμον τοῦ προσώπου. Ἐπάνω εἰς αὐτά, καὶ χωρὶς νὰ διακρίνεται ἡ χρῆσις τοῦ πινέλου, ἐπιτίθεται ρόδινον μετὰ πρασίνας σκιάς, αἱ ὁποῖαι, ἐντονώτεραι εἰς τὰ μᾶλλον σκιερὰ σημεῖα, ἀμβλύνονται καὶ σχεδὸν χάνονται περὶ τὰ μῆλα τῶν παρεῖων. Μόνον αἱ τριγωνικαὶ σκιαὶ τῶν δακρυγόνων ἀσκῶν κρατοῦν τὸ ἔντονον πράσινον χωρὶς καμμίαν χρωματικὴν διαβάθμισιν. Τὰ φῶτα χρησιμοποιοῦνται ἰδιαιτέρως διὰ τὸν τονισμὸν τῆς ζωρότητος τῶν ὀφθαλμῶν καὶ τὴν ἀπόδοσιν τῶν ὠτων.

Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ εἰς ὅλας τὰς παραστάσεις εἶναι ὁμοία.

Ἐκατέρωθεν τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἐν μέρει τέμνοντες τὴν φωτεινὴν δόξαν εἰκονίζονται προσκλίνοντες δεξιὰ μὲν ὁ Ἡλίας, ἀριστερὰ δὲ ὁ Μωυσῆς μετὰ ἀραιότατον γένειον κρατῶν διὰ τῶν δύο χειρῶν ἀνοικτὸν βιβλίον.

Εἰς τὸ κάτω ἡμισυ τῆς συνθέσεως παριστάνονται οἱ τρεῖς μαθηταί, Πέτρος, Ἰωάννης καὶ Ἰάκωβος. Ὁ Πέτρος, εἰς τὸ ἄκρον ἀριστερὸν τῆς παραστάσεως ὡς καὶ εἰς τὸν κώδικα Paris. gr. 54¹, ἔχει τὰ νῶτα ἐστραμμένα πρὸς τὸ ὄρος, γονυπετεῖ ἐπὶ τοῦ ἐδάφους, κλίνει πρὸς τὰ δεξιὰ στηριζόμενος ἐπὶ τῆς χειρὸς του καὶ στρέφει τὸ πρόσωπον πρὸς τὰ διαδραματιζόμενα εἰς τὴν κορυφήν. Εἰς τὸ μέσον ὁ Ἰωάννης μετὰ ἀνοικτόφαιον χιτῶνα, πρηνὴς μετὰ κατεύθυνσιν πρὸς τὰ ἀριστερά, στηρίζεται μετὰ τὰς δύο χεῖράς του ἐπὶ τοῦ ἐδάφους. Τέλος, δεξιὰ ὁ Ἰάκωβος μετὰ λευκόφαιον χιτῶνα καὶ βαθυπράσινον ἱμάτιον κατάκειται ὑπτίως, ἔχων τὴν δεξιὰν εἰς τοὺς ὀφθαλμούς, ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ εἰς προέκτασιν διασταυρώνεται εἰς τὸν καρπὸν μετὰ τὸν καρπὸν τῆς ἀριστερᾶς τοῦ Ἰωάννου. Ἀπὸ τὴν ὀσφύν καὶ κάτω εὐρίσκεται μετέωρος μετὰ τὰς κνήμας ἐλαφρῶς καμπτομένας καὶ τὸν ἀριστερὸν πόδα προεξέχοντα, ὥστε νὰ τέμνῃ τὴν δόξαν τοῦ Χριστοῦ.

Αἱ στάσεις αὐταὶ τῶν μαθητῶν ἐπιτείνουν ἀκόμη περισσότερο τὴν κίνησιν

1. G. MILLET, ἔ.ἀ. εἰκ. 195. Ἡ θέσις αὕτη τοῦ Πέτρου εἶναι κοινὴ εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς ἀρχαιοτέρας παραστάσεις. Ἡ διαφορὰ τῆς εἰκονίσεως εἰς τὸν παρισινὸν κώδικα εἶναι ὅτι ὁ μὲν Πέτρος ἀπομονώνεται, ἐνῶ ὁ Ἰάκωβος καὶ ὁ Ἰωάννης ἀποτελοῦν μίαν ὁμάδα. Αἱ ἀρχαιότεραι καὶ αἱ σύγχρονοι πρὸς τὸ παρισινὸν χειρόγραφον παραστάσεις παρουσιάζουν ἕκαστον ἀπόστολον μεμονωμένως. Περὶ τῆς θέσεως καὶ τῆς στάσεως τῶν ἀποστόλων εἰς τὴν παράστασιν βλ. Α. ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΝ, ἔ.ἀ. 20 κ.έ., ὅπου καὶ καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

τῆς εἰκόνης καὶ παρουσιάζουν φυσιοκρατικῶς τὴν ἐκ τοῦ φόβου ἀντίδρασιν τῶν ἐκθάμβων μαθητῶν. Ἡ περίπτωσις εἶναι ἀπὸ τὰς πλέον σπανίας, ὅπου ὁ Καλλιέργης ἀγνοεῖ τὴν ἡρεμον διατύπωσιν καὶ ἐπιδιώκει τὴν ἀπόδοσιν τοῦ στιγμιαίου καὶ τοῦ πραγματικοῦ. Ἀλλὰ καὶ πάλιν, νομίζω, μετριάξει καὶ ἐδῶ τὴν κίνησιν. Διότι ἐκτὸς τῶν μεγάλων συνθέσεων τοῦ 13ου αἰῶνος ὁ ζωγράφος μας ἐνθυμεῖται, πιστεύω, τὴν σύνθεσιν τοῦ ὑπ' ἀριθ. 735 Τετραευαγγελίου τοῦ Βατοπεδίου¹ ἢ ἔχει ὑπ' ὄψει τοῦ αὐτὴν τοῦλάχιστον πηγὴν, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ μικρογράφος τοῦ ἀθωνικοῦ χειρογράφου. Τὸ ἐν λόγῳ χειρόγραφον ἐκτὸς ἐλαχίστων διαφορῶν, ὡς εἶναι ἡ μορφή τῆς δόξης καὶ ἡ ἔλλειψις τῶν περὶ τὸν Χριστὸν ἀκτίνων, παρουσιάζει στενὴν ὁμοιότητα μετὰ τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας ὅχι μόνον ὡς πρὸς τὴν θέσιν καὶ τὴν στάσιν τῶν μορφῶν ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐνδυμασίαν τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν πτυχολογίαν αὐτῆς, τὴν θέσιν τῶν χειρῶν, τὴν μορφήν τοῦ προφῆτου Ἡλιοῦ, τοῦ ὁποῖου ἡ ἀπόδοσις τοῦ προσώπου μόνον διαφέρει, καὶ τέλος τὴν σχηματοποίησιν τῶν βράχων.

Ὁ Καλλιέργης ἀπέφυγε μόνον τὸ βίαιον εἰς τὰς κινήσεις τοῦ Ἰωάννου, διὰ νὰ δώσῃ ἡρεμωτέραν σύνθεσιν.

Ἐκ παραλλήλου μερικὰ κοινὰ σημεῖα παρουσιάζει ἡ παράστασις καὶ μετὰ τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, τὸ ὁποῖον, ὡς ἐλέχθη ἤδη, ἔχει σχέσιν πρὸς τὸν Βατοπεδινὸν κώδικα.

Αἱ μορφαὶ τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Ἰακώβου τῆς τοιχογραφίας τῆς Βεροίας εἶναι ὅμοιαι πρὸς τὰς ἀντιστοίχους μορφὰς τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων. Ὁ Πέτρος, ἐκτὸς τῆς πανομοιότητος στάσεως, ἔχει καὶ τὸ ἱμάτιον ὅμοιον, τὸ ὁποῖον ἀνεμιζόμενον σχηματίζει ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν εἶδος κουκουλίου. Ὁ Ἰάκωβος πάλιν δὲν ἀφίσταται ἀπὸ τὴν θέσιν καὶ τὴν στάσιν τὴν ὁποίαν ἔχει ὁ Ἰωάννης εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Θεσσαλονίκης μετὰ τὴν διαφορὰν ὅτι ἀντὶ τῆς δεξιᾶς χειρὸς τοῦ Ἰακώβου εἰς τὴν Βέροϊαν ὁ Ἰωάννης ἔχει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα εἰς τὸ πρόσωπον. Στενοτέρα ὅμως συγγένεια ὑπάρχει μετὰ τὴν Βεροίαν καὶ Πρωτάτου². Φαίνεται ὅτι ὁ Καλλιέργης καὶ ὁ Πανσέληνος χρησιμοποιοῦν τὸν αὐτὸν εἰκονογραφικὸν τύπον. Ἐκάτερος ὅμως τὸν ἀπέδωκε κατὰ τὸν ἰδικόν του τρόπον. Ἔτσι ὁ Καλλιέργης, διὰ νὰ διαγράψῃ καὶ νὰ ἀποτυπώσῃ τὴν ἀντίδρασιν καὶ τὴν ψυχικὴν κατάστασιν ἐκ τοῦ φόβου τῶν ἀποστόλων, ἐχρησιμοποίησε μέσα ζωγραφικά. Αἱ τρεῖς μορφαὶ εἰς τὴν ἔκφρασιν τοῦ πάθους, μετὰ κίνησιν ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, παρουσιάζουν κλιμάκωσιν ἀνιούσαν, πού τὸ κορύφωμά της εἶναι ἡ βιαία κίνησις τοῦ ἀποστόλου Ἰακώβου, μετὰ τὴν ὁποίαν ὁ ζωγράφος ὀδηγεῖ τὸ βλέμμα τοῦ θεατοῦ εἰς τὸν μεταμορφούμενον Χριστόν.

Εἰς τὰς ἀρχαιοτέρας παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως τὰ δύο μέρη τῆς

1. G. MILLET, ἑ.ἀ. εἰκ. 197.

2. G. MILLET, Athos, πίν. 11, 3.

συνθέσεως ἐνώνονται εἴτε μὲ τὴν διάταξιν τὴν ὁποίαν ἔχει τὸ τοπίον εἴτε μὲ τοὺς δύο ἀκραίους ἀποστόλους, οἱ ὅποιοι ἀτενίζοντες πρὸς τὰ ἐπάνω δεικνύουν μὲ τὰς χεῖρας τὸ ὅρος, ὅπου ὁ Χριστός. Εἰς τὴν παράστασίν μας ἐλλείπουν καὶ αἱ δύο περιπτώσεις. Ὁ καλλιτέχνης ἐπενόησεν ἴδιον τρόπον διὰ τὴν σύνδεσιν τοῦ συνόλου. Παρέστησε τὸν Πέτρον, ὡς ἐλέχθη, ἀπομεμονωμένον μὲν ἀλλὰ στρέφοντα πρὸς τὰ ἄνω τὴν κεφαλὴν καὶ ἀτενίζοντα τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους· τὸν Ἰωάννην συνέδεσε διὰ τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ στροφῆς καὶ τῆς ἀριστερᾶς χειρός, ἥ ὁποία συναντᾶται καὶ ἐπικάθηται εἰς τὴν δεξιὰν τοῦ Ἰακώβου, ὁ ὁποῖος τέλος μὲ τὴν κίνησιν τοῦ ἀριστεροῦ ποδὸς τέμνει τὸν κύκλον τῆς φωτεινῆς δόξης τοῦ Χριστοῦ. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν συνεδέθησαν τὰ δύο ἀνεξάρτητα μεταξύ των, ἄνω καὶ κάτω, τμήματα τῆς συνθέσεως καὶ ἀπετέλεσαν σύνολον τὸ ὁποῖον δὲν δύναται νὰ χωρισθῇ εἰς αὐθυπάρκτους σκηνάς.

ζ) Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου (πίν. 20, ἐγχρωμος πίν. 5').

Ἐν συνεχείᾳ τῆς Μεταμορφώσεως εἰκονίζεται ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου.

Ἡ παράστασις εἶναι λιτή. Περιορίζεται εἰς τὰ ἀπαραίτητα πρόσωπα. Ὁ Καλλιέργης χρησιμοποιεῖ τὰ κοινὰ στοιχεῖα κατὰ τρόπον ὥστε ἡ σύνθεσις νὰ ἐμφανίζεται μᾶλλον πρωτότυπος, διαφέρουσα καὶ ἀπὸ τὰς ἀρχαιοτέρας καὶ ἀπὸ τὰς συγχρόνους της¹.

Ὁ Ἰησοῦς φέρων ἰόχρουν - φαιὸν χιτῶνα καὶ βαθυκύανον ἱμάτιον ἀκολουθεῖται ἀπὸ ὁμάδα μαθητῶν, ἐκ τῶν ὁποίων διακρίνονται τὰ πρόσωπα τοῦ Πέτρου, τοῦ Θωμᾶ καὶ ἐνὸς γεροντοτέρου². Ἰσταται εὐθυτενῆς καὶ μεγαλοπρεπῆς εἰς ἀπόστασιν ἀπὸ τοῦ μνημείου τοῦ Λαζάρου ποὺ εἶναι λαξευμένον εἰς τὸν βράχον. Ἐχει προτεταμένην τὴν δεξιὰν χεῖρα εἰς χειρονομίαν λόγου, εἰς δὲ τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ εἰλητάριον³.

Ἐναντι τῆς ὁμάδος τοῦ Χριστοῦ καὶ κάτω ἀπὸ τὸ ἡμικυκλικὸν ἀέτωμα τοῦ μνημείου εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Λάζαρος περιτυλιγμένος μὲ σάβανον καὶ πυκνάς κειρίας, τῶν ὁποίων τὴν ἐκφεύγουσαν ἄκραν κρατεῖ διὰ τῆς δεξιᾶς ὁ παρὰ τὸ μνήμα νεαρὸς δοῦλος. Οὗτος φέρει βραχὺν χιτῶνα μὲ χειρῖδας καλυπτούσας τοὺς ὤμους μόνον καὶ τὸ ἀνώτατον τμήμα τοῦ βραχίονος. Περίεργος εἶναι ἡ κάλυψις ὅλης τῆς δεξιᾶς χειρὸς δι' ὑφάσματος, τὸ ὁποῖον φαίνεται ὡς εἶδος ἐπιχει-

1. G. MILLET, Recherches, 232 κ.ε., 239.

2. Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν ἀνταποκρίνεται πλήρως πρὸς τὴν περιγραφὴν τῆς αὐτῆς εἰκόνος τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὑπὸ τοῦ Μεσσαρίτου «ὁ δὲ σωτὴρ τὸ μὲν τοῦ προσώπου εἶδος ἐπὶ τὸ μετρίως στυγνόν, τὸ δὲ σύμπαν ἀνάστημα ἐπὶ τὸ βασιλικώτερον τε καὶ ἐπιτιμητικώτερον ἐσχημάτισται· ἡ δεξιὰ χεὶρ ἐπιτιμῶσα τῷ μὲν φαινομένῳ, τῷ τὸ σῶμα Λαζάρου κατέχοντι τάφῳ, τῷ δὲ νοουμένῳ, τῷ τὴν αὐτοῦ ψυχὴν ἄδη ἐφ' ἡμέραις τέτταρσιν ἤδη πεφθακότι καταπιεῖν», βλ. A. HEISENBERG, Grabeskirche und Apostelkirche, Zwei Basiliken Konstantins, Leipzig 1908, II, 53 κ.ε.

3. Ὁ τύπος τῆς παραστάσεως ἀκολουθεῖ τὴν ἀρχαιοτέραν παράδοσιν καὶ εἰς τὴν ὁργάνωσιν τῆς συνθέσεως καὶ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν προσώπων, βλ. G. MILLET, ἔ.δ. 236 κ.ε., 249.

ρῖδος, ἡ ὁποία περισφίγγεται κάπως περὶ τὸν καρπὸν, περικαλύπτει ὅλην τὴν ἄκραν χεῖρα καὶ κρέμαται ἀπὸ αὐτὴν εἰς τετράγωνον ἀπόληξιν, καθ' ὅμοιον τρόπον ὡς καὶ εἰς τὸν δοῦλον τῆς ὁμοίας παραστάσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν Θεσσαλονίκης¹. Ὅπισθεν τοῦ δούλου καὶ παρὰ τὸ μνημεῖον ἵσταται ἐπὶ βραχιδῶν ἀναβαθμῶν ἡ Μάρθα φέρουσα πλούσιον χιτῶνα καὶ μαφόριον. Ἐχει τὰς χεῖρας καλυμμένας μὲ τὸ ἔνδυμα. Τὴν μίαν τείνει πρὸς τὸν Ἰησοῦν, ἐνῶ μὲ τὴν ἄλλην προστατεύει τὴν ρῖνα καὶ τὸ στόμα ἀπὸ τὴν δυσοσμίαν. Ἡ Μαρία ἔχει ὅμοιον μὲ τὴν ἀδελφὴν ἔνδυμα. Εὐρίσκεται πρὸ τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐπιζητεῖ νὰ ψάψῃ τοὺς πόδας του. Ὅπισθεν αὐτῆς ἄλλος δοῦλος, ἐνδεδυμένος ὡς καὶ ὁ πρῶτος, ἐπιχειρεῖ νὰ ἀπομακρύνῃ τὸν λίθον ἀπὸ τὸ μνημεῖον².

Ἡ ἀπλὴ αὐτὴ σκηνὴ συντίθεται, ὡς εἶδομεν, ἀπὸ δύο ομάδας, ἑκατέρω τῶν ὁποίων ἀποτελεῖ ἀνοικτὴν σύνθεσιν, συνδεομένης μεταξὺ των, πρῶτον μὲ τὰς προεκτεινομένης χεῖρας τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Μάρθας, καὶ δεύτερον, μὲ τὴν θέσιν καὶ τὴν στάσιν ποὺ ἔχει ἡ Μαρία. Ἡ αὐτοτέλεια τῶν ομάδων τονίζεται μὲ κατακορυφους, ἀπὸ τὰς ὁποίας τὴν μίαν ἀντιπροσωπεύει ἡ μορφή τοῦ Ἰησοῦ, τὴν δὲ ἄλλην αἱ μορφαὶ τῆς Μάρθας καὶ τοῦ δούλου ποὺ κρατεῖ τὴν ἄκραν τῆς χειρὸς. Τὸν κατακορυφισμόν τῶν δύο τελευταίων μορφῶν τονίζουν ἔτι περισσότερο ἡ ἀνοικτόφαιος γραμμὴ ποὺ βαίνει παραλλήλως μὲ τὸ δεξιὸν μέρος τῆς τοξωτῆς εἰσόδου τοῦ τάφου καὶ ἡ μορφή τοῦ Λαζάρου. Ἡ δομὴ αὐτὴ τῆς συνθέσεως δίδει εἰς τὸν καλλιτέχνην δυνατότητα ἀφ' ἐνὸς νὰ προβάλῃ τὰ κύρια πρόσωπα, τὸν Ἰησοῦν καὶ τὸν Λάζαρον, ἀφ' ἑτέρου νὰ κινηθῇ μὲ μεγαλυτέραν εὐχέρειαν διὰ τὴν οἰκονομίαν τῶν ἄλλων προσώπων εἰς τὴν παράστασιν. Εἰς τὸ ἀριστερὸν ἄκρον οἱ μαθηταὶ μένουσιν ἀκίνητοι, παρακολουθοῦν ὅμως διὰ τῶν ὀφθαλμῶν τὸ θαῦμα. Ἀντιθέτως τὰ περὶ τὸν Λάζαρον ὀλίγα πρόσωπα εὐρίσκονται ὅλα εἰς κίνησιν, ἀσχολούμενα ἄλλα μὲ τὸν ἀνιστάμενον νεκρὸν καὶ ἄλλα μὲ τὸν ἐλθόντα Φίλον.

Ἡ παράστασις αὐτὴ τῆς Βερόιας εἶναι, ἐξ ὧσων τοῦλάχιστον ἔχω ὑπ' ὄψει, σπανία ὅσον ἀφορᾷ τὴν τοποθέτησιν τῶν προσώπων εἰς τὴν σύνθεσιν κυρίως τῆς ομάδος τοῦ Λαζάρου. Μεταξὺ τῶν ὀλίγων μνημείων τὰ ὁποία συγγενεύουν μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Καλλιέργη συγκαταλέγεται ὁ Ἰβηρητικὸς κῶδιξ 5³. Εἰς τὴν σχετικὴν μικρογραφίαν τοῦ χειρογράφου τὰ πρόσωπα τῆς ομάδος τοῦ Λαζάρου εἶναι πολλὰ. Ἀλλ' ἐὰν ἀγνοηθῇ ἡ λεπτομέρεια αὐτῆς, καὶ ἐδῶ ὅπως καὶ εἰς τὴν Βερόιαν, ἡ διάταξις γενικῶς τῶν μορφῶν πρὸ τοῦ μνημείου εἶναι ἡ ἰδίᾳ, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὴν θέσιν τοῦ δούλου ποὺ κρατεῖ τὴν χειρὶν κατέχει εἰς τὴν Βερόιαν ἡ Μάρθα. Ἡ αὐτὴ ἐναλλαγὴ τῆς θέσεως τοῦ δούλου καὶ τῆς

1. Α. ΕΥΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 20.

2. G. MILLET, ἔ.δ. 239, εἰκ. 215.

3. Γ. ΤΣΙΜΑΣ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔ.δ. Νο 50. G. MILLET, ἔ.δ. 237, εἰκ. 212.

Μάρθας παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, ὅπου ὅλη ἡ σύνθεσις εἶναι ὁμοία μετὰ τὴν τοῦ Καλλιέργη. Αἱ διαφοραὶ περιορίζονται, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν, εἰς τὴν μορφήν τοῦ τάφου ὡς σαρκοφάγου καὶ εἰς τὴν ἀπομάκρυνσιν τοῦ καλύμματος αὐτοῦ ὑπὸ ἐνὸς δούλου, ὁ ὁποῖος διὰ τῆς ράχεώς του προσπαθεῖ νὰ μετακινήσῃ τὸν λίθον. Παρὰ τὰς λεπτομερειακὰς αὐτὰς παραλλαγὰς ἡ ὀργάνωσις τῆς συνθέσεως, ὁ περιορισμένος ἀριθμὸς τῶν προσώπων, ἡ μορφή καὶ αἱ χειρονομίαι τοῦ Χριστοῦ δηλώνουν ἄμεσον ἐξάρτησιν τῆς μιᾶς συνθέσεως ἀπὸ τὴν ἄλλην ἢ ἀκόμη καὶ τὴν προέλευσιν καὶ τῶν δύο ἀπὸ τὸν αὐτὸν δημιουργόν.

Ἀργότερον εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρά¹, παρὰ τὴν οὐσιαστικὴν διαφορὰν τῆς συνθέσεως, συναντῶνται ὁμοειδῆ πρὸς τὴν Βέροϊαν στοιχεῖα: ἡ αὐτὴ περίπου στάσις τοῦ δούλου, ποὺ εὐρίσκεται παρὰ τὸ μνημεῖον μετὰ τὴν στάσιν τῆς Μάρθας τῆς Βεροίας, ὁ αὐτὸς τύπος τοῦ τάφου καὶ τέλος τὸ αὐτὸ ἀξιωματικὸν ὕφος τοῦ Χριστοῦ. Εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας (1208 - 1209)² εἰς τὴν Studenica ἡ παράστασις ἔχει τὰ αὐτὰ στοιχεῖα ὡς καὶ τὴν διάταξιν τῶν πρὸ τοῦ μνημείου μορφῶν τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικος 5. Ἐλλείπει μόνον τὸ πλῆθος τῶν φίλων περὶ τὸν τάφον, ὅπως καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν, εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν καὶ εἰς τὴν Παντάνασσαν. Ἡ αὐτὴ ὀλιγοπρόσωπος σύνθεσις καὶ ἐπάλληλος τοποθέτησις τῶν προσώπων — δύο δούλων — συναντᾶται καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀγ. Δημητρίου εἰς τὸ Ρεέ³, ὡς καὶ εἰς τὴν πολὺ μεταγενεστέραν παράστασιν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου εἰς Velika Hoca (1599) παρὰ τὴν Πριζρένην⁴.

Εἰς τὴν ομάδα αὐτὴν τῶν μνημείων ὁμοία εἶναι καὶ ἡ θέσις τοῦ λίθου, ὁ ὁποῖος εὐρίσκεται ἀνασηκωμένος πρὸ τοῦ τάφου ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ, καὶ ἡ παρουσία, εἰς τρεῖς περιπτώσεις, ἐνὸς μόνου δούλου, ποὺ ἀσχολεῖται μετὰ τὴν μετακίνησιν τοῦ λίθου. Ἐπίσης ἡ μεγαλοπρεπής, σοβαρὰ καὶ ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἔχοντος τὴν δεξιὰν ἐν προεκτάσει, ἀπαντᾷ ὁμοιόμορφος εἰς ὅλα τὰ μνημεῖα τῆς ομάδος τῆς Βεροίας. Διαφορὰς ἔχει μόνον ἡ ἄνω ἀπόληξις τοῦ λαξευτοῦ εἰς τὸν βράχον τάφου, ἡ ὁποία εἰς ἄλλα μὲν μνημεῖα ἀπαντᾷ εἴτε ὑπὸ μορφήν τριγωνικοῦ ἀετώματος εἴτε ὑπὸ μορφήν τόξου, εἰς ἄλλα δὲ ἀπολήγει εἰς ὀριζόντιον ὑπέρθυρον. Εἰς μίαν μόνον περίπτωσιν, εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον, τὸ λαξευτὸν μνημεῖον ἀντικαθιστᾷ σαρκοφάγος.

Ὅπως καὶ ἂν ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, γεγονὸς εἶναι ὅτι ὅλαι αἱ ἀνωτέρω παραστάσεις, ὡς συνθέσεις, ἀπορρέουν ἀπὸ τὸ αὐτὸ πρότυπον, τὸ ὁποῖον θὰ πρέπει ἴσως

1. G. MILLET, Mistra, πίν. 140, 3.

2. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. I, Paris 1954, πίν. 37, 1.

3. V. PETKOVÍČ, La peinture, II, πίν. XCV.

4. Δὲν γνωρίζω τὸ μνημεῖον. Τὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τὴν κ. M. Ljubinković, τὴν ὁποίαν καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης εὐχαριστῶ.

νά αναζητήσωμεν εἰς τὸν Ἰβηρητικὸν κώδικα 5 ἢ εἰς ἄλλην συγγενῇ με αὐτὸν παράστασιν, τὴν ὁποῖαν ἐνδεχομένως διεφύλαξεν ὁ κώδιξ.

Περὶ τοῦ τόπου τῆς προελεύσεως τῆς παραστάσεως αὐτῆς δὲν δύναται νὰ γίνη μὲ βεβαιότητα λόγος, διότι ἐλλείπουν τὰ μνημεῖα. Ἐμμέσως ἔστω καὶ μὲ ἐπιφύλαξιν δυνάμεθα νὰ στραφῶμεν μόνον πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Διότι ὁ κώδιξ 5 τῆς Μονῆς Ἰβήρων προέρχεται ἀπὸ τὴν Πρωτεύουσαν¹. Ἐπομένως καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις ἢ ὁποία περιέχεται εἰς αὐτὸν ὀφείλει νὰ ἔχῃ ἐκεῖ τὴν πηγὴν τῆς². Ὅπως φαίνεται δέ, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ θεωρηθῇ ὡς ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸν τῆς εἰκονογραφίας εἰς τὴν περιοχὴν τῆς Μακεδονίας ἢ εἰκό- νισις σαρκοφάγου ἀντὶ λαξευμένου τάφου. Συνοπῆρχον καὶ τὰ δύο³ καὶ ὅχι μόνον κατὰ τὸν 14ον ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸν 16ον ἀκόμη αἰῶνα καὶ εἰς τὸ "Αγ. "Ο- ρος⁴ καὶ ἄλλοι.

η) Ἡ Βαῖοφορος (πίν. 21-23, ἐγχρωμος πίν. Ζ)

Ἡ παράστασις εὐρίσκεται εἰς τὸ ΝΔ. ἄκρον τοῦ νοτίου τοίχου.

Εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς εἰκόνος παριστάνεται ὁ καθήμενος πλαγίως ἐπὶ τοῦ ὄνου Χριστός, ὁ ὁποῖος στρέφει τὸ ἄνω σῶμα, κατὰ τὰ τρία τέταρτα, πρὸς τοὺς ὀπισθεν αὐτοῦ ἐρχομένους μαθητάς. Μὲ τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ εἰ- λητάριον, ἐνῶ τὴν καμπτομένην εἰς τὸν ἀγκῶνα δεξιὰν ἔχει εἰς χειρονο- μίαν λόγου. Οἱ ἀπόστολοι ἀκολουθοῦν εἰς δύο ομάδας ἀνὰ ἑξ. Εἰς τὴν πρῶ- τὴν ομάδα, πλησίον τοῦ Χριστοῦ, συμπαριστάνονται ὁ Πέτρος, εἰς ἡλι- κιωμένος καὶ δύο νέοι ἀπόστολοι (πίν. 22). Ἡ δευτέρα ομάδα, ἀπέχουσα ἀπὸ τὴν πρῶτην, κατέρχεται τὸ ὅρος ἀπὸ ἀτραπόν, ἢ ὁποία καλύπτεται ὀπισθεν προβούνου, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ σύνορον τοῦ πρώτου ἐπιπέδου τῆς εἰκόνος. Εἰς τὸ δεξιὸν τῆς συνθέσεως δηλώνεται ἡ Ἱερουσαλὴμ ὡς συνήθως, ὑπὸ τὴν γνωστὴν φρουριακὴν μορφήν μὲ μαρμαρίνας βαθμιῖδας πρὸ τῆς μεγά- λης ἀψιδωτῆς πύλης. Ἐξ αὐτῆς ἐξέρχεται πλῆθος λαοῦ, προπορευομένου γέ- ροντος ἐνδεδυμένου φαιὸν χιτῶνα μὲ πλουσίαν παρυφὴν καὶ πρασινόφαιον ἱμά-

1. K. WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination, ἔ.ἀ. 202 κ.έ.

2. Δὲν εἶναι ἄνευ σημασίας, νομίζω, διὰ τὴν προέλευσιν τῆς συνθέσεως τῆς Βεροίας καὶ τῶν συγγε- νῶν με αὐτὴν παραστάσεων, αἱ παρόμοιαι εἰκονίσεις τοῦ τριπτύχου τῆς Τεργέστης (G. MILLET, Recherches, 238, εἰκ. 214), τοῦ ὑπ' ἀρ. 8 πίνακος τῆς Ἀκαδημίας τῆς Σιένης (G. MILLET, αὐτόθι εἰκ. 213. G. GRAF WITZTHUM — W. F. VOLBACH, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Potsdam 1924, 234; εἰκ. 187). Ἐνταῦθα ἀναφέρεται ὅτι ἡ τριπλῇ εἰκὼν, Μεταμόρφωσις, Βασιφόρος, Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου, ἐ- γένετο ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς «maniera bizantina» ὡς καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Giotto εἰς τὸ παρεκκλήσιον Scrovegni (G. VIGORELLI, Giotto, Milano 1966, πίν. XXVII). Καὶ αἱ τρεῖς ἀνωτέρω παραστάσεις ἀκο- λουθοῦν τὴν παράδοσιν τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικος-Βεροίας. Λογικὴ εἶναι ἡ ὑπόθεσις ὅτι εἶχον κάποιο βυζαν- τινὸν πρότυπον ὅμοιον πρὸς τὸ τῆς Βεροίας, προερχόμενον ἀπὸ τὴν Πρωτεύουσαν.

3. G. MILLET, Recherches, 241.

4. G. MILLET, Athos, πίν. 124, 1. 187, 4.

τιον. Μικρὸν παιδίον μὲ δεσμίδα κλάδων εἰς τὴν δεξιὰν ἡγεῖται τοῦ πλήθους τῶν Ἱεροσολυμιτῶν καὶ πλησιάζει πρὸς τὸ ζῶον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ὁ Κύριος (πίν. 23). Παρὰ τὸ κατώφλιον καὶ πλαγίως τῆς αὐλῆς ὑψώνεται φοῖνιξ, ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ ὁποίου ἀναρριχθὲν παιδίον παρακολουθεῖ περιχαρὲς τὸν Ἐρχόμενον, ἐνῶ ἕτερον παιδίον, ὑψηλότερον εὐρισκόμενον ἐπὶ τοῦ κορμοῦ τοῦ δένδρου ἤδη, προσπαθεῖ, ὡς μαρτυροῦν ἡ θέσις τῆς κεφαλῆς καὶ τὸ βλέμμα του, νὰ φθάσῃ εἰς τὴν κορυφήν. Ἑλλείπουν ἐκ τῆς εἰκόνος αἱ εἰδυλλιακαὶ σκηναί, αἱ ὁποῖαι παρατηροῦνται ἄλλοῦ¹. Ὁ τεχνίτης, μολοντί ἀκολουθεῖ τὴν σύνθετον μορφήν τοῦ θέματος, περιορίζεται ἐν τούτοις εἰς τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς συνθέσεως ὡς καὶ ἀνωτέρω τοῦτο διεπιστώθη.

Ἡ θέσις τοῦ προβούνου ὀπίσω ἀπὸ τὸν Χριστόν, ἡ ἀκολουθοῦσα δευτέρα ὁμάς τῶν ἀποστόλων καὶ ἡ στάσις τοῦ ζώου ἐνθυμίζουν τὴν μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Berol. gr. 66². Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὴν εἰς καμμίαν ἄλλην ἀρχαιοτέραν παράστασιν δὲν διαπιστώνονται στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα συναντῶνται εἰς τὴν Βεροίαν, εἰμὴ μόνον εἰς τὸ Δαφνί, ὅπου τὸ παρὰ τὴν πύλην καὶ πλησίον τοῦ πλήθους τῶν Ἑβραίων ἱστάμενον παιδίον κρατεῖ καὶ αὐτὸ κλάδον πρὸς προὔπαντησιν τοῦ Κυρίου³.

Ἄλλα χαρακτηριστικὰ τῆς παραστάσεώς μας εἶναι ἡ μορφή τοῦ τείχους τὸ ὁποῖον δηλώνει τὴν πόλιν τῆς Ἱερουσαλήμ, ἡ ἀπουσία τῶν παιδιῶν τὰ ὁποῖα στρώνουν τὰ ἱμάτιά των καὶ ἡ ἀμφίσεις τῶν ἀποστόλων. Συγγενεστέρα πρὸς τὸ σημεῖον τοῦτο εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ κώδικος Laurent. VI, 23⁴. Ἐνταῦθα ἐπίσης ἐμπρὸς εἰς τὴν πύλην τοῦ τείχους τῆς Ἱερουσαλήμ εἰκονίζεται ὁ ἡλικιωμένος Ἰουδαῖος ἔχων λευκὸν κάλυμμα εἰς τὴν κεφαλὴν καὶ κρατῶν εἰς τὴν προεκτεινόμενην δεξιὰν κλάδον φοίνικος. Παρ' αὐτὸν καὶ εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν ὡς καὶ εἰς τὴν παράστασίν μας παιδίον μὲ λευκὴν χλαμύδα τείνει κλάδον πρὸς τὸν ἐρχόμενον Χριστόν. Δὲν νομίζω ὅτι εἶναι τυχαία σύμπτωσις ἡ ταυτότης τῶν δύο παραστάσεων εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο. Διότι καὶ ἡ μορφή τῆς Ἱερουσαλήμ, ὡς τὴν ἀποδίδει ὁ Καλλιέργης, εἶναι περίπου ὁμοία. Ἀπλουστέρα εἶναι τοῦ κώδικος Laurent. Συνθετωτέρα τῆς Βεροίας χωρὶς ὅμως καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ εἰς τὸν ἀνωτέρω κώδικα, νὰ προβάλλωνται αἱ στέγαι τῶν κτισμάτων ἐπάνω ἀπὸ τὰς ἐπάλλξεις. Τὴν παράδοσιν τοῦ κώδικος Laurent. ἀκολουθεῖ κυρίως κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα, μὲ τὰ αὐτὰ ὡς ἄνω χαρακτηριστικὰ, σειρὰ παραστάσεων. Εἰς τὰ λείψνα τῆς τοιχογραφίας τῆς Gračanica⁵ προεξέχει ἀπὸ τὰς ἐπάλλξεις μόνον μία κυπάρισσος, καθὼς εἰς τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας, ὅπου ὅμως ἀντὶ μιᾶς διακρίνονται δύο. Εἰς

1. G. MILLET, Recherches, 265 κ.έ.

2. Αὐτόθι 265, εἰκ. 244, 271 κ.έ.

3. E. DIEZ — O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece, 62, εἰκ. 92.

4. G. MILLET, ἑ.ἑ. 267, εἰκ. 246, 247.

5. Αὐτόθι 272, εἰκ. 253.

τὴν ψηφιδωτὴν εἰκόνα τῆς Opera del Duomo εἰς τὴν Φλωρεντίαν¹ ὅλον τὸ τμήμα τοῦτο τῆς συνθέσεως εἶναι ὅμοιον μὲ τὸ ἡμέτερον μὴδὲ τῆς ἀμφιέσεως τοῦ πρώτου γηραιοῦ Ἑβραίου ἐξαιρουμένης. Εἰς τὴν ομάδα αὐτὴν πρέπει νὰ συμπεριληφθῇ καὶ ἡ ἡμικατεστραμμένη τοιχογραφία τῆς Ἀγ. Σοφίας τῆς Τραπεζοῦντος², ὅπου ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ οἱ ἀναρριχώμενοι εἰς τὸ δένδρον παῖδες. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἀπίθανον ὅτι κάποια παράδοσις, ἡ ὁποία ἀναφαίνεται κατὰ τὸν 11ον αἰῶνα, ἀπὸ τῆς ἐποχῆς δηλονότι τοῦ κώδικος Laurent. ἢ καὶ ἐνωρίτερον, συνεχίζεται μέχρι τοῦ 14ου αἰῶνος. Οἱ ἐνδιάμεσοι εἰκονογραφικοὶ σταθμοὶ εἶναι δυστυχῶς ἀκόμῃ ἄγνωστοι. Ἐκ παραλλήλου ἢ ἄλλῃ παράδοσις τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύει ὁ κώδιξ Berol. gr. 66 (11ος αἰών) φθάνει ἐπίσης μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος. Μεταξὺ λοιπὸν τῶν δύο τούτων εἰκονογραφικῶν παραδόσεων κινεῖται ὁ Καλλιέργης. Τίθεται ὅμως τὸ ἐρώτημα : αὐτὸς ἐδημιούργησε τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας ἢ ὑπῆρχεν ἐκ τῶν δύο εἰκονογραφικῶν τύπων Laurent. καὶ Berol. διαμορφωμένη ἤδη νέα σύνθεσις, τὴν ὁποίαν ἠκολούθησεν ὁ Καλλιέργης; Ἀλλ' ἡ παράλειψις τῶν παιδίων, τὰ ὁποῖα στρώνουν τὰ ἱμάτια αὐτῶν — στοιχεῖον σχεδὸν ἀπαραίτητον τῆς συνθέσεως —, ἡ ἀρχαιοπρεπὴς ἀλλὰ συνήθης διὰ τὸν τεχνίτην μας ἀμφιέσις τῶν ἀποστόλων καὶ ὁ μοναδικός, θὰ ἐλέγομεν, τρόπος τῆς ὀργανώσεως τῆς παραστάσεως, μᾶς ὁδηγοῦν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Καλλιέργης ἀπὸ τὰς δύο εἰκονογραφικὰς παραδόσεις ἐδημιούργησεν ἰδικόν του τύπον, ὅπως ἰδικόν του τύπον ἐδημιούργησε καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ ψηφιδωτοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης³.

Ἡ σοφία καὶ ἡ ἱκανότης τοῦ καλλιτέχνου τῆς Βεροίας δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς νέας, ὅπως πιστεύω, συνθέσεως ἀλλὰ φαίνεται καὶ εἰς τὴν ὀργάνωσιν καὶ τὴν αἰσθητικὴν διαμόρφωσιν τῆς σκηνῆς.

Εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον παρουσιάζονται τὰ δύο χαρακτηριστικὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς, ὁ Ἰησοῦς καὶ ὁ γέρον Ἰουδαῖος. Τὰ δύο αὐτὰ πρόσωπα κυριαρχοῦν εἰς τὴν σύνθεσιν. Παραλλήλως ὅμως ἐκμεταλλεύεται ὁ καλλιτέχνης τὴν μικρὰν σχετικῶς ἐπιφάνειαν, τὴν ὁποίαν ἔχει εἰς τὴν διάθεσίν του, διὰ νὰ ἐπαναλάβῃ ὠρισμένας λεπτομερείας ἀπὸ ἀρχαιοτέρας παραστάσεις, ποὺ ἔχουν προορισμὸν νὰ ποικίλουν τὸ τοπίον καὶ τὴν σύνθεσιν καὶ συγχρόνως νὰ εἰκονογραφήσουν τὸ εὐαγγελικὸν κείμενον (ἀναρριχώμενα παιδία, πίπτοντας ἐκ τοῦ δένδρου κλάδους, ἐξηπλωμένα ἱμάτια), χωρὶς νὰ ἀγνοήσῃ καὶ τὸν μεταγενέστερον πλουτισμὸν τῆς σκηνῆς (δώδεκα ἀπόστολοι εἰς δύο ομάδας). Αἱ δευτερεύουσαι μάλιστα μορφαὶ

1. D. TALBOT-RICE — M. HIRMER, *The Art of Byzantium*, London 1959, πίν. XXXVII.

2. G. MILLET — D. TALBOT-RICE, *Byzantine Painting at Trepizon*, London 1936, 103. G. MILLET, *Recherches*, 258, εἰκ. 235. Παρὰ τὴν ὑπαρξιν ἐντὸς τοῦ τείχους τῆς Ἱερουσαλὴμ οἰκιῶν, εἰς τὴν σειρὰν αὐτὴν πρέπει νὰ περιληφθῇ καὶ ἡ παράστασις εἰς τὸν Ἀγ. Σάββαν, ὅπου παρουσιάζεται ἡ αὐτὴ διάταξις καὶ τὰ αὐτὰ πρόσωπα (βλ. G. MILLET — D. TALBOT-RICE, ἔ.ἀ. 125, πίν. XXX, 1).

3. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, 22 κ.έ., πίν. 22.

εἶναι ἴσως αἱ πολυπληθέστεραι ποὺ συναντῶνται εἰς τόσον μικρὸν χώρον σχετικῶς μετὰ τὰς γνωστὰς παραστάσεις. Ὁ Καλλιέργης ὅμως ἐπινόει λύσεις τοιαύτας, ὥστε, ἐνῶ εἶναι ὑπερφορτισμένη ἡ εἰκὼν ἀπὸ πρόσωπα, νὰ δίδεται ἡ ἐντύπωσις τῆς ἀπολύτου ἡρεμίας καὶ ἀπλότητος.

Ἡ ἐνότης τῆς συνθέσεως ἐπιτυγχάνεται μετὰ τὴν καθαρὰν διαμόρφωσιν τοῦ τοπίου, μετὰ τὴν τοποθέτησιν τοῦ οἰκοδομήματος καὶ μετὰ τὴν θέσιν ποὺ κατέχουν αἱ μορφαί. Ὁλὴ ἡ σκηνὴ κινεῖται εἰς δύο ἐπίπεδα. Τὸ πρῶτον ὡς βάθος ἔχει τὸ πρόβουνον, τὸ δένδρον καὶ τὴν πύλιν τοῦ τείχους. Ἀλλὰ καὶ πάλιν τὸ πρῶτον τοῦτο ἐπίπεδον χωρίζεται μετὰ τὸ κάθετον δένδρον εἰς δύο ἄνισα μέρη. Τὸ ἀριστερὸν καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸν ἀνοιχτόχρωμον ὄνον καὶ τὸν ἐπ' αὐτοῦ διὰ βαθέος χρώματος ἱματίου ἐνδεδυμένον Χριστόν. Τὴν αὐτὴν αἰσθητικὴν λειτουργίαν ἐκτελεῖ καὶ τὸ ἀνοιχτὸν χρῶμα τοῦ προβούνου, τὸ ὁποῖον διὰ τῆς ἐντόνου καμπύλης του, ἡ ὁποία προεκτείνεται παραλλήλως μετὰ τὰς κεφαλὰς τῶν μαθητῶν μέχρι τοῦ πλαισίου τῆς εἰκόνης, περιβάλλει, οὕτως εἰπεῖν, τὸν Κύριον καὶ τοὺς τρεῖς ἀποστόλους. Εἰς τὸ δεξιὸν εἰκονίζονται τὸ κτήριον καὶ οἱ Ἑβραῖοι. Διαχωρίζονται ἀπὸ τὸ τοπίον, εἰς τὸ ὁποῖον κινεῖνται ὁ Χριστὸς καὶ οἱ μαθηταί, μετὰ τὸ δένδρον, κυρίως ὅμως μετὰ τὴν κυκλικὴν γωνίαν τὴν ἀπολήγουσαν εἰς πύργον τοῦ οἰκοδομήματος. Παρὰ ταῦτα ἡ σύνθεσις δὲν χαλαρώνεται καὶ ἡ ἐνότης αὐτῆς μένει σταθερά. Διότι ἡ κεφαλὴ τοῦ ζώου, ἡ ὁποία κλίνει εἰς τὴν πρώτην βαθμίδα τοῦ οἰκοδομήματος, ἡ θέσις τοῦ παιδίου εἰς τὴν ἀκμὴν τοῦ δευτέρου ἀναβαθμοῦ, μετὰ τὸ γηραιὸν Ἑβραίου καὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ ὄνου, ἡ προεκτεινομένη χεὶρ τοῦ πρώτου τῶν Ἑβραίων ἀνδρός, ἡ διακόπτουσα τὴν κάθετον τῆς γωνίας τοῦ οἰκοδομήματος, καὶ τέλος τὸ φοινικόδενδρον, τὸ ὁποῖον, ἐκφυόμενον παρὰ τοὺς ἀναβαθμοὺς καὶ ὑψούμενον, κλίνει αἰσθητικῶς πρὸς τὸ μέρος τῆς ὁμάδος τοῦ Χριστοῦ, ὅλα αὐτὰ ἐνώνουν ὀργανικῶς τὰ δύο μέρη τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Ἀλλὰ καὶ οἱ μαθηταί εἰς τὸ δεύτερον ἐπίπεδον δὲν ἀποξενώνονται ἀπὸ τὸ σύνολον τοῦ πίνακος. Διότι ἡ πρώτη καὶ ἡ δευτέρα ὁμάς αὐτῶν, μολονότι εὐρίσκονται εἰς κάποιαν ἀπόστασιν μετὰ τῶν, ἐν τούτοις περιλαμβάνονται ἐντὸς τῶν ὁμοκέντρων περίπου καὶ ἐπαλλήλων καμπυλῶν, τὰς ὁποίας σχηματίζουν οἱ βράχοι. Ἡ πλοκὴ αὐτὴ τῆς εἰκόνης ὅχι μόνον συγκρατεῖ τὸ σχῆμα τῆς συνθέσεως — παρὰ τὴν ἰσχυρὰν κίνησιν, ἡ ὁποία εἰς τὰ ἄκρα τῆς παραστάσεως φέρεται λοξῶς καὶ πρὸς τὸ βάθος — ἀλλὰ καὶ διακινεῖ τὸν ὀφθαλμὸν τοῦ θεατοῦ συνεχῶς πρὸς ὅλα τὰ σημεῖα τῆς συνθέσεως.

θ) Ἡ Π ρ ο δ ο σ ί α (πίν. 24)

Ἡ παράστασις εὐρίσκεται εἰς τὴν ΒΔ. γωνίαν τοῦ βορείου τοίχου. Δὲν διατηρεῖται καλῶς, καθὼς καὶ ὅλαι αἱ τοιχογραφίαι τῆς βορείας πλευρᾶς.

Ὁ Millet δὲν ἐπρόσεξε τὴν παράστασιν αὐτὴν καὶ δὲν τὴν περιέλαβεν εἰς τὴν μελέτην τοῦ θέματος.

Βάσις καὶ ἀφετηρία τῆς συνθέσεως εἶναι τὸ κέντρον ὅπου εἰκονίζονται ὁ Ἰησοῦς καὶ ὁ Ἰούδας. Ὁ Κύριος ἔχει κίνησιν ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν Ἰούδαν. Εἰς τὴν ἀριστερὰν χεῖρα κρατεῖ εἰλητάριον. Διὰ τῆς δεξιᾶς, ἡ ὁποία κάμπτεται πρὸ τοῦ στήθους, χειρονομεῖ εἰς σχῆμα λόγου. Ὁ Ἰούδας μὲ μεγάλον βηματισμὸν καταφθάνει ἐξ ἀριστερῶν τὸν Ἰησοῦν, τὸν ἐναγκαλίζεται καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ τὸν ἀσπασθῇ εἰς τὴν παρειάν. Τὰς δύο κυρίας αὐτὰς μορφὰς περιβάλλει περιωρισμένος ἀριθμὸς στρατιωτῶν καὶ δούλων. Κατὰ τὴν δεξιὰν κάτω γωνίαν τῆς σκηνῆς παριστάνεται τὸ ἐπεισόδιον Πέτρου - Μάλχου.

Ἡ ἀρχαιότερα συγγενὴς μὲ τὴν παράστασίν μας σύνθεσις εἶναι ἡ τοῦ Δαφνίου¹. Ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ ἀναγωγὴ τῆς παραστάσεως τῆς Βεροίας εἰς τὸ πρότυπον τοῦ Δαφνίου φαίνεται τολμηρά. Ἐν τούτοις προσεκτικὴ παραβολὴ τῶν κυρίων σημείων πείθει διὰ τὴν ἐξάρτησιν ἀπ' αὐτῆς. Καὶ εἰς τὰς δύο συνθέσεις ὁ Ἰησοῦς στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν Ἰούδαν, τοῦ ὁποίου ἡ κατεύθυνσις καὶ ἡ χειρονομία τοῦ ἐναγκαλισμοῦ τοῦ Χριστοῦ συμφωνοῦν. Ἐπίσης ὁμοία εἶναι ἡ θέσις τοῦ χιλιάρχου ἀριστερὰ καὶ ὀπισθεν τοῦ Ἰούδα, καθὼς καὶ ἡ θέσις τοῦ νέου μὲ τὰς βραχεῖας χειρῖδας, ὁ ὁποῖος, μὲ ἡρεμωτέραν κίνησιν εἰς τὸ Δαφνί, μὲ ζωηροτέραν εἰς τὴν Βέροιν, συλλαμβάνει ἐκ τοῦ ὤμου τὸν Χριστόν.

Ἡ σύνθεσις αὐτὴ δὲν ἔχει συνέχειαν οὔτε κατὰ τὴν μετέπειτα τοῦ Δαφνίου ἐποχὴν οὔτε καὶ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα². Μοναδικὸν παράδειγμα, ἐκ τῶν γνωστῶν τοῦλάχιστον εἰς ἐμέ, εἶναι τῆς Βεροίας. Ὁ 14ος αἰὼν προτιμᾷ τὴν πολυπρόσωπον παράστασιν τοῦ Πρωτάτου³ μὲ τὰς συμπληρωματικὰς ομάδας, τὰς βιαίας κινήσεις καὶ τὰς ρεαλιστικὰς σκηνὰς ὡς εἰς τὰ καθολικὰ τοῦ Χιλανδαρίου⁴, τοῦ Βατοπεδίου⁵ καὶ εἰς τὸ Staro Nagoričino⁶. Ἡ παράδοσις Δαφνίου - Βεροίας ἐπανεμφανίζεται καὶ εἰς τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὰ καθολικὰ τῶν Μονῶν

1. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.δ. 65, εἰκ. 96, 98. Ὁμοίαν περίπου στάσιν ἔχει καὶ ὁ χιλιάρχος εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Ἀγ. Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου εἰς τὴν Ραβένναν, βλ. F. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden - Baden 1958, πίν. 187, 188.

2. Πλὴν τοῦ κώδ. Vatican. 1156 (G. MILLET, *Recherches*, 335, εἰκ. 344), τοῦ ὁποίου ἡ αὐτὴ σκηνὴ γενικῶς μόνον παρουσιάζει κάποιαν συγγένειαν μὲ τὴν τῆς Βεροίας, ὅλα τὰ ἄλλα παραδείγματα τὰ παρατιθέμενα ὑπὸ τοῦ G. MILLET, ἔ.δ. 338, συνεχίζουν τὴν παράδοσιν ἡ ὁποία θὰ ἐπικρατήσῃ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα.

3. G. MILLET, *Athos*, πίν. 21, 2.

4. Αὐτόθι πίν. 70, 1.

5. Αὐτόθι πίν. 91, 3.

6. V. PETKOVIĆ, *La peinture*, II, πίν. XLVIII καὶ G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.δ. III, πίν. 85, 3. Εἰς τὴν Mileševa καὶ εἰς τοὺς Ἀγ. Ἀποστόλους τοῦ Peč αἱ συνθέσεις, μολονότι ἔχουν τὴν αὐτὴν ὡς καὶ εἰς τὸ Staro Nagoričino διάταξιν, διακρίνονται διὰ τὴν ἀπόλυτον ἡρεμίαν των καὶ φαίνονται ὡς τελείως ἀκίνητοι (S. RADOJČIĆ, *Mileševa*, Beograd 1971, πίν. XXXVI. V. PETKOVIĆ, ἔ.δ. πίν. LXXXII). Τὴν αὐτὴν ἐντύπωσιν δίδει καὶ ἡ ἐν Ζέμεν «ἀρχαίζουσα» παράστασις (A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, 199 κ.έ., πίν. XXV). Τὸν Χριστὸν κατενώπιον ἔχει καὶ ἡ παράστασις τοῦ Ἀγ. Νικολάου τοῦ Κυρίτζη εἰς τὴν Καστορίαν

τῆς Λαύρας, τοῦ Διονυσίου ¹ καὶ εἰς τὰ Μετέωρα ², ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον συνθετωτέρα καὶ ζωηροτέρα.

Αἱ λεπτομέρειαι αἱ παρατηρούμεναι εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Καλλιέργη καθιστοῦν αὐτὴν πρότυπον ὑπολογισμένης καὶ λιτῆς συνθέσεως, ἡ ὁποία περιορίζεται εἰς τὰ ἀπολύτως ἀπαραίτητα. Πᾶσα περιττὴ καὶ δευτερεύουσα μορφή ἐξφανίζεται καὶ παραμένουν μόνον τὰ πρόσωπα ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ὑπηρετοῦν εἰς τὴν οὐσίαν τῆς παραστάσεως. Μὲ τὸν τρόπον αὐτόν, καὶ διότι ὁ ὀφθαλμὸς ὁδηγεῖται πάντοτε εἰς τὰ κύρια σημεῖα τοῦ δρωμένου, ὅχι μόνον δὲν φαίνεται ἡ σύνθεσις πενιχρά, ἀλλ' ἀντιθέτως δίδει τὴν ἐντύπωσιν ἐνὸς ἐπιβλητικοῦ καὶ καλῶς ἡρμοσμένου συνόλου· συγχρόνως τονίζεται καὶ ἡ σημασία τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν. Ἐνεκα τῆς αὐτομάτου αὐτῆς προβολῆς ὁ Καλλιέργης προσεπάθησε νὰ δώσῃ εἰς τὰς μορφὰς ἰδίαν ὄντοτητα, ὥστε καὶ ὡς μέρη, καθ' ἑαυτὰ ἐξεταζόμενα, νὰ ἀνταποκρίνωνται εἰς τὴν πληρότητα τοῦ συνόλου. Αἱ στάσεις π.χ. τοῦ Ἰησοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα ἔχουν στενὴν παραλληλίαν. Καὶ τὰ δύο σώματα κλίνουν πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἡρεμώτερον κάπως τοῦ Ἰησοῦ, ἐντονώτερον τοῦ Ἰούδα, τοῦ ὁποίου ἡ προεκτεινομένη δεξιὰ χεὶρ κατευθύνεται παραλλήλως πρὸς τὴν κεκαμμένην τοῦ Ἰησοῦ. Ἡ κίνησις εἰς ἀμφοτέρω τὰ σώματα γενικῶς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τῆς ὁσφύος καὶ κάτω, εἶναι πανομοιότυπος. Ἡ θέσις τῶν ἀνέτων καὶ στασίμων σκελῶν δὲν παραλλάσσει. Ἡ διαφορὰ εἶναι ἐλαχίστη μόνον ὅσον ἀφορᾷ τὴν διάστασιν αὐτῶν. Ὁ Ἰούδας βηματίζει, ὡς ἐλέχθη, διὰ μεγάλων βημάτων, ἐνῶ εἰς τὴν ἡρεμον μορφήν τοῦ Χριστοῦ ἀνήκει καὶ ὁ ἡρεμος βηματισμός. Ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ τῶν δύο κυρίων μορφῶν ἐξαίρεται διὰ τῶν ἀντιθέτων χρωματισμῶν τῶν ἱματίων καὶ τῶν χιτῶνων. Βαθὺ κυανοῦν εἶναι τὸ ἱμάτιον καὶ ἀνοιχτόφαιος ὁ χιτὼν τοῦ Ἰησοῦ. Ἀνοιχτόφαιον εἶναι τὸ ἱμάτιον τοῦ Ἰούδα καὶ σκοτεινὸς ὁ χιτὼν του. Αἱ διαφοραὶ καὶ ἀντιθέσεις αὗται βοηθοῦν τὸν καλλιτέχνην νὰ παρουσιάσῃ τὸ στιγμαῖον. Ἀλλὰ καὶ ἄλλα στοιχεῖα συμβάλλουν εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῆς προθέσεώς του αὐτῆς, ὅπως ἡ παράλληλος κίνησις τῆς προεκτεινομένης ἀριστερᾶς χειρὸς τοῦ Ἰησοῦ πρὸς τὴν εὐθεῖαν τοῦ ἀνέτου σκέλους, τὸ λευκὸν εἰλητάριον, τὸ ὁποῖον ἔχει ἐπίσης τὴν αὐτὴν φορὰν πρὸς τὸ μνημονευθὲν σκέλος, καὶ τέλος τὸ περιγράμμα τοῦ βαθυκυάνου ἱματίου.

Περὶ τὰς δύο κυρίας μορφὰς παρεστάθησαν ἐν ἡμικυκλίῳ τέσσαρες ἀγένειοι νέοι ³, δύο δεξιὰ φέροντες χιτωνίσκους μετὰ βραχειῶν χειρίδων καὶ δύο ἀριστερὰ ἐνδεδυμένοι χειριδωτοὺς χιτωνίσκους καὶ ἔχοντες περὶ τὸν λαιμὸν τὸ

(Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 156α, 157) καὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου τοῦ Ξυδᾶ εἰς τὴν Κρήτην (Μ. ΧΑΤΖΗ-ΔΑΚΗΣ, Τοιχογραφίαι στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρ. 6, 1952, 89 κ.έ., πίν. Γ, 1).

1. G. MILLET, Athos, πίν. 126, 2. 200, 1.

2. Προσωπικαὶ σημειώσεις.

3. Αἱ νεανικαὶ αὗται μορφαί, αἱ ὁποῖαι ποικίλλουν ἐκάστοτε ἀριθμητικῶς, εἶναι μόνιμοι σχεδὸν εἰς τὴν παράστασιν μέχρι τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας.

γνωστὸν ἀπὸ τῆς ρωμαϊκῆς καὶ ὀψίμου ἀρχαιότητος περιλαίμιον, τὸ ὁποῖον πίπτει εἰς τοὺς ὤμους καὶ ἐνίοτε καλύπτει μέρος τῆς ράχews.

Ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν Ἰησοῦν παριστάνεται βραχῶδες καὶ ἐπικλινές τοπίον, τὸ ὁποῖον ἀπολήγει παρὰ τὸν ἀριστερὸν πόδα του καὶ ἔχει δύο παράλληλα καὶ ἐπ' ἀλλήλα ἐπίπεδα. Συγγενῆς διαμόρφωσις χώρου συναντᾶται μόνον εἰς τὴν ἀντίστοιχον παράστασιν εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν¹, ἐνῶ συνήθως ἡ εἰκὼν συμπληρώνεται μὲ τὰ γνωστὰ πρόσωπα τῆς διηγήσεως τῶν Εὐαγγελίων, τὸ δὲ τοπίον ἢ ὑποχωρεῖ εἰς τὸ δεύτερον ἐπίπεδον ἢ δὲν ὑπάρχει.

Τὴν διαμόρφωσιν τοῦ τοπίου εἰς τὴν Βέροϊαν τὴν ἀπαιτεῖ ἴσως ἡ οἰκονομία τῆς συνθέσεως διὰ νὰ ἔχῃ ὁ τεχνίτης τὴν δυνατότητα ἀφ' ἐνὸς νὰ ἐξουδετερώσῃ τὴν διαγώνιον κίνησιν τῆς παραστάσεως, ἀφ' ἑτέρου νὰ διαχωρίσῃ καὶ νὰ τοποθετήσῃ καὶ τὸ ἐπεισόδιον Πέτρου - Μάλχου εἰς συγκεκριμένον χώρον. Ὁμοιον τρόπον ἀπομονώσεως τοῦ ἐπεισοδίου ἀπὸ τὴν ὅλην σκηνὴν χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν. Οἱ δύο ὄγκοι λοιπὸν τοῦ βράχου καὶ τῆς ομάδος Πέτρου - Μάλχου, ἔχοντες τὴν αὐτὴν διαγώνιον φορὰν πρὸς τὴν τοῦ Ἰησοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα, ἀποτελοῦν τὸ ἀντίβαρον διὰ τὴν ἰσορροπήσιν τοῦ συνόλου. Ἐὰν ἔλειπεν ὁ βράχος καὶ παριστάνετο τὸ ἐπεισόδιον ἀσύνδετον μὲ τὴν κυρίαν παράστασιν, θὰ ἐμειώνετο ἡ ἐξ αὐτῆς ἐντύπωσις, θὰ παρουσιαζέτο ὡς κολοβωμένη καὶ ἄρρυθμος, ἀπὸ ἀπόψεως δὲ ἐνότητος ἢ παράθεσις διαφόρων ἐπεισοδίων θὰ ἐφαίνετο συμπτωματικὴ καὶ ἄτεχνος.

Τὰ μειονεκτήματα αὐτὰ ὁ Καλλιέργης ὄχι μόνον ἀποφεύγει ἀλλὰ καὶ συχνὰ προσπαθεῖ νὰ ἐξουδετερώσῃ.

Τὰ χρώματα ἐπίσης ποὺ χρησιμοποιοῦνται κατὰ τρόπον ὥστε νὰ ἐναλλάσσονται οἱ φωτεινοὶ καὶ οἱ βαθεῖς τόνοι βοηθοῦν εἰς τὴν προβολὴν τῶν κυρίων προσώπων τῆς εἰκόνης. Ἡ κυριαρχοῦσα μορφή τοῦ Χριστοῦ π.χ. ἐξαίρεται ἀκόμη περισσότερο, διότι, ἐνῶ τὸ ἱμάτιον τοῦ Ἰησοῦ εἶναι βαθυκύανον, τὰ ἱμάτια τοῦ Ἰούδα καὶ ὅλων τῶν ἄλλων μορφῶν, δούλων, στρατιωτῶν κλπ., αἱ ὁποῖαι σχηματίζουν ἔλλειψιν περὶ τὸν Χριστόν, ἀπεδόθησαν μὲ ἀνοικτὰ χρώματα. Τὴν χρωματικὴν αὐτὴν ἀντίθεσιν χρησιμοποιεῖ ὁ τεχνίτης καὶ διὰ τὴν ἐξωτερικὴν πλαισίωσιν τῆς συνθέσεως.

ι) Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου (πίν. 25, ἔγχρωμος πίν. Η)

Ἡ παράστασις ἡ ὁποία εὐρίσκεται εἰς τὸν βόρειον τοῖχον βασίζεται εἰς τὰς διηγήσεις τῶν εὐαγγελιστῶν Ματθαίου 26.57 καὶ Ἰωάννου 18.12-13, 19-23.

Ἡ ἀνάκρισις τοῦ Χριστοῦ λαμβάνει χώραν εἰς μεγαλοπρεπῆ αἴθουσαν, ἣ

1. Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 43.

ὅποια περιορίζεται ἀπὸ τὰ πλάγια μὲ κίονας, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἐπικάθηνται κιλλίβαντες, ἐνῶ εἰς τὸν ὀπίσθιον τοῖχον ἀνοίγεται τοξωτὴ εἴσοδος, ποὺ πλαισιώνεται μὲ πολυτελεῖς σταθμούς καὶ ὀριζόντιον ἐπιστύλιον. Εἰς τὴν δεξιὰν στενὴν πλευρὰν τραπέζης, ἡ ὁποία καλύπτεται μὲ ἐρυθρὸν χρυσοπερίκλειστον ὕφασμα καὶ χρυσᾷ ἐπίσης ἐπιρράμματα, κάθεται εἰς μεγαλοπρεπὲς ἀνάκλιντρον ὁ Ἄννας πατῶν ἐπάνω εἰς ἐλλειψοειδὲς ὑποπόδιον. Εἶναι κατὰ τρία τέταρτα ἐστραμμένος πρὸς τὸν θεατὴν, ἐνδεδυμένος πλούσιον βαθυκύανον χιτῶνα μὲ πλατεῖαν παρυφὴν καὶ ἱμάτιον, τὸ ὁποῖον περιβάλλει κυρίως τοὺς ὤμους καὶ τοὺς βραχίονας. Εἰς τὴν κεφαλὴν φέρει κίδαριν. Ἐχει ἐλαφρῶς ὑψωμένην τὴν δεξιὰν χεῖρα μὲ τὴν παλάμην ἀνοικτὴν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τοῦ Χριστοῦ, τὴν δὲ ἄλλην στηρίζει εἰς τὸ ἀνάκλιντρον. Τὸ ἥρεμον πρόσωπόν του πλαισιώνεται ἀπὸ πλουσίαν, μακρὰν καὶ οὐλὴν κόμην ποὺ πίπτει εἰς τοὺς ὤμους.

Πρὸ τῆς μακρᾶς πλευρᾶς τῆς τραπέζης εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Καϊάφας μεγαλόσωμος καὶ ἐπιβλητικός. Φέρει καὶ αὐτὸς χειριδωτὸν ἐρυθρὸν χιτῶνα μὲ ζώνην περὶ τὴν ὀσφύν καὶ εἰς τὴν κεφαλὴν κίδαριν. Μὲ τὰς δύο χεῖρας διαρρηγνύει τὸν χιτῶνα, ἀφήνων νὰ διαφαίνεται τὸ λευκὸν ὑποκάμισόν του. Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν Ἄνναν, εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Καϊάφα ἀντικατοπτρίζεται ὅλη ἡ ψυχικὴ διάθεσίς του. Παρὰ τὸν Καϊάφαν ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ἐπιμήκους καὶ ἡμικυκλικοῦ ἀνακλίντρον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθεται καὶ ὁ Ἄννας, παριστάνεται στρατιωτικὸς φέρων ἐπίσημον στολὴν καὶ κράνος. Ἐχει τὴν δεξιὰν ἀπὸ τοῦ ἀγκῶνος ὑψωμένην καὶ δεικνύει μὲ τὴν ἀνοικτὴν παλάμην τὸν Χριστόν. Πιστεύω ὅτι εἶναι ὁ Πιλᾶτος¹.

Ἡ σπανία αὐτῇ παράστασις τῆς Βεροίας, ἐξ ὧν τοῦλάχιστον γνωρίζω, συναντᾶται εἰς μερικὰ μόνον μνημεῖα τοῦ 11ου αἰῶνος². Αἱ παρατηρήσεις τοῦ Millet ἐν σχέσει μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Καλλιέργη, ὅτι δηλ. ἀνήκει εἰς τὴν ομάδα Ραβέννης³, Σερβικοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Μονάχου καὶ ἐνδεχομένως τῆς Mateica⁴, δὲν εἶναι ὀρθαί. Διότι ὁ Millet δὲν ἐπρόσεξεν, ἴσως ἐπειδὴ ἡ εἰκὼν

1. Ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ Πιλᾶτου μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὴν ἀμφιεσίν του, ὁμοίαν τῆς ὁποίας φέρει οὗτος ἤδη κατὰ τὸν 10ον αἰῶνα εἰς τὴν ἐκκλησίαν Qeledjar τῆς Καππαδοκίας (G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. I, α' μέρος, 222, πίν. 50, 1) καὶ ἀργότερον εἰς τὸ Πρωτᾶτον (G. MILLET, Athos, πίν. 22, 3). Καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις ἡ κεφαλὴ του εἶναι ἀκάλυπτος, ἐνῶ εἰς τὴν Θεοσκεπάστον καὶ κάλυμμα φέρει καὶ ἡ χειρονομία του εἶναι ὁμοία μὲ τὴν τῆς Βεροίας (G. MILLET — D. TALBOT — RICE, ἔ.ἀ. 53, πίν. XXIII, 1). Ἐπίσης εἰς τὸ Poganovo (A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 348, πίν. LVIII) ὁ Πιλᾶτος φέρει κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, ὅμοιον τοῦ ὁποίου συναντᾶται καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Μαχαλειοῦ εἰς Καστορίαν (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 169α).

2. G. MILLET, Recherches, 635 κ.έ.

3. M. v. BERCHEM — E. CLOUZOT, Mosaiques chrétiennes du IV^e au X^e siècle, Genève 1924, (ἀνατ. Roma 1965), 134, εἰκ. 163. F. W. DEICHMANN, ἔ.ἀ. εἰκ. 192.

4. J. STRZYGOWSKI, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Kgl. Hof und Staatsbibliothek in München, Wien 1906, 20, πίν. VI, 13. G. MILLET, ἔ.ἀ. 636, εἰκ. 630. Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν ἀποψιν τοῦ Millet, τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς Βεροίας μαρτυροῦν τὴν πλήρη ἀνεξαρτησίαν τῆς συνθέσεως ἀπὸ τὴν Ραβένναν. Ἐπίσης, ὅπως εἰς τὴν Βέροϊαν καὶ εἰς τὸ σερβικὸν Ψαλτήριον τοῦ Μονάχου, δὲν πρόκειται

ἦτο τότε δυσδιάκριτος, ὅτι ἐπρόκειτο περὶ τοῦ Πιλάτου καὶ ὄχι περὶ τρίτου ἱερωμένου, ὁ ὁποῖος μὲ τοὺς δύο ἄλλους ἀρχιερεῖς ἦτο μέλος τοῦ συνεδρίου. Καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν ὑπάρχει, ὡς ἐλέγχθη ἤδη, εἰκονογραφικὴ σύμπτυξις τῶν διηγήσεων τῶν εὐαγγελιστῶν Ἰωάννου καὶ Ματθαίου¹.

Ὁ πρῶτος καλλιτέχνης ὁ ὁποῖος ἐδημιούργησε τὴν νέαν σύνθεσιν, ξένην πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῆς Ραβέννης, ἐχρησιμοποίησε καὶ τὰς δύο εὐαγγελικὰς διηγήσεις καθὼς καὶ στοιχεῖα τινὰ ἐκ τῶν δύο χωρισμένων μεταξὺ των παραστάσεων, τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου². Ἐτσι διεμορφώθη πιθανῶς ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ κώδικος Lond. Addit. 19352, fol. 39, PS 34, 11³ καὶ τοῦ Miroz⁴, συγγενὴς μὲ τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας, ὅπου ἡ θέσις τοῦ Πιλάτου εἶναι ἐμπρὸς εἰς τὴν πύλην τοῦ κτηρίου. Ἀνάλογον θέσιν κατέχει ὁ Πιλᾶτος καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Qeledjlar Kilisse τῆς Καππαδοκίας κατὰ τὸν 10ον αἰῶνα⁵ καὶ κατόπιν εἰς σειρὰν μνημείων τοῦ 14ου αἰῶνος⁶.

Ἄλλη ἐνδειξις ἀρχαίας παραδόσεως εἶναι ἡ ἐπὶ τοῦ ἀνακλίντρου θέσις τῶν δύο ἀρχιερέων καὶ ἡ πρὸ τῆς τραπέζης καὶ αὐτῶν παράστασις τοῦ Κυρίου συνοδευομένου ὑπὸ δούλου⁷. Καὶ τὰ στοιχεῖα ταῦτα ὑπάρχουν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βεροίας μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ εἷς τῶν ἀρχιερέων εἶναι ὄρθιος καὶ διαρρηγνύει τὰ ἱμάτιά του, ἐνῶ ὁ δούλος, συμφώνως πρὸς τὴν εὐαγγελικὴν διήγησιν τοῦ Ἰωάννου (18.22), εἰκονίζεται νὰ τύπτῃ τὸν Χριστόν⁸. Ἐχω τὴν γνώμην ὅτι ἡ παράστασις τῆς Θεοσκεπάστου τῆς Τραπεζοῦντος⁹, μολονότι εἰς δύο συνεχομένας σκηνὰς διηρημένη, ἔχει στενοτέραν συγγένειαν μὲ τὴν σύνθεσιν τοῦ Καλλιέργη καὶ ὡς πρὸς τὰ ἀνωτέρω περιγραφέντα στοιχεῖα — ἐνταῦθα οἱ δύο ἀρχιερεῖς κάθονται — καὶ ὡς πρὸς τὸ ὕψος. Διότι ὅλαι σχεδὸν αἱ παραστάσεις

περὶ τῆς παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ πρὸ τοῦ Συνεδρίου, ἀλλὰ πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου. Ὁ G. MILLET, ἔ.ἀ. 636, περιέργως δὲν ἀναγνωρίζει εἰς τὴν μορφήν τοῦ στρατιωτικοῦ τὸν Πιλᾶτον.

1. Συχνὰ διαπιστώνεται ἡ συνένωσις ὀλίγων ἢ πολλῶν κειμένων διὰ τὴν δημιουργίαν νέων παραστάσεων, πρβ. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, 313 κ.έ.

2. Τοιαῦτα παραστάσεις ὑπάρχουν κατὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴν ἤδη ἐποχὴν εἰς τὴν λειψανοθήκην τῆς Brescia καὶ ἀλλαχοῦ, βλ. R. DELBRÜCK, *Probleme der Lipsanothek in Brescia* (*Theophaneia*, Beiträge zu Religions- und Kirchengeschichte des Altertums), Bonn 1952, 30 κ.έ., πίν. 5.

3. G. MILLET, *Recherches*, 635, σημ. 8.

4. J. TOLSTOJ — N. KONDAKOV, *Antiquités russes*, S. Petersburg 1891, VI, 181, εἰκ. 221.

5. G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. I, α' μέρος, 222, πίν. 50, 1.

6. G. MILLET, *Athos*, πίν. 21, 1, 72, 2, 177, 1. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, πίν. XXVIII. G. MILLET — D. TALBOT - RICE, ἔ.ἀ. πίν. XXIII, 1.

7. G. MILLET, *Athos*, πίν. 21, 1 καὶ τὰ ὡς ἄνω παραδείγματα πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων ὅπου ἡ σκηνὴ διαχωρίζεται εἰς τοὺς δύο: Ἄνω καὶ Καῖαφα, πρβ. V. PETKOVIC, *La peinture*, II, πίν. LXIV, XLVII, LXXXIII. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. εἰκ. 296, 297, 344. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ. ἀ. III, πίν. 86, 1.

8. Ἡ θέσις καὶ ἡ χειρονομία τοῦ δούλου συναντᾶται καὶ εἰς τὴν ἡμικατεστραμμένην «ἀρχαίαν» τοιχογραφίαν τοῦ Ζέμεν, πρβ. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, πίν. XXVI.

9. G. MILLET — D. TALBOT - RICE, ἔ.ἀ. πίν. XXIII, 1.

τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας, παρὰ τὴν κοινότητα μὲ τὴν ἰδικήν μας μερικῶν λεπτομερειῶν, ὅπως π.χ. εἰς τὸ Πρωτᾶτον τὸ σχῆμα τῶν ὑποποδίων καὶ αἱ ἐμβάδες τῶν ἀρχιερέων¹, εἰς τὸ Staro Nagoričino², εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν, ὅπου σὺν τοῖς ἄλλοις περὶ τὴν αὐτὴν τράπεζαν παριστάνονται τρεῖς ἀρχιερεῖς³, εἰς τὸ Pološko⁴, εἰς τὸν "Αγ. Ἀθανάσιον τοῦ Μουζάκη εἰς τὴν Καστορίαν⁵ καὶ ἀργότερον εἰς τὸ Poganovo⁶ αἱ στάσεις τοῦ διαρρηγνύοντος τὰ ἱμάτιά του ἀρχιερέως ἔχουν καὶ ὠρισμένα ἄλλα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα διαστέλλουν τὴν γραμμὴν τῆς παραδόσεως αὐτῶν ἀπὸ τὴν παράδοσιν τῆς Βεροίας - Θεοσκεπάστου. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι : ἡ παρουσία συνήθως τοῦ τύπτοντος δούλου, πολλάκις μάλιστα στρατιώτου, ὅχι ὀπίσω ἀλλ' ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν Κύριον, ἡ πέδησις τῶν χειρῶν του, ἐξαιρέσει τῆς παραστάσεως τοῦ Πρωτάτου, ὅπου ὅμως εἰς τὴν ἀμέσως συνεχομένην σκηνὴν τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου ὁ Χριστὸς ἔχει δεμένους τὰς χεῖρας, αἱ ζωηραὶ πανταχοῦ κινήσεις, αἱ βίαιαι χειρονομίαι, αἱ ἀνήσυχτοι στάσεις τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἐξεζητημένη πλοκὴ των εἰς τὴν σύνθεσιν.

Ἐπομένως, πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν, νομίζω, ὅτι παραλλήλως πρὸς τὴν συνήθη παράστασιν τῆς κρίσεως τοῦ Χριστοῦ ὑπῆρχε καὶ ἄλλη ἀρχαιοτέρα εἰκονογραφικὴ παράδοσις, τὴν ὁποίαν ἠκολούθησεν ὁ Καλλιέργης. Φορεῖς τῆς παραδόσεως αὐτῆς εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ 14ου αἰῶνος ὑπῆρξαν ἐνδεχομένως καὶ ἄλλα ἄγνωστα σήμερον μνημεῖα, ὅπως σδῆποτε ὅμως καὶ ὁ κῶδιξ Lond. Addit. 19352 καὶ αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Miroz, ποὺ προανφέραμεν. Ἐὰν δὲ ἡ τέχνη τῶν δύο τελευταίων μνημείων ἀνήκῃ, ὅπως πιστεύεται, εἰς τὴν Πρωτεύουσιν⁷, τότε ἐν συνδυασμῷ καὶ μὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς Θεοσκεπάστου, αἱ ὁποῖαι συνδέονται ἐπίσης μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν⁸ καί, ὡς εἶδομεν, καὶ μὲ τὴν Βέροϊαν κατὰ τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὸ γενικὸν ὕφος, δυνάμεθα, νομίζω, νὰ δεχθῶμεν ὅτι τὸ πρότυπον τοῦ Καλλιέργη προέρχεται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν.

Ὁ καλλιτέχνης ἐχώρισε τὴν σύνθεσιν εἰς δύο ομάδας· δεξιὰ τοὺς δύο ἀρχιερεῖς καὶ τὸν Πιλάτον, ἀριστερὰ τὸν Ἰησοῦν καὶ τὸν ραπίζοντα δοῦλον. Καὶ αἱ δύο ομάδες ἀποτελοῦν κατ' ἀρχὴν ἀνεξαρτήτους μεταξύ των σκηνάς. Ὁ Ἰησοῦς, ὡς ἐλέχθη, στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν δοῦλον διὰ νὰ τοῦ ἀπο-

1. G. MILLET, Athos, πίν. 21, 1.

2. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, πίν. 86, 1. R. HAMANN — MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. εἰκ. 297.

3. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 45.

4. V. PETKONIĆ, La peinture, II, πίν. CLII.

5. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 148α.

6. A. GRABAR, ἔ.ἀ. 348, πίν. LVIII.

7. PH. SCHWEINFURTH, Geschichte der Russischen Malerei im Mitteralter, Haag 1930, 113 κ.έ.

8. G. MILLET — D. TALBOT — RICE, ἔ.ἀ. 416.

κριθῇ: εἰ κακῶς ἐλάλησα, μαρτύρησον περὶ τοῦ κακοῦ· εἰ δὲ καλῶς, τί με δέρεις ; (Ἰωάν. 18.23), ἀγνοῶν, οὕτως εἰπεῖν, τοὺς κριτὰς του, πρὸς τοὺς ὁποίους κατὰ τὴν διήγησιν προηγουμένως ὠμίλησε. Ἡ στάσις τοῦ σώματός του ἀνταποκρίνεται ἐν μέρει πρὸς τὴν στροφὴν τῆς κεφαλῆς. Ἀντὶ δηλ. νὰ ἔχη κατευθύνσιν πρὸς τὴν τράπεζαν τῶν ἀρχιερέων κατευθύνεται ἔξω τῆς σκηνῆς, πρὸς τὸν θεατὴν, ὅπως δηλώνει καὶ ἡ θέσις τοῦ δεξιοῦ ἀνέτου σκέλους. Οἱ τρεῖς κριταὶ ἀφ' ἑτέρου περιορίζονται ἐμπρὸς μὲν ἀπὸ τὴν τράπεζαν, ὀπίσω δὲ ἀπὸ τὸ ἐρεϊσίνωτον τοῦ ἀνακλίντρου. Οὐχ ἦττον ὅμως ἡ θέσις καὶ αἱ κινήσεις τῶν χειρῶν τῶν τριῶν μορφῶν ἐξουδετερώνουν τὸν διαχωρισμὸν αὐτὸν τῆς συνθέσεως. Ἐτσι ἡ διάρθρωσις τῆς εἰκόνας, παρὰ τὴν ἔλλειψιν συμμετρίας, ἰσορροπεῖ. Τὸ περιεχόμενον τῆς κατανέμεται ἔτσι, ὥστε τὰ ἐπὶ μέρους ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ αἱ δημιουργούμεναι διαγώνιοι καὶ τεμνόμεναι μαζὶ μὲ τὰς καθέτους (Χριστὸς μὲ τὸν ὀπίσω ἀπὸ αὐτὸν κίονα ἢ Καϊάφας μὲ τὸν δεξιὸν κίονα) συναρμολογούνται καί, δυσδιάκριτοι σχεδόν, συντείνουν εἰς τὴν ἐνότητα τῆς εἰκόνας. Περὶ ἀλήλως ἀφαιροῦν τὴν ἀπόλυτον στατικότητα τῆς παραστάσεως, προσδίδουν, εἰς αὐτὴν δρᾶσιν καὶ τονίζουν τὸ στιγμιαῖον.

Ἡ χρησιμοποίησις εἰς τὸ βάθος τῆς εἰκόνας ἀρχιτεκτονημάτων εἶναι καὶ αὕτη συνεπὴς πρὸς τὴν αἰσθητικὴν διάρθρωσιν τῆς συνθέσεως. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα δὲν ἀποτελοῦν ὅρια, τὰ ὅποια περικλείουν τὴν σύνθεσιν. Αἱ μορφαὶ εἰς τὸν χῶρον εἶναι ἐλεύθεραι. Οὔτε περικλείονται οὔτε περιβάλλονται ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονήματα. Ὅπως ὅλη ἡ σύνθεσις εἶναι ἀνοικτὴ, ἔτσι καὶ αὐτά, παρὰ τὰς καθέτους καὶ τὰς ὀριζοντίας κατευθύνσεις των, δὲν πλαισιώνουν αὐστηρῶς τὴν εἰς τὸ πρῶτον καὶ δεύτερον ἐπίπεδον εἰκόνα. Ἡ σκηνὴ τοῦ πρώτου ἐπιπέδου δὲν ἀπολήγει εἰς τοὺς κίονας καὶ τοὺς τοίχους. Ἡ μεσαία πύλη εἶναι ἀνοικτὴ καὶ ὁδηγεῖ εἰς τὸ βάθος, τὸ ὅποῖον εἶναι ὁρατὸν καὶ ἀπὸ τὰ κενά, τὰ ὅποια σχηματίζονται μεταξὺ τῶν κιόνων, τῶν προβόλων καὶ τῶν παραστάδων. Ὁροφὴ δὲν ὑπάρχει. Ἀντ' αὐτῆς ἐπάνω εἰς τὸν θριγκὸν καὶ εἰς τὸ κέντρον τοῦ ἐτοποθετήθη ἀνήσυχον κόσμημα ποὺ ἐνθυμίζει τὰ κοσμήματα τοῦ μπαρόκ.

ια) Ὁ Ἐλ κ ό μ ε ν ο ς (πίν. 26)

Ἐν συνεχείᾳ τῆς προηγουμένης παραστάσεως.

Εἶναι ἡ μᾶλλον ὀλιγοπρόσωπος σκηνή. Περιορίζεται εἰς τὰ ἀπολύτως ἀναγκαῖα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς εὐαγγελικῆς διηγήσεως. Ἀτυχῶς καὶ ἡ παράστασις αὕτη, ἐκτὸς τῆς γενικωτέρας καταστροφῆς, παρουσιάζει εἰς τὰ διασωθέντα τμήματά της ἀπολεπίσεις τοῦ τοίχου καὶ ἐκπτώσεις τῶν χρωμάτων.

Εἰς τὸ ἀριστερὸν τοῦ πίνακος παριστάνεται ὁ Χριστὸς τελείως ἐξουθενωμένος. Καμμία σχέσις μὲ τὸν Χριστὸν τῆς Προδοσίας ἢ τῆς παραστάσεως

πρὸ τῶν ἀρχιερέων. Ἐκεῖ παρουσιάζεται μετὰ τὸ ὑπεράνθρωπον ὕψος, κρατῶν τὸ εἰλητάριον, ἡρεμὸς πάντοτε καὶ μεγαλοπρεπής. Ἐδῶ παριστάνεται ὑψηλὸς μὲν ἀλλὰ καταβεβλημένος, μετὰ βαθυκύανον πενιχρὸν ὑποκάμισον, τὸ ὁποῖον φθάνει ὀλίγον κάτω ἀπὸ τὰ γόνατα. Αἱ χεῖρες τοῦ εἶναι ὁμοῦ περὶ τοὺς καρπούς δεμέναι, τὸν μακρὸν λαιμὸν τοῦ περιβάλλει σχοινίον, διὰ τοῦ ὁποῖου σύρεται ἀπὸ ἑνα στρατιώτην τῆς συνοδείας. Ἡ συνοδεία αὕτη εἶναι μικρά. Τρεῖς μόνον στρατιῶται. Δύο ἐμπρὸς καὶ ἓνας ὀπίσω, ὁ ὁποῖος ὠθεῖ τὸν Κύριον ἀπὸ τῆν ῥάχιν. Καὶ οἱ τρεῖς φέρουν μετὰλλινον θώρακα καὶ ἀσπίδα καὶ εἰς τὴν κεφαλὴν σκοῦφον ἀπὸ συρμάτινον πλέγμα, τὸ ὁποῖον εἰς τὰ πλάγια ἐπιμηκύνεται, περιβάλλει τὸν λαιμὸν καὶ καλύπτει μέρος τῶν ὤμων. Ἡ ἀμφίεσις αὕτη δὲν εἶναι συνήθης¹. Στενὴ σχέσις ὑπάρχει μετὰ τοὺς στρατιώτας τῆς αὐτῆς παραστάσεως εἰς τὴν Mateica τῆς Σερβίας². Ἡ αὕτη παραλληλία μεταξὺ τῶν δύο παραστάσεων διαπιστώνεται καὶ ὅσον ἀφορᾷ τὴν μορφήν τοῦ Σίμωνος τοῦ Κυρηναίου, ὁ ὁποῖος, φέρων βραχὺν ἀχειρίδωτον χιτῶνα δεμένον περὶ τὴν ὀσφύν, ἡγεῖται τῆς συνοδείας εἰς μικρὰν ἀπ' αὐτῆς ἀπόστασιν. Τὸ βάρος τοῦ φερόμενου ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου τεραστίου σταυροῦ καὶ ἡ ἀπότομος καὶ ἀνάντης ὁδὸς ἀναγκάζουν τὸν γηραιὸν Σίμονα νὰ συγκλίνη. Τὸ πρόσωπόν τοῦ εἶναι σχεδὸν ὅμοιον πρὸς τὸ πρόσωπον τοῦ Συμεὼν τῆς Ὑπαπαντῆς.

Ὁ Millet³ διακρίνει εἰς τὴν ἐν λόγῳ παράστασιν ἀνατολικά (καππαδοκικά) καὶ βυζαντινὰ στοιχεῖα. Καὶ ὡς ἀνατολικά μὲν θεωρεῖ τὸν πλούσιον χιτῶνα τὸν ὁποῖον φέρει ὁ Χριστὸς καὶ τὴν ἀπὸ τοῦ λαιμοῦ πρόσδεσιν αὐτοῦ, ὡς βυζαντινὰ δὲ τὴν πέδησιν τῶν χειρῶν τοῦ Ἰησοῦ καὶ τὴν χρησιμοποίησιν ἀχειριδῶτος χιτῶνος. Ἐπομένως ἡ παράστασις τῆς Βεροίας κατὰ τὸν Millet συνδέει ἀμφοτέρους τὰς παραδόσεις, αἱ ὁποῖαι ὅμως, ὅπως διαπιστώνω, σπανίως διαχωρίζονται. Τίθεται λοιπὸν τὸ ἐρώτημα : ὑπῆρχον πράγματι δύο εἰκονογραφικαὶ παραδόσεις, αἱ ὁποῖαι πάντοτε διεχωρίζοντο αὐστηρῶς μεταξὺ των, ἢ ἐγένετο συμπτωματικὴ ἐκάστοτε χρῆσις εἰκονογραφικῶν στοιχείων, τὰ ὁποῖα ἀνήκουν εἰς τὴν καθόλου βυζαντινὴν παράδοσιν;

Ὁ Παρισινὸς κῶδιξ Suppl. gr. 914, fol. 88^v περιέχει καὶ τὰ δύο ἐπίσης στοιχεῖα, τὴν ἀνατολικὴν ἀμφίεσιν καὶ τὴν βυζαντινὴν πέδησιν τῶν χειρῶν τοῦ Ἰησοῦ. Τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ εἰς τὰς σερβικὰς καὶ τὰς ἀγιορειτικὰς τοιχογρα-

1. Ὅμοιαν ἀμφίεσιν φέρουν οἱ στρατιῶται καὶ εἰς τὸν κῶδ. Suppl. gr. 914 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (G. MILLET, Recherches, 364, εἰκ. 384), ὅπου ὅμως οὗτοι δὲν ὁδηγοῦν τὸν Ἰησοῦν πρὸς τὸν σταυρὸν ἀλλὰ πρὸς τὸν Καϊάφαν, ὡς καὶ εἰς τὴν σταυροθήκην τοῦ Esztergom (PH. SCHWEINFURTH, Die byzantinische Form, Mainz 1954, εἰκ. 29b. K. WESSEL, Die byzantinische Emailkunst, Recklinghausen 1967, 160 κ.ε., εἰκ. 49. Ἐνταῦθα παρατίθεται καὶ ὅλη ἡ προγενεστέρᾳ βιβλιογραφία), ὅπου εἰκονίζεται, ὅπως καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν, ὁπισθεν τοῦ Χριστοῦ εἰς μόνον στρατιώτην.

2. G. MILLET, Recherches, 364, εἰκ. 390. Καὶ ἐδῶ ἡ ἀμφίεσις τῶν στρατιωτῶν εἶναι ὁμοία μετὰ τῆς Βεροίας καὶ τοῦ κῶδ. Suppl. gr. 914 τῶν Παρισίων.

3. G. MILLET, ἔ.ἀ. 363 κ.ε.

φίας ως καὶ εἰς τὴν Δύσιν, εἰς τὰς περιπτώσεις ἐκείνας ὅπου ἀκολουθεῖται ἡ βυζαντινὴ παράδοσις¹.

Κατὰ ταῦτα, νομίζω ὅτι ἡ διάκρισις εἰς ἀνατολικά καὶ βυζαντινὰ στοιχεῖα δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰ πράγματα. Βυζαντινὰ μὲ τὴν εὐρυτέραν ἔννοιαν εἶναι ὅλα. Ἐὰν εἰς τὴν Ἀνατολὴν ἐπαναλαμβάνονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον αἱ αὐταὶ συνθέσεις, τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ἐκεῖ ἐδημιουργήθησαν νέοι εἰκονογραφικοὶ τύποι καὶ ὅτι ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν περιοχὴν αὐτὴν ἐχρησιμοποιήθησαν, ἀλλ' ὅτι ἡ χρῆσις ἀρχαιοτέρων ἢ καὶ συγχρόνων «βυζαντινῶν» προτύπων ἢ ἡ συνειδητὴ ἐπανάληψις καὶ ἡ προσθήκη ὠρισμένων μικρῶν λεπτομερειῶν συνέβαλεν εἰς τὴν δημιουργίαν ἐπιχωριαζούσης εἰκονογραφικῆς παραδόσεως.

Ὁ Κηλλιέργης εἰς τὴν Βέροϊαν, ἀκολουθῶν τὰς κατὰ Μᾶρκον καὶ Ματθαῖον περιγραφάς, παρέστησε τὰ γενόμενα χρησιμοποίησας ἕνα ἀπὸ τοὺς κατὰ παράδοσιν εἰκονογραφικοὺς τύπους. Ἀλλ' ὁ Millet² καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν θέλει καὶ ἄλλον διαχωρισμὸν κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα. Οἱ Σλάβοι, λέγει ἀφορμώμενος ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Staro Nagoričino, συνήνωσαν τὰς δύο παραδόσεις, ἀνατολικὴν καὶ βυζαντινὴν. Παρουσίασαν τὸν Ἐλκόμενον μὲ πλούσιον ἱμάτιον, μὲ τὸ σχοινίον εἰς τὸν λαιμὸν καὶ ὠθούμενον ἀπὸ τὴν ράχιν ὑπὸ τοῦ δούλου. Οἱ τεχνῖται μόνον τῆς Mateica καὶ τοῦ Novgorod προσθέτουν εἰς τὸν βυζαντινὸν τύπον μίαν λεπτομέρειαν, τὸ σχοινίον εἰς τὸν λαιμὸν. Ἀντιθέτως, συνεχίζει, οἱ Ἕλληνες εἰς τὴν Βέροϊαν (ἐννοεῖ τὴν παράστασίν μας), εἰς τὴν Τραπεζοῦντα, εἰς τὴν Λαύραν, εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου κλπ. παρουσιάζουν τὸν βυζαντινὸν τύπον χωρὶς πρόσθετα στοιχεῖα. Αἱ παρατηρήσεις αὐταὶ τοῦ Millet δὲν ἀνταποκρίνονται πρὸς τὰ πράγματα. Διότι, ἐκτὸς τοῦ ὅτι οἱ ζωγράφοι τοῦ Staro Nagoričino, ὡς γνωστόν, ἦσαν Ἕλληνες προερχόμενοι πιθανώτατα ἐκ Θεσσαλονίκης³, εἰς τὴν Βέροϊαν ὁ Χριστὸς, μολονότι ἔχει δεμένους τὰς χεῖρας, ἔλκεται καὶ διὰ σχοινίου ἀπὸ τὸν λαιμὸν, ὡς καὶ εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Χιλανδαρίου⁴ καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν⁵, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ χιτὼν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὰ δύο τελευταῖα μνημεῖα, χειριδωτὸς εἰς τὸ πρῶτον καὶ ἀχειριδωτὸς εἰς τὸ δεύτερον, εἶναι πολυτελής, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν ἀπλοῦν τῆς Βερούιας. Ὁμοιότητας ἐπίσης καὶ τὰ τρία μνημεῖα ἔχουν καὶ εἰς τὸ εἶδος καὶ τὴν διχρωμίαν τοῦ σχοινίου μὲ τὸ ὁποῖον ἔλκεται ὁ Κύριος. Εἰς τὴν Τραπεζοῦντα

1. G. MILLET, ἔ.ἀ. 364. Εἰς τὸ Staro Nagoricino ὁ Χριστὸς φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιον, σύρεται δὲ ἐκ τῶν χειρῶν, ἐνῶ ἔχει σχοινίον περὶ τὸν λαιμὸν (G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, πίν. 90, 1). Εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου φέρει ἐπίσης πλούσιον χειριδωτὸν χιτῶνα. Αἱ χεῖρες, ἀπὸ τὰς ὁποίας ἔλκεται, εἶναι δεμέναι (G. MILLET, Athos, πίν. 200, 1). Τὰ αὐτὰ στοιχεῖα συναντῶνται καὶ εἰς τὸ κιβώριον τῆς Bologna (G. MILLET, Recherches, εἰκ. 388).

2. G. MILLET, ἔ.ἀ. 364.

3. A. XYNGOPOULOS, Thessalonique et la peinture macédonienne, 34 κ.έ. P. MILJKONIE-PEPEK, ἔ.ἀ. 17 κ.έ., ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ διὰ τοὺς δύο ζωγράφους βιβλιογραφία.

4. G. MILLET, Athos, πίν. 72, 3.

5. A. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 57.

τὰ πράγματα δὲν εἶναι σαφῆ, διότι δὲν διακρίνεται πλέον ἢ σκηνή¹, ἐνῶ εἰς τὸ Πρωτῶτον² ἡ παράστασις τοῦ Ἑλκομένου, ἃν καὶ παρουσιάζει κοινὰ στοιχεῖα μὲ τὴν σύνθεσιν τῆς Βεροίας (ὀλιγοπρόσωπος σκηνή, ὁ Χριστὸς φέρει ἐπίσης ἀπλοῦν ὑποκάμισον στενὸν καὶ ὠθεῖται ἀπὸ τὴν ράχιν ὑπὸ στρατιώτου), ἐν τούτοις ἀπομακρύνεται ἀπὸ αὐτὴν. Ἐκεῖ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται μὲ δεμένους τὰς χεῖρας, χωρὶς νὰ φαίνεται ὅτι σύρεται ἀπὸ τὸν στρατιώτην, ὁ ὁποῖος βαδίζει πλησίον του. Ἀπὸ τὰς δεμένας χεῖρας ἔλκεται ἐπίσης ὁ Χριστὸς, ἐνδεδυμένος κατὰ τὸν τύπον τοῦ Staro Nagoričino³, καὶ εἰς τὸ Berende⁴, εἰς τὸ Vukovo⁵ καὶ εἰς τὸ Poganovo⁶. Εἰς τὴν Καστορίαν, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τύπους τοὺς ὁποῖους συναντῶμεν εἰς τὸν Ταξιάρχην τῆς Μητροπόλεως (1356)⁷ καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Μαγαλειοῦ⁸ (τέλος τοῦ 14ου ἢ ἀρχαί τοῦ 15ου αἰῶνος), εἰς τὸν Ἀγ. Ἀθανάσιον τοῦ Μουζάκη (1384/85)⁹ ἐμφανίζεται καὶ ἄλλος μεικτὸς τύπος, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ τεχνίτης περιδένει μὲ τὸ αὐτὸ σχοινίον τὸν λαίμυρα καὶ τὰς χεῖρας τοῦ Ἑλκομένου¹⁰.

Ἀπὸ τὰ ὀλίγα λοιπὸν παραδείγματα ποὺ ἀνεφέρθησαν φαίνεται ὅτι ἐκεῖ ποὺ ἐπεκράτησεν ἡ βυζαντινὴ τέχνη δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνεταί διάκρισις φυλετικῶν-τοπικῶν τύπων μεγάλων συνθέσεων. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὠρισμένοι σκηναὶ ἐδέχθησαν νέα μορφολογικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ὀφείλονται εἰς ἐντοπίους τεχνίτας ἐργαζομένους ὑπὸ τοὺς βυζαντινοὺς. Ἀλλ' αἱ περιπτώσεις αὗται εἶναι μεμονωμέναι καὶ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἀποτελέσουν τύπους καὶ κανόνες εἰδικούς ποὺ ἐπιτρέπουν φυλετικὰς διακρίσεις κατὰ περιοχὰς ἢ λαούς.

ιβ) Ἡ ἐπὶ Σταυρὸν Ἀνοδος (πίν. 27)

Συνέχεται πρὸς τὸν Ἑλκόμενον Χριστόν. Παρὰ τὴν μερικὴν καταστροφὴν, ἡ παράστασις διατηρεῖ τὰ κύρια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖά της.

Εἰς τὸ κέντρον περίπου καὶ ὀλίγον τι δεξιὰ τῆς συνθέσεως ὀρθώνεται ἐπάνω εἰς πυραμιδοειδῆ βράχον ὑπερμεγέθους σταυρός. Ὁ βράχος κατὰ τὴν βάσιν του ἔχει σπηλαιῶδες ἄνοιγμα, μέσα εἰς τὸ ὁποῖον εἰκονίζεται κρανίον χωρισμένον εἰς τὸ ἄνω τμήμα καὶ τὴν κάτω γνάθον. Στρατιώτης φέρων πανοπλίαν καὶ γο-

1. G. MILLET — D. TALBOT - RICE, ἔ.ἀ. 54 κ.έ.

2. G. MILLET, Athos, πίν. 25, 2.

3. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, πίν. 90, 1.

4. A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 267, πίν. LIVb.

5. Αὐτόθι πίν. LVa.

6. Αὐτόθι 339, πίν. LVIII.

7. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 123β.

8. Αὐτόθι πίν. 170α.

9. Αὐτόθι ἔ.ἀ. πίν. 148β.

10. Ὁμοία πέδησις τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχει καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Δημήτριον τοῦ Boboševo (1448), βλ. A. GRABAR, ἔ.ἀ. 319.

νατιστὸς ἐμπρὸς εἰς τὸν βράχον κρατεῖ με τὴν ἀριστεράν τὴν εἰς τὴν βάσιν τοῦ σταυροῦ ἡμιεμπεπηγμένην σφῆνα καὶ εἰς τὴν ὑψωμένην δεξιάν σφυρίον, τὸ ὁποῖον ἐτοιμάζεται νὰ καταφέρῃ ἐπ' αὐτῆς διὰ νὰ τὴν στερεώσῃ. Ἐπὶ τοῦ σταυροῦ στηρίζεται, ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, κλιμαξ, ἐπάνω εἰς τὴν ὁποίαν ἀναβαίνει ὁ Χριστὸς φέρων μόνον περιζώμα.

Ἀπὸ τὰς μορφὰς τῆς ἀριστερᾶς εἰς τὴν παράστασιν ὁμάδος διακρίνεται ἡ πρώτη, ἡ ὁποία εἰκονίσθη ἐκ τῶν ὀπισθεν με κίνησιν πρὸς τὸ βάθος καὶ με ἀνυψωμένην λοξῶς τὴν δεξιάν δεικνύουσιν με τὸν δείκτην τὸν σταυρόν. Δεξιὰ, ὁ πρῶτος ἐκ τῆς ὁμάδος παριστάνεται κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἐστραμμένος πρὸς τὸν θεατὴν. Ἡ χεὶρ του, με τὴν αὐτὴν ὡς καὶ τοῦ πρώτου χειρονομίαν, κατευθύνεται λοξῶς πρὸς τὰ κάτω. Τὴν ἰδίαν κατεύθυνσιν ἔχει καὶ τὸ βλέμμα του, ὥστε νὰ δηλώνεται ὅτι ὁ ἀξιωματοῦχος αὐτὸς δίδει ὁδηγίαν εἰς τὸν στρατιώτην, ὁ ὁποῖος στερεώνει τὸν σταυρόν.

Ἡ εἰκὼν, παρὰ τὸν κάθετον ἄξονα ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὸ ξύλον τοῦ σταυροῦ, συντίθεται καὶ ἀπὸ παραλλήλους διαγωνίους, ὅπως ἡ λοξῶς ἀνυψουμένη χεὶρ τῆς ἀριστερᾶς μορφῆς, αἱ κάθετοι δοκοὶ τῆς κλίμακος καὶ ἡ πρὸς τὴν βάσιν τοῦ σταυροῦ κατευθυνομένη χεὶρ τῆς πρώτης δεξιᾶ μορφῆς. Ἐτσι ὑπάρχει εἰς ὅλην τὴν σύνθεσιν κατεύθυνσις ἀπὸ τὰ ἀριστερά πρὸς τὰ δεξιὰ. Εἰς αὐτὴν ἀντιπαράβάλλεται ἡ κάθετος μορφή τοῦ κορμοῦ τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται σχεδὸν εἰς τὸ κέντρον τῆς συνθέσεως καὶ παραλλήλως με τὸν κάθετον ἄξονα τοῦ σταυροῦ. Ἡ ὀργάνωσις αὐτὴ τῶν διασταυρουμένων καθέτων καὶ διαγωνίων ἔχει ὡς σκοπὸν τὴν προβολὴν βεβαίως τοῦ σταυροῦ, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε καὶ με τὸ μέγεθος του μόνον ἐξάιρεται, κυρίως ὅμως με τὴν προβολὴν τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ. Διὰ τοῦτο καὶ εἰς τὴν πλουσίαν ἀπὸ πρόσωπα, ἀρχιτεκτονήματα καὶ ἄλλα ἀντικείμενα σύνθεσιν, ἡ μορφή τοῦ Κυρίου ἀπομονώνεται καὶ κυριαρχεῖ. Διὰ τὸν αὐτὸν σκοπὸν ὁ Κκλλιέργης δημιουργεῖ με τὴν συμμετρικὴν θέσιν περὶ τὸν σταυρόν τῶν δύο Ρωμαίων (δεξιὰ τῆς μορφῆς ποὺ εὑρίσκεται ὀπίσω ἀπὸ τὴν πρώτην), με τὴν λοξὴν ἀνάτασιν τῶν χειρῶν καὶ τὴν ὀριζοντίαν κεραίαν τοῦ σταυροῦ πυραμίδος, οὕτως ὥστε, καὶ ἂν ἀκόμη ἡ παράστασις δὲν ἀπεμονώνετο ἀπὸ τὰς ἄλλας αἱ ὁποῖαι τὴν περιβάλλουν με τὰ ἐρυθρὰ πλαίσια, νὰ διαχωρίζεται καὶ πάλιν.

Διὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ ὁ ζωγράφος ἀφῆρσεν, ὡς συνήθως, ὅλα τὰ δευτερεύοντα στοιχεῖα, ὅπως τὸ πλῆθος τῶν στρατιωτῶν, τῶν δούλων κλπ., καὶ περιορίσθη μόνον εἰς τὰ κύρια πρόσωπα. Με τὸν τρόπον αὐτὸν ἐπέτυχε τὴν προσφιλῆ εἰς αὐτὸν ἡρεμίαν τῆς συνθέσεως καὶ τὴν σαφῆ εἰκόνισιν τοῦ κυρίου θέματος : τὸν Χριστὸν ἀνερχόμενον ἐκουσίως τὴν κλίμακα τοῦ σταυροῦ. Καὶ ἡ χρησιμοποίησις τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους δὲν εἶναι ξένη εἰς τὴν

προσπάθειαν τοῦ περιορισμοῦ τῆς συνθέσεως καὶ τῆς προβολῆς τῶν κυρίων στοιχείων τοῦ δρωμένου.

Ὁ τεχνίτης μας διὰ τὴν δημιουργίαν τῆς εἰκόνος του εἶχεν ἴσως ὑπ' ὄψει ἀρχαιοτέρας ὁμοειδεῖς παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι ὅμως ἀφορμὰς μόνον τοῦ ἔδωκαν χωρὶς νὰ τὸν δεσμεύουν. Ἀπόδειξις τῆς ἀνεξαρτησίας αὐτῆς τοῦ Κιλλιέρρη εἶναι αἱ σύγχρονοι καὶ παράλληλοι παραστάσεις τοῦ Ἀγ. Ὁρους, τῆς Σερβίας καὶ τῆς Δύσεως. Ἡ εἰς τὸν Σταυρὸν Ἀνοδος καὶ εἰς τὸ Πρωτᾶτον¹ καὶ εἰς τὸ Staro Nagoričino² ἔχει ἐπίσης πολλὰ ὅμοια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα μὲ τὴν σύνθεσιν τοῦ Κιλλιέρρη. Ἐν τούτοις αἱ ὁμοιότητες περιορίζονται κυρίως εἰς τὸν πυρῆνα τῆς συνθέσεως: τὴν μορφήν τοῦ σταυροῦ, τὴν θέσιν τῆς κλίμακος καὶ τὴν στάσιν τοῦ Χριστοῦ ἐπ' αὐτῆς. Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ Staro Nagoričino κυρίως ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν Βέροϊαν, διότι ἐκεῖ ὁ ζωγράφος συγκεντρώνει πλῆθος στρατιωτῶν καὶ Ἑβραίων περὶ τὸν σταυρὸν, ἐνῶ ἡ σύνθεσις τοῦ φυσικοῦ τοπίου εἶναι ἐντελὴς ἀνοικτή, αἱ δὲ δύο γυναικεῖαι μορφαί, αἱ ὁποῖαι συνήθως δὲν ἐλλείπουν ἀπὸ τὰς σκηνὰς τοῦ μαρτυρίου εἰς τὸ Staro Nagoričino, προβάλλουν καὶ πάλιν ὀπίσω ἀπὸ τοὺς βράχους. Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται περίπου καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μονῆς Markov³, ὅπου ἡ σκηνὴ ἐπεκτείνεται ἀκόμη περισσότερον περιλαμβάνουσα καὶ τὴν σταύρωσιν τῶν δύο ληστῶν, ὅπως καὶ εἰς τὸν πίνακα τοῦ Ἀρχιεπισκοπικοῦ Μουσείου τῆς Ἀμβέρσης⁴, ὅπου ὅμως, παρὰ τὴν γνώμην τοῦ Millet, νομίζω ὅτι ἔχομεν ὅχι μόνον τὸν τύπον ἀλλὰ καὶ τὴν ἀτμόσφαιραν τῆς παραστάσεως τῆς Βεροίας. Τὸ ὑπάρχον πλῆθος εἶναι συμπληρωμα μᾶλλον τοῦ κεντρικοῦ πυρῆνος. Πρόβλημα ἐπίσης εἶναι ἐὰν ὁ ζωγράφος τοῦ πίνακος τῆς Ἀμβέρσης ἐνεπνεύσθη ἀπὸ τὰς Méditations⁵. Πιθανώτερον εἶναι ὅτι ἐχρησιμοποίησε πρότυπον ὅμοιον μὲ τῆς Βεροίας. Διότι, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ὑπάρχουν τὰ αὐτὰ περίπου εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, παρατηροῦνται καὶ ἰσχυραὶ ὁμοιότητες εἰς τὰς θέσεις, τὰς κινήσεις καὶ τὰς ἀναλογίας τῶν κυρίων προσώπων ποὺ εὐρίσκονται εἰς τὰς δύο πλευρὰς τοῦ σταυροῦ. Βεβαίως ὁ πίναξ ἐπλουτίσθη καὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα πολλὰ εἶδομεν καὶ εἰς τὸ Staro Nagoričino καὶ εἰς τὴν σύγχρονον σχεδὸν μὲ τὸν πίνακα Μονὴν τοῦ Markov. Ἀλλὰ τοῦτο δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χρησιμεύσῃ ὡς ἐπιχείρημα διὰ νὰ ὑποστηριχθῇ ἡ ἀνεξάρτητος προέλευσις τῆς μιᾶς παραστάσεως ἀπὸ τὴν ἄλλην. Ἐπομέ-

1. G. MILLET, Athos, πίν. 24, 3.

2. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.δ. III, πίν. 91, 4. 92, 2.

3. G. MILLET, Recherches, 388, εἰκ. 417.

4. Αὐτόθι 387 κ.ε.

5. Sancti Bonaventurae Opera VI, Moguntiae 1609, Meditationes vitae Christi. Γαλλικὴ μετάφρασις R. P. DOM DE BANNIER, Les Méditations de la vie du Christ, Arras 1881, I - II. Βλ. ἐπίσης E. MÅLE, L'art religieux du XIII^e siècle en France, Paris 1902 (9^η ἐκδ. Paris 1958). Τοῦ αὐτοῦ, L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France, Paris 1908 (5^η ἐκδ. Paris 1949). Τοῦ αὐτοῦ, L'art religieux du XII^e siècle en France, Paris 1922 (6^η ἐκδ. Paris 1953).

νωσ, ἡ ἐνδεχομένη ἐξάρτησις τῆς παραστάσεώς μας, βάσει τῶν στοιχείων τὰ ὁποῖα εἶδομεν, ἐκ τῶν «Διηγήσεων» (Légendes), τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς¹ δὲν εἶναι δυνατή. Ἡ συγγραφὴ ἄλλωστε αὐτὴ ἀνήκει μὲν εἰς τὸν 14ον αἰῶνα, πότε ὅμως ἀκριβῶς συνετελέσθη εἶναι ἄγνωστον. Θὰ ἦτο, νομίζω, αὐθαίρετος ἡ ὑπόθεσις ὅτι σύγγραμμα λαϊκῆς ὕφης, τὸ ὁποῖον ἐνδεχομένως ἐκυκλοφόρησε κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ αἰῶνος, εἶχε τόσῃν διάδοσιν καὶ ἐπίδρασιν ὥστε νὰ χρησιμεύσῃ ὡς πηγὴ εἰκονογραφικῶν στοιχείων εἰς συγχρόνους μὲ τὴν πρώτην κυκλοφορίαν του καλλιτέχνας, καὶ μάλιστα εἰς τὴν Ἀνατολήν. Ἐξ ἄλλου ὁ πίναξ ὑπ' ἀριθ. 1042 τοῦ ἄλλοτε Μουσείου Kaiser-Friedrich εἰς τὸ Βερολῖνον, ὁ ὁποῖος χρονολογεῖται εἰς τὸν 13ον αἰῶνα² καὶ εἰκονίζει τὴν Ἀνοδὸν εἰς τὸν Σταυρόν, συγγενῇ μὲ τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας καὶ μὲ τὰς ὁμοίας μὲ αὐτὴν παραστάσεις, δὲν εἶναι ἀπηλλαγμένος ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν ἐπίδρασιν. Διότι ἡ Παναγία ποὺ καταλαμβάνει τὸ κέντρον τοῦ πίνακος καὶ εἶναι ἐπομένως τὸ κύριον πρόσωπον τῆς εἰκόνης, ἀπεδόθη κατὰ τὸν βυζαντινὸν τύπον τῆς Ὁδηγητρίας. Ἡ παράστασις δὲ ἡ ὁποία ἐνταῦθα μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι τελείως ἀπλὴ καὶ περιορίζεται εἰς τὴν κλίμακα ἐπὶ τοῦ σταυροῦ καὶ εἰς τὸν Κύριον ποὺ ἀναβαίνει εἰς αὐτήν. Αἱ δευτερεύουσαι μορφαὶ παρεστάθησαν μᾶλλον συμβατικῶς. Ἀλλὰ καὶ ἡ σκηνὴ τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν αὐτὸν πίνακα μαρτυρεῖ τὴν βυζαντινὴν προέλευσίν της, ἐνῶ ἡ Ἀποκαθήλωσις καὶ ὁ Θρῆνος ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Ἐκ τῶν ἀνωτέρω συμπεραίνεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ πίνακος τοῦ Βερολίνου μιμεῖται βυζαντινὸν πρότυπον. Πρὸς τοῦτο συνηγορεῖ καὶ αὐτὸς ὁ τύπος καὶ ἡ μορφή τῆς εἰκόνης³.

Ἡ τοιχογραφία τῆς Βεροίας δύναται νὰ χαρακτηρισθῇ ἀπὸ ὅλας ὅσαι διεσώθησαν ὡς ἡ μᾶλλον ἀπλὴ καὶ ἴσως ἡ ἀρχαιότερα προερχομένη ἀπὸ παλαιότεραν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν.

Τὸ πρότυπον τοῦ Καλλιέργη ἀκολουθοῦν καὶ οἱ τεχνῖται εἰς τὴν γιουγκοσλαβικὴν Μακεδονίαν, πλουτίζοντες συγχρόνως τὰς συνθέσεις των. Ἡ ὑπόθεσις λοιπὸν περὶ εἰκονογραφικῶν τύπων, ποὺ δημιουργοῦνται κατὰ τόπους ἢ ποὺ ἐξαρτῶνται ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα καὶ μάλιστα κατ' ἐπίδρασιν τῶν *Méditations*, εἰς τὴν ἐξεταζομένην σκηνὴν δὲν εὐσταθεῖ. Ἀντιθέτως, τὰ πράγματα μᾶς ἀναγκάζουν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι οἱ διάφοροι εἰκονογραφικοὶ τύποι τῆς Ἀναβάσεως τοῦ

1. G. MILLET, *Recherches*, 385.

2. Προχείρως βλ. G. MILLET, αὐτόθι εἰκ. 670. N. P. LIHACEV, Ἡ ἱστορικὴ σημασία τῆς ἰταλοελληνικῆς εἰκονογραφίας, Πετρούπολις 1911 (ρωσ.).

3. Οἱ περισσότεροι, ἂν ὅχι ὅλοι πίνακες τοῦ 13ου αἰῶνος εἰς τὴν Δύσιν, ἐξετελέσθησαν βάσει βυζαντινῶν προτύπων (G. GRAF WITZTHUM — W. F. VOLBACH, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, 221 κ.ε. Ἰδιαίτερος βλ. τὸν Ἐσταυρωμένον τῆς Πίζης (San Martino) τοῦ Enrico di Tedici, 226, εἰκ. 180, τὴν Θεοτόκον τοῦ Μουσείου τῆς Πίζης, 228, εἰκ. 182, τὸν Ἀγ. Πέτρον τῆς Ἀκαδημίας τῆς Σιένης, 235, εἰκ. 188 καὶ τὰς σχετικὰς παρατηρήσεις διὰ τὴν ἐξάρτησιν αὐτῶν ἀπὸ βυζαντινὰ πρότυπα τοῦ W. F. VOLBACH. Βλ. ὅσα σημειώνει καὶ ὁ O. DEMUS εἰς τὴν μελέτην του «Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts», εἰς *JOBG* 7, 1958, 87 κ.ε., 99).

Χριστοῦ ἐπὶ τὸν σταυρὸν συνυπῆρχον εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν καὶ ἐχρησιμοποιήθησαν ἀνεξαρτήτως καὶ κατὰ βούλησιν. Τοὺς αὐτοὺς τύπους ἐχρησιμοποίησαν καὶ οἱ Δυτικοὶ καὶ προσέθεσαν εἰς τὸν τύπον τῆς Βεροίας παρὰ τὸν σταυρὸν καὶ τὴν Θεοτόκον, ἐνῶ οἱ Βυζαντινοὶ ἔμειναν πιστοὶ εἰς τὴν παράδοσιν καὶ τὰ πρότυπά των. Ἔτσι μόνον ἐξηγεῖται πῶς οἱ Βυζαντινοὶ ζωγράφοι καὶ εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὴν Σερβίαν καὶ ὅπου ἄλλοῦ ἀγνοοῦν τὴν Παναγίαν εἰς τὴν παράστασιν τῆς Ἀνόδου εἰς τὸν Σταυρὸν.

ιγ) Ὁ Θ ρ ῆ ν ο ς (πίν. 28)

Τὴν σκηνὴν τῆς εἰς τὸν Σταυρὸν Ἀνόδου ἀκολουθεῖ ἡ παράστασις τοῦ Θρήνου, ἡ ὁποία εἶναι κατεστραμμένη καθ' ὅλον τὸ πλάτος τοῦ ἄνω τμήματός της.

Ἐπάνω εἰς παραλληλόγραμμον καὶ ὀριζόντιον ἀπὸ ἐρυθρόφαιον ἀμυγδαλίτην λίθον, ὃ ὁποῖος ἀπεδόθη προοπτικῶς, εἰκονίζεται ἐξηπλωμένος ἐπὶ λευκῆς σινδόνης ὁ νεκρὸς Ἰησοῦς γυμνὸς μὲ μόνον τὸ περίζωμα. Ἡ Θεοτόκος ἐνδεδυμένη βαθυκύανον μαφόριον προσκλίνει μέχρις ὀριζοντιώσεως τοῦ ἄνω κορμοῦ καὶ ἐναγκαλίζεται μὲ τὴν ἀριστεράν, ἡ ὁποία φθάνει ἕως τὸν δεξιὸν ὤμον, τὸν Χριστόν, ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ εὐρίσκεται μὲ τὴν παλάμην ἀνοικτὴν ἐπάνω εἰς τὴν σινδόνα καὶ ἔμπρὸς ἀπὸ τὸ στήθος της. Καὶ τὰ δύο πρόσωπα δυστυχῶς εἶναι τελείως κατεστραμμένα. Εἰς τὴν στενὴν πλευράν τοῦ λίθου καὶ πρὸς τὴν Παναγίαν παριστάνονται τρεῖς γυναῖκες, κλαίουσαι καὶ προσκλίνουσαι, χωρὶς νὰ ἐγγίζουσιν οὔτε τὸ μάρμαρον οὔτε τὸν Χριστόν. Ὅπισω ἀπὸ τὴν Θεοτόκον ἄλλη γυναικεία μορφή, κατεστραμμένη ἀπὸ τοῦ στήθους καὶ ἄνω, ὀλοφύρεται μὲ τὰς χεῖρας ὑψωμένας, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ἀνοικτὸν μαφόριον, τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἐλεύθερον τὸ ἐσωτερικὸν ἔνδυμα. Παρὰ τὴν Θεοτόκον καὶ εἰς τὴν αὐτὴν περίπου μὲ ἐκείνην στάσιν, πρὸ τοῦ Νεκροῦ, εὐρίσκεται ὁ Ἰωάννης, ὃ ὁποῖος φέρει τὴν ἀριστεράν πρὸς τὴν παρειάν, ἐνῶ ἡ δεξιὰ εἶναι ἀθέατος. Ἀκολουθεῖ ὁ Νικόδημος ὁρθὸς ἔμπρὸς εἰς κλίμακα ἡ ὁποία στηρίζεται ἐπὶ βράχου, ἐνῶ εἰς τὴν ἔξω γωνίαν τῆς στενῆς πλευρᾶς εἰκονίζεται εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων ἐκ τῶν ὀπισθεν ὁ Ἰωσήφ ὃ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, γονατιστὸς νὰ περιβάλλῃ μὲ τὰς δύο χεῖρας καὶ νὰ ἀσπάζεται τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ. Εἰς τὸ βάθος τῆς παραστάσεως, ἐκεῖ ὅπου αἱ μορφαὶ ἀφήνουν ἐλεύθερον χῶρον, διακρίνονται ὄγκοι βράχων¹.

1. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθῇ, ἕνεκα τῆς καταστροφῆς, ἐὰν ὑπεράνω ἢ ὀπισθεν τοῦ βράχου ὑπῆρχον ἄγγελοι, οἱ ὁποῖοι εἰκονίζονται συνήθως εἰς ὁμοίας παραστάσεις μετὰ τῶν γυναικῶν εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Θρήνου θεωμένων μακρόθεν. Περὶ τῆς παραστάσεως αὐτῆς βλ. Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΥ, Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 4, 1955/60 (1960), 6 κ.έ., εἰκ. 1. Τοῦ αὐτοῦ, Thessalonique et la peinture macédonienne, 15 κ.έ. Πρβ. K. WEITZMANN, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln-Opladen 1963, 39, εἰκ. 35, ὅπου ὑποδεικνύει τὴν προέλευσιν τῆς συνθέσεως ἐκ τῶν ἀρχαίων παραστάσεων.

Ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις τῆς παραστάσεώς μας ἐμφανίζεται, ἀπὸ ὅ,τι ἕως σήμερον εἶναι γνωστόν, περὶ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὸ ἐλεφάντινον δίπτυχον τοῦ Βερολίνου¹ καὶ ἐπαναλαμβάνεται κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα εἰς δύο χειρόγραφα, τοῦ Βατικανοῦ 1156 καὶ τοῦ Τετραευαγγελίου τοῦ Gelat, fol. 85^v². Εἰς τὰς μικρογραφίας αὐτὰς ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπικρατῇ ἡ ἀρχαία παράδοσις τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Θρήνου. Ἀλλὰ προστίθενται καὶ νέα στοιχεῖα ἄγνωστα ἕως τώρα, ὅπως ἡ γυνὴ με ὑψωμένας τὰς χεῖρας κ.ἄ., τὰ ὁποῖα ἀργότερον, κατὰ τὸν αὐτὸν ὅμως αἰῶνα, θὰ διαμορφώσουν τοὺς τύπους τῆς Λάτμου³ καί, περὶ τὸ τέλος τοῦ αἰῶνος, τῶν Ἀγ. Θεοδώρων τοῦ Μυστρά⁴. Τὰ νέα αὐτὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα ἀφ' ἐνὸς καὶ ἡ διήγησις⁵ περὶ τοῦ ἐρυθροῦ λίθου ἐπάνω εἰς τὸν ὁποῖον ἐτοποθετήθη ὁ Χριστὸς ἀφ' ἑτέρου, ἀπετέλεσαν μερικὰ ἀπὸ τὰ κύρια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς παραστάσεως περὶ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰῶνος. Κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα τὰ αὐτὰ στοιχεῖα συνιστοῦν τὰ κύρια συστατικὰ τῆς παραστάσεως, ἡ ὁποία ἐμφανίζεται ἄλλοτε συνθετωτέρα καὶ ἄλλοτε ἀπλουστερά.

Αἱ διάφοροι παραλλαγὰι εἰς τὴν θέσιν καὶ εἰς τὴν στάσιν τῆς Θεοτόκου, τῶν Μυροφόρων ἢ τῶν ἀγίων ἀνδρῶν, καθὼς καὶ εἰς τὴν τοποθέτησιν τοῦ λίθου ἢ τῆς κλίμακος ὀφείλονται περισσότερον εἰς τὸν προσωπικὸν παράγοντα καὶ τὴν ἐλευθερίαν τῶν καλλιτεχνῶν παρὰ εἰς ὑπάρχοντα πρότυπα.

Ἡ ποικιλία αὐτὴ εἶναι ἐμφανὴς καὶ εἰς παραστάσεις ἀκόμη αἱ ὁποῖαι ἔχουν τὰ αὐτὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, ὅπως εἰς τὸν Ἀγ. Νικήταν τοῦ Čučer⁶, εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν⁷, εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Κυρίτζη εἰς τὴν Καστορίαν⁸ καὶ τέλος εἰς τὸν Χριστὸν Βεροίας. Ἐκ τῶν ἀνωτέρω μνημείων χρονολογημένα εἶναι ὁ Ἀγ. Νικήτας καὶ ὁ Χριστὸς, ἐνῶ ἐκ τῶν ἄλλων ὁ μὲν Ἀγ. Νικόλαος τῶν Ὁρφανῶν ἀνήκει εἰς τὴν πρώτην εἰκοσαετίαν, ὁ δὲ Ἀγ. Νικόλαος τοῦ Κυρίτζη εἰς τὸ μέσον περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος. Ἀρχαιο-

1. O. WULFF, *Altchristliche und Mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke*, Berlin 1911, β' μέρος, 62, No 1853, πίν. IV. Ἡ παράστασις αὐτὴ διαφέρει ἀπὸ τὰς ἄλλας. Ἐδῶ εἰκονίζεται ὁ μὲν Χριστὸς νεκρὸς ἐπὶ ὑψηλῆς κλίνης, ἡ δὲ Θεοτόκος ὀρθία παρὰ τὸ προσκεφάλαιον αὐτοῦ καὶ ὁ Ἰωάννης ἐπίσης ὀρθίος παρὰ τοὺς πόδας τοῦ Νεκροῦ. Κατὰ τὸ μέσον καὶ ὀπισθεν τῆς κλίνης ὀλοφυρομένη με ἀνυψωμένας καὶ ἀνοικτάς τὰς χεῖρας εἰκονίζεται μία ἀπὸ τὰς Μυροφόρους.

2. G. MILLET, *Recherches*, 495, εἰκ. 533, 535.

3. O. WULFF, *Der Latmos*, 225, 227, πίν. XI, 3.

4. G. MILLET, *Mistra*, πίν. 88, 2.

5. ΝΙΚ. ΧΩΝΙΑΤΗΣ, ἔκδ. Βόννης 1835, VII, 289, 11 : *Παράκειται* (παρὰ τὸν ναὸν τοῦ Παντοκράτορος) δὲ ἐπὶ κρηπίδος καὶ προσκύνῃσιν δέχεται λίθος ἐρυθρὸς ἀνδρομήκης, ὃν εἶχε πρότερον μὲν ὁ κατ' Ἐφεσον τὴν πόλιν ναός, ἐκεῖνον εἶναι διαθρυλούμενον. Ἐφ' οὗ Χριστὸς μετὰ τὴν ἀπὸ σταυροῦ καθαίρεσιν νεκροταφίους εἰληθεῖς ἐσμυρνήσθη.

6. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἄ. III, πίν. 37, 2. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, ἔ.ἄ. πίν. CIX.

7. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ*, εἰκ. 58.

8. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἄ. πίν. 158α. Εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος ἀνήκουν, κατὰ τὴν γνώμην μου, αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἁνω ζώνης, ἥτοι ἡ Προδοσία, ἡ Σταύρωσις, ὁ Θρῆνος, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, ἡ Πλατυτέρα (περὶ αὐτῆς βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἑλληνικά* 13, 1954, 257 κ.ἑ. Ταύτην περιέργως χρονολογεῖ εἰς τὸ τέλος τοῦ 14ου ἢ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος) καὶ αἱ ἐν ἐγκολπίῳ μορφαὶ ἀγίων. Ἡ δια-

τέρα είναι τοῦ Ἀγ. Νικήτα, ὅπου διαπιστώνεται ὅτι ἡ σύνθεσις καὶ εἰς τὰς λεπτομερείας, ἐκτὸς τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ ὁ ὁποῖος φέρει σάβανον καὶ κειρίας, εἶναι ὁμοία πρὸς τὴν ἰδικήν μας, ἐνῶ εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν ἡ Παναγία ἐναγκαλίζεται τὸν Νεκρόν, ὁ δὲ Ἰωάννης κρατεῖ διὰ τῶν χειρῶν του καὶ ἀσπάζεται τὴν ἀνυψουμένην ἀριστεράν τοῦ Κυρίου. Ἐπίσης αἱ Μυροφόροι, ἴσως ἐνεκα τῆς στενότητος τοῦ χώρου, καὶ ἡ ὀλοφυρομένη γυνὴ εὐρίσκονται ὀπίσω ἀπὸ τὴν Θεοτόκον. Ἀντιθέτως εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν, καθὼς καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν, εἰκονίσθησαν ἡ κλιμαξ μετὰ τὸν Νικόδημον καὶ ὁ Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος προσκλίνει πρὸς τοὺς κάτω πόδας τοῦ Ἰησοῦ, τοὺς ὁποίους κρατεῖ διὰ τῶν χειρῶν του καὶ ἀσπάζεται. Εἰς τὴν Βέροϊαν ἡ μορφή τοῦ ἀπ' Ἀριμαθαίας βουλευτοῦ ἀπεδόθη κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἐκ τῶν ὀπισθεν καὶ ὡς ἐὰν νὰ λιποθυμῇ ἀπὸ τὸν πόνον, ὅπως τοῦλάχιστον δηλώνουν τὰ καμπτόμενα γόνατα καὶ τὸ σχεδὸν αἰωρούμενον σῶμα. Ἀπὸ τὴν παράστασιν πάλιν τοῦ Ἀγ. Νικολάου τοῦ Κυρίτζη, ἡ τῆς Βεροίας ἀπομακρύνεται ὅχι τόσο κατὰ τὴν μορφήν τῆς συνθέσεως ὅσον κατὰ τὸ ἐσωτερικὸν περιεχόμενον, τὸ ἥθος. Ἐδῶ ὁ τεχνίτης συνήνωσεν εἰς ἀδιάσπαστον ἐνότητα τὰ κύρια καὶ δευτερεύοντα πρόσωπα, ὥστε κάθε διαχωρισμὸς ἢ ἀφαίρεσις ἀπὸ τὸ σύνολον ἐνὸς ἢ περισσοτέρων προσώπων νὰ δίδῃ τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἡ σύνθεσις εἶναι ἡμιτελής. Ἀκόμη ἡ κίνησις τῆς παραστάσεως εἰς τὸ σύνολόν της καθὼς καὶ ἡ κίνησις τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν εἶναι πολὺ ζωηρότεραι ἢ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Βεροίας, ἡ ὁποία συμφωνεῖ μᾶλλον πρὸς τὸν συγκρατημένον θρῆνον τῶν γυναικῶν εἰς τὴν ἀρχαιοτέραν κάπως παράστασιν τῆς Λάτμου. Καὶ ὅπως εἶναι δυνατόν νὰ διαπιστωθῇ καὶ ἀπὸ τὴν ὅλην κίνησιν καὶ ἀπὸ τὰ τμήματα τὰ ὁποῖα διετηρήθησαν, ἡ ἀνύψωσις τῶν χειρῶν τῆς ὀλοφυρομένης γυναικὸς εἶναι ὁμοία καὶ εἰς τὰς δύο καὶ περισσότερον φυσιολογικὴ σχετικῶς μετὰ τὴν ἐξεζητημένην ἀνάτασιν τῶν χειρῶν εἰς τὴν Καστορίαν. Καὶ εἰς τὰ χρώματα, τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦν ὁ Καλλιέργης καὶ ὁ τεχνίτης τῆς Καστορίας, ἡ διαφορὰ εἶναι ἐμφανής. Ὁ Καλλιέργης κάμνει χρῆσιν τοῦ ἀνοικτοῦ φαιοῦ δι' ὅλα τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα. Εἰς τὸν νεκρὸν Χριστὸν μεταχειρίζεται φαιὸν μετὰ ὥχραν διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἐντυπώσεως τῆς μὴ ζώσης σαρκός. Τὴν Παναγίαν περιβάλλει μετὰ βαθυκύανον, σχεδὸν μαῦρον, μαφόριον, διὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν χρωματικὴν ἀντίθεσιν μετὰ τοῦ συνόλου καὶ αὐτῆς, τῆς ὁποίας τὴν μορφήν ἐπιδιώκει νὰ ἐξάρῃ. Ὁ ζωγράφος τῆς Καστορίας χρησιμοποιεῖ τὸ βαθυκύανον ὅχι μόνον διὰ τὴν πάσχουσιν Μητέρα ἀλλὰ καὶ διὰ μερικὰς ἀπὸ τὰς ἄλλας γυναῖκας.

Μεγαλυτέραν, ὅπως ἐτονίσθη, εἰκονογραφικὴν καὶ ἐσωτερικὴν σχέσιν ἔχει ἡ παράστασις τῆς Βεροίας πρὸς τὴν σύνθεσιν τοῦ Ἀγ. Νικήτα. Ἀλλὰ καὶ παρὰ

τηρηθεῖσα εἰς τὸν ναὸν ἐπιγραφή τοῦ ἔτους 1654 (βλ. Α. ΟΡΛΑΝΔΟΝ, ABME 4, 1938, 168) ἀναφέρεται εἰς ἐπισκευὴν καὶ συμπλήρωσιν διὰ τοιχογραφιῶν τοῦ κάτω ἡμίσεος τῶν ἐσωτερικῶν παρειῶν τῶν τοίχων τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκος.

τὴν στενὴν αὐτὴν συγγένειαν ἢ τοιχογραφία τῆς Βεροίας διαφέρει. Διότι περιβάλλεται ἀπὸ κάποιαν ἄλλην ἰδιόμορφον ἀτμόσφαιραν ὁμοίαν μὲ τὴν τοῦ Θρήνου τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφάνων, παρὰ τὰς διαφοράς, ὅπως ἐλέχθη, ποὺ ὑπάρχουν. Καὶ αἱ δύο παραστάσεις ἔχουν ἔντονον ὑπερβατικότητα, ἢ ὅποια δὲν λείπει καὶ ἀπὸ τὸν Θρήνον τοῦ Πρωτάτου¹, ὁ ὁποῖος διαφέρει κατὰ τὴν εἰκονογραφίαν καὶ ἀπὸ τὰς δύο προηγούμενας. Ἴσως διότι ὁ ζωγράφος τοῦ Πρωτάτου, εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν, ἐσεβάσθη περισσότερον ἀπὸ ὅσον συνήθως τὴν παράδοσιν. Πολὺ πιθανὸν ἢ ὑπερβατικὴ αὐτὴ ἀτμόσφαιρα καὶ ὁ τονισμὸς τοῦ ὑψηλοῦ μαζὶ μὲ τὰς στιγμιαίας ἀλλὰ αἰωνίας κινήσεις, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀπόρροιαι γονίμων στιγμῶν, ἐπέδρασαν καὶ εἰς τὴν Δύσιν. Τὴν σύνθεσιν τοῦ Καλλιέργη ἢ, πιθανώτερον, τὰ παραδοσιακὰ πρότυπα αὐτῆς ἠκολούθησαν εἰς τὰς ὁμοίας ἢ συγγενεῖς συνθέσεις καὶ οἱ τεχνῖται τῆς Δύσεως. Διότι ὅπως ὁ Καλλιέργης ἔτσι καὶ οἱ Δυτικοὶ τεχνῖται, μολονότι ἀρέσκονται εἰς τὴν συγκρατημένην κίνησιν καὶ τὴν μετρημένην πολυπροσωπίαν, ἐν τούτοις προσπαθοῦν νὰ ἀπομονώσουν, θὰ ἔλεγον, ἀπὸ τὰ λοιπὰ στοιχεῖα τῆς σκηνῆς τὰς κυρίας μορφάς².

ιδ) Ἡ Ἀνάληψις (πίν. 29)

Τελευταία εὐαγγελικὴ παράστασις εἰς τὴν ἀνατολικὴν ἄκραν τοῦ βορείου τοίχου καταντικρὺ τῆς Γεννήσεως. Κατεστραμμένη κατὰ μῆκος τοῦ ἄνω τμήματος αὐτῆς. Ἐλλείπουν τὸ ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ τοῦ ἀναλαμβάνοντος Χριστοῦ καὶ οἱ κορμοὶ καὶ αἱ κεφαλαὶ τῶν δύο ἀγγέλων, οἱ ὁποῖοι βασιτάζουν τὴν δόξαν τοῦ Χριστοῦ. Ἐπίσης καταστροφαὶ ἢ μᾶλλον ἀπολεπίσεις τῆς ἐπιδερμίδος καὶ ἐκπτώσεις τῶν χρωμάτων διαπιστώνονται εἰς τὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν ἀποστόλων, ἐν μέρει τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν δύο ἐκατέρωθεν αὐτῆς ἀγγέλων.

Ἡ παράστασις εἶναι ἰσορρόπως κατὰ πλάτος ὀργανωμένη. Ὁ Χριστὸς, ἐνδεδυμένος κίτρινον-χρυσοῦν ἱμάτιον, εἰκονίζεται εἰς κυκλικὴν δόξαν καθήμενος ἐπὶ πλατείας τεξωτῆς ταινίας καὶ ἐκτείνων τὴν ἀριστεράν του χεῖρα εἰς χειρονομίαν εὐλογίας. Ἡ δόξα συνίσταται ἀπὸ ὁμοθέτους κύκλους χρώματος, ἐκ τῶν ἔξω πρὸς τὸ κέντρον, λευκοῦ μαρμαρίου, κυανοῦ ἀνοιχτοῦ, κυανοῦ οὐρανοῦ καὶ βαθυκυάνου. Κάτω, ὅλον τὸ πλάτος τῆς συνθέσεως καταλαμβάνει, εἰς ἀρκετὸν ὕψος, τὸ ἔδαφος, τὸ ὁποῖον ἀπεδόθη δι' ὠμῆς ὥχρας μὲ κυματοειδῆ ἄνω ἀπόληξιν. Εἰς τὸ κέντρον καὶ κάτωθι τοῦ καθέτου ἄξονος τῆς κυκλικῆς δόξης παριστάνεται

1. G. MILLET, Athos, πίν. 25, 3. Ἡ παράστασις τοῦ Πρωτάτου εἶναι σχεδὸν ὁμοία μὲ τὴν τῆς Βεροίας, ἐξαίρεσις τῶν γυναικῶν, αἱ ὁποῖαι, ὁμοιομόρφως ἐνδεδυμέναι, ἀντὶ νὰ παριστάνωνται πλησίον τῆς Θεοτόκου, εἰκονίσθησαν παρὰ τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ μετὰ τοῦ Νικοδήμου καὶ τοῦ Ἰωσήφ.

2. G. GRAF WITZTHUM — W. F. VOLBACH, ἔ.ἀ. 221 κ.ἐ. M. DVORAK, Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturenmalerei des Trecento, Mitt. d. Instit. f. Österr. Geschichtsforschungen, Innsburg, 6, Ergänzungsband 1901, 792 κ.ἐ. Σχετικὰς ἀξιολόγους παρατηρήσεις βλ. A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 318 καὶ σημ. 9.

ίσταμένη ἐπὶ τετραγώνου ποδίου ἡ Θεοτόκος ἔχουσα τὰς χειῖρας ἀπὸ τοῦ ἀγκῶ-
νος ἀνυψωμένας μὲ ἀνοικτάς τὰς παλάμας εἰς στάσιν δεήσεως. Φορεῖ βαθυκύκλον
χιτῶνα καὶ πορφυροῦν μαφόριον.

Ἐκδηλος εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ παρουσιάσῃ τὴν Θεοτόκον ὡς
ὑπερβατικὴν ἐξωγήνιον μορφήν μὲ τὴν ἔννοιαν τῶν ἀρχαιοτέρων παραστάσεων
τῆς Παναγίας εἰς τὴν Ἀνάληψιν¹. Πρὸς τοῦτο ὁ Καλλιέργης δίδει μὲ ἀπόλυ-
τον συμμετρίαν μίαν κλειστὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν μόλις κινεῖ μὲ τὸ ἐλαφρῶς
προεξέχον ἄνετον σκέλος. Ἀκόμη, διὰ νὰ τονίσῃ περισσότερο τὴν ὑπερβατικό-
τητα τῆς μορφῆς καὶ τὴν συναφῇ μὲ αὐτὴν ἄκαμπτον στάσιν της, ἐπανέρχεται
εἰς ἀρχαιοτέραν πτυχολογίαν, ἡ ὁποία ἤδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 4ου π.Χ. αἰῶνος
εἰς παρομοίας περιπτώσεις, ὡς εἰς τὴν Ἀθηνᾶν τῆς ψηφισματικῆς στήλης τοῦ
Ἑθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου, ἐμφανίζεται² καὶ ἐπαναλαμβάνεται ὅχι πολὺ
συχνὰ καὶ εἰς τὴν μεταεικονοκλαστικὴν ἐποχὴν³.

Ἡ ἀμέσως ὑπὸ τὸ στῆθος τοποθέτησις τοῦ «στροφίου» καὶ αἱ ἀπὸ τοὺς ἄ-
κρους πόδας μέχρι τοῦ σημείου τούτου ὑπάρχουσαι κάθετοι ραβδωταὶ πτυχαί, ἀκόμη
καὶ ἡ ἐντόνως ὀριζόντιος καὶ διαγώνιος ἐπὶ τοῦ στέρνου λεπτὴ πτύχωσις, καθὼς καὶ
αἱ βαθμιδωταὶ ἀπολήξεις τοῦ μαφορίου, αἱ ὁποῖαι μεταφέρονται εἰς τὰ πλάγια
συμμετρικῶς ἀκίνητοῦσαι οὕτω τὴν μορφήν, ἐπιτείνουν ἔτι περισσότερο τὴν ὑπερ-
βατικότητα τῆς προσωπικότητος τῆς Θεοτόκου. Ἄλλωστε ἡ παρουσία της εἰς
τὴν Ἀνάληψιν δὲν ἐπιβάλλεται, ὅπως εἶναι γνωστόν, ἀπὸ τὸν μῦθον, δηλ. ἀπὸ
τὴν διήγησιν τῶν Πράξεων, οὔτε εἶναι διακοσμητικὴ. Παριστάνεται ἐνταῦθα, ὅ-
πως καὶ εἰς κάθε παράστασιν τῆς Ἀναλήψεως ὅπου εἰκονίζεται δεομένη, ὡς ἡ
ιδέα, ἡ ἀποπνευματωμένη μορφή ἡ ἀνήκουσα περισσότερο εἰς τὸν οὐρανὸν παρὰ
εἰς τὴν γῆν καὶ «τὰς ἀχράντους χειῖρας ὑπὲρ ἡμῶν ἐξάπλοῦσα»⁴.

Διαφορετικὴν πρὸς τὴν μετωπικὴν δομὴν τῆς ἀπολύτου ἡρεμίας τῆς Θεοτό-
κου ἔχουν οἱ ἐκατέρωθεν αὐτῆς εἰκονιζόμενοι ἄγγελοι. Οὗτοι φέροντες λευκὸν
χιτῶνα καὶ λευκόφαιον ἱμάτιον παριστάνονται μὲ προεκτεινόμενον ὁ μὲν τὸ δε-
ξιόν, ὁ δὲ τὸ ἀριστερὸν ἄνετον σκέλος. Βάσει τῆς θέσεως αὐτῆς τῶν ποδῶν δια-
μορφώνονται καὶ αἱ πτυχώσεις τῶν ἱματίων καὶ αἱ ἀναδιπλώσεις των περὶ τὴν
ὀσφύν, πρᾶγμα ποὺ τονίζει τὴν ἐλαφρὰν στροφὴν τῶν σωμάτων πρὸς τὴν κεν-
τρικὴν μορφήν, τὴν Θεοτόκον, μὲ τὴν ὁποίαν ἀποτελοῦν κλειστὴν ὁμάδα. Ἡ διάρ-
θρωσις αὐτῇ δὲν εἶναι ἄγνωστος καὶ εἰς τὰς παλαιότερας παραστάσεις τῆς Ἀνα-
λήψεως καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Ἀγ. Σοφίας τῆς Θεσσαλονίκης⁵.

1. S. PELEKANIDIS, I mosaici di Santa Sofia di Salonicco, Corsi di cultura sull'arte raven-
nate e bizantina, 11, Ravenna 1964, 337 κ.έ., 342 κ.έ.

2. Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, Ὁδηγὸς Γλυπτῶν, 129, ἀρ. 1482.

3. S. PELEKANIDIS, ἔ. ἀ.

4. ΦΩΤΙΟΥ Ὁμιλία, ἔκδ. Β. Λαοῦρδα, Θεσσαλονίκη 1959, 102.

5. S. PELEKANIDIS, ἔ.ἀ. 342 κ.έ., εἰκ.2.

Καὶ ὅπως καὶ ἐκεῖ ἔτσι καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν ὁ Καλλιέργης συνδέει τοὺς δύο ἀγγέλους, ἤτοι τὴν κεντρικὴν παράστασιν, πρὸς τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων, ἀφ' ἑνὸς μὲ τὴν ἐλαφρὰν κλίσιν τοῦ κορμοῦ των, ἀφ' ἑτέρου μὲ τὴν στροφὴν καὶ τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς πρὸς αὐτοὺς, ὅλην δὲ τὴν κάτω ζώνην τῆς παραστάσεως μὲ τὸν ἀναλαμβανόμενον Χριστὸν διὰ τῶν χειρονομιῶν τῶν δύο ἀκράϊων ἀποστόλων, ἑκάτερος τῶν ὁποίων ἐκτείνει λοξῶς τὴν χεῖρα καὶ δεικνύει πρὸς τὴν δόξαν τοῦ Κυρίου. Ἔτσι ἡ σύνθεσις προσλαμβάνει σχῆμα τριγώνου, ὅπως καὶ αἱ ὅμοιαι παραστάσεις ποὺ εἰκονίζονται εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἢ τὸ δυτικὸν ἀέτωμα τῶν βυζαντινῶν βασιλικῶν. Τοῦτο εἶναι πολὺ λογικὸν καὶ συνάδει πρὸς τὴν συνεχῆ προσπάθειαν τῶν Βυζαντινῶν νὰ συνδέουν ὀργανικῶς παράστασιν καὶ ἀρχιτεκτονικὴν ἐπιφάνειαν. Καὶ τὸ τριγωνικὸν ἀέτωμα ἀπαιτεῖ τὸν τονισμὸν τοῦ μέσου καὶ τὴν συμμετρίαν τῶν δύο ἐκατέρωθεν τμημάτων. Διπλῇ λοιπὸν καὶ ἀντίστροφος κίνησις δημιουργεῖται εἰς τὴν σύνθεσιν: ἀπὸ τὰς ὀξυκορύφους γωνίας πρὸς τὸ μέσον ἄνω καὶ ἀπὸ τὸ κέντρον πρὸς τὰ πλάγια. Μίαν παρομοίαν σύνθεσιν μετέφερεν ὁ Καλλιέργης εἰς τὴν παραλληλόγραμμον ἐπιφάνειαν τὴν ὁποίαν εἶχεν εἰς τὴν διάθεσίν του, ὅχι ὅμως ἀκεραίαν ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸν τῶν ἀποστόλων. Ἀντὶ δώδεκα, ὡς συνήθως, εἰκονίζονται εἰς τὴν Βέροϊαν μόνον ἕξ, ἀνὰ τρεῖς εἰς ἑκατέραν πλευράν. Ὁ Ἀ. Ξυγγόπουλος ἡρμήνευσε τὸν περιορισμὸν τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀποστόλων, ὑποστηρίζας ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν τῆς Θεσσαλονίκης ἀντέγραψε «τὸ ἥμισυ μόνον τῆς συνθέσεως (τῆς Ἀναλήψεως), ἀπλουμένης ἐφ' ὀλοκλήρου τῆς καμάρας τοῦ σταυροειδοῦς ναοῦ, τὸν ὁποῖον εἶχεν ὡς ὑπόδειγμα»¹. Ἡ ἐρμηνεία αὕτῃ γενικῶς εἶναι πειστικὴ. Ἀλλὰ διερωτῶμαι, ἐὰν εἶναι πάντοτε ἀναγκαῖον νὰ ἀφαιροῦμεν ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς καλλιτέχνας κάθε πρωτοβουλίαν καὶ νὰ τοὺς κρατοῦμεν δεσμίους εἰς παλαιότερα πρότυπα. Εἶναι βεβαίως γεγονὸς ὅτι ὁ Καλλιέργης ἠναγκάσθη νὰ περιορίσῃ τὴν σύνθεσιν τοῦ ἑνεκα ἐλλείψεως χώρου. Τὸ αὐτὸ καὶ διὰ τοὺς ἰδίους λόγους ἔπραξε καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὀρφανῶν εἰς τὸ δυτικὸν ἀέτωμα τῆς μικρᾶς βασιλικῆς². Μήπως οἱ ζωγράφοι αὐτοί,

1. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Νεώτερα εὐρήματα εἰς τὸν ναὸν τῶν Ταξιαρχῶν Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά 3, 1953/55 (1956), 7. Εἰς τὰ προσαγόμενα παραδείγματα (βλ. σημ. 1) τῆς παραστάσεως τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Κυρίου, ἡ ὁποία καταλαμβάνει τὴν ἀνατολικὴν καμάραν, πρόσθετες καὶ τὰ πρωϊμώτερα εἰς τὴν Ἀγ. Σοφίαν Ἀχρίδος (βλ. Ρ. ΜΙΛΚΟΝΙΟ - ΡΕΡΕΚ, Matériaux sur l'art macédonien du Moyen Âge. Les fresques du sanctuaire de Sainte Sophie d'Ochrid, Skopje 1955, 67, σχ. 1, 43, πίν. XI - XIII). Εἰς τὴν Κύπρον: εἰς τὴν Παναγίαν Τρικώμου, εἰς τὴν Παναγίαν τοῦ Ἀράκου εἰς τὰ Λαγουδερά, εἰς τοὺς Ἀγ. Ἀποστόλους εἰς Περαιχώριον, εἰς τὸν Ἀγ. Ἡρακλείδην τῆς Μονῆς Ἀγ. Ἰωάννου Λαμπαδιστῆ (βλ. Α. ΡΑΠΑΓΕΩΡΓΗΙΟΥ, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, Nicosia 1965, 22 κ.έ., πίν. XXII, 2, 24, πίν. XXIV, 1, 27, πίν. XXIX. Α. ΣΥΤΑΙΑΝΟΥ, Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Περαιχμμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 12 - 19 Ἀπριλίου 1953, Ἀθήναι 1955, 462, πίν. 151. Α. ΜΕΓΑΥ - Ε. W. ΧΑΥΚΙΝΣ, The Church of the Holy Apostels at Perachorio, Cyprus and its Frescoes, The Dumbarton Oaks Center for the Byzantine Studies, ἄ.χ., 323 κ.έ., εἰκ. 38 - 39).

2. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ, εἰκ. 6, 29 - 31, 167. Ἐπομένως ἡ παράστασις τῶν Ταξιαρχῶν δὲν εἶναι μοναδική (Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Νεώτερα εὐρήματα, ἔ.ά.).

που ή ποιότης τῆς ἐργασίας των τοὺς κατατάσσει μεταξύ τῶν δοκιμωτέρων δημιουργῶν τῆς γενεᾶς των, δὲν ἦσαν εἰς θέσιν νὰ διαπραγματευθοῦν τὸ θέμα των ἐλευθέρως, ὥπως αὐτοὶ ἐνόμιζον καὶ ὥπως ἡ ἀνάγκη ἐπέβαλλε; "Ἀλλωστε ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀποστόλων δὲν συνδέεται μὲ τὴν ἱστορικὴν παράδοσιν, ἀφοῦ εἰς αὐτὸν περιλαμβάνεται καὶ ὁ ἀπόστολος Παῦλος. Ἀντιθέτως ὁ περιορισμὸς αὐτὸς ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴν σύνθεσιν τὴν ἔννοιαν τῆς ἀφηγηματικότητος καὶ τῆς προσδίδει ὑπερβατικὸν χαρακτῆρα. Ἐκτὸς τούτου περιστολὴ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀποστόλων καὶ μάλιστα εἰς τέσσαρας μόνον ἐμφανίζεται καὶ πολὺ ἐνωρίτερον, κατὰ τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰῶνος, εἰς τὸ χειρόγραφον τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου Addit. 19352, fol. 58^v ¹. Πιθανῶς καὶ ἐνταῦθα ὁ μικρογράφος ἠναγκάσθη νὰ περιορίσῃ τὴν παράστασιν, ἀνεξαρτήτως προτύπου, ἕνεκεν ἐλλείψεως χώρου. Τοῦτο πιστεύω ὅτι ἔγινε καὶ εἰς τὴν Βέροϊαν.

"Ὅπως ἤδη ἐδηλώθη, αἱ μορφαὶ ἐκτὸς ὠρισμένων ἐξαιρέσεων ἀπεδόθησαν μὲ περιγράμμα, τὸ ὁποῖον ἄλλοῦ μὲν τονίζεται διὰ βαθυχρώμου λεπτῆς γραμμῆς, ἄλλοῦ δὲ εἶναι ἐλεύθερον ὡς φυσιολογικὴ ἀπόληξις τοῦ ὑφάσματος. Τούτου ἡ ὑπόστασις, ἡ ἐλευθερία εἰς τὴν χρῆσιν του, αἱ πλαστικαὶ ἢ αἱ γραμμικαὶ πτυχαὶ τοῦ ὑπακούουν εἰς τὰς κινήσεις τοῦ σώματος. Ὁ διάλογος αὐτὸς μεταξύ σώματος καὶ ἐνδύματος ἐπαναλαμβάνεται καὶ εἰς τὰς πλέον κινημένας μορφὰς τῶν ἀποστόλων, ἔτσι ὥστε καὶ τὸ ὕφασμα τοῦ ἐνδύματος νὰ περιγράψῃ τὴν ψυχικὴν κατὰστασιν. τῆς στιγμῆς καὶ τὴν προσωπικότητά ἐκάστου ἀποστόλου.

"Ἐτι μεγαλύτερα ἀνησυχία καὶ κινητικότης παρατηρεῖται εἰς τὴν πτύχωσιν τοῦ ἀγγέλου (δεξιὰ) τοῦ βαστάζοντος τὴν δόξαν τοῦ ἀναλαμβανομένου Χριστοῦ. "Ὅπως εἶναι φυσικόν, ἕνεκα τῶν κάπως βιαίων κινήσεων τοῦ ἵπταμένου ἀγγέλου καὶ αἱ πτυχαὶ γίνονται περισσότερον ἔντονοι, πυκναί, βραχύνεται τὸ μῆκος των καὶ συχνὰ σχηματοποιοῦνται. Τὸ ἐν ἄκρον τοῦ πλουσίου ἱματίου πυκνώνεται περὶ τὸν πῆχυν τῆς δεξιᾶς χειρὸς καὶ γλυστρᾷ ἀπὸ αὐτὸν ἀνεμιζόμενον κυματοειδῶς εἰς τὸ κενόν, ὥπως καὶ εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν ², τοῦ ὁποῦ αἱ τοιχογραφίαι ἔχουν εἰς πολλὰ σημεῖα στενὴν παραλληλίαν μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Καλλιέργη.

Σταύρωσις - Ἀνάστασις

Αἱ δύο αὐταὶ παραστάσεις περιλαμβάνονται κατ' ἐξάρεσιν εἰς τὴν κάτω ζώνην τῶν τοιχογραφιῶν. Εὐρίσκονται ἐντὸς τυφλῶν ἀψιδωμάτων ἢ μία καταντικρὺ τῆς ἄλλης εἰς τὸν βόρειον καὶ τὸν νότιον τοῖχον.

1. J. BECKWITH, The Art of Constantinople, London 1961, 114 κ.έ., εἰκ. 146.

2. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 30, 167.

ιε) 'Η Σ τ α υ ρ ω σ ι ς (πίν. 30 - 34, ἔγχρωμοι πίν. Θ, Ι)

Τὸ συγκρατημένον ὕφος τοῦ Καλλιέργη παρουσιάζεται ἐδῶ ἐντονώτερον παρὰ εἰς τὰς ἄλλας παραστάσεις. Ὁ καλλιτέχνης περιορίζεται εἰς τὰ κύρια πρόσωπα τῆς συνθέσεως, ὅπου τοῦτο θεωρεῖ ἀναγκαῖον, συμφώνως μὲ τὴν διήγησιν τοῦ Ἰωάννου καὶ ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὴν περιγραφὴν τῶν συνοπτικῶν (Ἰωάν. 19.² Μάρκ. 15.³⁹). Δὲν ἀποφεύγει τὴν ἀπόλυτον κεντρικὴν σύνθεσιν. Τοποθετεῖ εἰς τὸ μέσον ἀκριβῶς τῆς παραστάσεως τὸν δυσαναλόγως πρὸς τὸ σύνολον μεγάλον σταυρόν, τοῦ ὁποῦ ἡ ὀριζοντία κεραία ἐφάπτεται εἰς τὸ ἡμικύκλιον τῆς ἀψίδος ὅπου εἶναι ἐγγεγραμμένη ἡ παράστασις.

Ἐπὶ τοῦ σταυροῦ ὁ Χριστὸς φέρων τὸ κολόβιον ἔχει ἐκτεταμένας τὰς χεῖρας, αἱ ὁποῖαι μόνις καμπυλώνονται παρὰ τὸν καρπὸν (πίν. 31). Τὸ σῶμα στρέφεται ἐλαφρῶς πρὸς τὰ ἀριστερά. Εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ καὶ εἰς τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν παρουσιάζεται μυχική κύρτωσις, ἡ ὁποία ἀρχίζει ἀπὸ τὴν ὀσφὺν καὶ ἀπολήγει εἰς τὴν μασχάλην, ὅπως περίπου καὶ εἰς τὸν Ἐσταυρωμένον τοῦ Δαφνίου¹. Ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι ὑπερβολικὸς, μολοντί ὑπάρχει μεγάλη χρονικὴ ἀπόστασις μεταξὺ τῶν δύο παραστάσεων. Διότι, ἐὰν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν τὰς ἀρχαιοτέρας παραστάσεις, ἀπὸ τὸν 11ον αἰῶνα καὶ ἐξῆς, τοῦ Ἀγ. Μάρκου Βενετίας², τῆς ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ εἰς Λάτμον³, τοῦ Ὁσίου Λουκά⁴, τῆς Ἀκηνυτίας⁵, τῆς Παναγίας τῆς Μαυριωτίσσης⁶, τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων τοῦ Λημνιώτου εἰς τὴν Καστορίαν⁷, θὰ διαπιστώσωμεν ὅτι ὁ Καλλιέργης ἀκολουθεῖ, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ ψηφιδωτοῦ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης⁸, τὴν κλασσικὴν παράδοσιν τοῦ Δαφνίου⁹.

Εἰς τὰς συνθέσεις τὰς ὁποίας ἀνεφέραμεν καὶ αἱ ὁποῖαι εἶναι πολὺ ἀρχαιότεραι ἀπὸ τὴν σύνθεσιν τῆς Βεροίας τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐπάνω εἰς τὸν σταυρὸν καμπυλώνεται μᾶλλον ἰσχυρότερον καὶ κατὰ κάποιον τρόπον παραμορφώνεται μὲ τὴν ἐντονὸν γωνίαν πού σχηματίζεται εἴτε εἰς τὴν ὀσφὺν εἴτε εἰς τὰ γόνατα. Αἱ γωνίαι αὐταί, αἱ ὁποῖαι διαμορφώνουν διαγώνιον εἰς ὠρισμένα σημεῖα τοῦ σώματος, τονίζονται ἀκόμη περισσότερο, διότι διαγράφονται ἐπάνω εἰς τὴν κατακόρυφον κεραίαν τοῦ σταυροῦ. Ἄν τώρα ἡ κάμψις τοῦ σώματος εἰς τὴν ὀσφὺν πρέπει νὰ θεωρηθῇ,

1. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 99.

2. O. DEMUS, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, 29, εἰκ. 15.

3. O. WULFF, Der Latmos, 218, πίν. VII, 1.

4. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. πίν. XIII. E. ΣΤΙΚΑΣ, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος, Ἀθῆναι 1970, πίν. 13, 14.

5. P. MURATOFF, La peinture byzantine, Paris 1928, πίν. CXLI.

6. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 71.

7. Αὐτόθι πίν. 20α.

8. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων, 26 κ.έ., πίν. 26.

9. Ὁμοίᾳ περίπου εἶναι ἡ θέσις τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ καὶ εἰς μερικὰ χειρόγραφα τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνος, βλ. G. MILLET, Recherches, 405, εἰκ. 426 - 428.

ὅπως ὑπεστηρίχθη, πρωτοτυπία τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων τῆς Μακεδονίας, τῆς Σερβίας καὶ τῆς Βενετίας τοῦ 13ου καὶ τοῦ 14ου αἰῶνος, περιοχῶν ὅπου ὁ τύπος εἶναι πολὺ συνηθισμένος¹, ἢ ἡ κάμφσις τῶν γονάτων ὡς ἀνατολικός, ἀμφιβάλλω. Ἡ παρατήρησις αὕτη ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ὀρθή, ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἔχῃ ἀπόλυτον ἰσχύν. Διότι τὰ μνημεῖα τὰ ὁποῖα ἀνεφέρθησαν, ὅπως καὶ πολλὰ πού ἡ προέλευσίς των ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν δὲν συζητεῖται, π.χ. ὁ κῶδιξ Palat. 5 τῆς Πάρμας², ἡ σταυρική λειψανοθήκη τῆς Consenza³, ἡ ψηφιδωτὴ εἰκὼν τοῦ Βερολίνου⁴ κ.ἄ., πείθουν ὅτι καὶ οἱ δύο τύποι, τοῦλάχιστον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 11ου αἰῶνος, συνυπάρχουν καὶ μάλιστα ὅχι σπανίως καὶ εἰς τὴν αὐτὴν σύνθεσιν. Ὁμοίᾳ περίπου πρὸς τὴν τῆς Βεροίας εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοσις τῆς Σταυρώσεως εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κράλη εἰς τὴν Studenica⁵ καὶ εἰς τὴν Gračanica⁶. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν καὶ τὰς ἐπὶ μέρους μορφὰς αἱ παραστάσεις αὗται στεροῦνται τοῦ κλασσικοῦ πνεύματος τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὰς τοιχογραφίας τῆς Βεροίας⁷.

Διαφοραὶ σημειώνονται καὶ εἰς τὸν τρόπον ἐργασίας τοῦ Καλλιέργη σχετικῶς μὲ τοὺς ἀρχαιοτέρους καὶ συγχρόνους μὲ αὐτὸν ζωγράφους. Ἴσως οὗτος νὰ ἐργάζεται μὲ ἐντονωτέρας γραμμὰς παρὰ ὁ τεχνίτης τοῦ Δαφνίου. Ἄλλωστε δὲν ἀντιγράφει· ἀκολουθεῖ τὴν παράδοσιν μόνον. Εἶναι ὅμως ὁ ἡρεμώτερος ἀπὸ ὅλους καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀποφύγῃ τὰς ἀποτόμους διακοπὰς, αἱ ὁποῖαι προκαλοῦν ἀνησυχίαν εἰς τὸ σχέδιον.

Εἴπομεν ὅτι ἡ ἐλαφρὰ καμπύλη τῆς ἀριστερᾶς πλευρᾶς ἀρχίζει ἀπὸ τὴν ὀσφὺν καὶ προχωρεῖ ἕως τὴν μασχάλην. Δὲν σταματᾷ ὅμως ἐδῶ, ὅποτε μὲ τὴν κλίσιν τῆς κεφαλῆς ἡ μορφή τοῦ Ἑσταυρωμένου θὰ προσελάμβανεν ἀκόμη μεγαλύτεραν δραματικότητα, ὅπως εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ 14ου καὶ τοῦ 15ου αἰῶνος. Συνεχίζεται ἡ καμπύλη πρὸς τὴν κεφαλὴν, ὅπου τὸ ἄκρον τῆς οὐλῆς κόμης χρησιμεύει ὡς φυσικὸς σύνδεσμος καὶ ὁμαλὴ μετάβασις ἀπὸ τὴν ἄνω πλευρὰν πρὸς τὴν κεφαλὴν καὶ ἀπὸ αὐτὴν πάλιν πρὸς τὴν δεξιὰν πλευρὰν. Ἐτσι, ἀφ' ἑνὸς μὲν ἐπιτυγχάνεται ὁ ἥπιος τονισμὸς τοῦ κρεμαμένου σώματος, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἐξουδετερώνεται ὁ σκληρὸς φυσιοκρατισμός, καὶ τὸ σύνολον ἀποκτᾷ ἁρμονίαν καὶ ἡρεμον μεγaleῖον.

Συμμετρικῶς ἀπὸ τὰς δύο πλευρὰς τοῦ σταυροῦ παρεστάθησαν δεξιὰ ἡ

1. M. KATZHAKEH, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρ. 6, 1952, 83.

2. V. LAZAREV, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, 191, σημ. 29, εἰκ. 242.

3. D. TALBOT - RICE — M. HIRMER, The Art of Byzantium, 329, πίν. 170 καὶ XXIV. K. WESSEL, Die byzantinische Emailkunst, 178, πίν. 56a-b, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

4. D. TALBOT - RICE — M. HIRMER, ἔ.ἄ. πίν. 173. V. LAZAREV, Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, Burl. Mag. 71, 1937, 250.

5. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἄ. εἰκ. 261.

6. Αὐτόθι εἰκ. 330.

7. Ἡ Σταύρωσις τῆς Bojana εἶναι πλησιεστέρα πρὸς τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας, βλ. Ph. SCHWEINFURTH, Die Fresken von Bojana, Mainz - Berlin 1965, 40, εἰκ. 26.

Παναγία με τὰς δύο Μαρίας (πίν. 32 καὶ ἔγχρωμος πίν. I), τὴν τοῦ Κλωπᾶ καὶ τὴν Μαγδαληνὴν, καὶ ἀριστερὰ ὁ Ἰωάννης (πίν. 33) καὶ ὁ ἑκατόνταρχος (πίν. 34). Ἡ σύνθεσις αὐτὴ ἀκολουθεῖ παλαιότερα βυζαντινὰ πρότυπα¹. Διαφέρει ἀπὸ ἐκεῖνα μόνον κατὰ τὴν θέσιν τῶν κεφαλῶν τῶν γυναικῶν καὶ τοῦ μαθητοῦ. Ἐνῶ δηλ. εἰς ὅλας τὰς ἀναφερθείσας παραστάσεις ἡ μὲν Παρθένος ἄλλοτε ἀτενίζει τὸν Χριστὸν καὶ ἄλλοτε κλίνει τὴν κεφαλὴν, ὁ δὲ Ἰωάννης ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἢ μᾶλλον κατὰ κανόνα κύπτει τὴν κεφαλὴν, πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων², ἐδῶ καὶ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης καθὼς καὶ αἱ ἄλλαι γυναῖκες ἀτενίζουν ὑψηλὰ πρὸς τὸν Ἑσταυρωμένον. Ὁλὼν τὰ βλέμματα συγκεντρώνονται εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἐξουδετερώνεται ἡ τόσον συνήθης αἰσθητικὴ ἀντίθεσις μεταξὺ τῶν δύο ομάδων τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννου μὲ συνέπειαν νὰ ὑπάρχη καὶ ὁμοιομορφία εἰς τὰς χειρονομίας των³.

Ἡ παράστασις αὐτὴ ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἥθους τοῦ Καλλιέργη, δηλ. τὴν ἀπλότητα, τὸ συγκρατημένον ὕφος, τὸν τονισμὸν τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ ὑπερανθρώπου μεγαλείου τοῦ Χριστοῦ. Ὑπερβάλλει ὅμως τὰς ἄλλας συνθέσεις τοῦ ζωγράφου κατὰ τὴν συμμετρίαν τὴν ὁποίαν ἔχουν εἰς τὴν σύνθεσιν αἱ μορφαί, τὴν ἀνάδειξιν τοῦ Ἑσταυρωμένου καὶ τὸ ὑπερβατικὸν τῆς νόημα, διότι εἰδικῶς ἐδῶ πρόκειται περὶ λατρευτικῆς παραστάσεως, περὶ εἰκόνης ποὺ συνδυάζεται μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Σωτῆρος, ἡ ὁποία εὐρίσκεται εἰς τὴν ἀπέναντι κόγχην καὶ εἰς τῆς ὁποίας τὸ μυστήριον εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός.

ις') Ἡ Ἀνάστασις (πίν. 35 - 39, ἔγχρωμος πίν. ΙΑ καὶ προμετωπίς).

Τὴν συντηρητικότητα, τὴν συμμετρίαν καὶ τὴν ἀπλότητα, αἱ ὁποῖαι διεπιστώθησαν εἰς τὴν Σταύρωσιν, συναντῶμεν καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς εἰς

1. Πρβ. τὴν Σταύρωσιν τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, τῆς Νέας Μονῆς, τοῦ Δαφνίου, τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων Καστορίας, Πάτμου, Ἀκηλύτας, Ἀγ. Μάρκου, Bojana· ἐπίσης τὸ Εὐαγγέλιον Βατικανοῦ (Vatican. gr. 1156), τὰ Τετραευαγγέλια Πάρμας Palat. 5, Βατοπεδίου 610 (G. MILLET, Recherches, εἰκ. 426 - 428), Ἰβήρων 5 (Γ. ΤΣΙΜΑΣ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔ.ἀ. No 33).

2. Εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κράλη εἰς τὴν Studenica (G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, πίν. 63, καὶ R. HAMANN — MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. εἰκ. 261), εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν (Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, εἰκ. 25), εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Κυρίτζη εἰς Καστορίαν (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 156β).

3. Ἡ Θεοτόκος ἀνυψώνει μὲ σεβασμὸν τὴν δεξιὰν χεῖρα πρὸς τὸν σταυρὸν, ἐνῶ τὴν ἀριστερὰν φέρει εἰς τὸν λαϊκόν. Αἱ δύο γυναῖκες ὀπίσω ἀπὸ αὐτὴν βλέπουν μόνον τὸν σταυρὸν μὴ ἀσχολοῦμεναι μὲ τὴν Μητέρα. Ὁ Ἰωάννης μὲ τὴν ἀνυψωμένην δεξιὰν καὶ μὲ ἀνοικτὴν τὴν παλάμην δεικνύει πρὸς τὸν σταυρὸν, ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ, δυσδιάκριτος σήμερον, πίπτει πρὸς τὰ κάτω μὲ ἐλαφρὰν κίνησιν πρὸς τὰ ἐμπρός. Ὁ ἑκατόνταρχος, μὲ τὴν στρογγύλην ἀσπίδα εἰς τὴν δεξιὰν, ἀνυψώνει τὴν κεκαμμένην ἀριστερὰν πρὸς τὸν σταυρὸν ἄνευ ἰδιαίτερας ζωηρᾶς κινήσεως. Καὶ εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο ὁ Καλλιέργης ἀκολουθεῖ τὴν παλαιότεραν παράδοσιν (βλ. σ. 64, σημ. 1 καὶ Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. εἰκ. 25).

Ἄδου Καθόδου, τὴν ὁποίαν ὁ τεχνίτης ἐπιγράφει : Η ΑΓΙΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ. Ἡ σύνθεσις εἶναι κεντρική. Εἰς τὸ μέσον παριστάνεται ὁ Χριστὸς εἰς κυκλικὴν δόξην, ἥ ὁποία διακόπτεται ἀπὸ τὴν πολυγωνικὴν ἀκμὴν τοῦ σπηλαίου ποῦ ἀνοίγεται εἰς τὸν βράχον καὶ δηλώνει τὰ «κατώτατα τῆς γῆς» (ἔγχρωμος πίν. προμετ.). Ὁ Ἰησοῦς μὲ κίνησιν πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ μὲ ἥρεμον βηματισμόν, ὅπως δηλώνει ἡ μικρὰ διάστασις τῶν ποδῶν του, προχωρεῖ καὶ πατεῖ ἐπάνω εἰς τὰ χιαστὶ τοποθετημένα θυρόφυλλα τῆς πύλης τοῦ Ἄδου. Τὸ συνήθως καὶ ἐντόνως εἰς ἄλλας παραστάσεις ἀνεμιζόμενον ἱμάτιον εἰς τὴν Βέροϊαν δὲν ἔχει «ἀναπετάριν». Πίπτει ἀπὸ τῶν ὤμων πολύπτυχον καὶ φθάνει ἕως τὸν δεξιὸν ἄκρον πόδα, ἐνῶ ἀφήνει ἐλεύθερον, ἀπὸ τὴν κνήμην περίπου, τὸν ἀριστερόν. Ἀποφεύγεται ἡ χρωματικὴ ἀντίθεσις ποῦ παρατηρεῖται παντοῦ σχεδὸν μεταξὺ χιτῶνος καὶ ἱματίου. Τὸ ἱμάτιον εἶναι ροήσιον χρυσίζον καθὼς καὶ ὁ ὀρθόσημος χιτῶν. Μὲ τὸν φωτεινὸν αὐτὸν χρωματισμόν καὶ τὴν ὁμοιοχρωμίαν ἱματίου καὶ χιτῶνος, ὁ Καλλιέργης διαχωρίζει τὸν ἐπὶ τῆς γῆς Θεάνθρωπον ἀπὸ τὸν ἀναστάντα Θεόν, ὅπως καὶ εἰς τὴν Μεταμόρφωσιν περιβάλλει τὸν Κύριον μὲ λευκὸν ἱμάτιον, διὰ νὰ εἶναι συνεπὴς πρὸς τὴν διήγησιν τοῦ Εὐαγγελίου ἀλλὰ συγχρόνως καὶ διὰ νὰ δώσῃ τὴν λαμπρότητα τῆς θείας δόξης. Καὶ εἰς μὲν τὴν δευτέραν περίπτωσιν καθὼς καὶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ «Μὴ μου ἄπτου» ἡ ἀμφίεσις τοῦ Χριστοῦ εἶναι πάντοτε σχεδὸν ὁμοιόχρωμος μὲ ποικιλίαν μόνον χρωμάτων (κυανοῦν, πράσινον, ροήσιον, κόκκινον) εἰς τὰ κάθετα σήματα. Εἰς τὴν παράστασιν ὅμως τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου ὁ χρωματισμὸς τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Χριστοῦ ποικίλλει ἀπὸ τὸν πλέον βαθύχρωμον ἕως τὸν πολὺ ἀνοικτὸν ἢ ροήσιον ἢ κίτρινον-χρυσόν. Τὸν τελευταῖον χρωματισμόν ἔχουν κατὰ κανόνα τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ καὶ εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Ὅλον τὸ σῶμα τοῦ Κυρίου εἶναι ἐστραμμένον κατὰ τὰ τρία τέταρτα περίπου δεξιὰ, ἐνῶ ἡ κεφαλὴ εἰκονίζεται ἐλαφρῶς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μὲ ἥρεμον κλίσιν πρὸς τὸν δεξιὸν ὦμον (πίν. 36). Ὁ Χριστὸς μὲ τὰς δύο χεῖρας ἔλκει ἀπὸ τοὺς σαρκοφάγους τὸν Ἀδὰμ (πίν. 35) καὶ τὴν Εὐᾶν (ἔγχρωμος πίν. ΙΑ). Ὁ σταυροφόρος φωτοστέφανος καὶ ὅλη ἡ κεφαλὴ του μέχρι τῶν ὤμων ἐγγράφονται εἰς τὸ λευκόφαιον ριπιδοειδὲς τμήμα τοῦ κύκλου τῆς δόξης διὰ νὰ προβάλλεται ἡ ἥρεμος καὶ ἐπιβλητικὴ μορφή. Ὁ Καλλιέργης δὲν μιμεῖται τὰς γνωστὰς βιαίας κινήσεις τοῦ κατελθόντος εἰς τὸν Ἄδην Χριστοῦ.

Παντοῦ ἀποφεύγει τὴν διηγηματικότητα καί, ὅπως εἰς τὴν Σταύρωσιν, ἔτσι καὶ ἐδῶ ὑπογραμμίζει τὸν δογματικὸν - λατρευτικὸν χαρακτῆρα. Παρὰ ταῦτα κατορθώνει νὰ προκαλῇ τὴν αὐτὴν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν καὶ οἱ ἄλλοι τεχνῖται, ἀφ' ἐνὸς μὲ τὴν θέσιν ποῦ ἔδωσεν εἰς τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν ἀντίρροπον στροφὴν τῆς κεφαλῆς, ἀφ' ἑτέρου μὲ τὸ ἐντονὸν βλέμμα μὲ τὸ ὁποῖον ἀτενίζει πρὸς τὸν θεατῆν. Ἡ σχετικὴ μετωπικότης παρουσιάζεται ἀκόμη ἐντονώτερον

καὶ εἰς ἀρχαιοτέρας παραστάσεις¹. Ἀλλὰ διὰ τὰ ἐπιτύχουν οἱ τεχνῖται ἐκεῖ τὴν προβολὴν τοῦ Χριστοῦ χρησιμοποιοῦν ἐξωτερικὰ μέσα: τὸν ὑπερμεγέθη σταυρόν, τὴν βιαίαν καὶ μονόπλευρον κίνησιν, ἢ ὁποία ὡς ἐπακόλουθον ἔχει τὸ ἰσχυρῶς ἀνεμιζόμενον ἱμάτιον, καὶ τὴν τοποθέτησιν τῆς ὑπερφυσικῆς μορφῆς τοῦ Ἀναστάντος ἐμπρὸς εἰς οὐδέτερον βάθος, διὰ τὰ ἐνισχυθῇ ἀκόμη περισσότερον ἡ προβολὴ τῆς θεϊκῆς προσωπικότητος. Ὁ Καλλιέργης δημιουργεῖ ἀνεξάρτητον ἀπὸ τὸν ἀνωτέρω τύπον. Ὁργανώνει τὴν σύνθεσιν κατὰ τὸν ἰδικόν του τρόπον καὶ ἀκολουθεῖ τὴν συντηρητικὴν παράδοσιν μὲ τὰ ἀπολύτως ἀναγκαῖα, κατὰ τὴν διήγησιν, πρόσωπα.

Δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ μὲ κατεύθυνσιν πρὸς τὸ βάθος εἰκονίζονται κατὰ ἰσοκεφαλίαν δύο προφῆται, φέροντες κίδαριν καὶ φωτοστέφανον, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας, αὐτὸς ποὺ κρατεῖ τὸ «κέρας τοῦ ἐλαίου», εἶναι ὁ Σαμουὴλ² καὶ ὁ ἄλλος εἶναι ὁ Ἀβελ μετὴν μακρὰν ποιμενικὴν ράβδον του (πίν. 38, ἔγχρωμος πίν. ΙΑ). Ἀριστερὰ τοῦ Ἰησοῦ εὐρίσκονται ὁ Δαυὶδ καὶ ὁ Σολομὼν μὲ αὐτοκρατορικὰς στολὰς καὶ διαδήματα καὶ ὀπίσω ἀπὸ αὐτοὺς, μεταξὺ τοῦ κενοῦ ποὺ ἀφήνουν οἱ δύο φωτοστέφανοι τῶν βασιλέων καὶ κάπως ὑψηλότερα, ὁ Πρόδρομος (πίν. 39).

Δὲν θὰ ἦτο ὑπερβολὴ τὰ ἀναζητήσωμεν τὸ πρότυπον τῆς παραστάσεώς μας εἰς τὸν Ἰβηρητικὸν κώδικα No 1, ὁ ὁποῖος χρονολογεῖται πιθανῶς εἰς τὸν 10ον αἰῶνα³. Καὶ ἐδῶ ὁ Χριστὸς περιβάλλεται μὲ ἐλλειψοειδῆ δόξαν, στέκεται ἡρεμὸς εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ σπηλαίου, μὲ τὰς χεῖράς του ποὺ ἀπλώνονται συμμετρικῶς ἐπάνω ἀπὸ τὰς δύο ὀλιγοπροσώπους ομάδας τῶν βασιλέων καὶ τῶν προφητῶν. Εἰς τὰς δύο πλευράς τοῦ σπηλαίου εὐρίσκονται ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὕα γονυπετεῖς καὶ ἐκτείνοντες τὰς δύο χεῖρας πρὸς τὸν Ἰησοῦν. Ἡ σύνθεσις αὐτὴ τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικος παρουσιάζει πιθανῶς τὴν ἀπλουστεράν μορφήν τῆς εἰς Ἀδου Καθόδου· δὲν ἀποκλείεται δὲ τὰ ἐχρησίμευσεν ὡς τὸ πρότυπον εἰς τὴν ομάδα τῶν συγγενῶν παραστάσεων. Ἐπίσης εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν δὲν πρέπει τὰ ἀγνοηθῇ τὸ χειρόγραφον Paris. gr. 74, τὸ ὁποῖον χρονολογεῖται εἰς τὸν 12ον αἰῶνα. Ἡ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ παρουσιάζει μὲν ὅμοια

1. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. 69 κ.έ., πίν. XIV. E. ΣΤΙΚΑΣ, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ, πίν. 4. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 95α. H. BORDIER, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1883. Paris. gr. 74, fol. 208v, προχέει βλ. Ph. SCHWEINFURTH, Die byzantinische Form, εἰκ. 51a. Qaranleq Kilisse, βλ. G. DE JERPHANION, Les églises rupestres de Cappadoce, II, πίν. 102, 1. Tscharegle Kilisse, αὐτόθι πίν. 130, 3. Qarabach Kilisse, ἔ.ἀ. III, πίν. 199, 2. Κῶδ. Ἰβήρ. 1, βλ. Γ. ΤΣΙΜΑΣ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἔ.ἀ. No 1. Ἡ παράστασις τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Ἰβηρητικοῦ κώδικος, ἐξ ὧων ἔχω ὑπ' ὄψει μου, εἶναι ἡ ἡρεμωτέρα.

2. Ἡ μορφή τοῦ Σαμουὴλ μὲ τὸ κέρας τοῦ ἐλαίου ἀνὰ χεῖρας εἰς τὴν παράστασιν τῆς Ἀναστάσεως εἰκονίζεται καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφάνων (Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 13, εἰκ. 27) καθ' ὅμοιον ἀπολύτως τρόπον. Μεμονωμένως ὁ Σαμουὴλ κρατῶν τὸ κέρας παρίστανται καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγ. Νικολάου εἰς τὸ Πριλέπ (G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, πίν. 21, 1).

3. Γ. ΤΣΙΜΑΣ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔ.ἀ.

στοιχεῖα μετὰ τὸ χειρόγραφον τῆς Μονῆς Ἰβήρων, διαφέρει ὅμως ἐκείνου κατὰ τὴν ζωηροτέραν κίνησιν καὶ τὴν ὑπαρξιν τοῦ σταυροῦ καὶ τοῦ ἀνεμιζομένου ἱματίου.

Τὰ περὶ τὸν Χριστὸν πρόσωπα τῆς παραστάσεώς μας περιβάλλονται ἀπὸ βράχους, οἱ ὅποιοι ἔχουν εὐρέα καὶ φωτεινὰ ἐπίπεδα. Οἱ βράχοι ἐκκينوῦν ἀπὸ τὰς δύο πλευρὰς τῆς παραστάσεως καὶ ὀπίσω ἀπὸ τὰς δύο περιγραφείσας ομάδας καὶ μετὰ κανονικὴν κλιμάκωσιν φθάνουν σχεδὸν ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ Χριστοῦ χωρὶς νὰ ἐνώνωνται. Μεταξὺ των μένει κενόν, τὸ ὅποιον γεμίζει κυανοπράσινος κάμπος. Ἡ διαμόρφωσις αὐτῇ τοῦ τοπίου ἐπιτείνει τὸν τονισμὸν τοῦ κατακορύφου, ἀναδεικνύει τὴν μορφήν τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀφήνει ἀνοικτὴν τὴν σύνθεσιν. Καὶ εἰς τὸ κάτω ἥμισυ τῆς παραστάσεως διαπιστώνεται ὁμοία προσπάθεια τοῦ τεχνίτου εἰς τὸ νὰ τοποθετήσῃ τὰ ἐπὶ μέρους πρόσωπα καὶ πράγματα μετὰ τρόπον ὥστε νὰ ἐπιτύχῃ τὸ αὐτὸ ἀποτέλεσμα ὅπως καὶ εἰς τὸ ἄνω ἥμισυ. Τὸ ἡμικυκλικὸν σχεδὸν ἄνοιγμα π.χ. τοῦ σπηλαίου βαίνει παραλλήλως μετὰ τοὺς περιγραφέντας βράχους, ἡ δὲ κορυφή του συμπίπτει μετὰ τὴν ὀσφύν τοῦ Χριστοῦ. Οἱ ἀναστροφόμενοι πρωτόπλαστοι, ἀριστερὰ ὁ Ἀδὰμ καὶ δεξιὰ ἡ Εὐὰ, ποὺ τείνουν πρὸς τὸν Ἰησοῦν τὰς χεῖρας διὰ νὰ τοὺς ἐλκύσῃ ἀπὸ τοὺς σαρκοφάγους, ἀποτελοῦν τρίγωνον ὁμόθετον ἐν σχέσει μετὰ τὰ περιγράμματα τοῦ σπηλαίου καὶ τοὺς βράχους τοῦ τοπίου. Τοῦ τριγώνου τὴν κορυφὴν κατέχει ὁ Χριστός. Ἡ ἠθελημένη αὐτῇ παράταξις εἰς τὴν ἄρθρωσιν τῆς συνθέσεως τῶν ἐπαλλήλων τριγώνων ἀφ' ἑνὸς ἀναδεικνύει, ὅπως ἐλέχθη, τὸν Λυτρωτὴν, ἀφ' ἑτέρου ἐξαίρει τὰς ομάδας τῶν προφητῶν. Ἀλλὰ καὶ ἡ διάταξις τῶν προσώπων τῶν δύο ομάδων βοηθεῖ τὸν Καλλιέργην διὰ τὴν συμμετρικὴν καὶ τὴν ἰσορροποῦν ὀργάνωσιν τῆς συνθέσεως, χωρὶς ὅμως ἡ προσπάθεια αὐτῇ νὰ εἶναι αἰσθητὴ. Διότι ἡ προβολὴ τῶν στοιχείων αὐτῶν θὰ εἶχεν ὡς ἐπακόλουθον τὸν τονισμὸν τοῦ τεκτονικοῦ σκελετοῦ, πρᾶγμα ποὺ θὰ ἀντετίθετο εἰς τὴν ἔννοιαν τῆς ζωντανῆς πραγματικότητος. Ἡ ἀρχὴ ὅμως αὐτῇ κυριαρχεῖ εἰς ὅλας τὰς συνθέσεις τοῦ Καλλιέργη. Διὰ νὰ ἀποφύγῃ λοιπὸν ὅλα αὐτὰ ὁ τεχνίτης, παρὰ τὸν τονισμένον κάθετον ἄξονα τῆς συνθέσεως καὶ παρὰ τὴν ἰσορροπίαν τῶν περὶ τὸ κέντρον ὄγκων, δίδει μίαν ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ ἔντονον κλίσιν εἰς τὴν παράστασιν. Ὁ Χριστὸς π.χ. εὐρίσκεται ὅχι εἰς τὸν ἄξονα τῆς εἰκόνης ἀλλὰ κατὰ τι πρὸς τὰ ἀριστερά, ὥστε τὸ δεξιὸν τμήμα τῆς εἶναι πλατύτερον ἀπὸ τὸ ἀριστερόν. Ἡ διαμόρφωσις τοῦ τετάρτου τοῦ κύκλου τῆς δόξης μετὰ τὸ λευκόφαιον χρῶμα καὶ ἡ ἀνισοσκελὴς τοῦ ἀπόληξις περὶ τοὺς ὤμους τοῦ Χριστοῦ, ἐπιτείνει τὴν διαφορὰν, προκαλεῖ ἀκόμη μεγαλυτέραν ἑλλειψιν ἰσορροπίας καὶ ὁδηγεῖ εἰς τὴν δεξιάν ομάδα. Τὴν κίνησιν αὐτὴν ὑπογραμμίζουν καὶ μερικὰ δευτερεύοντα ἐσωτερικὰ στοιχεῖα. Ἐνῶ λοιπὸν ἐκ πρώτης ὀψεως ἡ παράστασις δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι εἶναι ἀπολύτως συμμετρικὴ καὶ στατική, ἐν τούτοις εἰς τὴν πραγματικότητά εἶναι σύνθεσις μετὰ ἰσχυρὰν λαμβάνουσιν κίνησιν καὶ ἔντονον δρᾶσιν.

ιζ) Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (πίν. 40-53, ἑγχρωμοί πίν. IB, IG)

Εἰς ὅλην τὴν ἐσωτερικὴν παρεῖαν τοῦ δυτικοῦ τοίχου ἐπάνω ἀπὸ τὴν βασιλειον πύλην ἀπλώνεται ἡ πολυπρόσωπος παράστασις τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, τὴν ὁποίαν πλασιώνουν οἱ ὕμνωδοὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ Κοσμάς ὁ Μαΐουμᾶ.

Εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον παριστάνεται κλίνη καὶ ἐπ' αὐτῆς στρῶμα ἐρυθρόν, τὸ ὁποῖον πρὸς τὸ μέρος τῆς κεφαλῆς ἀπολήγει εἰς ἡμικύκλιον. Τὰ πλάγια τῆς κλίνης περιβάλλει ἰόχρους ποδέα μὲ χρυσᾶς παρυφάς. Ἐπάνω εἰς τὴν πολυτελεῖ αὐτὴν κλίνη, ἡ ὁποία ἔχει ἐλαφρὰν κατεύθυνσιν δεξιὰ πρὸς τὸ βάθος, εὐρίσκεται ἡ Νεκρὰ μὲ τὴν κεφαλὴν καὶ τὸ ἄνω σῶμα ἐλαφρῶς ἀνασηκωμένα (πίν. 41). Τὸ πρόσωπον τῆς Θεοτόκου δὲν ἀπεδόθη μὲ τὸν τρόπον καὶ τὰ χρώματα (κόκκινον, πράσινον καὶ ρόδινον εἰς διαφόρους τόνους) πρὸς χρησιμοποιεῖ ὁ Καλλιέργης εἰς ἄλλα πρόσωπα. Περιορίσθη μόνον εἰς τὸ λευκόφαιον ἐπάνω εἰς ὄχραν καὶ εἰς τὸ λευκὸν κατὰ τμήματα. Σκιαὶ ὑπάρχουν μόνον κάτω ἀπὸ τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ ἐκεῖ ὅπου καμπυλοῦται ἡ ἐπιφάνεια. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἀποδίδεται ἐπιτυχῶς ἡ φυσιολογικὴ μορφή τῆς Νεκρᾶς. Ὅπισθεν ἀπὸ τὴν κλίνη, εἰς τὸ τρίτον ἐπίπεδον καὶ εἰς τὸ κέντρον, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς προσβλέπων τὴν Παναγίαν. Στρέφει τὸ σῶμα κατὰ τρία τέταρτα δεξιὰ καὶ κλίνει ἐλαφρῶς τὴν κεφαλὴν ἀριστερά (πίν. 41, 42). Αἱ χεῖρες του καλύπτονται μὲ τὸ χρυσορρόδινον ἱμάτιον, κρατεῖ δὲ μὲ τὴν ἀριστεράν, ὑπὸ μορφὴν καθημένου ἐσπαργανωμένου βρέφους μὲ φωτοστέφανον¹, τὴν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου.

Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸν κατέρχεται ἱπτάμενος πρὸς τὴν κατεύθυνσίν του ἡ εὐρίσκεται πλησίον του ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ μὲ καλυμμένας τὰς χεῖρας διὰ τοῦ ἱματίου του, διὰ τὴν παραλάβῃ τὴν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου². Τὸν Ἰησοῦν περιβάλλουν δύο ἄγγελοι οἱ ὁποῖοι κρατοῦν σκῆπτρα, ὅλην δὲ τὴν ομάδα Χριστοῦ καὶ ἀγγέλων περιβάλλει ἐλλειψοειδὴς τρίχρωμος δόξα, μὲ λευκὰς ἀκτῖνας ποὺ ἐκφεύγουν ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ἡ αὐτὴ περίπου δόξα, ἡ ὁποία ὑπάρχει καὶ εἰς τὴν παράστασιν τῆς Μεταμορφώσεως³.

1. Ἡ θέσις αὐτὴ τοῦ βρέφους - ψυχῆς, ἡ ὁποία εἶναι συνήθης καὶ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα διαπιστώνεται ἤδη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 11ου ἢ ἀρχὰς τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τοῦ Κασνίτζη καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὴν Παναγίαν τὴν Μαυριώτισσαν εἰς τὴν Καστορίαν (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.δ. πίν. 51, 74, 76), ὅπου τὸ βρέφος ὄχι μόνον κάθεται εἰς τὴν δεξιὰν τοῦ Χριστοῦ ἀλλ' ἔχει καὶ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας πρὸ τοῦ στήθους ὡς ἀργότερον εἰς τὴν Gracanica (R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.δ. εἰκ. 333). Περὶ τῆς παραστάσεως τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου βλ. L. WRATISLAW - MITROVIĆ — N. OKUNEV, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzsl. 3, 1931, 134 κ.έ.

2. L. WRATISLAW - MITROVIĆ — N. OKUNEV, ἔ.δ. Εἶναι ἡ αὐτὴ εἰκονογραφικὴ παράδοσις μὲ τὸν Ἰβηρητικὸν κώδικα 1, βλ. Γ. ΤΣΙΜΑΝ — Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἔ.δ. No 11. Ἡ αὐτὴ παράδοσις διαπιστώνεται ἐνωρίτερον εἰς μερικὰ μνημεῖα τῆς Παλαιᾶς Σερβίας: εἰς τὴν Sopoćani, βλ. V. DJURIĆ, Sopoćani, Beograd 1963, πίν. XXVII - XXXVIII (σερβ. μὲ ἀγγλικὴν περίληψιν), εἰς τὸ Arilje, βλ. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.δ. εἰκ. 154. Κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὴν Μονὴν τῆς Χώρας, βλ. P. A. UNDERWOOD, The Kariye Djami, 2, The Mosaics, πίν. 320.

3. Δὲν εἶναι τυχαία ἡ ὁμοιότης αὐτῇ προερχομένη ἐκ τῶν ἀποκρύφων διηγήσεων (C. TISCHEN-

Εἰς τὸ ἐπίπεδον ὅπου εἰκονίζονται οἱ ἄγγελοι καὶ ἐν ἰσοκεφαλίᾳ μὲ αὐτοὺς, εἰς ἐκάστην πλευρὰν ἵστανται ἀνὰ δύο ἱεράρχαι μὲ στροφὴν τριῶν τετάρτων, προσβλέποντες τὴν νεκρὰν Θεοτόκον, ἥτοι ὁ "Αγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης, ὁ "Αγ. Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος, ὁ ὁποῖος ὅλος ὢν ὥσπερ ἔκδημος ἐκ τοῦ σώματος, ὅλος ἐξιστάμενος ἑαυτοῦ ἐν τοῖς ὕμνοις καὶ πάσχων τὴν πρὸς τὰ ὑμνούμενα κοινωνίαν, παρὰ πάντων καὶ τῶν γνωρίμων καὶ τῶν μὴ γνωρίμων θεόληπτος ἐκρίνετο¹, ὁ "Αγ. Τιμόθεος καὶ ὁ "Αγ. Ἱερόθεος². Εἰς τὸ δεῦτερον ἐπίπεδον εἰκονίζονται μὲ βαθεῖαν πρόσκλισιν εἰς τὴν κλίνην, μὲ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα κρατοῦντες τὸ ἄκρον τῆς μακρᾶς πλευρᾶς τῆς, ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ἄλλος ἀδιάγνωστος γέρων μαθητῆς (πίν. 43). Ἀκολουθεῖ αὐτοὺς τρίτος μὲ βαθυκύανον ἱμάτιον καὶ βραχεῖαν καὶ οὐλὴν κόμην καὶ γένειον μαθητῆς (πίν. 44), μὲ τὴν αὐτὴν ἀλλὰ ὄχι τόσον ἔντονον ὅπως οἱ δύο προηγούμενοι κλίσιν τοῦ σώματος, πού ἀτενίζει τὴν Θεοτόκον. Εἰς τὴν ἐσωτερικὴν ἀκμὴν τῆς στενῆς πλευρᾶς τῆς κλίνης καὶ κύπτων εἰς αὐτὴν παριστάνεται ὁ ἀπόστολος Παῦλος. Ἐχει κλειστὸς τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ καλύπτει μὲ τὸ ἐρυθρόφαιον ἱμάτιον τὴν δεξιὰν παρεῖαν, ἐνῶ ἡ ἀριστερὰ τοῦ χεῖρ προεκτείνεται ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα εἰς χειρονομίαν μᾶλλον δεήσεως (πίν. 48).

Ἡ ὁμὰς αὕτῃ τῶν τεσσάρων ἀποστόλων εἶναι σχεδὸν ἀπομονωμένη ἀπὸ τοὺς ἄλλους χοροὺς τῶν ἀποστόλων καὶ τῶν φίλων τῆς Θεοτόκου, σπανία δὲ ἡ διάταξις αὕτῃ τῶν μορφῶν πού δημιουργεῖ ἐντυπωσιακὴν κίνησιν περὶ τὴν νεκρικὴν κλίνην μὲ κατεύθυνσιν πρὸς τὴν κεφαλὴν τῆς Θεομήτορος. Τὰ παράλληλα περιορίζονται εἰς δύο μόνον μνημεῖα, εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου³ καὶ εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν⁴. Εἰς τὸν "Αγ. Νικήταν⁵, μολονότι σημειώνεται ἡ αὕτῃ θέσις ὀπίσω ἀπὸ τὴν σορὸν τῆς Θεοτόκου τεσσάρων καὶ μὲ τὸν Παῦλον πέντε ἀποστόλων καὶ ὑπάρχουν ὠρισμένα μορφολογικὰ στοιχεῖα συγγενῇ μὲ τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας — ὅπως κατὰ τὰ δεξιὰ ἡ ὁμὰς τῶν δύο, ἡ ὀπίσω ἀπὸ τὸν Πέτρον διαγώνιος εἰκόνισις ἀποστόλων, ἡ ὁμοία σχεδὸν ἀμφι-

DORF, *Apocalypses apocryphae*, Lipsiae 1866, 117. Πρβ καὶ L. WRATISLAW - MITROVIĆ — N. OKUNEV, *ἔ.ἀ.* 143).

1. Migne PG 3, 689.

2. Γενικῶς περὶ τῶν πατριστικῶν πηγῶν τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου βλ. Μ. ΣΙΩΤΗ, Ἡ ἐμφάνισις τῆς λατρείας τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ ἐπὶ ἐορτῆς τῆς Κοιμήσεως Αὐτῆς ἐκκλησιαστικὴ παράδοσις, Γρηγ. Παλ. 33, 1950, 177 κ.ἔ. Ἐπίσης L. WRATISLAW - MITROVIĆ — N. OKUNEV, *ἔ.ἀ.* 138 κ.ἔ.

3. G. MILLET, Athos, πίν. 78, 1. Εἰς τὴν Gračanica καὶ εἰς τὴν Decani, βλ. V. PETKOVIĆ, *ἔ.ἀ.* I (Beograd 1930), πίν. 47a, 90a καὶ V. PETKOVIĆ — D. BOSKOVIĆ, Manastir Decani (Monumenta serbica artis Mediaevalis), Beograd 1941, 2, 83, πίν. CLXXXVI, 2 (σερβ. μὲ γερμανικὴν περίληψιν), εἰς τὴν Ἀνάληψιν τῆς Θεοτόκου εἰκονίζεται κενὸς σαρκοφάγος, ἐπὶ τοῦ ὁποῦ προσκλίνουν οἱ ἀπόστολοι κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ὅπως καὶ εἰς τὴν κλίνην.

4. Α. ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, *εἰκ.* 32.

5. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, *ἔ.ἀ.* *εἰκ.* 232. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, *ἔ.ἀ.* *εἰκ.* 41. Ἡ αὕτῃ κατ' ἀρχὴν τοποθέτησις τῶν τριῶν ἀποστόλων παρὰ τὴν κλίνην τῆς Θεοτόκου ὑπάρχει καὶ εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδος μὲ μετατόπισιν τῶν τριῶν μορφῶν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸν ἄκρον τῆς κλίνης. Τοῦτο προέρχεται ἐκ τῆς εἰκονίσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸ κέντρον τῆς κλίνης καὶ ἐν ἐπαφῇ πρὸς αὐτὴν (P. MILJKOVIĆ - PEPEK, *ἔ.ἀ.* *εἰκ.* 40).

σις ἐνὸς ἀπὸ τοὺς προσκλίνοντας μαθητάς—, ἐν τούτοις τὸ σύνολον ἔχει διαφορετικὴν ὕφην καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀτμόσφαιρα παραλλάσσει.

Κατὰ τὴν ἀριστερὰν στενὴν πλευρὰν τῆς κλίνης εἰς τὴν παράστασιν τῆς Βεροίας εἰκονίζονται ἀπόστολοι, οἱ ὅποιοι κατανέμονται εἰς δύο ομάδας ἀνὰ τρεῖς. Τῆς πρώτης ἡγεῖται, ὅπως συνήθως, ὁ Πέτρος, ὁ ὅποιος βηματίζει πρὸς τὴν κλίνην κρατῶν εἰς τὴν δεξιὰν θυμιατήριον καὶ φέρων τὴν ἀριστερὰν πρὸς τὴν παρειάν (πίν. 40, 41, 45). Παρ' αὐτὸν δύο ἄλλοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ εἷς ὁ Λουκᾶς, κρατῶν τὴν κλίνην, ἀτενίζουν πρὸς τὸν Πέτρον. Ὅπισω ἀπὸ τὴν πρώτην αὐτὴν ομάδα ἕτεροι τρεῖς νέοι ἀπόστολοι φαίνονται ὡς νὰ συνδιαλέγονται μεταξὺ των (πίν. 46). Ὁ εὐρισκόμενος εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον ἔχει τὴν αὐτὴν σχεδὸν κίνησιν τὴν ὁποίαν καὶ ὁ Πέτρος καὶ χειρονομεῖ μὲ τὴν ἀριστερὰν, ἐνῶ ἡ δεξιὰ κρύπτεται ἀπὸ τὸ ἱμάτιον. Ἡ θέσις τῶν κάτω ποδῶν δηλώνει πλαγίαν κίνησιν μὲ κατεύθυνσιν πρὸς τὸ βάθος. Εἰς τὴν κατέναντι καὶ παράλληλον θέσιν δεξιὰ καὶ ὀπίσω ἀπὸ τὸν Παῦλον κλείει τὴν σκηνὴν ὅμιλος ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ὁλοφυρομένων (πίν. 47, 49). Πρὸς τὸ βάθος καὶ μεταξὺ τοῦ Παύλου καὶ τοῦ ἀκραίου ἐπισκόπου δύο νέοι συνομιλοῦντες, ὡς φαίνεται ἀπὸ τὴν χειρονομίαν τοῦ ἐνός, ἐνώνουν κατὰ τὸ μέτωπον τὰς κεφαλὰς των. Τὰ πρόσωπά των εἶναι σχεδὸν ὅμοια καὶ ἐνθυμίζουν μορφὰς ἐρωτιδῶν¹ (πίν. 50). Εἶναι ἡ πρώτη περίπτωσις κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Καλλιέργης χρησιμοποιεῖ δύο οἰασδῆποτε μορφὰς τελείως ἀπροσώπους. Ἡ καθαρῶς συμβατικὴ στάσις των, ἡ πλουσία καὶ οὐλὴ κόμη, τὰ σαρκώδη πρόσωπα μαρτυροῦν ὅτι εἶναι ἐπιβιώσις πολὺ ἀρχαιοτέρων καὶ ἀσχέτων πρὸς τὴν ἐξεταζομένην σύνθεσιν μορφῶν. Δύο ὁμοίας περίπου μορφὰς συναντῶμεν καὶ εἰς τὸν "Αγ. Νικήταν τοῦ Čučer² καὶ ἀργότερον εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ³, ὅπου ἡ ἀνάλογος σύνθεσις παρουσιάζει γενικῶς συγγένειαν μὲ τὴν Κοίμησιν τῆς Βεροίας.

Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως καταλαμβάνει εἰς ὅλον τὸ πλάτος συγκρότημα μεγαλοπρεπῶν κτηρίων, τὰ ὁποῖα καὶ ὀργανικῶς καὶ αἰσθητικῶς εἶναι συνηγόμενα πρὸς τὰ πρὸ αὐτῶν πρόσωπα (πίν. 40, ἔγχρωμος πίν. IB).

Ὡς ἐλέχθη, τὴν παράστασιν πλασιώνουν χωρὶς νὰ διαχωρίζωνται ἀπὸ αὐτὴν οἱ δύο ὕμνωδοί, ὁ "Αγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς καὶ ὁ "Αγ. Κοσμᾶς ὁ Μαΐουμᾶ⁴.

1. Συγγενεῖς μορφὰι ὑπάρχουν καὶ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τῶν "Αγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων, 18, πίν. 17, 1.

2. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. εἰκ. 232.

3. G. MILLET, Mistra, εἰκ. 116, 4.

4. Διαχωρισμὸς τῶν δύο ὕμνωδῶν εἰς τὰς παραστάσεις παρουσιάζεται τὸ πρῶτον εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Βαčkovo, ἥτις θεωρεῖται πρὸς τὸ παρὸν καὶ ὡς πρώτη παράστασις εἰς τὴν ὁποίαν εἰκονίζονται οἱ δύο μελωδοί (Α. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 79, πίν. IV. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΕ 1932, 137 κ.ἐ.). Ὁρθῶς παρετήρησεν ὁ Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 138, σημ. 1, εἰς τὴν γνώμην τῶν L. WRATISLAW - MITROVIĆ — N. OKUNEV, ἔ.ἀ. 146, καθ' ἣν ὁ Κοσμᾶς δὲν εἶναι γνωστὸς ὡς ποιητής, ὅτι ὑπάρχει κανὼν τοῦ Κοσμᾶ εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου εἰς ἣν α', ἀρχόμενος πεποικιλμένη τῇ θεῖᾳ δόξῃ... ἀλλὰ καὶ τέραν τούτου ὁ Κοσμᾶς ἀνεδείχθη δοκιμώτατος ἐκκλησιαστικὸς ποιητής, πρβ. K. KRUMBACHER, Geschichte

Εὐρίσκονται εἰς τὴν συνήθη αὐτῶν θέσιν, ἥτοι ὁ Ἰωάννης δεξιὰ (ἀριστερὰ τοῦ θεατοῦ) καὶ ὁ Κοσμάς ἀριστερὰ (πίν. 40). Καὶ οἱ δύο παρεστάθησαν μετὰ στροφὴν τριῶν τετάρτων πρὸς τὸν θεατὴν ἀτενίζοντες πρὸς τὴν Κοίμησιν. Ὁ Ἰωάννης (πίν. 51), ἐλαφρῶς προσκλίνων, φέρει χιτῶνα φαιοπράσινον καὶ βραχὺν μοναχικὸν μανδύαν βαθέος χρώματος, εἰς δὲ τὴν κεφαλὴν σαρίκιον ἀνοιχτόχρωμον μετὰ καθέτους διδύμους γραμμὰς (πίν. 52). Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ ἀνοιχτὸν εἰλητάριον, εἰς τὸ ὅποιον μετὰ γραφίδα γράφει τὸν ὕμνον *Πεποικιλμένη τῇ θείᾳ δόξῃ ἡ ἱερὰ καὶ εὐκλεὲς, Παρθένε, μνήμη σου*. Μεταξὺ τοῦ ἀριστεροῦ βραχίονος καὶ τοῦ στήθους συγκρατεῖται παραλληλόγραμμος διάτρητος κατασκευάσμα, τὸ μελανοδοχεῖον¹.

Ὁ Κοσμάς εἶναι ἐνδεδυμένος ὡς ὁ Ἰωάννης μετὰ μοναχικὸν κουκούλιον εἰς τὴν κεφαλὴν του (πίν. 53). Εἰς τὰς χεῖράς του κρατεῖ ἡμιανεπτυγμένον εἰλητάριον, εἰς τὸ ὅποιον ἀναγράφεται ἐκ τοῦ γνωστοῦ ὕμνου *Παρθένον νεάνιδες, σὺν Μαριάμ, τῇ προφήτιδι, ᾠδὴν τὴν ἐξῴδιον νῦν...* Ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων σχετικῶς πρὸς τοὺς ἐπὶ τῶν εἰληταρίων ὕμνους διὰ μὲν τὸν Δαμασκητὸν ὀρίζει τὸν δευτέρου ὕμνον τῆς πρώτης ᾠδῆς τοῦ δευτέρου κανόνος *Ἀξίως ὡς ἔμψυχον, σὲ οὐρανὸν ὑπεδέξαντο*, διὰ δὲ τὸν Κοσμάν τὸν πρῶτον ὕμνον τῆς τρίτης ᾠδῆς τοῦ αὐτοῦ κανόνος *Γυναῖκά σε θνητὴν, ἀλλ' ὑπερφυῶς καὶ Μητέρα Θεοῦ...* ἀμφοτέρους ὡς ποιήματα φερομένους Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ². Ὁ Καλλιέργης διεχώρισε μὲν τὰ ποιήματα τοῦ Ἰωάννου ἀπὸ τὰ τοῦ Κοσμά, ἀλλ' εἴτε ἐκ παραδρομῆς εἴτε ἐξ ἀγνοίας ἐπὶ μὲν τοῦ εἰληταρίου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνέγραψε τὸ ποίημα τοῦ Κοσμά, ἐπὶ δὲ τοῦ δευτέρου τὸ ποίημα τοῦ πρώτου.

ΔΕΥΤΕΡΑ ΖΩΝΗ : Στιθάρια προφητῶν, εὐαγγελιστῶν καὶ ἁγίων

Ὑπὸ τὰς περιγραφείσας παραστάσεις εἰς τὴν στενὴν σχετικῶς ζώνην (πίν. 5-9) καὶ ἐντὸς κύκλων μὴ συνδεομένων μεταξὺ των παρεστάθησαν εἴκοσιν ὁκτὼ προτομαὶ προφητῶν, εὐαγγελιστῶν καὶ ἁγίων. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰς εὐρίσκονται εἰς ἀρίστην κατάστασιν, ἕτεραι κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον καλῶς διατηροῦνται καὶ ἄλλαι τέλος εἶναι σχεδὸν κατεστραμμέναι. Ὁ κάμπος τῆς ταινίας εἶναι πρά-

der byzantinischen Litteratur, München 1897, 674 κ.έ. καὶ Π. ΤΡΕΜΠΕΛΑ, Ἑκλογὴ ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας, Ἀθήναι 1949, λα, 184 κ.έ., 191 κ.έ.

1. Παρομοία μορφή, ἀκέφαλος ὅμως καὶ ἄνευ ἐπιγραφῆς, ὑπάρχει εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης (Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 137 κ.έ.), ἥτις ἐταυτίσθη πρὸς τὴν τοῦ Κοσμά τοῦ Μαΐου. Ἀλλὰ καὶ ἡ θέσις σχετικῶς πρὸς τὴν ὅλην παράστασιν τῆς Κοιμήσεως καὶ ἡ μορφή, ὅση τοῦλάχιστον διατηρεῖται, ἐν ἀντιπαράβολῃ πρὸς τὴν τῆς Βεροίας, πείθουν ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ. Ἀλλωστε τὴν θέσιν αὐτὴν ἀναγνωρίζει εἰς τὸν Δαμασκητὸν καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων (ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 144) ὅταν λέγει : καὶ εἰς τὴν δεξιὰν ἄκραν τοῦ σπιτίου ὁ Δαμασκητὸς Ἰωάννης. Ἡ δεξιὰ ἄκρα νοεῖται ἐνταῦθα ὅχι ἐν σχέσει πρὸς τὸν θεατὴν ἀλλὰ πρὸς τὴν σύνθεσιν.

2. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ Ο ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, ἔ.ἀ. 144 κ.έ.

σινος ἀνοικτὸς κατὰ τὸ ἄνω ἥμισυ καὶ βαθυπράσινος κατὰ τὸ κάτω ἕτερον ἥμισυ, οἱ δὲ κύκλοι βαθέος ἐρυθροῦ χρώματος (ἐγχρωμος πίν. IB').

Αἱ προτομαί, ἀρχόμεναι ἐκατέρωθεν τῆς κόγχης τοῦ 'Ι. Βήματος, ἀκολουθοῦν τὴν ἐξῆς σειρὰν (παρένθ. πίν. 1) :

Νοτία Πλευρὰ	Βορεία Πλευρὰ	Δυτικὴ πλευρὰ
Προφ. 'Ησαΐας	"Αγ. Μητροφάνιος(ης)	"Αγ. Αὐξέντιος
"Αγ. Πολύκαρπος	Προφ. 'Αγγαῖος	"Αγ. Εὐγένιος
Προφ. 'Ιεζεκιήλ	Προφ. Σοφονίας	"Αγ. Μαρδάριος
"Αγ. Προκόπιος	Μωϋσῆς	"Αγ. 'Ορέστης
Προφ. 'Ηλίας	Εὐαγγ. Ματθαῖος	"Αγ. Γουρίας
Εὐαγγ. 'Ιωάννης	Προφ. 'Ιερεμίας	"Αγ. Σαμωνᾶς
"Αγ. Φωκᾶς	Εὐαγγ. Μᾶρκος	
Εὐαγγ. Λουκᾶς	Προφ. 'Αμῶς	
Προφ. 'Αβδίου	Προφ. Ναοῦμ	
Προφ. Μαλαχίας	Προφ. 'Ιωήλ	
Προφ. Ζαχαρίας	"Αγ. "Αβιβος	
"Αγ. Εὐστράτιος		

Οἱ προφῆται εἰκονίζονται μὲ τυπικὴν ὁμοιογένειαν, χαρακτηριζομένην κυρίως ἀπὸ τὴν ἐλαφρὰν στροφὴν δεξιὰ ἢ ἀριστερὰ τῆς κεφαλῆς. Μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς ὑψώνουν τὴν κεφαλὴν. "Ολοὶ φέρουν πολὺπτυχον χιτῶνα καὶ ἱμάτιον καὶ κρατοῦν εἰς τὰς χεῖρας ἀνοικτὸν εἰλητάριον. Τοῦτο ἀποτελεῖ πάντοτε μέρος τοῦ κύκλου εἰς τὸν ὁποῖον ἐγγράφονται αἱ προτομαί¹. Εἰς τὸ εἰλητάριον ἀναγράφονται προφητεῖαι, αἱ ὁποῖαι ὅχι σπανίως, ὡς θὰ ἴδωμεν, δὲν ἀνήκουν εἰς τοὺς εἰκονιζομένους προφήτας, ἀλλ' εἰς ἄλλους προφήτας καὶ εἰς τὸ Εὐαγγέλιον ἀκόμη, ὅπως εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ προφήτου Σοφονίου. 'Αλλ' αἱ προφητεῖαι αὐταὶ εἶναι πολλάκις εἴτε παρηλλαγμέναι ἐν σχέσει πρὸς τὸ πρωτότυπον κείμενον εἴτε συγκεκομμέναι ἀναλόγως τοῦ χώρου ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ποὺ εἶχεν εἰς τὴν διάθεσίν του ὁ τεχνίτης. 'Η παραλλαγή αὕτη τῶν προφητικῶν κειμένων προέρχεται πιθανῶς ἐκ τοῦ ὅτι ὁ ζωγράφος ἀπὸ μνήμης χρησιμοποιεῖ τὰ κείμενα ἢ ἴσως ἀντιγράφει ἐκ «τετραδίων» μὲ ἡλλοιωμένον τὸ κείμενον. Παρομοία ἀλλοιώσεις προφητικῶν κειμένων ἔχει παρατηρηθῇ ἤδη καὶ εἰς τὸν ναὸν τῶν 'Αγ. 'Αποστόλων Θεσσαλονίκης².

"Αλλῃ ἀξία λόγου λεπτομέρεια, ἡ ὁποία δὲν γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ ἔνεκα τοῦ ἀπολύτου διαχωρισμοῦ τῶν ζωνῶν, εἶναι ὅτι αἱ προτομαὶ τῶν προφη-

1. 'Ομοία στάσεις τῶν προφητῶν ἐντὸς τῶν κύκλων ὡς καὶ ὁ τρόπος τῆς ἀναπτύξεως τῶν εἰληταρίων αὐτῶν συναντᾶται καὶ εἰς τὴν Θεοσκεπάστον καὶ τὴν 'Αγ. Σοφίαν Τραπεζοῦντος, βλ. G. MILLET — D. TALBOT - RICE, Byzantine Painting at Trepizond, 43, πίν. IV.

2. A. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, 'Η ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν 'Αγίων 'Αποστόλων, 40.

τῶν, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰς προφητείας ποὺ ἀναγράφονται εἰς τὰ εἰλητάρια τῶν, συνδέονται μὲ τὰς παραστάσεις ποὺ εὐρίσκονται ἐπάνω ἀπὸ τὰ στηθάρια. Τὴν σχέσιν αὐτὴν προφητειῶν καὶ παραστάσεων ὁ τεχνίτης δηλώνει καὶ μὲ τὴν θέσιν τῆς κεφαλῆς τῶν προφητῶν καὶ τῶν ὀφθαλμῶν τῶν, οἱ ὅποιοι εἶναι εἴτε ἐστραμμένοι πρὸς τὰ ἄνω, ὅπως τοῦτο παρατηρεῖται εἰς τὸν κώδικα τοῦ Rossano¹, εἴτε πρὸς τὴν παράστασιν, ὅπως εἰς τὸν κώδικα τῆς Σινώπης². Ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ εἰς τὰ πρόσωπα τῶν προφητῶν τοῦ Καλλιέργη, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ τῶν εὐαγγελιστῶν καὶ τῶν ἁγίων, ἀποτυπώνεται ἑκστασις ξένη πρὸς τὴν συνήθη ἀνθρωπίνην ἑκφρασιν. Γενικῶς αἱ φυσιογνωμίαι τῶν προφητῶν ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὰς φυσιογνωμίας αἱ ὅποια συναντῶνται εἰς ἀρχαιότερα εἰκονογραφημένα χειρογράφα καὶ εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνος, ὡς εἰς τὸ Δαφνί³, τὸν Ἀγ. Μάρκον⁴, τὴν Καστορίαν⁵, τὴν Σικελίαν⁶ καὶ ἄλλοῦ. Ἐλάχιστα μόνον ἐκ τῶν ἀρχαίων χαρακτηριστικῶν διακρίνονται ἀκόμη. Ἀντιθέτως αἱ διαφοραὶ εἰς τὰ αὐτὰ πρόσωπα εἶναι μεγαλύτεραι. Οἱ προφῆται π.χ. Ἱερემίας, Ζαχαρίας, Μαλαχίας τῆς Βεροίας παραβαλλόμενοι πρὸς τοὺς προφῆτας τοῦ Δαφνίου ἢ τοῦ Ἀγ. Μάρκου παρουσιάζονται τελείως διαφορετικοί. Ὁ Ζαχαρίας εἰς τὸ Δαφνί εἶναι ἀγένειος, μεγαλοπρόσωπος καὶ εὐσταλής⁷. Εἰς τὴν Βέροϊαν πυκνογένης, μικροπρόσωπος καὶ μικρόσωμος. Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς τοὺς ἄλλους προφῆτας. Εἶναι ὅμως περίεργον πῶς εἰς τὴν περίπτωσιν τῶν προφητῶν καί, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, καὶ τῶν εὐαγγελιστῶν, ὁ Καλλιέργης, ὁ ὅποιος κρατεῖ τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν τῆς εἰκονογραφίας καὶ ἐκεῖ ἀκόμη ὅπου ἀπομακρύνεται ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, ἀκολουθεῖ ἴδιον τρόπον ἐκφράσεως χρησιμοποιῶν ἴσως ἀπὸ μνήμης μόνον ὠρισμένα στοιχεῖα παλαιῶν προτύπων⁸.

1. A. MUÑOZ, Il Codice Purpureus di Rossano e il frammento sinopense, Roma 1907, πίν. I - VIII. G. GUERRIERI, Il Codice Purpureo di Rossano Calabro, Napoli 1950, εἰς τὰ αὐτὰ φύλλα.

2. A. GRABAR, Les peintures de l'Évangélaire de Sinope, Paris 1948, fol. 15, 29, 30^v. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παράδοσιν αὐτὴν τῶν παλαιῶν χριστιανικῶν χειρογράφων, ἡ ὁποία συνεχίζεται καὶ ἀργότερον (G. MILLET, Recherches, 268. A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 340 κ.έ.), ὁ ἀπόλυτος διαχωρισμὸς παραστάσεων καὶ προφητῶν ὡς ἐν Βεροίᾳ, μολονότι σπάνιος, εἶναι γνωστὸς εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην ἀπὸ τοῦ 11ου ἤδη αἰῶνος (Α. ΟΡΑΝΔΟΣ, ABME 4, 1938, 47 κ.έ. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 4) συνεχιζομένη καὶ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν Ἀλωσιν χρόνους.

3. E. DIEZ — O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 56, 57, 59, 62.

4. O. DEMUS, Die Mosaiken von San Marco, εἰκ. 9 - 11. S. BETTINI, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo 1944, πίν. LXVIII - LXXI καὶ LXXIII - LXXVI.

5. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 4, 90α.

6. O. DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, εἰκ. 6d, 13, 47a - b, 48a - b.

7. E. DIEZ — O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 56.

8. Μολονότι ἀπὸ τοῦ 9ου ἡδη αἰῶνος ἀρχίζουν νὰ σταθεροποιῶνται οἱ τύποι τῶν προφητῶν καὶ τῶν ἁγίων (G. MILLET, Le monastère de Daphni, Paris 1889, 142 - 148), ἐν τούτοις οὐχὶ σπανίως ἀσυμφωνία διαπιστώνεται μετὰ τῶν παραστάσεων καὶ τῶν ἐκφράσεων καὶ κατὰ τοὺς παλαιότερους χρόνους, ἰδίως ὅμως μετὰ τὸν 13ον αἰῶνα. Ἐὰν δεχθῶμεν ὅτι ὁ Ἑλλπιος ὁ Ρωμάιος (M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἐκ τοῦ Ἑλλπίου τοῦ Ρωμαιοῦ, ΕΕΒΣ 14, 1938, 395 - 414) ἐκωδικοποίησε τρόπον τινὰ κατὰ τὸν 9ον αἰῶνα τὴν εἰκονογραφικὴν παρά-

Διὰ τὴν θέσιν τῶν εὐαγγελιστῶν ἔγινεν ἤδη λόγος εἰς τὴν σ. 14 κ.έ.

Οἱ ἅγιοι τοποθετοῦνται κατὰ τὴν γνωστὴν τάξιν. Οἱ ἱεράρχαι ἀδιακρίτως σειρᾶς καὶ θέσεως καὶ παρὰ τοὺς προφήτας ἐντὸς τοῦ χώρου τοῦ 'Ι. Βήματος. Ἐκ τῶν μαρτύρων ἡ πεντάς τῶν ἁγίων Εὐστρατίου, Αὐξεντίου, Εὐγενίου, Μαρδαρίου καὶ Ὁρέστου ἀρχομένη ἀπὸ τοῦ ΝΑ. ἄκρου τοῦ νοτίου τοίχου καὶ συνεχιζομένη εἰς τὸ δυτικὸν συμπληρῶνεται μὲ δύο μάρτυρας ἐκ τῆς τριάδος Γουρίου, Σαμωνᾶ καὶ Ἀβίβου. Ὁ τελευταῖος κατέχει τὴν ΒΔ. γωνίαν τοῦ βορείου τοίχου ἔναντι τοῦ Ἀγ. Εὐστρατίου.

ΑΝΑΛΥΣΙΣ ΤΩΝ ΠΡΟΤΟΜΩΝ

Α) Μείζονες προφηταί

Ἦ σ α ῖ τ α ς (πίν. 9). Μορφή ἐπιβλητικὴ μὲ δασὺ γένειον καὶ πυκνὴν λευκὴν κόμην. Εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων μὲ ἀνυψωμένην τὴν κεφαλὴν, ἀτενίζει τὴν σκηνὴν τῆς Γεννήσεως. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἡ συναφὴς πρὸς τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ προφητεία :

Παιδί

ον ἔγε

ννήθη ἡ

μῖν υἱὸς

καὶ ἐδό

θη ἡμῖν

οὗ ἡ ἀρχὴ

ἐγεννήθη.

*Παιδίον ἐγεννήθη ἡμῖν, υἱὸς καὶ
ἐδόθη ἡμῖν, οὗ ἡ ἀρχὴ ἐγεννήθη.*

Ἦ σ α ῖ τ α ς 9.6

Ἦ ε ρ ε μ ί α ς (πίν. 54). Μεσῆλιξ μὲ βραχὺ, ἄτακτον καὶ δασὺ γένειον. Κόμη πυκνὴ κατερχομένη εἰς ἀραιοὺς βοστρύχους ἐπὶ τοῦ ὤμου καὶ περιβάλλουσα τὸ ἄδρὸν πρόσωπον. Αἱ παχεῖαι ὀφρύες καὶ οἱ λοξοὶ ὀφθαλμοὶ συγκλίνουν πρὸς τὴν ρίζαν τῆς εὐθείας καὶ εἰς τὸ ἄκρον γαμπῆς ρινός. Τὸ πηγούνι προεξέχει. Ἀπὸ τὸ πρόσωπον ἐξέπεσαν εἰς πολλὰ σημεῖα αἱ ψιμυθίαι. Εἰς τὸ διὰ τῶν δύο χειρῶν κρατούμενον εἰλητάριον ἀναγράφεται ἡ προφητεία :

δοσιν τῶν μορφῶν τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν σπουδαιοτέρων προφητῶν καὶ ἱεραρχῶν καὶ πολὺ ἀργότερον ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ πολὺ συνοπτικὰ τὴν ἀπὸ τὴν παλαιολόγειον ἐποχὴν παράδοσιν περὶ τῶν αὐτῶν προσώπων (Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, 77 κ.έ.), ἐξάγεται ὅτι ἡ περὶ τὰ πρόσωπα αὐτὰ εἰκονογραφικὴ παράδοσις, τοῦλάχιστον διὰ τὰ ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικά, εἶναι τόσο ῥευστή, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατόν νὰ καθορισθῶν μετὰ βεβαιότητος εἰκονογραφικοὶ τύποι ἀκόμη καὶ κατὰ τὴν αὐτὴν χρονικὴν περίοδον. Πρὸς τοὺς προφήτας τῆς Βεροίας οὐδεμία παράστασις τοῦ αὐτοῦ αἰῶνος συμφωνεῖ. Κατὰ περίεργον σύμπτωσιν αἱ προφητικαὶ μορφαὶ τοῦ Καλλιέργη ἐπανευρίσκονται κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὸν Ἀγ. Γεώργιον τῆς Σόφιας (Α. GRABAR, ἔ.δ. 247 κ.έ., πίν. XXXV, XXXVI).

Ἐγὼ δὲ
ὥς ἀρνί-
ον ἄκακον
ἀγόμενον
τοῦ θύ-
εσθαι.

Ἐγὼ δὲ ὥς ἀρνίον ἄκακον ἀγόμενον
τοῦ θύεσθαι (οὐκ ἔγνω).

Ἱερεμίας 11.19

Ἡ προφητεία αὕτη ἀναφέρεται εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ Ἐλκομένου καὶ τῆς Ἀναβάσεως ἐπὶ τοῦ Σταυροῦ, αἱ ὁποῖαι εὐρίσκονται ὑπεράνω τοῦ προφήτου.

Ἰεζεκιήλ (πίν. 9). Ἡ τοποθέτησις τοῦ μεταγενεστέρου ξυλογλύπτου τέμπλου κατέστρεψεν ἐν μέρει τὴν ἄλλως ζωηρὰν προφητικὴν μορφήν. Εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων καὶ μὲ στροφὴν πρὸς τὰ δεξιὰ ἀνατείνει τοὺς διαπεραστικούς μαῦρους ὀφθαλμούς. Εἰς τὰς χεῖρας κρατεῖ εἰλητάριον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἡ προφητεία :

Ἡ πύλη αὖ-
τη, Κύριε,
κλειστὴ
ἐν ἧ εὐ-
σεβεῖς.

Ἡ πύλη αὕτη, Κύριε, κλειστὴ ἐν ἧ
εὐσεβεῖς.

Παραλλαγή ἐκ τοῦ Ἰεζεκιήλ 44.1-2

Ἀνωθι τοῦ προφήτου εὐρίσκεται ἡ παράστασις τῆς Ὑπαπαντῆς.

Β) Ἐλάσσονες προφῆται

Ἀμώς (πίν. 7). Μορφή γεροντική. Πρόσωπον εὐρὺ μὲ ἀδρὰ χαρακτηριστικά. Ὀφθαλμοὶ μαῦροι, ρὶς παχεῖα καὶ μῆλα παρειῶν ὀγκηρά. Γένειον βραχύ, δασὺ καὶ στρογγύλον. Φέρει φαῖον χιτῶνα καὶ ἐπ' αὐτοῦ βαθυκύανον ἱμάτιον. Εἶναι ἐστραμμένος εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἀτενίζει μὲ ἀνυψωμένην τὴν κεφαλὴν πρὸς τὴν ὑπεράνω αὐτοῦ παράστασιν τοῦ Ἐλκομένου, εἰς τὴν ὁποίαν ἀναφέρεται ἡ εἰς τὸ εἰλητάριον προφητεία τοῦ Ἡσαΐου :

Ὡς πρό-
βατον ἐ-
πὶ σφαγὴν
ἤχθη καὶ
ὥς ἀμνὸς ἄ-
κακος ἐν
αντίον τοῦ
κείροντος.

Ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγὴν ἤχθη καὶ ὥς
ἀμνὸς ἄκακος ἐναντίον τοῦ κείροντος
(αὐτὸν ἄφωνος).

Ἡσαΐας 53.7

Ἰωήλ (πίν. 7). Εἰκονιστική μορφή. Ὡοιδὲς καὶ πλατὺ πρόσωπον, εὐ-
ρὺ μέτωπον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου λευκόφαιος κόμη κατερχομένη πρὸς τοὺς κροτάφους
ἐνώνεται μὲ δασὺ καὶ βραχὺ γένειον, τὸ ὁποῖον ἀραιώνεται εἰς τὸ πηγούνι. Οἱ
ὀφθαλμοὶ εἶναι μεγάλοι καὶ ἐκφραστικοί, τὸ βλέμμα διαπεραστικόν, αἱ ὀφρύες
κανονικαὶ καὶ ἔντονοι καὶ ἡ ρὶς λεπτὴ περὶ τὴν ρίζαν, καμπύλη εἰς τὴν ράχιν
καὶ ὀξεῖα εἰς τὴν ἀκμὴν αὐτῆς. Τὸ σῶμα εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων στρέφεται
πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἡ κεφαλὴ πρὸς τὰ ἄνω. Εἰς τὰς χεῖρας κρατεῖ εἰλητάριον,
ἐπὶ τοῦ ὁποίου προφητεία τοῦ Ἱερεμίου :

Τάδε

λέγει Κύριος

Ἰδοὺ δὶ

δωμι αὖ

τοῖς καρ

δίαν ἐ

τέραν

καὶ

ὁ

δόν.

Καὶ δώσω αὐτοῖς ὁδὸν ἑτέραν καὶ καρδίαν
ἑτέραν <φοβηθῆναί με πάσας τὰς ἡμέρας>.

Ἱερεμίας 32.39

Ὁ β δ ι ο ὺ (Ἀβδιού) (πίν. 55, ἔγχρωμος πίν. ΙΔ). Ἀνὴρ μεσήλιξ, μακροπρό-
σωπος καὶ μακρυγένης. Πλουσία καὶ μακρὰ κόμη πίπτει εἰς βοστρύχους εἰς τὸν
ἀριστερὸν ὦμον. Τὸ μέτωπον εἶναι στενόν, ἡ ρὶς προεξέχουσα περὶ τὰ πτερύγια,
οἱ ὀφθαλμοὶ ἔντονοι, αἱ ὀφρύες παχεῖαι κατὰ τὸ μέσον καὶ λεπτυνόμεναι κατὰ
τὰ ἄκρα. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου ἀδρά, δηλώνονται μὲ ἰσχυρὰς φωτο-
σκιάσεις περὶ τὰ μῆλα τῶν παρειῶν. Φέρει ἰόχρουν χιτῶνα καὶ πράσινον ἱμάτιον
μὲ βαθυτέρους τοῦ αὐτοῦ χρώματος τόνους διὰ τὰς πτυχώσεις. Εἶναι ἐστραμμένος
εἰς στάσιν τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἡ ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου προφητεία,
ἀναφερομένη εἰς τὴν ἄνωθι τοῦ προφήτου παράστασιν τῆς Μεταμορφώσεως,
ἀποτελεῖται ἐκ δύο ἀσυνδέτων στίχων τῆς προφητείας αὐτοῦ.

Ἐν τῷ ὄ

ρει Σιών

ἔσται σω

τηρία· ἐ

γγὺς γὰρ

ἡ ἡμέ

ρα Κ(υρί)ου

ἐπὶ πάν

τα τὰ ἔ

θνη.

Ἐν τῷ ὄρει Σιών ἔσται σωτηρία.

Ἐγγὺς γὰρ ἡ ἡμέρα Κυρίου ἐπὶ πάντα
τὰ ἔθνη.

Ὁβδιού 17 καὶ 15

Ν α ο ύ μ (πίν. 7). Γέρων φουντομάλλης, με λεπτήν οὔλην ἀπόληξιν τῆς κόμης εἰς τὸν ὦμον. Φέρει λευκὸν καὶ πλούσιον γένειον καὶ μακρὸν μύστακα. Ἡ φυσιογνωμία εἶναι γλυκεῖα, οἱ ὀφθαλμοὶ μικροί, αἱ ὀφρύες ἐλαφραί, ἡ ρὶς μικρὰ καὶ κανονικὴ. Στρέφεται πρὸς τὰ ἀριστερά. Φέρει πολύπτυχον φαιὸν ἔνδυμα κολπούμενον εἰς τὸ στῆθος. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἡ προφητεία τοῦ Ἡσαΐου ἀνταποκρινομένη μᾶλλον πρὸς τὸν Ἐμπαιγμὸν ἢ πρὸς τὴν ἄνωθι αὐτοῦ σκηνὴν τῆς παραστάσεως τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου. Ὁ καλλιτέχνης συνεσχέτισε τὴν προφητείαν πρὸς τὸ ράπισμα τοῦ δούλου.

Τὸν νῶ

τον μου

ἔδωκα

εἰς μάστιγας

τάς δὲ σι

αγόνας μου

εἰς ραπίσμα

τα τὸ πρό

σωπόν μου

οὐκ ἀπέ

στρεψα ἃ

πὸ αἰσχύν

*Τὸν νῶτον μου δέδωκα εἰς μάστιγας,
τάς δὲ σιαγόνας μου εἰς ραπίσματα, τὸ δὲ
πρόσωπόν μου οὐκ ἀπέστρεψα ἀπὸ
αἰσχύν(ης ἐμπτυσμάτων).*

Ἡσαΐας 50.6

Σ ο φ ο ν ί α ς (πίν. 56). Διατήρησις κακὴ. Γέρων, δασύς, στρογγυλογένης. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἀναγράφεται χωρίον τοῦ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγελίου ἀναφερόμενον εἰς τὴν Ἀνάληψιν τὴν εἰκονιζομένην ὑπεράνω αὐτοῦ.

*Ὅψονται τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου
ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ
οὐρανοῦ.*

Ματθαῖος 24.30

Ἀ γ γ α ῖ ο ς (πίν. 57). Μεσῆλιξ με βραχὺ γένειον. Στρέφεται πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἐν πολλοῖς κατεστραμμένη ἡ μορφή. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἡ προφητεία τοῦ Ἡσαΐου ἀναφερομένη εἰς τὴν ἄνωθι τοῦ προφήτου παράστασιν τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Κυρίου.

*Καὶ εἶδον τὸν Κύριον καθήμενον
ἐπὶ θρόνου δόξης ὑψηλοῦ.*

ἀντὶ

*ἐπὶ θρόνου ὑψηλοῦ καὶ ἐπηρμένου καὶ
πλήρης ὁ οἶκος τῆς δόξης αὐτοῦ.*

Ἡσαΐας 6.1

Ζαχαρίας (πίν. 58, ἔγχρωμος πίν. ΙΔ). Νέος φουντομάλλης μὲ ἐλάχιστον καστανὸν γένειον καὶ μικρὸν μύστακα. Εἶναι ἐστραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἔχει πρόσωπον μικρὸν καὶ ἄδρὰ χαρακτηριστικά. Οἱ ὀφθαλμοί, βαθεῖς καστανοί, ἀτενίζουν πρὸς τὴν ἄνωθι αὐτοῦ παράστασιν τῆς Βαῖοφόρου. Φέρει ὑποκάμισον ροδόχρουν καὶ ἱμάτιον ἰόχρουν. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἡ προφητεία :

Χαῖρε σ
φόδρα θύ
γατερ Σι
ὦν, κήρ
σσε, θύγα
τερ Ἰ(ερουσα)λήμ
ἰδὸν ὁ Βα
σιλεύς σου
ἔρχεται σοι.

Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιών· κήρυσσε,
θύγατερ Ἱερουσαλήμ· ἰδὸν ὁ βασιλεύς
σου ἔρχεται σοι.

Ζαχαρίας 9.9

Μαλαχίας (πίν. 59, ἔγχρωμος πίν. ΙΘ). Μεσῆλιξ μὲ καστανὸν γένειον καὶ πυκνὴν καὶ καλῶς διηυθετημένην κόμην, ἡ ὁποία πίπτει εἰς βοστρύχους ἐπὶ τῶν ὤμων. Στρογγυλοπρόσωπος, εὖρινος, εὐόφθαλμος. Φέρει ροδόχρουν ἀνοικτὸν χιτῶνα μὲ βαθυτέρας τοῦ ἰδίου χρώματος πτυχώσεις. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου ἀναγινώσκεται ἡ προφητεία του, ἀναφερομένη εἰς τὴν Εἴσοδον τοῦ Κυρίου εἰς Ἱερουσαλήμ.

Ἰδού,
Κ(ύρι)ε, ἔρ
χεται παν
τοκράτωρ
καὶ τίς ὁ
πο
μενεῖ

Ἰδού, Κύριε, ἔρχεται παντοκράτωρ, καὶ τίς
ὑπομενεῖ

ἀντὶ

Ἰδού, ἔρχεται, λέγει Κύριος παντοκράτωρ.
Καὶ τίς ὑπομενεῖ ἡμέραν εἰσόδου αὐτοῦ ;

Μαλαχίας 3. 1-2

Μωυσῆς (πίν. 8). Νέος, ἀγένειος, ὅμοιος μὲ τὴν αὐτὴν μορφήν εἰς τὴν παράστασιν τῆς Μεταμορφώσεως. Φέρει εἰλητάριον, τοῦ ὁποίου ἡ κατεστραμμένη ἐπιγραφή ἄρχεται :

Ὅψεσθε τὴν ζωὴν ἡμῶν, Κύριε Μακρόθυμε.

Ὁ Μωυσῆς εἰκονίζεται ὑπὸ τὴν παράστασιν τοῦ Θρήνου.

Ἡλίας (πίν. 9). Γέρων μὲ λευκὸν γένειον καὶ πλουσίαν κόμην. Διατήρησις κακῆ. Ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου, σχετικὴ πρὸς τὴν ὑπεράνω τοῦ προφήτου παράστασιν τῆς Βαπτίσεως, ἡ ἐπιγραφή :

*"Οτι Κύριος ἀπέσταλκέν με ἕως τοῦ Ἰορδάνου.
καὶ εἶπεν· Ἐλισαῖε ζῇ Κύριος.*

Βασιλειῶν Δ' 2.6

Γ) Εὐαγγελισται

Ματθαῖος (πίν. 8). Μορφὴ μεσήλικος μὲ λευκόφαιον κόμην καὶ γένειον, τὸ ὅποῖον εἰς μεγάλους κυματισμοὺς φθάνει μέχρι τοῦ ἄνω μέρους τοῦ στέρνου. Φέρει κυανόφαιον χιτῶνα καὶ ἐλαιόχρουν ἱμάτιον, κοσμούμενον εἰς τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν διὰ χρυσοῦ ὀρθοσήμεου λώρου. Διὰ τῆς δεξιᾶς εὐλογεῖ, ἐνῶ διὰ τῆς ἀριστερᾶς κρατεῖ τὸ Εὐαγγέλιον.

Μάρκος (πίν. 7). Στρογγύλοψις, μεσαιπόλιος, μὲ βραχεῖαν κόμην, στρογγύλον κανονικὸν γένειον καὶ παχὺν μύστακα ποὺ καλύπτει τὸ ἄνω χεῖλος. Αὐστηρὰ καὶ ἥρεμος μορφή. Εἰκονίζεται κατενώπιον μὲ ἐλαφροτάτην πρὸς τὰ δεξιὰ στροφήν. Εἶναι ἐνδεδυμένος ροδόφαιον χιτῶνα καὶ κυανοῦν ἱμάτιον. Εἰς τὰς χεῖράς του κρατεῖ ἡμιάνοικτον τὸ Εὐαγγέλιον.

Λουκᾶς (πίν. 10). Μορφὴ νεανικὴ μὲ ἐλαφρὸν γένειον μόλις φυόμενον περὶ τὰ ἄκρα τῶν παρεῖων, πλούσιον καὶ οὐλον ὑπὸ τὸ πηγούνι. Ἡ κόμη εἶναι ἐπιμελῶς διατεταγμένη, οἱ ὀφθαλμοὶ ἀμυγδαλωτοὶ μετὰ κανονικῶν κυρτουμένων ὀφρῶν, ἡ ρὶς κανονικὴ καὶ τὸ στόμα μικρόν. Ἡ κεφαλὴ στρέφεται ἀριστερὰ κατ' ἀντίθετον φορὰν πρὸς τὸ σῶμα, τὸ ὅποῖον περιβάλλεται δι' ἀνοικτοφαίου χιτῶνος καὶ δι' ἱματίου κυανοφαίου. Διὰ τῶν δύο χειρῶν κρατεῖ τὸ Εὐαγγέλιον.

Ἰωάννης (πίν. 9). Γέρων μὲ μακρὸν καὶ λευκὸν γένειον. Ἡ εἰκὼν ἐν πολλοῖς κατεστραμμένη. Εἰς τὰς χεῖρας κρατεῖ εἰλητάριον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἡ ἀρχὴ τοῦ Εὐαγγελίου του «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος».

Δ) Ἁγιοι

Εὐστράτιος (πίν. 60, ἑγχρωμος πίν. ΙΔ). Μεσαιπόλιος ἀνὴρ μὲ μακρὸν σφηνοειδὲς καὶ καστανὸν γένειον. Τὸ αὐτὸ χρῶμα ἔχει καὶ ἡ οὐλὴ κόμη, ἥτις κατέρχεται κανονικῶς ἐκατέρωθεν τοῦ κρανίου μέχρι τῶν ὠμων. Τὸ πρόσωπον, ὠοειδὲς καὶ κανονικόν, ἐκφράζει ἥρεμίαν, θέλησιν καὶ κατάνυξιν¹. Φέρει

1. Ἡ φυσιογνωμία τοῦ Ἁγίου εἰς τὴν Βέροϊαν εἶναι γλυκυτέρα ἐν σχέσει πρὸς τοὺς ἀρχαιοτέρους τύπους (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστορία, πίν. 54β, 83α, 83β. G. DE JERPHANION, Les églises rupestres de Cappadoce, II, πίν. 118, 2. III, πίν. 163, 2. G. MILLET, Daphni, πίν. X, 1. A. ORLANDOS, Monuments de Chios, Athènes 1930, πίν. 26, 3). Εἰς τοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης (Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 51, πίν. 35, 2. 38, 3) ὁ Ἁγ. Εὐστράτιος καὶ οἱ προφῆται συγγενεύουν πρὸς τὰς ἀρχαιοτέρας παραστάσεις

έρυθρον χιτῶνα καὶ βαθυκύανον χρυσοπερίκλειστον ἔνδυμα μὲ χρυσαῖ κυκλοτερῆ ἐπιρράμματα εἰς τοὺς ὤμους. Τὸ ἔνδυμα τοῦτο, συγκρατούμενον ὀρίζοντίως καὶ πρὸ τοῦ στέρνου διὰ χρυσῆς ἐπιμήκους περόνης, ἀφήνει ἐλεύθερον τὸν χιτῶνα¹. Τὸν λαιμὸν περιβάλλει φαιοκίτρινον μανδήλιον δεμένον κάτωθι τῆς πόρπης καὶ πίπτει διὰ κανονικῶν πτυχῶν ἐπὶ τοῦ ἐρυθροῦ χιτῶνας². Εἰς τὰς χεῖρας, ὡς συνήθως, κρατεῖ συνεπτυγμένον εἰλητὸν εἰς ἔνδειξιν τοῦ ἀξιώματος, τὸ ὁποῖον κατεῖχεν³.

Αὐξέντιος (πίν. 61 ἑγχρωμος πίν. IB). Γέρων μακρυγένειος μὲ πρόσωπον μᾶλλον ἄδρὸν πλαισιούμενον ἀπὸ πλουσίαν κόμην. Οἱ ὀφθαλμοὶ εἶναι μικροὶ ἀλλ' ἔντονοι· ἡ ρὶς χονδρὴ εἰς τὴν ράχιν καὶ τὴν ἀκμήν⁴. Φέρει φαῖον χιτῶνα μὲ ἐλαφρὰς πρασίνας σκιὰς καὶ ἐπ' αὐτοῦ, περὶ τὸν λαιμόν, τοὺς ὤμους καὶ τὸ στῆθος, χρυσόκλαβον ἐπίρραμμα, τὸ ὁποῖον περὶ τὰς ἀκμὰς ποικίλλεται δι' ἐνυφασμένων μαργαριτῶν. Ἐπὶ τοῦ πολυτελοῦς τούτου χιτῶνος πίπτει ἱμάτιον ἰόχρουν, τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἐλεύθερον τὸν δεξιὸν ὦμον καὶ τὸ δεξιὸν μέρος τοῦ στήθους. Διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ σταυρὸν ἐρυθροῦ χρώματος.

Εὐγένιος (πίν. 6, ἑγχρωμος πίν. IB). Νέος, μὲ ὤσειδὲς πρόσωπον, ἐλαφρὸν καὶ ὑπόξανθον γένειον καὶ καλῶς διατεταγμένην κόμην. Ἡ μορφή του, ἀπηλλαγμένη ἀπὸ τὴν σκληρότητα ποὺ παρατηρεῖται εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Αὐξεντίου, ἀπεδόθη μὲ ἐλαχίστας φωτοσκιώσεις, ὥστε ἡ σιτόχρους σὰρξ τοῦ προσώπου μετὰ τῆς ὑποπρασίνης ἐλαφρᾶς καὶ περιορισμένης σκιᾶς νὰ κυριαρχοῦν. Εἰς τοὺς κανθοὺς μόνον τῶν μικρῶν σχετικῶς μαύρων ὀφθαλμῶν, τῶν σκιαζομένων ἀπὸ λεπτὰς καὶ ἀτόνους ὀφρῦς, ὑπάρχουν ζωηρὰ φῶτα. Τὸ ὠραῖον τοῦτο νεανικὸν

τοῦ Ἀγίου ὡς καὶ μὲ τὸν Ἄγ. Εὐστράτιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 2, The Mosaics, πίν. 286). Ὁ Καλλιέργης ἀπομακρύνεται καὶ ἀπὸ τοὺς δύο τύπους, καὶ τοῦτο παρατηρεῖται καὶ διὰ τοὺς προφῆτας καὶ τοὺς εὐαγγελιστάς. Πιθανὸν πλησιάζει μόνον τὸν Ἄγ. Εὐστράτιον τῆς Θεοσκεπάστου εἰς τὴν Τραπεζοῦντα (G. MILLET — D. TALBOT - RICE, ἔ.ἀ. 44).

1. Ἡ ἀμφίεσις αὐτὴ συνεχίζεται μὲ μερικὰς παραλλαγὰς εἰς τὴν μορφήν καὶ τὸ σχῆμα τῆς περόνης, ἡ ὁποία εἰς μὲν τὴν Καστορίαν (ἔ.ἀ.) εἶναι τριπλῆ, εἰς δὲ τὴν Καππαδοκίαν καὶ τὴν Χίον διπλῆ. Εἰς τὴν Βέροϊαν καὶ τὸ ἔνδυμα καὶ ἡ περόνη εἶναι ἀπλοποιημένα.

2. Εἰς τὸ μανδήλιον τοῦτο, τὸ ὁποῖον εἰς τὰς ἀρχαιοτέρας παραστάσεις, πλὴν τῶν καππαδοικῶν, ὅπου τοῦτο ἔχει σχῆμα στενῆς λαοῦδος περιβαλλούσης τὸν λαιμόν, δίδεται μὲ τὴν μορφήν ὅρας περὶ τὸν λαιμόν ἀποληγούσης εἰς δύο πρὸ τοῦ στέρνου κρεμασμένας ἀκμὰς, ὁ Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ (Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων, 51, πίν. 35₂, 38, ₃) ἀνεγνώρισε τὴν γνωστὴν ἐκ τοῦ μαρτυρίου ζώνην (βλ. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Συναξαριστής, γ' Δεκεμβρίου, 351), τὴν ὁποίαν ἄπαξ βλέπομεν εἰς τὴν Gračanica, ὅπου ὁ Ἄγ. Εὐστράτιος, ἀντὶ περὶ τὸν λαιμόν, ἔχει τὸ μανδήλιον ἐξωσμένον περὶ τὴν ὀσφὺν καὶ τὴν κοιλιακὴν χώραν (V. ΡΕΤΚΟΝΙΟ, ἔ.ἀ. II, πίν. LXXIII).

3. Ὁ Συναξαριστής, ἔ.ἀ. 351, χαρακτηρίζει τὸν Εὐστράτιον ὡς «Σκρινιάριον κατὰ τὸ ἀξίωμα τῆς Δουκικῆς τάξεως».

4. Καὶ διὰ τὴν φυσιογνωμίαν τοῦ Ἀγ. Αὐξεντίου ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι καὶ διὰ τὸν Ἄγ. Εὐστράτιον. Εἰς τὰ ὡς ἄνω μνημονευθέντα μνημεῖα (G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. II, πίν. 117, ₂. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 56β, 83α. Α. ORLANDOS, Monuments de Chios, πίν. 26, ₃) εἰκονίζεται γέρων ἀλλὰ τελείως διαφορετικὸς. Εἰς τὰ σύγχρονα μὲ τὴν Βέροϊαν μνημεῖα (Ἄγ. Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, Μονὴ τῆς Χώρας) ἡ μορφή εἶναι κατεστραμμένη. Στενὴν συγγένειαν ὡς πρὸς τὸ πρόσωπον ἔχει ἡ τῆς Gračanica (V. ΡΕΤΚΟΝΙΟ, ἔ.ἀ. II, πίν. LXXIII). Ἡ ἀμφίεσις εἶναι διαφορετικὴ.

πρόσωπον ἀκτινοβολεῖ ἄπειρον γαλήνην¹. Εἶναι ἐνδεδυμένος σκαρλᾶτον χιτῶνα καὶ μανδύαν, εἶδος φαιλόνιου, πράσινον μὲ ἀνοικτοφαίους σκιὰς διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῶν πτυχώσεων, συγκρατούμενον εἰς τὸ στέρνον μὲ στρογγύλην πόρπην. Ἡ περίκλεισίς του ποικίλλεται διὰ πυκνῶν μαργαριτῶν. Τὸ ἄνω μέρος τοῦ μανδύου, κατὰ τοὺς ὤμους, τοὺς βραχίονας καὶ τὸ στῆθος, καλύπτει κατὰστικτον καὶ χρυσοκέντητον ἐπίρραμμα. Εἰς τὴν δεξιὰν κρατεῖ σταυρὸν ἰόχρουν.

Μ α ρ δ ᾶ ρ ι ο ς (πίν. 62, ἔγχρωμος πίν. IB). Μορφὴ νέου ἀνδρὸς μὲ γένειον βραχύ, περιφερὲς καὶ διχαλωτὸν εἰς τὸ πηγούνι. Ἡ κόμη του εἶναι πλουσία καὶ οὐλῃ, κατερχομένη εἰς βοστρύχους ἕως τὸν αὐχένα. Τὸ πρόσωπον, κανονικὸν καὶ ζωηρόν, ἔχει ἔντονα χαρακτηριστικά². Ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φέρει ροδόχρουν κωδωνοειδὲς κάλυμμα³. Εἶναι ἐνδεδυμένος φαιοπράσινον στιχάριον μετὰ στενῶν περὶ τοὺς καρποὺς χειρίδων. Περὶ τὸν τράχηλον, τοὺς ὤμους, τοὺς βραχίονας καὶ τὸ στῆθος κοσμεῖται τοῦτο διὰ χρυσοῦφάντου καὶ μαργαριτοπερικλείστου ἐπιρράμματος⁴. Εἰς τὴν δεξιὰν κρατεῖ σταυρὸν ἐρυθρόν.

Ὁ ρ έ σ τ η ς (πίν. 6, ἔγχρωμος πίν. IB). Νεανίας ἀγένειος, ἔχων πρόσωπον καὶ χαρακτηριστικά παιδίου. Ἡ κόμη χωρίζεται κατὰ τὸ μέσον τοῦ κρανίου καὶ κατέρχεται εἰς τὸν αὐχένα, ὅπου σχηματίζει πυκνοὺς καὶ βραχεῖς βοστρύχους⁵. Τὸ στιχάριόν του, ἐρυθρόν μετὰ στενῶν περὶ τοὺς καρποὺς χειρίδων, ποικίλλεται περὶ τὸν λαιμὸν μὲν καὶ εἰς τὸ στῆθος μὲ ἰόχρουν πλουμιστὸν ἐπίρραμμα, περὶ τοὺς καρποὺς δὲ μὲ χρυσοποίκιλτον ὕφασμα. Ἐπὶ τοῦ στιχαρίου φέρει πράσινον ἔνδυμα - χλαίνην μὲ βαθυτέρως τοῦ αὐτοῦ χρώματος σκιὰς. Εἰς τὴν δεξιὰν κρατεῖ λευκὸν σταυρόν.

Γ ο υ ρ ί α ς (πίν. 63, ἔγχρωμος πίν. IB). Γέρων ζωηρὸς μὲ μακρὸν κυματοειδὲς γένειον καὶ μὲ λευκὴν καὶ πυκνὴν κόμην ποὺ φθάνει ἕως τὸν αὐχένα.

1. Διαφορετικὸς παριστάνεται εἰς τὸ Δαφνὶ μὲ βλοσυρὸν πρόσωπον, πυκνὸν γένειον καὶ κόμην βραχεῖαν περιορίζουσαν εἰς τὸ ἐλάχιστον τὸ μέτωπον (E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 75). Γλυκύτερος εἰκονίζεται εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τοῦ Κασνίτζη καὶ εἰς τὴν Μαυριώτισσαν τῆς Καστορίας (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 56α, 83β), ὅπου τὸ πρόσωπον εἶναι διάφορον τοῦ τῶν δύο προηγούμενων μνημείων. Συγγένειαν ἔχει ἡ μορφή τῆς Βερόιας μὲ τὴν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ὅπου διαφέρει μὲν ἡ κόμμωσις καὶ εἶναι πλουσιώτερον τὸ γένειον, ἢ φυσιογνωμία ὅμως καὶ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου εἶναι ὅμοια. Καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα ὁ Εὐγένιος φέρει ὡς δεῦτερον ἔνδυμα τὸ φαιλόνιον (P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 2, The Mosaics, πίν. 287).

2. Ἡ μᾶλλον σταθερὰ ἐκ τῆς πεντάδος τῶν ἁγίων μορφή, ἥτις παραλλάσσει μόνον εἰς τοὺς "Αγ. Τεσσαράκοντα τῆς Καππαδοκίας (G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. III, πίν. 163, 1). Ἀπὸ τοῦ 11ου αἰῶνος εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκίων εἰς τὴν Θεσσαλονίκην (Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκίων, Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 17), εἰς τὸν "Αγ. Νικόλαον τοῦ Κασνίτζη (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 56β) ἕως τὴν Μονὴν τῆς Χώρας (P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 2, The Mosaics, πίν. 284) καὶ τὴν Βέροian ἐπαναλαμβάνεται ἡ αὐτὴ μορφή μὲ ἐλαχίστας παραλλαγάς, αἱ ὁποῖαι δὲν ἀλλοιώνουν τὴν φυσιογνωμίαν καὶ τὰ χαρακτηριστικά.

3. Παρόμοιον κάλυμμα τῆς κεφαλῆς φέρει ὁ Μαρδάριος εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκίων καὶ εἰς τὴν Gračanica (V. ΡΕΤΚΟΝΙΟ, ἔ. ἀ. II, πίν. LXV).

4. Διὰ τοῦ αὐτοῦ ἐπιρράμματος κοσμεῖται καὶ τὸ στιχάριον τοῦ "Αγ. Ὁρέστου εἰς τὴν Μονὴν τῆς Χώρας (P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 2, The Mosaics, πίν. 288).

5. Εἰς ὅλα τὰ μνημεῖα ὑπάρχει ἡ ὁμοιομορφία τοῦ προσώπου. Τοῦτο προέρχεται ἐκ τῆς διηγήσεως τοῦ Συναξαριστοῦ, ὁ ὁποῖος τονίζει τὸ νεαρὸν τῆς ἡλικίας τοῦ "Αγίου. Διαφοραὶ ὑπάρχουν μόνον εἰς τὸ ἔνδυμα.

Ἔχει πρόσωπον κανονικόν, ὀφθαλμούς μεγάλους, ἀμυγδαλωτοὺς καὶ βαθεῖς με ζωηρόν τὸ βλέμμα καὶ ὀφρῦς καμπύλας καὶ παχείας¹. Εἶναι ἐνδεδυμένος ἰόχρουν χιτῶνα καὶ ἐπ' αὐτοῦ μακρὸν φαιλόνιον συγκρατούμενον πρὸ τοῦ στέρνου διὰ στρογγύλης πόρπης. Περὶ τὸν λαιμὸν καὶ ὅλα τὰ ἄκρα του περιβάλλεται με χρυσοῦφάντους ὄρνας, αἱ ὁποῖαι εἰς τὸ στῆθος σχηματίζουν δύο ἡμικύκλια. Εἰς τὴν δεξιὰν κρατεῖ λευκὸν σταυρόν.

Σ α μ ω ν ᾱ ς (πίν. 6, ἑγχρωμος πίν. IB). Νέος, στρογγυλοπρόσωπος, καστανόχρους, με ἐλάχιστον γένειον καὶ μύστακα². Φέρει πρασινόφαιον ἱμάτιον καὶ ἐπ' αὐτοῦ χλαμύδα βέρινον, ἡ ὁποία ἀφήνει ἐλεύθερον τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ σώματος καὶ συγκρατεῖται πλησίον τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου. Διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ σταυρόν ἰόχρουν, διὰ δὲ τῆς ἀριστερᾶς μυροθήκην χρώματος κιτρίνου.

Ἄ β ι β ο ς (πίν. 64). Μεσῆλιξ, με μακρὸν πρόσωπον, γρυπὴν ρῖνα καὶ ἐπίμηκες γένειον, διχλωτὸν καὶ οὖλον ὑπὸ τὸ πηγούνι, μικροὺς με κυρτὰς ὀφρῦς ὀφθαλμούς, οἱ ὁποῖοι προσδίδουν εἰς τὴν μορφήν χαρίεσσαν καὶ προσηνῇ ὄψιν. Εἶναι ἐνδεδυμένος λευκόφαιον χιτῶνα μετὰ χρυσοῦφάντου περὶ τὸν λαιμὸν καὶ τὸ στῆθος ἐπιβλήματος καὶ βαθυκύανον πλούσιον ἱμάτιον, τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἐλευθέραν τὴν δεξιὰν πλευράν καὶ ὁλόκληρον τὴν χεῖρα, διὰ τῆς ὁποίας κρατεῖ σταυρόν ἐρυθρόν³.

Φ ω κ ᾱ ς (πίν. 65). Νέος, φέρων τὴν αὐτὴν ὡς καὶ οἱ ἄνω ἄγιοι κόμμωσιν, σοβαρὸς τὴν ὄψιν, μικροὺς ἔχων ὀφθαλμούς, εὐθείας καὶ λεπτὰς ὀφρῦς καὶ μόλις ἐκφυόμενον γένειον καὶ μύστακα. Ὁ λευκόφαιος χιτῶν αὐτοῦ κοσμεῖται εἰς τὴν περίκλεισιν τοῦ λαιμοῦ διὰ μαργαριτῶν καὶ διὰ καταστίκτου καὶ περιμαργάρου ἐπιρράμματος εἰς τὸ στέρνον, τοὺς ὤμους καὶ τοὺς βραχίονας. Τὸν πολυτελεῖ

1. Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Ἀγίου μένει σταθερὰ με ἐλαφρὰς μόνον παραλλαγὰς ὀφειλομένας μᾶλλον εἰς τὴν πρωτοβουλίαν τοῦ τεχνίτου (πρβ. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 79). Ἐξαιρέσειν ἀποτελεῖ ἡ εἰς τὴν Παναγίαν τῆς Κριτσᾶς εἰς τὴν Κρήτην (Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κρήτης, 1, Ἡ Παναγία τῆς Κριτσᾶς, Κρητ. Χρ. 6, 1952, 234, πίν. Η, 2).

2. Τελείως διαφορετικὴ εἶναι ἡ μορφή εἰς τὸ Δαφνί (E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 79), ὅπου ὁ Ἅγιος εἰκονίζεται ὡς ὥριμος ἀνὴρ με πλούσιον καὶ πυκνὸν γένειον. Διάφορος ἐπίσης εἶναι καὶ εἰς τοὺς Ταξιάρχας τῆς Μητροπόλεως εἰς τὴν Καστορίαν (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 135β). Δὲν ἔχω ὑπ' ὄψει μου τὰς εἰκονίσεις του εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Σερβίας (V. ΡΕΤΚΟΝΙΕ, ἔ.ἀ. II, 29, 30, 35, 51, 61).

3. Ὁ Συναξαριστής (ἔ.ἀ. ιε' Νοεμβρίου, 263) χαρακτηρίζει τὸν Ἀβιβὸν ὡς διάκονον. Μερικαὶ πρώιμοι παραστάσεις εἰκονίζουν αὐτὸν ὡς νεανίαν ἀγένειον με στολὴν διακόνου καὶ με τὸ θυμιατήριον εἰς τὴν δεξιάν (G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. II, πίν. 117, 4). Ἄλλα τῆς αὐτῆς περίπου ἐποχῆς, ὡς ἡ τοῦ Δαφνίου (E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 80) παριστάνουν αὐτὸν ὡς ἀνδρὰ ὥριμον με πλούσιον κόμην καὶ γένειον. Ὁ τεχνίτης τῆς Μονῆς τῆς Χώρας ἀκολουθεῖ τὴν παράδοσιν τῆς Καππαδοκίας (P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 2, The Mosaics, πίν. 307a). Τὴν αὐτὴν παράδοσιν συνεχίζει καὶ ὁ ζωγράφος τῶν Ταξιάρχων τῆς Μητροπόλεως εἰς τὴν Καστορίαν (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 135β), με μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ Ἅγιος ἐνταῦθα παριστάνεται με ἐλαφρὸν γένειον καὶ κρατεῖ εἰς τὴν δεξιὰν πυξίδα ἢ μυροθήκην. Εἰς τὴν Βέροϊαν ἀκολουθεῖται ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις τοῦ Δαφνίου παραλλασσομένης τῆς φυσιογνωμίας ἐπὶ τὸ ἡρεμώτερον.

τοῦτον χιτῶνα ἢ στιχάριον περιβάλλει πλατὺ καὶ ἀπλοῦν φαιοπράσινον ἔνδυμα, τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἐλευθέρους τοὺς ὤμους, τὸ στῆθος, τοὺς βραχίονας καὶ ἀπὸ τοῦ καρποῦ τὴν δεξιὰν χεῖρα, διὰ τῆς ὁποίας κρατεῖ ἰόχρουν σταυρόν¹.

Πολύκαρπος (πίν. 9). Μεσήλιξ, ἔχων ὠοειδὲς πρόσωπον καὶ μακρὸν καλῶς διηυθετημένον γένειον. Οἱ μικροὶ ὀφθαλμοὶ αὐτοῦ ἐπισκιάζονται ἀπὸ τὰς βραχείας ὑπολεύκους ὀφρύς. Ἡ ρίς, ἐλαφρῶς σιμῇ, ἐπικάθηται ἐπὶ τοῦ λεπτοῦ ἄνω χεῖλους. Ἡ κόμη βραχεῖα. Φέρει φαιοπράσινον φαιλόνιον καὶ ἐπ' αὐτοῦ σταυροφόρον ὠμοφόριον. Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ βιβλίον πλουσίως ἐσταχωμένον καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς εὐλογεῖ.

Ἰερόθεος (πίν. 5). Γερωντικὴ μορφή ἔχουσα τὴν κατατομήν, τὸ γένειον καὶ τὴν κόμμωσιν τοῦ Πολυκάρπου. Εἶναι ἐνδεδυμένος πολυσταύριον φαιλόνιον, ἐπ' αὐτοῦ δὲ σταυροφόρον ὠμοφόριον. Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ βιβλίον. Διὰ τῆς δεξιᾶς εὐλογεῖ.

Μητροφάνιος² (πίν. 66). Γέρων μακρυγένης καὶ πολιός, μὲ βραχεῖαν κόμην καὶ στενὸν μέτωπον. Αἱ δασεῖαι αὐτοῦ ὀφρύες κυρτοῦνται ἐντόνως περὶ τοὺς μακροὺς καὶ βαθεῖς ὀφθαλμούς. Ἡ ρίς σιμῇ καὶ τὸ στόμα μικρὸν μὲ παχέα χεῖλη, τὰ ὁποῖα καλύπτονται ἀπὸ τὸν πλούσιον μύστακα καὶ τὸ πυκνὸν περὶ τὸ στόμα γένειον (ἐγχρωμος πίν. Κ). Φέρει πολυσταύριον φαιλόνιον καὶ ἐπ' αὐτοῦ σταυροφόρον ὠμοφόριον. Διὰ τῶν χειρῶν του, καλυπτομένων ὑπὸ τοῦ ὠμοφορίου, κρατεῖ πρὸ τοῦ στῆθους του πλουσίως ἐσταχωμένον βιβλίον.

Κλήμης (πίν. 5). Γέρων πολιός μὲ βραχεῖαν κόμην καὶ μακρὸν γένειον. Ἔχει ὀφθαλμούς βαθεῖς καὶ μικροὺς, αὐστηρῶς ἀτενίζοντας, ρῖνα προεξέχουσιν καὶ προσπίπτουσιν κατὰ τὴν ἀκμὴν της. Φέρει πολυσταύριον φαιλόνιον καὶ ὠμοφόριον. Μὲ τὴν δεξιὰν εὐλογεῖ. Εἰς τὴν ἀριστερὰν κρατεῖ βιβλίον πολυτελῶς ἐσταχωμένον.

ΤΡΙΤΗ ΖΩΝΗ: Ἱεράρχαι, μάρτυρες καὶ ὁσίοι

Ἡ τρίτη καὶ κατωτάτη ζώνη περιλαμβάνει, ὡς ἐλέχθη, ὁλοσώμους ἱεράρχας, μάρτυρας καὶ ὁσίους.

1. Ἐξ ὧσων γνωρίζω ὁ Ἁγ. Φωκᾶς ποτὲ δὲν παριστάνεται ὡς νέος. Ἡ Ἑρμηνεία τὸν χαρακτηρίζει ὡς «γέροντα μὲ ἀρχιερατικὴν στολήν» (Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, 192). Μόνον εἰς τὰς πρῶιμους παραστάσεις τῆς Καππαδοκίας εἰκονίζεται μὲ χλαμύδα καὶ μέλαν γένειον (G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. I, α' μέρος, 180, πίν. 47, 2. 210).

2. Ὁ αὐτὸς τύπος τοῦ ὀνόματος συναντᾶται καὶ εἰς τὴν Νέαν Ἐκκλησίαν τοῦ Τοqale τῆς Καππαδοκίας (G. DE JERPHANION, ἔ.ἀ. I, β' μέρος, 319).

Ἀτυχῶς ὅσον πλησιάζουν αἱ τοιχογραφίαι πρὸς τὸ δάπεδον, ὅσον δηλονότι αὐταὶ εἶναι εὐκολώτερον προσिताὶ εἰς τοὺς ἐκκλησιαζομένους, τόσον εἰς χειροτέραν κατὰστασιν εὐρίσκονται ἀπὸ ἀπόψεως διατηρήσεως. Οὕτω, πλὴν τῶν ἐν τῷ Ἰ. Βήματι εἰκονιζομένων ἱεραρχῶν, ἅπασαι σχεδὸν αἱ ἐν τῷ κυρίως ναῷ μορφαὶ εἶναι δυσδιάκριτοι ἕνεκα τῆς ἀλλοιώσεως ἐκ τῆς συνεχοῦς ἐπαλείψεως διὰ λιπαρῶν οὐσιῶν τῶν χρωμάτων καὶ τῶν περιγραμμάτων αὐτῶν.

Ἡ κατὰτάξις τῶν μορφῶν ἐπὶ τῶν ἐπιφανειῶν τῶν τεσσάρων τοίχων τοῦ ναοῦ εἶναι ἡ ἀκόλουθος :

Ἰ. Βῆμα

Κόγχη. Ἐκατέρωθεν τοῦ μονολόβου παραθύρου εἰς τὸν ἡμικύλινδρον τῆς κόγχης παριστάνονται τέσσαρες ἱεράρχαι λειτουργοῦντες, οἱ ὅποιοι κρατοῦν μὲ τὰς δύο χεῖρας εἰλητάρια, εἰς τὰ ὅποια ἀναγράφονται λειτουργικὰ κείμενα.

Οἱ ἱεράρχαι εἰκονίζονται κατὰ τὴν ἐξῆς τάξιν :

Ἀγ. Βασίλειος (ἔγχρωμος πίν. ΙΕ). Εἰς τὸ εἰλητάριον ἡ εὐχὴ τοῦ χειροῦ βικτοῦ ὕμνου ἀδομένου.

*Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς
σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις καὶ ἡδο-
ναῖς.*

Ἀγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος (πίν. 67, 68, ἔγχρωμος πίν. ΙΕ). Εἰς τὸ εἰλητάριον ἡ εὐχὴ τοῦ γ' ἀντιφώνου.

*Ὁ τὰς κοινὰς ταύτ(ας) καὶ συμφώνους
ἡμῶν χαρισάμενος προσευχὰς
ὁ καὶ δύο καὶ τρεῖς
ἀντὶ
〈ὁ καὶ δυοὶ καὶ
τρις〉 συμφωνοῦσιν.*

Ἀγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (πίν. 69). Εἰς τὸ εἰλητάριον ἡ εὐχὴ τῆς προσκομιδῆς.

*Ὁ Θεός ὁ Θεός ἡμῶν ὁ τῶν οὐ(ράνι)
ον ἄρτον τὴν τροφὴν τοῦ παντὸς κόσμου
τὸν Κ(ύριον) καὶ Θεόν ἡμῶν Ἰ(ησοῦν).*

Ἀγ. Ἀθανάσιος (πίν. 70, ἔγχρωμος πίν. ΙΓ'). Εἰς τὸ εἰλητάριον ἡ εὐχὴ τοῦ α' ἀντιφώνου.

*Κ(ύρι)ε ὁ Θεός ἡμῶν οὗ τὸ κράτος ἀνεί-
καστον καὶ ἡ δόξα ἀκατάλη(π)τος.*

Ἐκατέρωθεν τῆς κόγχης παριστάνονται ὁ Ἅγ. Σπυρίδων (πίν. 5, βορεία πλευρά) καὶ ὁ Ἅγ. Κύριλλος (πίν. 5, νοτία πλευρά), ἐνῶ εἰς τοὺς μακροὺς τοίχους καὶ ἐντὸς τοῦ Ἱεροῦ, εἰς τὸν νότιον εἰκονίζονται ὁ Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων καὶ ὁ Ἅγ. Σίλβεστρος (πίν. 71) κρατοῦντες βιβλία πλουσίως ἐσταχωμένα, εἰς δὲ τὸ βόρειον ὁ Ἅγ. Ἀντύπας ἐν προτομῇ, ὑπεράνω τῆς μικρᾶς κόγχης τῆς προθέσεως, ὅπου ὁ πρωτομάρτυς Στέφανος καὶ ὁ Ἅγ. Νικόλαος (πίν. 72) ἔχων εἰς τὰς χεῖράς του ἡμιανεπτυγμένον εἰλητάριον.

Κυρίως ναὸς

Νότιος τοῖχος

Βόρειος τοῖχος

Δημήτριος (πίν. 73, 74, ἔγχρωμος πίν. ΚΑ) Γεώργιος (πίν. 79)
 Σάββας (πίν. 75, ἔγχρωμος πίν. ΙΖ) Θεόδωρος ὁ Τύρων (πίν. 80)
 Εὐθύμιος (πίν. 75, 76, ἔγχρωμος πίν. ΙΖ) Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης (πίν. 80)
 Ἀντώνιος (πίν. 76, ἔγχρωμος πίν. ΙΖ) Εἰρήνη (πίν. 81)
 Ἀρσένιος (πίν. 76, ἔγχρωμοι πίν. ΙΖ, ΙΗ) Αἰκατερίνη (πίν. 81)
 Μοναχὸς ἐν προσκυνήσει (πίν. 77, 78,
 ἔγχρωμος πίν. ΙΖ)

Δυτικὸς τοῖχος: Ἐκατέρωθεν τῆς εἰσόδου

Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς (πίν. 82), Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη (πίν. 83)

Πάντες οἱ ἀνωτέρω ἔχουν τὰς συνήθεις κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην μορφὰς πλὴν τοῦ Ἅγ. Νικολάου, ὁ ὅποιος παριστάνεται μὲν μὲ εὐρὺ μέτωπον καὶ φλακκρὸς εἰς τὸ ἔμπροσθεν τοῦ κρανίου, μὲ πλουσίαν δὲ τρίχωσιν κατὰ τοὺς κροτάφους, ὡς εἰκονίζεται κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὰ μετὰ τὸν 12ον αἰῶνα μνημεῖα, ἀλλὰ δὲν ἔχει τὸ γνωστὸν ὤρειδές, γλυκὺ καὶ συμπαθὲς πρόσωπον. Ἐνταῦθα ἡ διαμόρφωσις τοῦ γενείου, τὸ ὅποιον εἶναι μᾶλλον σφηνοειδές, ὁ μύσταξ καὶ ἡ γαμπή ρίς παραμορφώνουν τὸ πρόσωπόν του κατὰ τρόπον ὥστε νὰ ἐμφανίζεται τοῦτο στυγνὸν καὶ ξένον πρὸς τοὺς διαφόρους αὐτοῦ ἀνὰ τοὺς αἰῶνας τύπους¹. Ἐὰν ἐξέπιπτεν ἡ ἐπιγραφή, θὰ ἦτο δύσκολος ἡ ταύτισις. Ἀντιθέτως οἱ ἄλλοι ἱεράρχαι τοῦ Ἱ. Βήματος, ὡς ὁ Βασίλειος, ὁ Χρυσόστομος, ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ἀπεδόθησαν συμφώνως πρὸς τὴν παλαιὰν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀπομακρύνεται φυσιογνωμικῶς μόνον ὁ Ἅγ. Ἀθανάσιος² (ἔγχρωμος πίν. ΙΓ'). Παρηλ-

1. O. WULFF — M. ALPATOFF, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden 1925, 60, πίν. 20. 88, πίν. 31. 171, πίν. 73. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 9α, 38β, 57α, 60β, 97β, 152α, 175α, 188α. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 17.

2. O. WULFF — M. ALPATOFF, ἔ.ἀ. 60, εἰκ. 21. E. DIEZ — O. DEMUS, ἔ.ἀ. 15. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 9β, 67α, 121α, β, 185α.

λαγμέναι ἐν μέρει δηλοῦνται αἱ μορφαὶ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Ἐλεήμονος καὶ τοῦ Ἀγ. Σιλβέστρου¹, προσαρμοσθεῖσαι εἰς τὰ «πρόσωπα» τοῦ Καλλιέργη, τὰ ὅποια συναντῶμεν εἰς τὴν παράστασιν τῆς Κοιμήσεως καὶ εἰς τοὺς γηραιούς μάρτυρας τῶν ἐγκολπίων τῆς δευτέρας ζώνης. Οὐχ ἤττον ἐκ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως, καὶ εἰδικώτερον τοῦ 12ου αἰῶνος, διατηρεῖ εἰσέτι ὁ καλλιτέχνης τὴν κόμμωσιν καὶ τὴν μορφήν τοῦ γενείου².

Συνήθεις καὶ ἄνευ ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος εἶναι αἱ μορφαὶ τοῦ Ἀρσενίου (ἐγχρωμος πίν. ΙΗ), τῶν Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ καὶ τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης, ἡ ὁποία φέρει ὁμοίαν βασιλικὴν ἀμφίεσιν, ὅπως καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν³.

ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ

Τὰ γραπτὰ κοσμήματα, τὰ ὅποια ποικίλλουν τὰς μικρὰς παραπληρωματικὰς ἐπιφανείας τοῦ ναοῦ περιορίζονται εἰς τὸ ἐλάχιστον καὶ εἶναι τὰ ἑξῆς:

Πλατεῖα ζωφόρος ὀριζομένη ἄνω καὶ κάτω δι' ἐρυθρᾶς ταινίας (πίν. 5, 6, 40, ἐγχρωμος πίν. ΙΒ). Πληροῦται μὲ συνεχόμενα τοξύλια, ἐδραζόμενα εἰς προεξέχοντας δοκοὺς, τετραγώνου τομῆς. Τὸ σύνολον τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ τούτου κοσμήματος ἀποδίδεται προοπτικῶς, ὥστε αἱ διανοιγόμεναι εἰς τὰ τύμπανα τῶν τόξων θυρίδες, μία τοξωτὴ ἄνω καὶ δύο τετράγωνοι κάτω, νὰ φαίνωνται ὅτι εὐρίσκονται εἰς τὸ βάθος. Τὸ κόσμημα τοῦτο περιέτρεχεν ὡς ἐπίστεψις τῆς εἰκονογραφίσεως ὅλην τὴν ἐκκλησίαν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τύμπανα τῶν τριγωνικῶν ἀετωμάτων κατὰ τὴν ἀνατολικὴν καὶ τὴν δυτικὴν πλευράν. Ὁ χρωματισμὸς τῆς ζωφόρου δὲν εἶναι ὅμοιος εἰς τοὺς τέσσαρας τοίχους. Ὡχρα ἀνοικτὴ καὶ σέπια μὲ λευκὰς γραμμὰς εἰς τὰς ἀκμὰς τῶν τόξων καὶ τῶν δοκῶν ἐχρησιμοποιήθησαν εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον. Κίτρινον καὶ μαῦρον διὰ τὰ κύρια χρώματα εἰς βαθυπράσινον κάμπον μεταχειρίζεται ὁ τεχνίτης διὰ τὸ ὑπόλοιπον τῆς ταινίας, ἡ ὁποία ἐξέπεσεν ἀπὸ τοὺς μακροὺς τοίχους.

Τὸ κόσμημα τοῦτο εἶναι σπανιώτατον. Ὡς πρὸς τὸν προορισμὸν (ἐπίστεψιν), τὴν μορφήν (ἀρχιτεκτονικὴν) καὶ τὴν ἀπόδοσιν (προοπτικὴν) συγγενεῦει πρὸς τὴν ἐκ πολυχρώμων πλακιδίων ταινίαν τὴν διατηρηθεῖσαν ὡς γραπτὴ τῆς πρωτοτύπου μίμησις εἰς τὴν βορείαν κιονοστοιχείαν καὶ κάτωθι τοῦ γείσου τοῦ ὀρίζοντος τὸ ὑπερῶον εἰς τὸ κεντρικὸν κλίτος τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης⁴. Δὲν θὰ ἦτο τολμηρὰ ἢ ὑπόθεσις ὅτι ὁ Καλλιέργης ὡς καλὸς γνώστης τοῦ

1. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 67α. Ε. DIEZ — Ο. DEMUS, ἔ.ἀ. εἰκ. 30.

2. Παρομοία κόμμωσις, ἡ ὁποία ἰδιάζει εἰς τὸν 11ον καὶ τὸν 12ον αἰῶνα, συναντᾶται ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Βέροιον καὶ εἰς τὴν Mileševa, εἰς τὰς εἰκονίσεις τῶν ἁγίων Εὐθυμίου καὶ Ἀρσενίου (S. RADOJČIĆ, Mileševa, πίν. XL).

3. Α. ΣΥΤΤΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ, εἰκ. 142.

4. Π. Ν. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Μνημεῖα τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος ἁγίου Δημη-

διακοσμητικοῦ προγράμματος τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, ἀφοῦ ἦτο κάτοικος Θεσσαλονίκης, ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἐκείνου συνέθεσε τὸ κόσμημα τῆς Βεροίας. Βεβαίως ἡ μορφή τοῦ κοσμήματος αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἐλήφθη πιθανῶς ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονήματα ποὺ πλακισιώνουν τὰς μεγάλας συνθέσεις, ὅπως π.χ. εἰς τὴν παράστασιν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Sopoćani¹. Ἐνταῦθα συγγενὴς πρὸς τὸ κόσμημα διαμόρφωσις συναντᾶται εἰς τὴν πρόσοψιν τοῦ ἐνὸς ἐκ τῶν δύο κτισμάτων, ἀλλὰ ἡ χρησιμοποίησις ἢ μᾶλλον ἡ μεταφορὰ τοῦ ἀπὸ τὸ ὠλοκληρωμένον ἀρχιτεκτόνημα εἰς τὴν διακοσμητικὴν ζωφόρον εἶναι πρωτότυπος καὶ ἔγινεν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν, ὡς ἐσημειώθη, τῆς διακοσμητικῆς ζωφόρου τοῦ Ἀγ. Δημητρίου.

Τὸ εἰς τὸ ὑπέρθυρον τῆς πλαγίας κατὰ τὸ μέσον τοῦ νοτίου τοίχου θύρας κόσμημα (πίν. 10, ἐγχρωμος πίν. ΚΑ) συνίσταται ἀπὸ βαθμιδωτὰ τετράγωνα σχηματίζοντα σταυρὸν κατὰ παράταξιν τοποθετημένα. Τὰ μεταξὺ αὐτῶν καὶ τοῦ περιβάλλοντος πλασίου κενὰ πληροῦνται διὰ τοῦ ἡμίσεος τοῦ ὡς ἄνω κοσμήματος. Τὴν μονοτονίαν τῆς ἐπαναλήψεως τοῦ αὐτοῦ διακοσμητικοῦ θέματος διασπᾷ ἡ χρωματικὴ ἐναλλαγὴ ἐρυθροῦ φλογὸς καὶ ἐρυθροῦ καστανοῦ. Τὸ κόσμημα τοῦτο εἶναι σύνηθες καὶ εἰς τὴν εἰκονογράφειν τῶν κωδίκων, καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὰ ἐπίτιτλα αὐτῶν, καὶ εἰς τὴν μεγάλην ζωγραφικὴν ἀπὸ τῶν ἀρχῶν ἡδη τοῦ 11ου αἰῶνος².

Ἐτερον κόσμημα, ἐπίσης σύνηθες ἐξ ἐρυθρῶν καὶ βαθυκυάνων ἐναλλάξ τετραφύλλων ἐπὶ ἀνοικτοφαίου κάμπου εἰς σχῆμα σταυροῦ, πληροῖ τὰς στενὰς ἐπιφανείας τῶν παρειῶν τῶν τόξων ποὺ περιβάλλουν τὰς παραστάσεις τῆς Σταυρώσεως καὶ τῆς εἰς Ἀδου Καθόδου (ἐγχρωμος πίν. ΙΑ).

Τέλος εἰς τὰς παρειὰς τοῦ ἀνοίγματος τῆς πρὸς Νότον θύρας εἰκονίσθησαν μὲ ἐρυθρὸν χρῶμα οἱ συνήθεις σταυροὶ ἐν μέσῳ φυλλοφόρων κλάδων

ΕΞΩΤΕΡΙΚΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ

Ἐλέχθη ἀνωτέρω ὅτι οἱ ἐξωτερικοὶ τοῖχοι τῆς μικρᾶς ὑπὸ μελέτην βασιλικῆς ἐκοσμοῦντο μὲ τοιχογραφίας.

Ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς διεσώθησαν τέσσαρες μόνον. Δύο λίαν κατεστραμμένοι, ὥστε νὰ εἶναι ἀδύνατος ἡ μελέτη αὐτῶν εἰς τὴν δυτικὴν ὄψιν τοῦ ναῖσκου ἐκατέρωθεν τῆς δυτικῆς εἰσόδου. Αἱ ἄλλαι δύο, εἰς καλυτέραν ἀπὸς κατάστασιν, εὐρίσκονται εἰς τὴν νοτίαν πλευράν, καὶ ἡ μὲν μία εἰκονίζει τὴν Παναγίαν

τρίου, BZ 17, 1908, 350, εἰκ. 10, 11, πίν. VI. CH. DIEHL — M. LE TOURNEAU — H. SALADIN, Les monuments chrétiens de Salonique, Paris 1918, εἰκ. 35, πίν. 20. Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, 160 κ.ε.

1. V. DJURIĆ, Sopoćani, πίν. XXVII.

2. Α. ΟΡΑΝΔΟΣ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, 202, εἰκ. 111, πίν. 19. Ἐνταῦθα καὶ ἡ ἀναφορὰ εἰς πολλὰ παράλληλα.

βρεφοκρατούσαν, ἡ δὲ ἄλλη, ἐντὸς κτιστοῦ τόξου, τὸν Χριστὸν ὄρθιον μὲ τὰς δύο ἐκτεινομένας πλαγίως χεῖρας εὐλογοῦντα τέσσαρας μορφὰς τεθνεώτων. Ἀμφότεραι ἀνήκουν εἰς τὸ μέσον τοῦ 14ου αἰῶνος.

Ἡ Ἀγ. Ἀννα μὲ τὴν Θεοτόκον

Ἡ διατήρησις τῆς εἰκόνης εἶναι κακὴ. Μόλις διακρίνονται τὰ χρώματα καὶ ἀμυδρῶς τὰ περιγράμματα. Τὸ πρόσωπον τῆς Ἀγ. Ἀννης εἶναι ὥσειδὲς μὲ μακρὰν καὶ πολὺ λεπτὴν ρῖνα, τῆς ὁποίας ἡ ἀκμὴ κλίνει ἐπὶ τοῦ ἄνω χείλους. Τὸ εἰσέχον πηγούνι, αἱ σαρκώδεις παρειαί, οἱ λοξοὶ καὶ πρὸς τὰ κάτω ὀφθαλμοὶ ἐνθυμίζουσιν γυναικεῖα πρόσωπα, καὶ ἰδιαιτέρως τῆς Θεοτόκου, εἰς τὸ Βαῤ-κονο, ὅπου ὅμως τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι λεπτότερα καὶ ἡ ἐπεξεργασία τοῦ συνόλου περισσότερον τεχνική¹. Ἀλλὰ καὶ ἡ θέσις καὶ ἡ στάσις ὡς καὶ ἡ μορφή τῆς μικρᾶς Θεοτόκου ἀνάγονται εἰς μνημεῖα τοῦ 13ου αἰῶνος².

Ἡ ἀπόδοσις τοῦ ἱματίου καὶ τοῦ μαφορίου διαφέρει ἀπὸ τὸν τρόπον ἀποδόσεως ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Καλλιέργης. Αἱ ἄδραϊ πτυχαὶ ἀποδίδονται μὲ παχείας μαύρας καὶ σκληρὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι εἰς τὸ σημεῖον τῆς συναντήσεώς των σχηματίζουν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ὀξείας γωνίας. Συμβατικὴ εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ πτύχωσις τοῦ μαφορίου, τὸ ὁποῖον, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸ μαφόριον τῆς Πλατυτέρας τοῦ Καλλιέργη, φαίνεται ὡς σκληρὸν καὶ δύσκαμπτον ὕφασμα.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω τεκμαίρεται ὅτι ἄλλος τεχνίτης ἐξετέλεσε τὰς ἐξωτερικὰς τοιχογραφίας καὶ ὅχι ὁ Καλλιέργης. Ἐὰν δὲ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἀφ' ἐνὸς ἡ φράσις τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς ὅτι συμπληροῖ ἡ σύζυγος τοῦ κτήτορος διὰ τοῦ Καλλιέργη τὸν ναὸν καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ χρονολογία τῆς συμπληρώσεως ταύτης, εἴμεθα ὑποχρεωμένοι, νομίζω, νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη ἔγινε περὶ τὰ τέλη τοῦ 13ου ἢ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 14ου αἰῶνος, ὑπὸ τεχνίτου ὅμως ὅστις συνέχιζεν εἰσέτι τὴν παλαιὰν τεχνοτροπικὴν παράδοσιν.

1. A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 59, πίν. Va. "Ὁμοιοὶ μορφαὶ συναντῶνται καὶ εἰς ναοὺς τῆς Καστορίας : Ἀγ. Στέφανον, Ταξιάρχην τῆς Μητροπόλεως καὶ, ἀργότερον (16ος αἰ.), εἰς τὴν Παναγίαν τὴν Κουμπελίδικην (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 101β, 110, 140β).

2. Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, ἔ.ἀ. πίν. 101β.

Ο ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ

Πρὶν συνοψίσωμεν τὰ γενικά συμπεράσματα, εἰς τὰ ὅποια ὡδηγεῖ ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βέροϊαν καὶ θέσωμεν τὸ πρόβλημα τῆς σχέσεως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καλλιέργη μετὰ τὰ ἄλλα ζωγραφικὰ σύνολα τῆς ἐποχῆς του καὶ ἰδιαίτερώς μετὰ ἐκεῖνα ποὺ εὐρίσκονται εἰς τὴν Μακεδονίαν, σκόπιμον νὰ ἐξετασθῇ α) ποῦ ἔζησεν ὁ ζωγράφος μας, ἀνεξαρτήτως τῆς καταγωγῆς του¹, κατὰ τὴν ὥριμον ἐποχὴν τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητός του καὶ β) ποῖα εἶναι τὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα, τὰ ὅποια χαρακτηρίζουν τὸ ἔργον του.

α) Διευπλώθη παλαιότερον καὶ ἀπὸ ἄλλους ἐρευνητὰς καὶ ἀπὸ ἐμὲ ἡ γνώμη, ὅτι ὁ Καλλιέργης ἔζησεν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην². Τὴν ἀπλὴν αὐτὴν ἄλλοτε ὑπόθεσιν ἐπιβεβαιώνει τὴν ἔγγραφον τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, εἰς τὸ ὅποιον ἀναφέρεται ὅτι ὁ Ἀλέξανδρος Δούκας ὁ Σαραντηνὸς καὶ ἡ σύζυγός του Καλὴ πωλοῦν εἰς τὴν Μονὴν Χιλανδαρίου τρεῖς οἰκίας εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, εὐρισκομένης εἰς τὴν συνοικίαν τοῦ Ἀγ. Παραμόνου. Εἰς τὸ πωλητήριον τοῦτο ἔγγραφον, τὸ ὅποιον φέρει ἡμερομηνίαν 9ην Νοεμβρίου καὶ χρονολογίαν 1322, ἀναφέρονται ὡς μάρτυρες τῆς δικαιοπραξίας αὐτῆς ἐκτὸς τοῦ ἀπὸ Θεσσαλονικαίου Μεγάλου ἀλλαγίου κῦρ Μιχαὴλ τοῦ Χαμαιδράκοντος καὶ τοῦ πρωτομαΐστορος τῶν οἰκοδόμων κῦρ Γεωργίου τοῦ Μαρμαρᾶ καὶ ὁ ζωγράφος κῦρ Γεώργιος Καλλιέργης³.

Ἐπίσης ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τοῦ ἔγγραφου, τὸ ὅποιον τὸν κατατάσσει μετὰ ἄλλων προσωπικοτήτων τῆς πόλεως, συμπεραίνεται ὅτι ὁ Καλλιέργης ἦτο ὄχι μόνον γνωστὸν πρόσωπον εἰς τὴν Θεσσαλονίκην ἀλλὰ καὶ ὡς ζωγράφος ἀνεγνωρισμένος.

Ἡ διαπίστωσις αὕτῃ ἐπιτρέπει, νομίζω, νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι τὸ ἔργον τοῦ Καλλιέργη δὲν ἦτο δυνατόν νὰ περιωρίζετο εἰς τὴν ἱστορήσιν μόνον τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βέροϊαν. Εἶναι λογικόν, εἰς αὐτὸν καὶ εἰς τὴν συνοδείαν του νὰ ἀνήκουν καὶ ἄλλα ζωγραφικὰ σύνολα.

Προσφάτως διευπλώθη ἀπὸ τὸν S. Radojčić, ἡ γνώμη ὅτι ὁ Καλλιέργης παρέμεινε καὶ εἰργάσθη καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν⁴. Τοῦτο ὁ Σέρβος σοφὸς

1. Πρβ. ἄνωτ. σ. 8.

2. A. XYNGOPOYLOS, Thessalonique et la peinture macédonienne, 28 κ.έ. V. DJURIĆ, Fresques médiévales à Chilandar, Actes du XII^e Congrès Intern. d'Études Byz. à Ochrid, Beograd 1964, 3, 79 κ.έ.

3. Γ. ΘΕΟΧΑΡΙΔΗΣ, Ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης, Μακεδονικά 4, 1955/60 (1960), 541 κ.έ. Τὸ σχετικὸν πωλητήριον ἐδημοσιεύθη ὑπὸ τῶν L. PETIT — B. KORABLEV, Actes de Chilandar, Βυζ. Χρ. 17, 1911 (παράρτημα), 178 — 181.

4. S. RADOJČIĆ, Staro Srpsko Slikarstvo, Beograd 1966, 127 κ.έ. Τοῦτον ἠκολούθησαν περιέρ-

στηρίζει εἰς τὸ ποίημα τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ εἰς εἰκόνα τοῦ Καλλιέργη ὃς ὦν λελωβημένος ὑγιάσθη παρὰ τῆς Θεοτόκου τῆς Πηγῆς¹. Ἀλλὰ καὶ ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἰς τὸ ποίημα ὅπου λέγεται δεῖ γοῦν ἐπαινεῖς τῆς γραφῆς τὸν τεχνίτην, ὃς πρὸς τὸν Υἱὸν ἀκροώμενον τάχα λαλοῦσαν αὐτὴν ζωγραφεῖ τὴν Παρθένον γίνεται ἀορίστως μόνον καὶ ἀνωνύμως μνεῖα τοῦ ζωγράφου τῆς εἰκόνας, ὅμως καὶ ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος δηλώνει ὅτι Καλλιέργης ὀνομάζεται ὁ ἄσθενής καὶ ὅχι ὁ ζωγράφος. Ἐπομένως πρέπει νὰ ἀποκλεισθῇ ἡ βάσει τοῦ ἀναφερθέντος ποιήματος γνώμη ὅτι ὁ ζωγράφος μας εἰργάσθη καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν.

β) Ὁ Καλλιέργης κατοικεῖ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ κινεῖται εἰς τὴν Μακεδονίαν. Ἐν τούτοις ἡ τέχνη του, ὅπως παρουσιάζεται εἰς τὴν Βέροϊαν, δὲν συμβαδίζει ἀπολύτως μὲ τὴν σύγχρονον καὶ ἰδιαιτέρως μὲ τὴν τέχνην εἰς τὴν Μακεδονίαν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος. Κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν ἡ ζωγραφικὴ, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, εἶναι, ὅπως εἰς τὸ Πρωτᾶτον τῶν Καρυῶν, δυναμικὴ, ρωμαλέα, δραματικὴ, διηγηματικὴ, συχνὰ μὲ ἰσχυρὰ χρώματα, μὲ ἔντονα πολλὰς περιγράμματα καὶ διαχωρισμοὺς τῆς ἐπιφανείας τοῦ προσώπου διὰ τὴν δῆλωσιν τῆς πλαστικότητός του. Τὰ αὐτὰ χαρακτηριστικὰ συναντῶνται καὶ εἰς τὰς περισσοτέρας παραστάσεις τῆς Παναγίας τῆς Περιβλέπτου εἰς τὴν Ἀχρίδα.

Ἡ τέχνη τοῦ Καλλιέργη εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀναστάσεως εἰς τὴν Βέροϊαν ἔχει ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ καὶ ἰδιομορφίας καὶ εἰς τὴν σύλληψιν καὶ εἰς τὴν ὁργάνωσιν τῶν συνθέσεων καὶ εἰς τὴν ἐκτέλεσιν. Εἶναι τέχνη εἰς τὸ σύνολον καὶ τὴν οὐσίαν της καθαρῶς προσωπικὴ. Τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ὁ ζωγράφος μας ἀπομονώνεται ἀπὸ τὸ περιβάλλον του ἢ ὅτι ἀγνοεῖ πολλὰ στοιχεῖα, ἰδιαιτέρως τεχνοτροπικὰ καὶ τεχνικὰ, τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς του. Ἀκολουθεῖ ἰδικὴν του ὁδὸν χωρὶς τοῦτο νὰ εἶναι ἡθελημένη φυγὴ ἀπὸ τὸ σύγχρονόν του καλλιτεχνικὸν πνεῦμα. Εἶναι μᾶλλον μία τάσις, ἡ ὁποία τὸν συνοδεύει ἀπὸ τοὺς νεανικοὺς του χρόνους, πού πρέπει νὰ συμπίπτουν μὲ τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 13ου αἰῶνος, τάσις ἡ ὁποία χωρὶς νὰ χαθῇ συγχρονίζεται. Καὶ αὐτὸς ἀκριβῶς ὁ συγκερασμὸς τοῦ παραδοσιακοῦ καὶ τοῦ νέου εἰς συγκροτημένον σύνολον μὲ ἀπόλυτον ἐσωτερικὴν καὶ ἐξωτερικὴν ἐνότητα δηλώνει τὴν ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα τοῦ Καλλιέργη. Οὔτε ἀντιγράφει οὔτε μιμεῖται. Δημιουργεῖ.

Εἰς τὰ πρόσωπα τῶν παραστάσεων τοῦ ἀποτυπώνεται ἡ ἰκανότης καὶ ἡ δεξιότητά του.

Τὰ γεροντικὰ πρόσωπα τοῦ Συμεὼν τῆς Ὑπαπαντῆς (πίν. 17, ἔγχρωμος

γως καὶ οἱ ἡμέτεροι Α. ΣΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ (Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, ἔκδ. Ἰδρ. Μελ. Χερσ. Αἱμου, Θεσσαλονίκη 1970, 60) καὶ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ (BZ 61, 1968, 108).

1. E. MILLER, Manuelis Philae carmina, II, 25, XI, Paris 1857, ἀνατ. A. Hakkert, Amsterdam 1967.

πίν. Δ), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν Κοίμησιν (πίν. 41, ἐγχρωμος πίν. ΙΓ), τοῦ Σίμωνος τοῦ Κυρηναίου εἰς τὸν Ἐλκόμενον (πίν. 26) κ.ἄ. εὐρίσκονται πολὺ πλησίον εἰς τὰ γεροντικὰ πρόσωπα τῆς Περιβλέπτου εἰς τὴν Ἀχρίδα, τοῦ Πρωτάτου, τῶν μνημείων τῆς Καστορίας, τῆς Παλαιᾶς Σερβίας καὶ γενικῶς τῶν ἔργων τοῦ 14ου αἰῶνος. Τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα τῶν προσώπων τῆς κατηγορίας αὐτῆς εἶναι παντοῦ τὰ αὐτά. Πλαστικότητα, φυσιοκρατισμός, δασεῖα καὶ πλουσία κόμη καὶ γένειον, τὰ ὅποια συμπλέκονται, ρὶς μᾶλλον χονδρὴ, στοματικὴ σχισμὴ μόλις διαφαινομένη μεταξὺ τοῦ πλουσίου μύστακος, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν μίαν πλευράν, ἀποδίδεται διαφορετικὰ ἀπὸ τὴν ἄλλην, γένειον εἰς τὸ πηγῶν δασύ, ποὺ ἀρχίζει ἀμέσως μετὰ τὸ κάτω χεῖλος. Ἐν τούτοις παρὰ τὸν κοινὸν τοῦτον βερισμὸν, ὑπάρχουν οὐσιαστικαὶ διαφοραὶ μεταξὺ τῶν προσώπων ὅλων τῶν ἄλλων μνημείων ἀφ' ἑνὸς καὶ τῶν ἀντιστοιχῶν προσώπων τοῦ Καλλιέργη ἀφ' ἑτέρου. Ὅχι εἰς τὴν μορφολογίαν ἀλλὰ εἰς τὸν ἀντικατοπτρισμὸν τῆς ἐσωτερικότητος, εἰς τὴν μεγάλην ἡρεμίαν, εἰς τὴν γαλήνιον ἔκφρασιν καὶ εἰς τὸ συγκρατημένον πάθος. Ἡ τεχνοτροπία εἶναι ἡ αὐτὴ εἰς ὅλα. Τὸ ἥθος διαφέρει. Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς ἄλλους τύπους γεροντικῶν προσώπων, ὁσίων ἢ μαρτύρων, ὅπου ὅμως δὲν εἶναι τόσον ἐκδηλὸς ἡ διαφορὰ, διότι εἰς ὅλας τὰς περιπτώσεις καὶ εἰς ὅλα τὰ μνημεῖα ἡ ἡρεμία εἶναι τὸ κοινὸν χαρακτηριστικὸν τῶν προσώπων αὐτῶν.

Τὰ πρόσωπα τῶν μεσηλικῶν —ἀποστόλων, μαρτύρων, ἱεραρχῶν— καὶ ἄλλων μορφῶν, ποὺ εἶναι ἐγκατεσπαρμένα εἰς διαφόρους σκηνάς, ἔχουν ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, τὰ ὅποια εἶναι δύσκολον, ἂν ὅχι ἀδύνατον, νὰ περιληφθοῦν εἰς καθωρισμένους καὶ συχνὰ ἐπαναλαμβανομένους τύπους. Παρὰ ταῦτα εἰς ὅλα αὐτὰ τὰ πρόσωπα κυριαρχεῖ ἡ ἐσωτερικότης καὶ ἡ ἀποπνευματώσις. Καὶ τοῦτο ἀνεξαρτήτως τῶν σκηνῶν εἰς τὰς ὁποίας ἐντάσσονται. Μὲ τὴν αὐτὴν π.χ. μελαγχολίαν καὶ πνευματικὴν ὑπόστασιν ἀποδίδονται οἱ μεσήλικες καὶ οἱ νέοι ἀπόστολοι εἰς τὰς σκηνάς τοῦ Πάθους τοῦ Κυρίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ὅπως καὶ εἰς τὰς συνθέσεις τῆς Βαῖοφόρου, τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου καὶ τῆς Ἀναλήψεως, ὅσον καὶ ἂν αἱ τελευταῖαι ἔχουν χαρούμενον, διθυραμβικὸν χαρακτῆρα. Παρὰ τὰ ὑποκειμενικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ διακρίνουν τὰς μορφὰς τοῦ Καλλιέργη, τὰ κοινὰ στοιχεῖα ποὺ ἀνεφέρθησαν ἔχουν τόσον σημαντικὸν ρόλον, ὥστε ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ ἔχῃ κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἐπαναλαμβάνονται τὰ αὐτὰ πρόσωπα. Ἐν τούτοις παντοῦ ἐπικρατοῦν τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ μορφολογικὴ διαφοροποίησις.

Αὐτὴ ἡ ἱκανότης τοῦ Καλλιέργη, ὁ ὁποῖος ἴσως καὶ νὰ μὴ δημιουργῇ ἀπολύτως συνειδητά, ὅπως ὅλοι οἱ ξεχωριστοὶ καλλιτέχναι, ἐκδηλώνεται ἰδιαίτερως εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Κυρίου. Παντοῦ αἱ φυσιογνωμικαὶ γενικότητες καὶ λεπτομέρειαι εἶναι αἱ αὐταί. Ἀλλὰ ἡ διεισδυσίς εἰς τὴν ψυχὴν, εἰς τὰ αἰσθήματα, ἀκόμη

καὶ εἰς τὴν θείαν ὑπόστασιν τοῦ Θεανθρώπου, μεταβάλλουν τὸν Καλλιέργην εἰς θαυμαστὸν καὶ ἔμπειρον σκηνοθέτην, ποὺ γνωρίζει νὰ μεταλλάσῃ καὶ ἔχει τὴν δύναμιν νὰ μεταμορφώῃ, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐσωτερικὴν ὑπόστασιν, τὸν πρωταγωνιστὴν τοῦ ἀπὸ τὴν μίαν σκηνὴν εἰς τὴν ἄλλην. Εἰς τὴν Ἑγερσιν τοῦ Λαζάρου (πίν. 20, ἔγχρωμος πίν. Γ) εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μεγαλοπρεπῆς εἰς τὴν στάσιν, τὸ παράστημα καὶ τὴν πολύπτυχον ἀμφίεσιν, μὲ ὑπεράνθρωπον ἦθος, ἐπιτακτικὸς, μὲ τὸ πρόσωπον παρὰ τὴν εὐγένειάν του σκληρόν, μὲ τὴν χεῖρα ἀπλωμένην εἰς ἔντονον χειρονομίαν διαταγῆς, ὡς ἀντιμέτωπος καὶ νικητὴς τοῦ θανάτου, ὡς αὐτὴ ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωὴ. Εἰς τὴν Βαΐοφόρον (πίν. 21, ἔγχρωμος πίν. Ζ) παριστάνεται βασιλικὸς εἰς τὸ παράστημα μέσα εἰς τὸν φαρδὸν χιτῶνα καὶ τὸ πλούσιον κυανοῦν ἱμάτιον, ποὺ ἀντιτίθεται εἰς τὸν χρωματισμὸν τοῦ λευκοφαίου ζώου. Ἀλλὰ μὲ τὴν στροφὴν τῆς κεφαλῆς καὶ τὴν ἐλαφρὰν κλίσιν πρὸς τὰ δεξιὰ ἡ ἡρεμὸς μορφή του προσλαμβάνει μελιχιότητα ποὺ ἀνταποκρίνεται εἰς τὸ προφητικὸν «... ἰδοὺ ὁ βασιλεὺς σου ἔρχεται σοι πραῦς...». Ἀκόμη καὶ εἰς τὴν Προδοσίαν (πίν. 24) καὶ εἰς τὴν σκηνὴν πρὸ τοῦ Πιλάτου καὶ τῶν ἀρχιερέων (πίν. 25, ἔγχρωμος πίν. Η), δεχόμενος εἰς τὴν πρώτην τὸ ὕπουλον φίλημα τοῦ μαθητοῦ καὶ εἰς τὴν δευτέραν τὸ ράπισμα τοῦ δούλου, ὁ Κύριος ἔχει διαφορετικὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου εἰς κάθε μίαν ἀπὸ τὰς παραστάσεις αὐτάς. Ἀπέχθεια καὶ σκεπτικισμὸς ἀποτυπώνεται εἰς τὴν μίαν, ἀπορία καὶ ὑπομονὴ εἰς τὴν ἄλλην. Τελείως ἡλλοιωμένος, ἀδύνατος, μὴ ἔχων εἶδος οὐδὲ κάλλος, ἐξουθενωμένος μὲ στενὸν ἀχειρίδωτον χιτῶνα, ποὺ φθάνει ἕως τὰ γόνατα, μὲ ἐλαφρὰν κλίσιν τῆς κεφαλῆς ἐμπρός, μὲ δεμένας τὰς χεῖρας καὶ ἐλκόμενος ἀπὸ τοῦ λαίμοῦ, ἀκολουθεῖ ὁ Κύριος τοὺς στρατιώτας εἰς τὴν πορείαν του πρὸς τὸν Γολγοθᾶν (πίν. 26).

Ἔτσι ὁ Καλλιέργης ἀποδεικνύεται ἄριστος ψυχογράφος, ποὺ ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ ἰσορροπήσῃ τὸ ἐξωτερικὸν καὶ τὸ αἰσθητὸν μὲ τὸ ἐσωτερικὸν καὶ τὸ ψυχικὸν καὶ τὸ ἐν χρόνῳ μὲ τὸ αἰώνιον. Τὰ πρόσωπα τῶν παραστάσεων του καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Χριστοῦ δὲν εἶναι τὰ συνήθη τῆς ἐποχῆς εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει. Φυσιογνωμικῶς ἴσως νὰ συγγενεύουν, ἐπαναλαμβάνω, πρὸς τὰ πρόσωπα ἄλλων δημιουργῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος, ἡ συγγένεια ὅμως αὐτὴ περιορίζεται εἰς τὰ ἐξωτερικὰ μόνον στοιχεῖα. Εἰς μερικὰς μάλιστα περιπτώσεις τὸ πραγματικὸν βίωμα τοῦ καλλιτέχνου μας ἐν σχέσει πρὸς τὰς ψυχικὰς καταστάσεις τῶν προσώπων εἶναι τόσον ἔντονον, ὥστε διὰ τὴν ἀποτύπωσιν τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου φέρεται εἰς καινοτομίας καὶ εἰς ριζοσπαστικὰς καλλιτεχνικὰς λύσεις. Εἰς τὸν ἀπόστολον Παῦλον τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (πίν. 48, ἔγχρωμος πίν. ΙΓ), ἐνῶ εἰς ὅλας τὰς ἕως σήμερον γνωστὰς παραστάσεις, ἐκτὸς μιᾶς περιπτώσεως εἰς τὸν Ἅγ. Νικόλαον τῶν Ὁρφανῶν, ὁ πόνος διὰ τὸν θάνατον τῆς Παναγίας ἀποδίδεται μὲ τὴν ἔντονον πρόκυψιν ἢ τὴν συστροφὴν τοῦ σώματος ἢ μὲ ὠρισμένον μορ-

φασμὸν κατὰ τὴν στοματικὴν χώραν, εἰς τὴν Βέροϊαν ὁ πόνος αὐτὸς δὲν ἐκδηλώνεται οὔτε μὲ μορφασμοὺς οὔτε μόνον μὲ τὴν θέσιν τοῦ σώματος. Ὁ Καλλιέργης κρύπτει τελείως τὸν δεξιὸν ὀφθαλμὸν τοῦ ἀποστόλου μὲ τὴν καλυμμένην μὲ τὸ ἱμάτιον χεῖρα. Τοῦ ἀριστεροῦ δίδει συνοπτικῶς μόνον τὸν κόγχον καὶ τὸν κλείνει τελείως, περιοριζόμενος εἰς μίαν πολὺ λεπτὴν μαύρην πινελιὰν διὰ νὰ δηλώσῃ τὸ σημεῖον ἐνώσεως τῶν δύο βλεφάρων καὶ εἰς μίαν ἀκόμη διὰ τὴν μόλις διακρινόμενην ὀφρύν. Ἡ μορφολογικὴ αὐτὴ πρωτοτυπία, ἡ ὁποία βασίζεται εἰς τὴν αἰσθητικὴν ἀρχὴν τοῦ *non finito* καὶ ἡ ὁποία παρατηρεῖται καὶ εἰς τὴν αὐτὴν παράστασιν τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν, εἶναι μοναδική, ἐξ ὧσων ἔχω ὑπ' ὄψει μου, εἰς τὴν καθόλου εὐρωπαϊκὴν τέχνην. Μόνον εἰς τὸν ἐσταυρωμένον ἢ εἰς τὸν θρηνούμενον Χριστὸν συναντᾶται ἀνάλογος ἀπόδοσις. Ἀλλὰ καὶ ἐκεῖ ἡ μαύρη γραμμὴ ποὺ δηλώνει τὴν ὀφθαλμικὴν σχισμὴν ἢ μᾶλλον τὰ κλειστὰ βλέφαρα εἶναι πλατεῖα καὶ σχετικῶς ἰσχυρά, ὁ δὲ ὀφθαλμὸς ἀνατομικῶς ἀποδίδεται κανονικῶς.

Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ λεχθῇ ἐὰν αἱ λεπτομέρειαι αὐταὶ τοῦ προσώπου, ποὺ ἀντικατοπτρίζουν ἐσωτερικὰ ψυχικὰ βιώματα καὶ αἱ ὁποῖαι δηλώνουν τὴν ὑψηλὴν καλλιτεχνικὴν στάθμην ὅπου εἶχε φθάσει ὁ Καλλιέργης, εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα μακρᾶς καὶ ἐπιμόνου μελέτης. Προσωπικῶς πιστεύω ὅτι ὁ ζωγράφος μας δὲν ἐχρησιμοποίησεν οὔτε πρότυπον, ἀφοῦ ἄλλωστε δις μόνον ἀπαντᾷ ἡ περίπτωσις τοῦ Παύλου, οὔτε κατέληξεν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀβελ εἰς τὴν Ἀνάστασιν. (πίν. 38, ἔγχρωμος πίν. ΙΑ) ἢ τῶν φίλων τῆς Παναγίας εἰς τὴν Κοίμησιν (πίν. 49, ἔγχρωμος πίν. ΙΒ) μετὰ συστηματικὴν προσπάθειαν ἢ χρησιμοποίησιν ἀρχαίων προτύπων ἢ ἀντιβόλων. Ὅπως οἱ πραγματικοὶ καὶ ἐμπνευσμένοι καλλιτέχναι, ἀνεξαρτήτως τοῦ εἴδους τῆς τέχνης ποὺ θεραπεύουν, δημιουργοὺν πραγματικὰ οὐ σοφία, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες, ὥσπερ οἱ θεομάντις καὶ οἱ χρησμοδοί¹, ἔτσι καὶ εἰς τὸν Καλλιέργην οὕτως ἐπῆλθεν οὐδὲν ἐπιτηδεύσαντα².

Μὲ τὴν ἀρχαιότητα ὁ Καλλιέργης ἔχει καὶ ἄλλην ἰδιαιτέραν ἐσωτερικὴν συγγένειαν, ἡ ὁποία ἐκτείνεται ἀπὸ τοὺς κλασσικοὺς χρόνους ἕως τὴν ὀψιμον ἀρχαιότητα. Εἰς τὴν ὑποσυνείδητον αὐτὴν ἀναγωγὴν τοῦ τεχνίτου εἰς τὰ ἀρχαῖα πρότυπα ὀφείλονται αἱ ἀρχαῖζουσαι μορφαὶ ποὺ ἐμφανίζονται εἰς μερικὰς συνθέσεις του. Ὁ Ἀβελ εἰς τὴν Ἀνάστασιν (πίν. 38, ἔγχρωμος πίν. ΙΑ), μὲ τὴν ἀνατομικὴν ἀκρίβειαν ἢ μᾶλλον μὲ τὴν ἀρμονίαν τοῦ σώματος καὶ μὲ τὴν κλασσικὴν κεφαλὴν εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας της, παριστάνεται ὡς ἥρωικὸς νέος, ξένος πρὸς τὴν νεανικὴν γενικότητα, μὲ τὴν ὁποίαν εἰκονίζονται συνήθως αἱ νεανικαὶ μορφαὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Ἐδῶ πρόκειται διὰ μίαν ἐλαχίστην μόνον στιγμὴν πραγματικῶς κλασσικοῦ. Εἰκονίζεται ὁ «ὠραῖος ἄνθρωπος». Παρομοία εἶναι καὶ ἡ

1. Ἐγγων οὖν καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφία ποιεῖεν ἃ ποιεῖεν, ἀλλὰ φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες, ὥσπερ οἱ θεομάντις καὶ οἱ χρησμοδοί, ΠΛΑΤΩΝΟΣ Ἀπολ. Σωκρ. 22Β.

2. Οὕτως ἐπελθεῖν αὐτῷ μηδὲν ἐπιτηδεύσαντι, ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ Ἀληθῶν διηγημάτων Β' 20.

ἀπόδοσις τῶν γυναικῶν εἰς τὴν Κοίμησιν (πίν. 49). Ἡ κατατομὴ τοῦ προσώπου, ἡ ρίς, τὸ μικρὸν ἀλλὰ κανονικὸν στόμα μὲ τὰ σαρκώδη χεῖλη, τὸ ἥθος ὅλον εἶναι ἐπιβιώσεις τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος, ὅπως καὶ αἱ δύο μορφαὶ τῶν νέων ὀπίσω ἀπὸ τὸν Παῦλον (πίν. 50) ἀνάγονται εἰς τοὺς ἐρωτιδεῖς τῆς ὀψίμου ἀρχαιότητος. Ἀλλὰ ἡ πνευματικὴ γλῶσσα, ἡ βαθεῖα θρησκευτικὴ συγκίνησις ἴσως νὰ μὴ ἔχουν διεισδύσει εἰς τὸ κλασσικὸν τόσον ἰσχυρῶς πουθενὰ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην ὅσον εἰς τὰς μορφὰς ποὺ ἀνεφέραμεν. Διότι δὲν πρόκειται ἐδῶ διὰ τὴν μίμησιν ἢ τὴν ἀναπόλησιν σκηνῶν ποὺ τὰ πρόσωπά των προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα οὔτε διὰ τὴν ἀπλὴν ἀπόδοσιν μορφῶν ποὺ ἐλήφθησαν ἀπὸ μεγαλύτερας συνθέσεις ἢ ἐμιμήθησαν ἀρχαῖα μεμονωμένα ἀγάλματα ἢ ζωγραφικὰ ἔργα, ὅπως συχνὰ συναντῶνται εἰς ὅλην τὴν βυζαντινὴν τέχνην καὶ ἰδιαιτέρως ὅπου αὕτη παρουσιάζει κλασσικίζουσας ἐξάρσεις¹, ἀλλὰ διὰ τὴν μετουσίωσιν τοῦ κλασσικοῦ εἰς βυζαντινόν, χωρὶς ὅμως τὸ πρῶτον νὰ χάσῃ τὴν ὑπόστασίν του· ὡραῖον παράδειγμα εἶναι αἱ δύο μορφαὶ τῶν νέων τῆς Κοιμήσεως. Βασικῶς εἶναι αἱ αὐταί, ὅπως ἐλέχθη, μὲ τὰς μορφὰς τῶν ἐρωτιδέων ποὺ εὐρίσκομεν εἰς τοὺς σαρκοφάγους καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ 4ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰῶνος². Καὶ ὅμως, χωρὶς νὰ χάσουν τίποτε ἀπὸ τὴν παλαιάν των μορφήν καὶ ὑφήν, εἰς τὴν Βέροϊαν ἐπανέρχονται ὡς πρωτότυποι βυζαντιναὶ μορφαὶ μὲ τὴν προσθήκην τοῦ «σγοῦρδου» εἰς τὴν ἀρχαίαν κόμμωσιν εἰς τὴν μίαν, μὲ λεπτὸν γένειον καὶ μύστακα εἰς τὴν ἄλλην καὶ μὲ ὅλας τὰς τεχνοτροπικάς καὶ τεχνικάς λεπτομερείας τῆς ἐποχῆς καὶ εἰς τὰς δύο. Τὰ παραδείγματα ἡμποροῦν νὰ πολλαπλασιασθοῦν.

Εἰς τὴν σημειωθείσαν ὑποσυνείδητον ἐσωτερικὴν συγγένειαν τοῦ Καλλιέργη μὲ τὴν ἀρχαιότητα ὀφείλονται καὶ αἱ ραδιναὶ μορφαί, ποὺ τόσον συχνὰ ἐμφανίζονται εἰς τὸ ἔργον του ἀπὸ τὴν Πλατυτέραν ἕως τὴν Θεοτόκον τῆς Κοιμήσεως. Εἶναι αἱ εὐθραυστοὶ μορφαὶ τῆς Παναγίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καί, ἀκόμη περισσότερον, τῆς προφήτιδος Ἀννης καὶ τῆς Παναγίας τῆς Ὑπαπαντῆς (πίν. 17, ἐγχρωμος πίν. Δ), μὲ τὴν λεπτὴν, τὴν φιλόλιγνην κορμοστασίαν, μὲ τὰς ὑπολογισμένας ὅμως ραδιναὶς ἀναλογίαις, μὲ τοὺς στενοὺς ὤμους, μὲ τὴν ὑπερήφανον κεφαλὴν καὶ τὸ ὑπερβατικὸν ὕφος μὲ τὸ ὁποῖον ἀτενίζει τὸν Συμεών. Ἡ τάσις αὕτη τοῦ τεχνίτου ἐντείνεται περισσότερον εἰς τὴν μορφήν τῆς Ἀννης. Ἀκόμη μακρόκορμον εἶναι τὸ σῶμά της, λεπτόν, οἱ ὄμοι στενότεροι, ἢ κεφαλὴ μικροτέρα. Παρὰ τὴν ὑλικὴν ὑπόστασιν καὶ εἰς τὰς δύο μορφὰς ἡ αὐλότης εἶναι τὸ κύριον γνώρισμά των. Ὁ παρατηρούμενος «μανιερισμός», ὁ ὁποῖος συχνὰ ἐμφανίζεται πολὺ ἐντωτέρως καὶ ὠλοκληρωμένος διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὸν 12ον αἰῶνα, συνεχίζεται δὲ

1. K. WEITZMANN, Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels, Alte und Neue Kunst (Wiener Kunsthistorische Blätter), III, 1954, 41 κ.ε., 58.

2. Ὅ,τι σχετικῶς παρατηρεῖ ὁ K. WEITZMANN εἰς τὴν ἀνωτέρω μελέτην ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὰς παρατηρήσεις του διὰ τὴν τέχνην τῶν Μακεδόνων, πρβ. K. WEITZMANN, Geistige Grundlagen und Wesen, 29 κ.ε., 39 κ.ε.

καὶ μετέπειτα μὲ κάποιαν ὑποχώρησιν, εἶναι γενικώτερον φαινόμενον τῆς ἐποχῆς¹, τὴν ὁποίαν διακρίνει ὁ φυσιοκρατισμός. Ἀλλὰ μόνον μὲ τὸν φυσιοκρατισμὸν χωρὶς τὴν παρουσίαν καὶ τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως καὶ τὴν προσπάθειαν δι' ἐξαύλωσιν ἢ μᾶλλον συγκρατημένην ἀποπνευμάτως δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐρμηνευθοῦν αἱ εὐγενεῖς αὐταὶ μορφαὶ τοῦ Καλλιέργη ποὺ εἶναι πλάσματα τῆς πίστεώς του καὶ τοῦ ψυχικοῦ του κόσμου.

Διὰ τὴν ἀπόδοσιν αὐτὴν τῶν μορφῶν ἕνας ἀπὸ τοὺς κυριωτέρους παράγοντας εἶναι τὸ φῶς, ποὺ, ὅπως εἶναι γνωστόν, εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην δὲν πηγάζει ἀπὸ ἐνιαίαν φωτιστικὴν ἐστίαν, ὅπως συμβαίνει εἰς τὴν Δύσιν μετὰ τὴν Ἀναγέννησιν. Κάθε μορφή εἶναι «αὐτόφωτος», μὲ ἰδικήν της πηγὴν φωτός, τὸ ὁποῖον ἄλλοτε περιορίζεται εἰς ὠρισμένα μόνον ἐπὶ μέρους σημεῖα καὶ ἄλλοτε διάχυτον ἀπλώνεται εἰς τὸ σύνολον. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς δύο περιπτώσεις τὸ φῶς αὐτὸ δὲν εἶναι τόσον σκληρόν, ὥστε νὰ καθιστᾷ ψυχρὰς τὰς μορφάς. Διυλίζεται. Ἐτσι ἡ σκληρὰ λευκότης του γίνεται ἐλαστικὴ, ἀναλύεται εἰς πολλαπλοὺς θερμοὺς τόνους εἰς τρόπον ὥστε ἡ ἁρμονία μὲ τὰ χρώματα τῆς εἰκόνος χαρίζουν εἰς τὴν ἐπιφάνειαν ἡρεμίαν, εἰς τὰς μορφὰς ἀπαλὴν φωτεινότητα καὶ εἰς τὴν ὅρασιν οἰκειότητα πρὸς τὸ ἔργον. Ὁ Καλλιέργης ἐκμεταλλεύεται μὲ τρόπον πολὺ λεπτὸν ὅλας αὐτὰς τὰς δυνατότητας ποὺ τοῦ δίδει ἡ ἰδιομορφία τοῦ φωτισμοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν. Ὅπισω ἀπὸ τὸν Χριστὸν τῆς Μεταμορφώσεως (πίν. 19) διαχέεται πλούσιον λευκὸν φῶς, ποὺ ἐκφεύγει ἀπὸ τὸ σῶμά του, εἰς ὅλην τὴν στρογγύλην δόξαν. Καὶ αἱ ἀκτῖνες ποὺ ἀπολήγουν εἰς τὸ περίγραμμά της ὡς ἐστίαν ἔχουν πάλιν τὸ σῶμα τοῦ Κυρίου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐκφεύγουν ἄλλαι φωτεινότεραι καὶ πλατύτεραι καὶ ἄλλαι λεπτότεραι καὶ κάπως ὑποτονικαὶ εἰς ἔντασιν. Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται καὶ εἰς τὸν Χριστὸν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ὅπου ὅμως αἱ ἀκτῖνες, ὅλαι ὁμοίαι μεταξὺ των, μὲ τὴν αὐστηρὰν σύμμετρον τοποθέτησίν των, μεταπίπτουν εἰς διακοσμητικὸν στοιχεῖον.

Εἶναι κοινὸν γνῶρισμα τῶν ζωγράφων τοῦ 14ου κυρίως αἰῶνος ἡ χρῆσις, διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς πλαστικότητος κυρίως τοῦ προσώπου καὶ τῶν γυμνῶν μελῶν τοῦ σώματος, φωτός², τὸ ὁποῖον ἀπλώνεται χωρὶς σχῆμα, ἐλεύθερον ἐπάνω εἰς τὴν ἐπιφάνειαν ποὺ θέλει νὰ διαχωρίσῃ ἀπὸ τὸ σύνολον καὶ νὰ τὴν ἐξάρῃ. Ὁ Καλλιέργης τὸ χρησιμοποιεῖ καθὼς καὶ ὅλοι οἱ σύγχρονοί του. Ἀλλὰ δὲν σταματᾷ ἐδῶ. Προχωρεῖ ἀκόμη περισσότερον καί, ὅπως μαρτυροῦν πολλαὶ μορφαί, ἐνὸς π.χ. ἐπισκόπου ἢ τοῦ ἱπταμένου ἀγγέλου εἰς τὴν Κοίμησιν (πίν. 41), μερικῶν λειτουργούντων εἰς τὴν κόγχην ἐπισκόπων καὶ τῶν στηθαρίων τῆς στενῆς ζώνης (πίν. 62, 63), τὸ μεταχειρίζεται συχνὰ διὰ νὰ δώσῃ εἰς ὅλον τὸ πρόσωπον

1. O. DEMUS, Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, JOBG 9, 1960, 77 κ.έ., 87.

2. Ἡ χρῆσις αὐτὴ τοῦ φωτός ἐπανεμφανίζεται τυποποιημένη κάπως εἰς τοὺς Κρητὰς ζωγράφους τοῦ 16ου αἰῶνος, πρβ. Μ. ΚΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος, Κρητ. Χρ. 10, 1956, 281 κ.έ.

μεταλλικές άνταυγείας, με τὰς ὁποίας ἐπιτυγχάνει νὰ ἀνυψώσῃ τὰ κοινὰ ἀνθρώπινα πρόσωπα εἰς σύμβολα ὑπερβατικά, χωρὶς ὅμως νὰ χάνεται ἡ προσωπικότης των. Εἰς ἐλαχίστας μόνον περιπτώσεις τὸ διάχυτον εἰς ὅλην τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ προσώπου φῶς εἶναι θαμβόν, διὰ νὰ ἐπιτύχῃ τὴν ὑφὴν τῆς χλωμῆς φωτεινότητος τῆς ἐπιδερμίδος τῆς Πλατυτέρας (πίν. 12), ὅπου, ὅπως ἐσημειώθη, ἡ μορφή δίδει τὴν ἐντύπωσιν εἰδώλου. Καὶ εἰς τοῦτο ὁ ζωγράφος μας συντονίζει τὴν τεχνικὴν του μετὰ τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ 9ου κυρίως αἰῶνος, τοῦ τρουλλοῦ τῆς Ἀγ. Σοφίας τῆς Θεσσαλονίκης, καὶ τῆς κόγχης τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Νικαίας. Εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐντονον μανιερισμὸν ποὺ διακρίνει τὴν Δεομένην, τὸ πρόσωπόν της, ἀντιθέτως πρὸς τὸν ἐμπρεσιονισμὸν ὅλων τῶν ἄλλων προσώπων τῆς παραστάσεως, ἀποδίδεται μετὰ μονοχρώμους — κιτρίνας, λευκάς — ψηφίδας, χωρὶς ἰδιαίτερα φῶτα ἢ σκιάς, ὥστε νὰ προκαλῆται ἡ ἐντύπωσις τοῦ εἰδώλου¹. Τὸ αὐτὸ περίπου παρατηρεῖται καὶ εἰς τὴν Νίκαιαν². Ἐτσι ὁ Καλλιέργης ἀποδεικνύεται τεχνίτης ἄξιος, ποὺ γνωρίζει νὰ ἐκμεταλλεύεται καταλλήλως τὴν μεγάλην δύναμιν τοῦ φωτός.

Παραλλήλως ὅμως γνωρίζει καλῶς ὅτι διὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἐνσωμάτου κόσμου εἰς τὴν τέχνην καθόλου καὶ εἰς τὴν ζωγραφικὴν ἰδιαιτέρως, εἰς πολλὰς περιπτώσεις, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρξῃ τὸ φῶς μόνον του, αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Διὰ νὰ ἀποδοθῇ ἔστω καὶ ὑποτυπώδης πλαστικότης ἀπαιτεῖται καὶ ἡ σκιά. Ἀλλὰ τοῦτο δὲν σημαίνει τὴν ἀποδοχὴν ἐκ μέρους του τῆς μετακλασικῆς ἀντιλήψεως, ὅτι κύρια στοιχεῖα διὰ τὴν ἀπόδοσιν ἀποτελοῦν μόνον ἡ πυκνὴ σκοτεινότης, τὸ βαθύχρωμον, αἱ σκιαί, ἡ πάλῃ ἡ ὁ συμβιβασμὸς φωτὸς καὶ σκιάς. Ἐχει βαθεῖαν ἐπίγνωσιν τῆς σημασίας τοῦ φωτὸς ὡς ἐκφραστικοῦ μέσου πού, καὶ χωρὶς τὴν συμβολὴν τῆς σκιάς, ἀνυπόστατος μετὰ τὴν κλιμάκωσιν τῆς ἐντάσεώς του, δίδει τὰ ἐπιδιωκόμενα ἀποτελέσματα, ὅπως τὰ συνηντήσαμεν εἰς πολλὰ πρόσωπα ἢ καὶ εἰς μορφὰς τῶν μεγάλων συνθέσεών του.

Δὲν εἶναι ξένα πρὸς τὰς ἀντιλήψεις αὐτὰς τοῦ Καλλιέργη διὰ τὴν δύναμιν, τὴν ἀξίαν καὶ τὴν χρῆσιν τοῦ φωτός, καὶ τὰ χρώματα καὶ εἰς τὰ γυμνὰ μέρη τοῦ σώματος καὶ εἰς τὰ ἐνδύματα.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ κοινὰ εἰς ὅλους τοὺς συγχρόνους του ζωγράφους χρώματα, ὁ Καλλιέργης χρησιμοποιεῖ ἀπὸ αὐτὰ ὠρισμένα βασικά δι' ὅλην τὴν τοιχογράφησιν τοῦ ναοῦ. Ἐν τούτοις, διαπιστώνεται ἐλαφρὰ χρωματικὴ διαφορὰ μετὰ τῶν τριῶν ἐπαλλήλων ζωνῶν, εἰς τὰς ὁποίας εἶναι διηρημέναι αἱ ἐπιφάνειαι τῶν τοίχων. Ἐτσι, εἰς τὴν ἀνωτάτην ζώνην, ὅπου τὸ Δωδεκάορτον καὶ αἱ παρεμβαλλόμεναι εἰς αὐτὸ παραστάσεις ἀπὸ τὸ Πάθος τοῦ Κυρίου, ἐπι-

1. S. PELEKANIDIS, I mosaici di Santa Sofia di Salonicco, ε.δ. 337 κ.ε.

2. Th. SCHMIT, Die Koimesis-Kirche von Nikaia, Berlin-Leipzig 1927, 31 κ.ε.

κρατοῦν ἀνοικτὰ καὶ φωτεινὰ χρώματα. Εἰς τὴν μεσαίαν ζώνην τὰ αὐτὰ χρώματα παρουσιάζονται κάπως βαθύτερα. Τέλος εἰς τὴν κατωτάτην, ὅπου εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ἅγιοι καί, κατ' ἐξαίρεσιν, αἱ παραστάσεις τῆς Σταυρώσεως καὶ τῆς Ἀναστάσεως καθὼς καὶ εἰς τὴν Πλατυτέραν εἰς τὴν κόγχην, διαπιστώνονται ἀκόμη βαθύτεροι τόνοι τῶν αὐτῶν χρωμάτων.

Ἡ διαφορὰ αὐτῇ τῆς ἐντάσεως τῶν χρωμάτων κατὰ ζώνας ἔχω τὴν γνώμην ὅτι δὲν ὀφείλεται εἰς τὸν ζωγράφον καὶ τοὺς συνεργάτας του ἀλλὰ εἰς ἐξωτερικὰ μᾶλλον αἷτια.

Ἐτονίσθη ἤδη, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ τῆς Βεροίας ὡς καὶ ἄλλων εἰς τὴν αὐτὴν πόλιν ναων ὑπέστησαν κατὰ καιροὺς κακώσεις καὶ μάλιστα εἰς τὰ κατώτερα τμήματα τῆς ἐπιφανείας τῶν τοίχων, μέχρι τοῦ σημείου δηλ. ποὺ ἦσαν εὐκόλως προσिताί, διὰ τῆς ἐπιχρίσεως ἐπ' αὐτῶν ὑπὸ τῶν ἀδαῶν πιστῶν ἐλαίου ἢ κηροῦ ἢ καὶ ἐν μέρει καὶ λευκώματος ὡοῦ διὰ τὴν λαμπροτέραν δῆθεν ἐμφάνισιν αὐτῶν. Ἡ ἐπάλειψις μὲ τὰς οὐσίας αὐτὰς πιστεύω ὅτι συνετέλεσεν εἰς τὴν μερικὴν ἀλλοίωσιν τῶν χρωμάτων ἐπὶ τὸ βαθύτερον. Ἐκεῖ ὅπου ἡ «περιποίησις» αὐτῇ τῶν τοιχογραφιῶν δὲν ἦτο δυνατὴ ἢ δυσκόλως ἐπετυγχάνετο ἔνεκα τοῦ ὕψους, ὅπως εἰς τὴν ἀνωτάτην καὶ τὴν μεσαίαν ζώνην, ἐκεῖ τὰ χρώματα ἢ διετήρησαν τὴν φυσικὴν αὐτῶν ἑντασιν καὶ διαφάνειαν ἢ ἡλλοιώθησαν ἐλαφρότερον.

Γενικῶς τὸ ζωγραφικὸν σύνολον τοῦ Χριστοῦ Βεροίας διακρίνεται ἀπὸ μίαν ἐμπρεσσιονιστικὴν, θὰ ἔλεγα, φωτεινότητα, ἡ ὁποία ὀφείλεται εἰς τὴν ἱκανότητα τοῦ Καλλιέργη νὰ χρησιμοποιοῖ τὰ χρώματα χωριστὰ τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο ἢ νὰ τὰ προσμειγνύῃ μὲ τόσῃν διάκρισιν καὶ ἀπλότητι, ὥστε νὰ ἐξακολουθοῦν αὐτὰ νὰ κρατοῦν τὴν ἀπόλυτον ὀντότητά των. Ἐτσι, οἱ αὐτόνομοι αὐτοὶ χρωματικοὶ τόνοι καταλλήλως χρησιμοποιούμενοι ἄλλοτε συνθέτουν ἀντίθεσιν καὶ ἄλλοτε συγκροτοῦν σύνθεσιν. Ἐκ τῆς χρησιμοποίησεως αὐτῆς τῶν χρωμάτων προέρχεται ἡ ὠλοκληρωμένη ἐντύπωσις ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὸ εἰκονιζόμενον, ἀποτέλεσμα εἰς τὸ ὁποῖον ὑπελόγιζεν ὁ ζωγράφος. Σύνδρομον τῆς τάσεως αὐτῆς εἶναι ἡ χρῆσις τῶν θερμῶν καὶ φωτεινῶν χρωμάτων : τοῦ ἀνοικτοῦ κυανοπρασίνου, τοῦ κυανοῦ φωτεινοῦ, τοῦ ἐλαιοπρασίνου, τοῦ πρασίνου λαχάνου, τοῦ πρασίνου σμαράγδου, τοῦ βαθέος ἐρυθροῦ, τοῦ ἐρυθροῦ φλογός, τοῦ ροδίνου, τοῦ ροδίνου-κιτρίνου, τοῦ ἰώδους, τοῦ ἰώδους-ἐρυθροῦ, τοῦ ἰώδους-φυσικῆς σιένας. Ἐκτὸς τούτων γίνεται περιορισμένη χρῆσις τῶν ψυχρῶν χρωμάτων ὡς συμπληρωματικῶν, καὶ πάλιν ὅμως ὅχι εἰς τὸ ἀπολύτως φυσικόν των χρῶμα. Τὸ μαῦρον π.χ. δίδεται ὡς κυπρία ὄμπρα, τὸ λευκὸν ὡς λευκὸν ζακχάρεως ἢ μαρμάρου καὶ τὸ φαιὸν λαμβάνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸν ἀνοικτότερον τόνον τοῦ χρώματος τὸ ὁποῖον συνοδεύει ἢ μὲ τὸ ὁποῖον συνδυάζεται.

Διὰ τὰ πρόσωπα ὁ Καλλιέργης ἐπάνω εἰς τὸν κίτρινον προπλασμὸν ἐπιθέτει,

χωρίς να διακρίνεται ή χρῆσις τοῦ πινέλου, τὸ ρόδιον φωτεινὸν καὶ διὰ τὰς σκιάς, ἐκεῖ ποὺ ὑπάρχουν, τὸ ἐλαιοπράσινον ἀνοικτόν, τὸ ὁποῖον ἔτι μᾶλλον ἀπαλύνεται ὅταν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἐπιφάνειαν ποὺ κατὰ κύριον λόγον πρέπει νὰ καλύψῃ. Αὐτονομίαν ἀποκτοῦν οἱ χρωματικοὶ τόνοι τοῦ πρασίνου ἀναμειγμένου πιθανώτατα μὲ σέπια, ὅταν πρόκειται νὰ ἀποδώσῃ ὁ καλλιτέχνης ρυτίδας ἢ νὰ τονίσῃ τὸ ἡμικύκλιον τῶν δακρυγόνων ἀσκῶν.

Τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται διὰ τὰ ἐνδύματα ἐναλλάσσονται πολλάκις κανονικῶς, ὑποβοηθοῦντα εἰς τὴν διάσπασιν τῆς ὀπτικῆς μονοτονίας. Καὶ μολονότι, ὅπως ἐσημειώθη ἤδη, διακρίνει τὸν Καλλιέργην κάποια ἐμπρεσσιονιστικὴ τάσις κυρίως εἰς τὴν παράθεσιν τῶν χρωμάτων, τὰ ὁποῖα διατηροῦν τὴν αὐτονομίαν των, ἐν τούτοις εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν τῶν χρωματικῶν ἐπιφανειῶν παρατηρεῖται μία ὁμαλὴ μετάβασις ἀπὸ χρώματος εἰς χρῶμα καὶ ἀπὸ τοῦ ἰσχυροτέρου εἰς τὸν ἀπαλῶτερον τόνον τοῦ αὐτοῦ χρώματος, διὰ νὰ μεταπέσῃ πολλάκις εἰς τὸ τελείως ἀνοικτόν ἢ τὸ «σπασμένον» λευκόν.

Γενικῶς τὰ χρώματα τοῦ Καλλιέργη, καὶ αὐτὰ ἀκόμη ποὺ χρησιμοποιεῖ διὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ φυσικοῦ τοπίου ἢ τῶν ἀρχιτεκτονημάτων, ἐπιτυγχάνουν τὴν φυγὴν ἀπὸ τὸ πραγματικόν, μεταβάλλουν τὰς μορφικὰς ἀξίας εἰς σύμβολα καὶ μετατοπίζουν τὸν φυσικὸν εἰς τὸν ὑπερβατικὸν χῶρον.

Ἔτσι ὁ Καλλιέργης καὶ μὲ τὰ χρώματά του, χωρὶς νὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴν του, εἶναι συνεπὴς πρὸς τὸ ὅλον ἔργον του ἀπὸ τὰς ἀνθρωπίνας μορφὰς ἀναδεικνύει σύμβολα καὶ ἀπὸ τὰς ἀφηγηματικὰς σκηναὶς δημιουργεῖ ἀοπνευματωμένας συνθέσεις.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐπὶ μέρους καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα — τὰς ἰδιαιτέρας φυσιογνωμίας, τὰς γραμμάς, τὸ φῶς, τὸ χρῶμα —, τὰ ὁποῖα ὁ Καλλιέργης μεταχειρίζεται, ὅπως εἶδομεν, μὲ τρόπον προσωπικόν, καὶ αἱ μεγάλοι συνθέσεις του μαρτυροῦν τὴν ἰδιαιτέραν θέσιν ποὺ κατέχει εἰς τὴν ἐποχὴν του.

Κατὰ τὴν μελέτην τῶν ἐπὶ μέρους παραστάσεων διεπιστώθη ὅτι ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ μὲν εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα συνήθη εἰς τὸν 14ον αἰῶνα, ἀκολουθεῖ ὅμως τὴν ἀρχαιοτέραν ἀπλὴν καὶ ὀλιγοσύνθετον εἰκονογραφίαν. Εἰς τὴν Βάπτισιν (πίν. 18, ἔγχρωμος πίν. Ε) ὁ συγκεκρισμὸς αὐτὸς τῶν συντηρητικῶν καὶ τῶν συγχρόνων μὲ τὸν τεχνίτην εἰκονογραφικῶν στοιχείων εἶναι ἐμφανής. Ὑπερισχύουν ὅμως τὰ πρῶτα, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ μορφή καὶ ἡ ὀργάνωσις τῆς συνθέσεως, ἐὰν παραβληθῇ μὲ τὰς Βαπτίσεις τοῦ Πρωτάτου¹, τοῦ Χιλανδαρίου², τῆς Bogorodiča Ljeviska³ εἰς τὴν Πριζρένην, διὰ νὰ ἀναφέρω ὀλίγα παραδείγματα. Τὴν αὐτὴν λιτότητα περίπου μὲ τὴν Βέροϊαν παρουσιάζουν, ἀπὸ

1. G. MILLET, Athos, πίν. 11, 2.

2. Αὐτόθι πίν. 64, 2. 66, 1-2.

3. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἑ.ἀ. εἰκ. 208.

ὅσα ἔχω ὑπ' ὄψει μου, αἱ συνθέσεις τοῦ Ἀγ. Νικήτα εἰς τὸ Čučer¹, τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὀρφανῶν² καὶ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων εἰς τὴν Θεσσαλονίκη³. Ἡ ἀντιπαράθεσις τῶν δύο ομάδων μαρτυρεῖ ὅτι κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα αἱ δύο ἀντίθετοι τάσεις εἰς τὴν ζωγραφικὴν, ἡ ρεαλιστικὴ καὶ ἡ συντηρητικὴ, δὲν ὀφείλονται εἰς τὴν προέλευσιν τῶν καλλιτεχνῶν ἢ τῶν Σχολῶν εἰς τὰς ὁποίας καταγράφονται αἱ δύο ἀντιτιθέμεναι ζωγραφικαὶ ἀντιλήψεις. Τὰ παραδείγματα εἶναι πολλὰ καὶ ἡμποροῦν νὰ πολλαπλασιασθοῦν μὲ τὴν ἀναφορὰν εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου (πίν. 20, ἐγχρωμος πίν. Γ), τῆς Προδοσίας (πίν. 24), τῆς Σταυρώσεως (πίν. 30, ἐγχρωμος πίν. Θ) καὶ τῆς εἰς Ἀδου Καθόδου (πίν. 35, ἐγχρωμος πίν. προμετ.) εἰς τὴν Βέροϊαν. Θὰ σταματήσω μόνον εἰς τὴν τελευταίαν, τὴν εἰς Ἀδου Κάθοδον, διὰ νὰ διαπιστωθῇ ὅτι οἱ καλλιτέχναι τῆς Θεσσαλονίκης, διὰ νὰ μὴ εἴπω τῆς Μακεδονίας, διότι ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη⁴ εἶχον τὴν προέλευσιν τῶν τοῦλάχιστον οἱ γνωστοὶ καὶ οἱ πλέον ἀξιόλογοι⁵, πολλάκις εἶναι συντηρητικώτεροι καὶ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ἀκόμη τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ ἀντιπαράβολή τῆς εἰς Ἀδου Καθόδου τοῦ Καλλιέργη μὲ τὴν ἀντίστοιχον παράστασιν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας⁵ πείθει περὶ αὐτοῦ (βλ. κατωτέρω).

Δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ τώρα ἡ ὑψηλὴ στάθμη τῆς τοιχογραφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὴν θαυμασίαν ἀρχιτεκτονικὴν τῆς συνθέσεως, τὴν σοφὴν παράθεσιν τῶν χρωμάτων εἰς τὰς δύο δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ομάδας τῶν προσώπων τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης, τὴν διαμόρφωσιν τοῦ κέντρου τῆς σκηνῆς ποὺ μὲ τὰς δύο μορφὰς τῶν πρωτοπλάστων καὶ τὴν φωτεινὴν δόξαν σχηματίζει ἰσοσκελὲς τρίγωνον, ὅπου ὁ λευκὸν χιτῶνα καὶ ἱμάτιον περιβεβλημένος Χριστός. Ἐκεῖνο τὸ ὅποιον ἔχει σημασίαν καὶ ποὺ ὡς συμπέρασμα ἐξάγεται ἀπὸ τὴν σύγκρισιν τῶν δύο παραστάσεων εἶναι ὅχι μόνον ἡ πολυπροσωπία, ἡ ὁποία δικαιολογεῖται ἐνδεχομένως ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένην ἐπιφάνειαν τῆς κόγχης, ἀλλὰ ἡ κίνησις τοῦ Ἀναστάντος καὶ αἱ θέσεις καὶ ἡ ζωηρότης τῶν πρωτοπλάστων, ἀκόμη καὶ ὁ ἡμικυκλικὸς σαρκοφάγος τοῦ Ἀδάμ, ὁ ὁποῖος εἰσχωρεῖ προοπτικῶς εἰς τὸ βάθος τῆς συνθέσεως καὶ δίδει τὴν ἔννοιαν τοῦ πλαστικοῦ χώρου. Ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπὶ μέρος ζωγραφικὰ στοιχεῖα εὐρίσκονται εἰς ἔντονον ἀντίθεσιν πρὸς τὴν κλασσικὴν ἡρεμίαν τῆς Ἀναστάσεως τῆς Βεροίας.

Ὑπερβάλλει καὶ τὴν περιγραφεῖσαν σύνθεσιν καθὼς καὶ τὰς ἄλλας τοῦ αὐτοῦ

1. G. MILLET — A. FROLOW, *ἔ.ἀ.* III, πίν. 52, 1. R. HAMANN — MAC LEAN — H. HALLENS-LEBEN, *ἔ.ἀ.* εἰκ. 229.

2. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ, *εἰκ.* 17.

3. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων, 16, πίν. 15, 16.

4. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, Thessalonique et la peinture macédonienne, 26 *κ.ἔ.* Ἐπίσης S. RADOJČIĆ, Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, *JOBG* 7, 1958, 105 *κ.ἔ.*

5. P. A. UNDERWOOD, *ἔ.ἀ.* 3, The Frescoes, πίν. 340 - 343.

παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας σκηνάς εἰς πλαστικὴν συγκρότησιν καὶ ἐξωτερικὴν ἔντασιν μὲ τὸ περιστρεφόμενον ὡς στρόβιλον σῶμα τοῦ Ἰωάννου καὶ τὸ φυσιοκρατικὸν χλοερὸν τοπίον ἢ ἀντικλασσικὴ ψηφιδωτὴ παράστασις τῆς Βαπτίσεως εἰς τὴν Μονὴν τῆς Παμμακαρίστου εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν¹.

Αἱ ὀλίγαι αὐταὶ παρατηρήσεις, αἱ ὁποῖαι καθορίζουν τὴν τέχνην τοῦ Καλλιέργη, ἔχουν καὶ γενικωτέραν σημασίαν διὰ τὴν καθόλου τέχνην τῆς ἐποχῆς εἰς τὴν ὁποίαν ζῇ ὁ ζωγράφος μας. Φαίνεται ὅτι εἶναι ἄνευ περιεχομένου ἢ παλαιὰ διάκρισις, εἰς τὴν ὁποίαν ἐπιμένουν καὶ σήμερον ἀκόμη μερικοὶ ἐρευνηταί, μεταξὺ τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τοῦ «ἀκαδημαϊσμοῦ» τῆς ἀφ' ἑνὸς καὶ τῆς τέχνης τῆς Θεσσαλονίκης² καὶ γενικώτερον τῆς Μακεδονίας καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ τῆς ἀφ' ἑτέρου. Τὰ ζωγραφικὰ σύνολα τῆς Ἀγ. Εὐφημίας, τῆς Μονῆς τῆς Χώρας καὶ τῆς Μονῆς τῆς Παμμακαρίστου, ποὺ ἀπεκαλύφθησαν τοὺς τελευταίους χρόνους, ἀποδεικνύουν ὅτι δὲν ὑφίσταται ὁ διαχωρισμὸς ποὺ τόσον ἐπιμόνως ἐτονίζετο μεταξὺ τῆς «ρεαλιστικῆς Σχολῆς τῆς Μακεδονίας» καὶ τῆς «ἀκαδημαϊκῆς τέχνης» τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Καὶ εἰς αὐτὰ ἀκόμη τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ὅπου πρέπει νὰ διακρίνωμεν, πιστεύω; τοῦλάχιστον δύο ζωγράφους-ψηφωτάς, ἡ τέχνη τοῦ ἑνὸς ἐκ τῶν δύο εἶναι πολὺ ἰσχυροτέρα, στιβαρωτέρα καὶ σωματικωτέρα ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς πρώτης εἰκοσιπενταετίας τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὴν Μακεδονίαν.

Συναφεῖς μὲ τὴν κλασσικὴν ἡρεμίαν, μὲ τὴν ὁποίαν ἀποδίδονται αἱ συνθέσεις τοῦ Καλλιέργη, εἶναι καὶ ἡ λανθάνουσα προσπάθεια διὰ τὴν ἐξουδετέρωσιν τῆς αὐτοτελείας μέσα εἰς τὸ σύνολον τῆς παραστάσεως τῶν περιωρισμένων καὶ κάπως μεμονωμένων σκηνῶν. Αἱ σκηναὶ αὐταὶ δὲν ἀποτελοῦν ἀνεξάρτητα μέρη, ποὺ ἡμποροῦν νὰ ἀφαιρεθοῦν χωρὶς νὰ διασπάσουν τὴν ἐνότητα τῶν εἰκόνων, καὶ ἂν ἀκόμη αὐταὶ περικλείουν ἑτερογενεῖς κατὰ τὴν ἀπόδοσιν μορφάς. Ὁ ζωγράφος μας ἔχει τὴν ἱκανότητα, ὅπως εἰς τὰς σκηνάς τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Προδοσίας, τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου καὶ τῶν ἀρχιερέων κ.ἄ., νὰ συνενώσῃ τὴν μεγαλυτέραν λεπτότητα καὶ ἡρεμίαν, ὅποιαδήποτε καὶ ἂν εἶναι αὐτή, μορφολογικὴ ἢ ψυχικὴ, τῶν ἐπὶ μέρους μὲ τὴν συναρπαστικὴν ὁλοκλήρωσιν τοῦ συνόλου.

Τὴν ἐνότητα αὐτὴν εἰς τὰς συνήθως περιωρισμένας συνθέσεις ὁ Καλλιέργης ἐπιτυγχάνει καὶ μὲ μέσα μόνον αἰσθητικά, ὅπως εἰς τὴν Μεταμόρφωσιν (πίν. 19) ἢ εἰς τὴν Ἑγερσιν τοῦ Λαζάρου (πίν. 20, ἐγχρωμος πίν. 5), ὅπου αἱ ομάδες Χριστοῦ καὶ μαθητῶν ἢ Χριστοῦ καὶ Λαζάρου εἶναι αὐστηρῶς χωρισμένοι. Ἡ κίνησις εἰς τὴν Ἑγερσιν τοῦ Λαζάρου βαίνει ἐλλειψοειδῶς ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἀπὸ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία ἐλαφρῶς προεκτείνεται, καὶ ἀπὸ τὸ ἱμάτιόν του ποὺ πίπτει πρὸς τὰ κάτω, ἡ κίνησις φέρε-

1. P. A. UNDERWOOD, DOP 14, 1960, 217, εἰκ. 15.

2. R. NAUMANN — H. BELTING, Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken (Istanbuler Forschungen Bd. 25), Berlin 1966, 112 κ.ἑ.

ται πρὸς τὴν Μαρίαν, τῆς ὁποίας ἡ μορφή τέμνει ὀριζοντίως τὸν κάθετον ἄξονα τῆς συνθέσεως. Τὸ αὐτὸ γίνεται καὶ μετὰ τὴν θέσιν τῶν χειρῶν τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Μάρθας. Ἀλλὰ ἡ κίνησις συνεχίζεται καὶ κατακορύφως καὶ κλιμακῶδως. Ἀπὸ τὸν πρῶτον ὑπηρέτην μεταβιβάζεται εἰς τὴν Μάρθαν καὶ ἀπὸ αὐτὴν εἰς τὰ ἐπικλινῆ ἐπίπεδα τοῦ βράχου, εἰς τὸν ὁποῖον εἶναι λαξευμένον τὸ μνημεῖον. Ἡ κίνησις λοιπὸν ἡ ὁποία ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Χριστὸν καταλήγει εἰς τὸν Λάζαρον. Ἔτσι ἐπιτυγχάνεται κατὰ τὸ δυνατόν ἡ ἐξουδετέρωσις τοῦ κεντρικοῦ κατακορύφου ἄξονος, χωρὶς νὰ μειώνεται ἡ προβολὴ τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, ἡ ἔξαρσις τοῦ στιγματίου καὶ τοῦ δρωμένου καὶ τέλος ἡ ἀλληλεξάρτησις τῶν σχημάτων τοῦ βραχίονος τοπίου, τὸ ὁποῖον μετὰ τὰς ὁμορρόπους κλίσεις, τὰς κατευθύνσεις τῶν ἀκμῶν του καὶ τῶν ἐντόνων γραμμῶν του, ὁδηγεῖ πρὸς τὸ δρώμενον, ἐξάγει τὸ ἰδιαιτέρον σημεῖον τῆς παραστάσεως, προβάλλει τὰ κύρια πρόσωπα καὶ πλαισιώνει συγχρόνως τὰς μορφάς.

Ὁ τρόπος αὐτός, μετὰ τὸν ὁποῖον ἐπιτυγχάνεται ἡ ἐνότης, παρατηρεῖται εἰς ὅλον τὸ ἔργον τοῦ Καλλιέργη εἰς τὴν Βέροιαν. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάλυσιν καὶ τῆς μιᾶς μόνον συνθέσεως γίνεται φανερόν ὅτι σπάνια εἶναι αἱ τοιχογραφίαι μετὰ τόσον ὑπολογισμένας καὶ αἰσθητικῶς σοφῶς ὠργανωμένας συνθέσεις ποὺ ἔχουν στενὸν σύνδεσμον μετὰ τῶν ἐπὶ μέρους τμημάτων των. Ὁ Πανσέληνος εἶναι τελείως διαφορετικὸς εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τῶν παραστάσεων του, ὅπως καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Πριζρένης καὶ ὁ ζωγράφος Ἰωάννης εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγ. Δημητρίου εἰς τὸ Ρεέ. Ἀλλὰ αἰσθητικαὶ ἀντιλήψεις ἐπικρατοῦν εἰς αὐτούς. Ὁ σύνδεσμος, ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει, μετὰ τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν τῆς παραστάσεως εἶναι χαλαρός. Ἀπομονώνονται καὶ ζωγραφικῶς καὶ αἰσθητικῶς πολλὰ σκηναί. Ἀλλὰ τοποθετοῦνται χωρὶς ἐσωτερικὴν πραγματικὴν σχέσιν μόνον καὶ μόνον διὰ νὰ συμπληρώσουν κάποιον κενὸν ἢ νὰ ὑποδηλώσουν κάτι σχετικὸν μετὰ τὴν ὅλην σύνθεσιν ἢ τέλος νὰ δώσουν ἓνα τόνον οἰκειότητος εἰς αὐτήν. Οἱ ψηφωταὶ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης, μετὰ τὸν ἐκλεκτισμὸν ποὺ τοὺς διακρίνει, ἀλλοῦ μὲν προσπαθοῦν νὰ ἐπιτύχουν κάποιαν αἰσθητικὴν ἐνότητα τῶν συνθέσεων, ἀλλοῦ δὲ ἀφήνουν ἀσύνδετα τὰ ἐπὶ μέρους τμήματα. Οἱ ζωγράφοι ἐξ ἄλλου Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ Εὐτύχιος εἰς τὴν ὑπερκοινοσιπενταετῇ καλλιτεχνικὴν δραστηριότητά των, ἐὰν ἐξαιρέσωμεν τὴν πρώτην φάσιν τῆς ἐργασίας των εἰς τὴν Περίβλεπτον τῆς Ἀχρίδος, πλησιάζουν κάπως τὸν Καλλιέργη καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐνότητα τῶν συνθέσεων καὶ ὡς πρὸς τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν ἡρεμίαν. Ἔτσι, ἐπανευρίσκουν καὶ συνεχίζουν τὴν παλαιὰν παράδοσιν, τῆς ὁποίας ἐνδεχομένως ἐμειώθη ἡ ἐντασις εἰς ὠρισμένην περίοδον καὶ ἐσημείωσε κάποιαν ὑποχώρησιν, ἀλλὰ, ἐπαναλαμβάνω, χωρὶς ποτὲ νὰ ἐκλείψῃ.

Ὡς εἶδομεν ἀναλύοντες τὰς παραστάσεις, ὁ Καλλιέργης ἐν σχέσει πρὸς τὸ ἀρχιτεκτονικὸν καὶ φυσικὸν τοπίον ἀκολουθεῖ ἀρχήν, τὴν ὁποίαν μόνον ὀλίγοι ἀπὸ

τούς συγχρόνους του ἐφαρμόζουν. Ἐνῶ δηλ. οἱ περισσότεροι σύγχρονοι μὲ αὐτὸν τεχνῆται τὸ φυσικὸν ἢ ἀρχιτεκτονικὸν τοπίον τὸ βλέπουν ἀνεξάρτητον σχεδὸν ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς συνθέσεως ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ὡς οὐσιαστικὸν διακοσμητικὸν στοιχεῖον ἐξ ἴσου ἀπαραίτητον ὅπως καὶ αἱ κύριαι μορφαί, ὁ ζωγράφος τῆς Βεροίας χρησιμοποιεῖ τοῦτο δευτερεύοντως, ὡς μέσον μόνον διὰ τὴν ἔξαρσιν τῶν προσώπων, τὰ ὁποῖα μένουν πάντοτε τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς εἰκόνος. "Ὅσον ποικίλον, πολύπλοκον καὶ βαρὺ καὶ ἂν εἶναι τοῦτο, δὲν ἐξουδετερώνει τὰ πρόσωπα. Ἡ λειτουργία λοιπὸν τοῦ τοπίου εἰς τὰς συνθέσεις τοῦ Καλλιέργη εἶναι μόνον συμπληρωματικὴ καὶ δευτερεύουσα. Εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν (πίν. 17, ἔγχρωμος πίν. Δ) π.χ. ἐκτὸς ἀπὸ τὰ οἰκοδομήματα ποὺ εὐρίσκονται ὀπίσω ἀπὸ τὸν Συμεὼν καὶ διὰ τὰ ὁποῖα ἔγινε λόγος εἰς τὴν οἰκείαν θέσιν, τὸ ἡμικυκλικὸν κτήριον κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν τῆς παραστάσεως, τὸ ὁποῖον ἀρχίζει ἀπὸ τὴν κορυφὴν τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ πρεσβύτου καὶ σταματᾷ εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ Ἰωσήφ, σχηματίζει ἡμικυκλικὴν κόγχην, ποὺ ἡ ἐπίστεψις τῆς βαίνει παραλλήλως μὲ τὸ νοητὸν τόξον, τὸ ὁποῖον σχηματίζεται ἀπὸ τοὺς τρεῖς φωτοστεφάνους τῆς Θεοτόκου, τῆς Ἀννης καὶ τοῦ Ἰωσήφ. Πρὸς τούτοις εἰς τὴν ἡμικυλινδρικήν κόγχην ἐντάσσονται καθ' ὅμοιον λόγον αἱ μορφαὶ αὐταί. Διότι, ἐνῶ ἡ Παναχία καὶ ὁ Ἰωσήφ εἰκονίζονται εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, ἡ προφῆτις εὐρισκομένη εἰς τὸ μέσον παριστάνεται μᾶλλον εἰς τὸ βάθος. Ἐτσι λοιπὸν ἡ διάταξις τῶν μορφῶν εἰς τὸν χῶρον καὶ τὸ ἀρχιτεκτόνημα εἶναι ἀλλήλθενδετα ἀλλὰ χωρὶς τὴν αὐτὴν σημασίαν. Αἱ μορφαί, ἐπαναλαμβάνω, εἶναι τὰ κύρια στοιχεῖα, τὸ ἀρχιτεκτόνημα τὸ μέσον διὰ νὰ προβάλλῃ τὰς μορφάς.

"Ὅμοιος συσχετισμὸς ἀρχιτεκτονημάτων καὶ γενικῆς μορφῆς τῆς συνθέσεως παρουσιάζεται εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου (πίν. 40, ἔγχρωμος πίν. IB). Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως, τὸ ὁποῖον συνθέτουν κτήρια ποὺ κοσμοῦνται μὲ ἐρυθρὰ ὑφάσματα, διαμορφώνεται ἔνεκα τοῦ διαφόρου ὕψους τῶν κτισμάτων εἰς κυματοειδῆ γραμμὴν, ἡ ὁποία ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Κοσμᾶν τὸν Μαΐουμᾶ καὶ καταλήγει εἰς τὸν Ἰωάννην τὸν Δαμασκηνόν. Αὕτῃ ἡ διαμόρφωσις τοῦ βάθους ὡς κύριον σκοπὸν ἔχει τὴν προβολὴν τῆς φωτεινῆς δόξης ποὺ περιβάλλει τὸν Κύριον.

Νομίζω ὅτι τὰ ὀλίγα αὐτὰ παραδείγματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα, τὰ ὁποῖα εἶδομεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον, εἶναι ἐνδεικτικὰ τοῦ τρόπου τῆς ἐναρμονίσεως τοπίου καὶ προσώπων ἢ ομάδος προσώπων εἰς τὰς συνθέσεις τοῦ Καλλιέργη, ἐν ἀντιθέσει πρὸς ἄλλους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς του καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ ἐκτὸς αὐτῆς, οἱ ὁποῖοι ἀποδίδουν συνήθως τὰς μορφάς καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸν τοπίον ὡς στοιχεῖα ἀνεξάρτητα μεταξὺ των ¹.

1. P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 2, The Mosaics. 3, The Frescoes. Τὸ αὐτὸ παρατηρεῖται εἰς τὴν Περίβλεπτον τῆς Ἀχρίδος, εἰς τὴν Παναχίαν Ljeviška, εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κράλη τῆς Studenica, εἰς τὸν "Αγ. Νικήταν τοῦ Čucer, εἰς τὸν "Αγ. Γεώργιον τοῦ Staro Nagoričino κ.ἀ. (βλ. R. HAMANN - MAC LEAN — H.

Ἀνάλογος σχέσις παρατηρεῖται καὶ μεταξὺ τῶν μορφῶν καὶ τοῦ φυσικοῦ τοπίου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐλλείπει ἡ ποικιλία ποὺ διακρίνει τὰ ἀρχιτεκτονήματα. Καὶ τοῦτο εἶναι ἐπακολούθημα τῆς διαφορᾶς, ἡ ὁποία ὑπάρχει μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ κλασσικοῦ τοπίου, ποὺ τὸ συναντῶμεν, παρηλλαχμένον βεβαίως, εἰς τὴν μικροτεχνίαν καὶ τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Ἐχει ὅμως ἰδιαιτέραν σημασίαν, διότι τὸ ὑποδηλούμενον εἰς τὴν ἐποχὴν αὐτὴν τοπίον διαμορφώνεται συμφώνως πρὸς τὴν γενικὴν ὀργάνωσιν τῆς συνθέσεως. Διότι εἰς τὴν μεσοβυζαντινὴν τέχνην, καὶ ἰδιαιτέρως ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰῶνος, τὸ τοπίον ἀποδίδεται συνοπτικῶς, σχηματοποιεῖται καὶ προσαρμόζεται εἰς τὰς μορφὰς ποὺ περιβάλλει μὲ διπλοῦν προορισμόν : πρῶτον διὰ νὰ δηλώσῃ γενικῶς τὸ ὑπαιθρον καὶ νὰ ὑποδηλώσῃ εἰδικώτερον τὸν χώρον ὅπου λαμβάνει χώραν τὸ δρώμενον καὶ δεύτερον διὰ νὰ ἀπομονώσῃ ἢ νὰ προβάλῃ τὰς μορφὰς εἴτε περισσότεραι εἶναι αὐταὶ εἴτε μία. Αὐτὴν τὴν ἀποστολὴν ἔχουν τὰ βραχῶδη τοπία εἰς τὴν Βάπτισιν (πίν. 18, ἔγχρωμος πίν. Ε), εἰς τὴν Ἑγερσιν τοῦ Λαζάρου (πίν. 20) καὶ εἰς τὴν Ἀνάστασιν (πίν. 35) ἢ τὰ ὄρεινά, τὰ βουνὰ εἰς τὴν Γέννησιν (πίν. 16) καὶ τὴν Βαΐοφόρον (πίν. 21). Ἐν τούτοις αἱ περιορισμέναι αὐταὶ ὑποδηλώσεις τοῦ τοπίου, αἱ σχηματικαὶ ὄχθαι π.χ. τοῦ Ἰορδάνου, τὸ ἀδύναμον δένδρον, ἀρκοῦν διὰ νὰ δώσουν τὴν ἀτμόσφαιραν τοῦ παραποταμίου τοπίου ἢ, εἰς τὰς παραστάσεις ὅπου εἰκονίζεται ὄρεινὴ φύσις, τὰ ἐπάλληλα ἐξαρτήματα τῶν βουνῶν, αἱ κρυπτόμεναι ὀπίσω ἀπὸ αὐτὰ διαβάσεις των, τὰ ἀτροφικὰ θαμνοειδῆ, δίδουν ζωντανὴν ὅλην τὴν εἰκόνα τῆς πορείας τοῦ Κυρίου πρὸς τὴν Ἱερουσαλὴμ καὶ τῶν ἀποστόλων ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν καθ' ὁμάδας.

Παρὰ τὴν κοινὴν λειτουργίαν ἀρχιτεκτονικοῦ καὶ φυσικοῦ τοπίου εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Καλλιέργη τὸ ἀρχιτεκτόνημα συνήθως δὲν δηλώνει κάτι πραγματικόν. Ὑπάρχει, ὡς ἐλέχθη, διὰ τὴν πλαισίωσιν τῆς συνθέσεως καὶ τῶν μορφῶν, ἐνῶ τὸ φυσικὸν τοπίον παρὰ τὰς συνιζήσεις καὶ τὰς μεταμορφώσεις του ὑποδηλώνει, γενικῶς, ὠρισμένον χώρον, δευτερευόντως δὲ ὑπάρχει ὡς μέσον προβολῆς τῶν μορφῶν.

Ὁ ἀνασχηματισμὸς αὐτὸς τοῦ ἀντικειμένου, εἴτε ἔργον τῆς φύσεως εἶναι αὐτὸ εἴτε ἀνθρώπινον ἔργον, καὶ ἡ ἀπομάκρυνσίς του ἀπὸ τὸν νατουραλισμὸν εἶναι βεβαίως γενικὴ τάσις τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ἡ ἐνορχήστρωσις ὅμως ὅλων αὐτῶν τῶν ἐξωπραγματικῶν στοιχείων μὲ τὰς μορφὰς καὶ γενικῶς τὴν σύνθεσιν ἀποτελεῖ ἐπίτευγμα ἐλαχίστων καλλιτεχνῶν τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Καλλιέργης.

Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον τόσον ὀλίγη προσοχὴ δίδεται συνήθως, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ὅπου οὔτε τὸ

HALLENSLEBEN, ἑ.ἀ., ὅπου εἰς τὴν σειρὰν τῶν εἰκόνων τῶν ἀναφερθέντων μνημείων διαπιστώνεται ἡ ἀρχὴ αὐτή).

ἀντικείμενον ἀπὸ τὴν ἰδεαλιστικὴν θέσιν τοῦ καλλιτέχνου τελείως ἐξουθενώνεται οὔτε τὸ ὑποκείμενον, ὁ καλλιτέχνης, ἐκμηδενίζεται ἀπὸ τὴν φυσιοκρατικὴν ἐπικράτησιν τοῦ ἀντικειμένου¹.

Εἰς τὴν ἀρχὴν αὐτὴν στηρίζεται καὶ ἡ ἀπόδοσις τῶν σωμάτων. Διατηροῦν ἀκεραίαν τὴν ἀνατομίαν των. Ἀλλὰ ἡ μανιεριστικὴ τάσις, ἡ ὁποία ἄλλοῦ μὲν εἶναι ἰσχυροτέρα ἄλλοῦ δὲ σχεδὸν ἐξαφανίζεται, ὅπως δὴ ποτε ὅμως ἐπιδρᾷ εἰς τὰς μορφάς, δίδει εἰς τὰ σώματα κάποιαν ἀνθρωπίνην-ἰδανικὴν ὑπόστασιν, χωρὶς νὰ ἐξουδετερώσῃ τὴν ὄντοτήτά των. Μένουν πλάσματα ζωντανά, γεμᾶτα ἀπὸ τὴν ἀλήθειαν τῆς ζωῆς, μὲ ἔντονον τὴν ἔκφρασιν τῆς ἐσωτερικότητος ὅχι μόνον εἰς τὰ πρόσωπα ἀλλὰ καὶ εἰς ὅλον τὸ σῶμα, τὸ ὁποῖον ἐκχυλίζει πολλάκις ἀπὸ ὑπέρμετρον δυναμισμόν (μορφαὶ τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Συμεῶν, τοῦ Πέτρου εἰς τὴν Προδοσίαν, τῶν πρωτοπλάστων κ.ἄ.). Συναφὴς πρὸς τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοσις τοῦ τρόπου τοῦ βηματισμοῦ καὶ τῆς στάσεως τῶν μορφῶν, τοῦ τρόπου γενικῶς, κατὰ τὸν ὁποῖον γίνεται προσπάθεια μὲ ἀπλᾶ καὶ φυσικὰ μέσα νὰ προβάλλεται ἡ ὁργανικότης τοῦ σώματος. Ἡ προσπάθεια αὕτη ἐπιτυγχάνεται καὶ μὲ τὸ σύστημα καὶ τὴν ὁργάνωσιν καὶ τὸν ρυθμὸν τῶν πτυχώσεων, αἱ ὁποῖαι ὡς κύριον σκοπὸν ἔχουν, ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχει τρισδιάστατος πλαστικότης, τὴν δῆλωσιν ἑνὸς ἑκάστου μέλους τοῦ σώματος ἰδιαιτέρως, μὲ τὰς ἐσοχάς του, μὲ τὴν συγκρατημένην πλαστικότητά του καὶ μὲ τὰς ἐπιπέδους ἐπιφανείας του. Τὸ φῶς καὶ ἡ ἐλαφρὰ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σκια εἶναι οἱ κύριοι παράγοντες καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν καθὼς καὶ εἰς τὴν ὅχι σπανίαν ἀρχαϊκὴν πτύχωσιν, ὅπου αἱ πτυχαὶ τοῦ χιτῶνος ἢ τοῦ ἱματίου πίπτουν κάθετοι, πλαστικὰ μὲ ἡμικυκλικὴν κάτω ἀπόληξιν ἐνθυμίζουσαι πέπλους κλασσικῶν ἀγαλμάτων.

Ἀπὸ ὅσα ἐξετέθησαν σχετικῶς μὲ τὴν τεχνικὴν, τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὸ ὕφος γενικῶς τοῦ Καλλιέργη, ἀποδεικνύεται, νομίζω, ὅτι πρόκειται περὶ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος κατὰ τὰς ἀρχάς ἢ μᾶλλον κατὰ τὴν πρώτην εἰκοσιπενταετίαν τοῦ 14ου αἰῶνος ὑπῆρξεν ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους διδασκάλους καὶ δημιουργοὺς τῆς ἐποχῆς. Δὲν πρέπει ἐπομένως μὲ εἰρωνείαν, ὅπως συνηθίζουν μερικοί, νὰ ἐξετάζεται ὁ πράγματι ἀσυνήθης αὐτοχαρακτηρισμὸς του ὡς «ἀρίστου ζωγράφου». Διότι εἶναι πιθανὸν νὰ προέρχεται ἀπὸ κάποιο αἶσθημα ἀμύνης κατὰ τοῦ φθόνου καὶ τῆς ἐνδεχομένης κατακρίσεως τοῦ μεγάλου ἔργου του, τὸ ὁποῖον δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ τῆς Βεροίας ἀλλὰ περιλαμβάνει, ὑποθέτω, καὶ ἄλλα πολὺ ἐπίσης ἀξιόλογα σύνολα.

1. Πρβ. Ε. ΠΑΠΑΝΟΓΓΕΟΥ, *Αἰσθητική*, Ἀθῆνα 1969 (4η ἐκδ.), 156 κ.ε.

Ο ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ ΚΑΙ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ ἐποχὴ τῆς δημιουργίας τοῦ Καλλιέργη εἶναι ἡ περίοδος κατὰ τὴν ὁποίαν ἀναβιώνουν τὰ παλαιὰ ἑλληνικὰ σπέρματα, πού ὡς παρακαταθήκη διετηρήθησαν καὶ ἐπολλαπλασιάσθησαν εἰς τὴν Νίκαιαν καθ' ὅλον τὸ διάστημα πού ἡ Αὐτοκρατορία, μετὰ τὸ 1204, ἐφαίνετο διαλελυμένη. Τὰ σπέρματα ὅμως αὐτὰ δὲν εἰσχωροῦν εἰς τὴν βυζαντινὴν σκέψιν καὶ τέχνην ὡς ἀνεξάρτητα καὶ οὐδέτερα στοιχεῖα ἀλλ' ὡς οὐσιαστικὰ συστατικὰ πού μεταπλάθονται καὶ συνυφαίνονται μὲ τὸ χριστιανικὸν πνεῦμα¹ καὶ δημιουργοῦν τὸν χριστιανικὸν ἀνθρωπισμὸν μὲ ἑλληνικὴν ὕφην².

Εἶναι περίεργον ὅτι ἡ Θεσσαλονίκη, ἃν καὶ ἦτο τὸ κατ' ἐξοχὴν κέντρον τοῦ ἐξειλιγμένου αὐτοῦ χριστιανικοῦ ἀνθρωπισμοῦ καὶ τόπος ὅπου ἔμενον καὶ ἔδρων τὰ ἀντιπροσωπευτικώτερα φιλελεύθερα πνεύματα τοῦ 14ου αἰῶνος³, ἐν τούτοις, παρὰ τὰ ἀντιθέτως ὑποστηριζόμενα, εἰς τὴν ζωγραφικὴν τοῦλάχιστον ἀκολουθεῖ μίαν μέσσην ὁδὸν μὲ τάσιν μᾶλλον πρὸς τὸν συγκρατημένον συντηρητισμὸν.

Ὁ Καλλιέργης, ἐτονίσθη καὶ ἀνωτέρω, ἀγνοεῖ τὴν «ἡρωικὴν τεχνοτροπίαν» τῆς πρώτης φάσεως τῆς ζωγραφικῆς πού παρουσιάζεται εἰς τὴν Περίβλεπτον τῆς Ἀχρίδος⁴, εἰς τὸ Πρωτᾶτον⁵, εἰς τὰ σπαράγματα τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας εἰς τὸ "Αῖ. "Ὅρος⁶ κ.ά., καὶ πού ἐξακολουθεῖ ἐν μέρει νὰ ἐπηρεάζῃ τὴν ζωγραφικὴν τῆς Παναγίας Ljeviška εἰς τὴν Πριζρένην⁷. Δείγματα πού νὰ μαρτυροῦν ὅτι ὁ Καλλιέργης εἰς τὴν πρώτην περίοδον τῆς δημιουργίας του ἠκολούθησε τὴν τεχνοτροπίαν τῶν τελευταίων δεκαετιῶν τοῦ 13ου αἰῶνος μὲ τὰς προεκτάσεις της καὶ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος⁸ πρὸς τὸ παρὸν τοῦλάχιστον δὲν ὑπάρχουν.

1. Α. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ, I, Θεσσαλονίκη 1961, 66 κ.έ.

2. H. HUNGER, Von Wissenschaft und Kunst der frühen Palaiologenzeit, JOBG 8, 1959, 136.

3. Α. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. 80 κ.έ., ὅπου ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Πρβ. καὶ Β. ΛΑΟΥΡΔΑ, Ἡ κλασσικὴ φιλολογία εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν κατὰ τὸν δέκατον τέταρτον αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1960.

4. G. MILLET — A. FROLOW, ἔ.ἀ. III, XV, πίν. 1 - 19, 120, 1. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. πίν. 160 - 181. H. HALLENSLEBEN, Die Malerschule des Königs Miloutin, Gies-sen 1963, 22 κ.έ. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, L'œuvre des peintres Michel et Eutych, 43 - 51, πίν. I-XLIX.

5. G. MILLET, Athos, πίν. 5 - 58. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἀθήναι 1956. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, ἔ.ἀ. 203 - 217, πίν. L-LXXX.

6. Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont Athos, BZ 52, 1959, 61 - 67, πίν. IX. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, ἔ.ἀ. 212 κ.έ., πίν. LXXXI.

7. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. 29 κ.έ., πίν. 182 - 212. H. HALLENSLEBEN, Die Malerschule des Königs Miloutin, 43 κ.έ. S. RADUČIĆ, Geschichte der serbischen Kunst, Berlin 1969, 60 κ.έ.

8. Αἱ ἀμφιβολίαι πού διετυπώθησαν ἀπὸ τὸν V. PETKOVIĆ παλαιότερον καὶ τελευταίως ἀπὸ τὸν H. HALLENSLEBEN (ἔ.ἀ. 22-25, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία) διὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς Περίβλεπτου τῆς Ἀχρίδος καὶ ἐπανελήφθησαν μὲ τὸ αὐτὸ περίπου πνεῦμα καὶ ἀπὸ τὸν H. BELTING (βλ. R. NAUMANN — H. BELTING, Die Euphemia Kirche, 165 καὶ σημ. 174), νομίζω ὅτι δὲν εὐσταθοῦν. Διότι αἱ κτητορικαὶ ἐπι-

Γεγονός είναι ότι η τέχνη του Καλλιέργη είναι ολοκληρωμένη πλέον και απηλλαγμένη από τα στοιχειά εκείνα τα όποια είτε κλασσικά είτε λαϊκά ήμπο-
ρουν να χαρακτηρισθούν και τα όποια επικρατούν κατά το τέλος του 13ου αιώ-
νος, όπου, νομίζω, πρέπει να τοποθετηθούν και οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου.

Παραμένουν όμως πάντοτε άνοικτά προβλήματα και κυρίως : α) εάν η ζω-
γραφική του Καλλιέργη έχει προσωπικόν χαρακτήρα ή είναι έκφρασις μιᾶς γενι-
κωτέρας καλλιτεχνικῆς έκδηλώσεως, ή όποία γεμίζει, ανεξαρτήτως περιοχών, τās
πρώτας τρεῖς δεκαετίες του 14ου αιώνος και β) εάν περιορίζεται ή καλλιτεχνική
δραστηριότης του Καλλιέργη εἰς τήν ιστόρησιν μόνον του ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως
του Χριστοῦ εἰς τήν Βέροϊαν ή ήμπορουν να προσγραφούν εἰς αὐτόν ή εἰς τοὺς
άμέσους συνεργάτας του ή εἰς τὸ ἐργαστήριόν του και ἄλλα ζωγραφικά σύνολα.

Ἡ δευτέρα φάσις τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς¹ ἀποτελεῖ τήν καλλιτε-
χνικήν κοινὴν τῶν πολιτιστικῶν κέντρων τῆς Αὐτοκρατορίας, τῆς Κωνσταντι-
νουπόλεως και τῆς Θεσσαλονίκης και τῶν ἐκ τῶν κέντρων τούτων άμέσως ἐπη-
ρεαζομένων περιοχῶν, ιδίως τῆς Μακεδονίας και τῆς Παλαιᾶς Σερβίας. Ἡ ἄπο-
ψις ὅτι ή τέχνη αὐτὴ διακρίνεται εἰς φυσιοκρατικήν-ρεαλιστικήν και εἰς ὑπερ-
βατικήν-ιδεαλιστικήν ἐλέχθη ἤδη ὅτι δὲν εἶναι δυνατόν σήμερον πλέον να ὑποστηρι-
χθῇ². Ἡ τέχνη ἀπὸ τὸ τέλος του 13ου αἰώνος εἶναι ὁμοιογενής. Χρησιμοποιεῖ βε-
βαίως διάφορα νεοφανῆ ἐκφραστικά και αἰσθητικά στοιχεῖα ἄλλα δὲν ἄγνοεῖ και τήν
παλαιὰν παράδοσιν και τήν ἀποκτηθεῖσαν διὰ τοῦ χρόνου πεῖραν. Τήν ὥσμωσιν
αὐτὴν δηλώνει και ή ἐπιγραφή εἰς τὸ Lesnovo καθ' ἣν οἱ ζωγράφοι μιμοῦνται
τῇ τέχνῃ τὴν φύσιν και κεράννυνται³. Εἶναι ή πλατωνική ἀντίληψις ὅπως
τὴν ἀξιοποίησαν κατὰ τὴν αὐγὴν τῆς Ἀναγεννήσεως εἰς τὴν Δύσιν, ὅπου, παρὰ
τὰ ἀντιθέτως νομιζόμενα, ή οὐσία τῆς ζωγραφικῆς ἐγκτεται ὅχι εἰς τὴν ἐξωτερι-
κήν μίμησιν ἄλλα εἰς τὴν ιδεαλιστικήν ἐπεξεργασίαν και προβολὴν τῆς φύσεως⁴.

γγραφὰ ἀναφέρονται συνήθως εἰς τὸ ἔτος ιδρύσεως και τὴν ιστόρησιν τοῦ μνημείου, ὡς ἀναγραφόμενα εἰς τὸ
τέλος τοῦ ἔργου τῆς τοιχογραφήσεως. Εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰώνος ἀνήκει και ὁ Ἀγ. Εὐθύμιος τῆς Θεσσα-
λονίκης (Γ. και Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήναι 1952, 213 κ.έ.,
225, πίν. 82 - 93) χρονολογούμενος εἰς τὸ ἔτος 1303. Εἰς τὰς ἀρχὰς ἐπίσης τοῦ αἰώνος ἀνήκει ή Παναγία ή
Ljeviška (1308/9), τῆς ὁποίας τὰ πολλαπλὰ προβλήματα πρὸς τὸ παρὸν μένουν ἄλυτα (S. NENADOVIĆ, Quel-
les furent les rénovations du roi Miloutin dans l'église de Notre Dame de Ljevisa à Prizren, Starinar
5/6, 1954/55, 205 - 226. S. RADOJČIĆ, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, Beograd 1955, 19 κ.έ.
P. MILJKOVIĆ - PEPEK, ἔ.δ. 228 κ.έ.), και ὁ ναὸς τοῦ Κράλη εἰς τὴν Studenica (1313/14), βλ. R. HA-
MANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, ἔ.δ. 30 κ.έ., 56 κ.έ., 152 κ.έ.

1. Ὡς δευτέραν φάσιν χαρακτηρίζω τὴν μετὰ τὴν τέχνην τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδος, τοῦ Πρω-
τάτου, τῶν σπαρχμάτων τῆς Λαύρας και τῆς ἐκκλησίας τοῦ Κράλη τῆς Studenica περίοδον μέχρι τῶν μέσων
τοῦ 14ου αἰώνος.

2. Διὰ τὸν διαχωρισμὸν τοῦτον και τὰ συναφῆ προβλήματα καθὼς και τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν
βλ. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σχεδιάσμα, 1 κ.έ.

3. S. RADOJČIĆ, Die Entstehung der Malerei, ἔ.δ. 116, εἰκ. 2.

4. Πρβ. γενικὰς μὲν ἄλλα πολὺ καλὰς παρατηρήσεις εἰς W. PAATZ, Die Kunst der Renaissance
in Italien, Stuttgart 1961.

Ἀνάλογος εἶναι καὶ ἡ σχέσις τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν μὲ τὰ κλασσικὰ ἀρχέτυπα, τὰ ὅποια δὲν πρωτοεμφανίζονται τώρα ἀλλ' ἀποτελοῦν οὐσιῶδες συστατικὸν τῆς βυζαντινῆς τέχνης ὅχι μόνον κατὰ τὴν μορφήν ἀλλὰ, εἰς πολλὰς περιπτώσεις, καὶ κατὰ τὸ περιεχόμενον¹. Καὶ τὰ ἡθογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουν κλασσικὴν προέλευσιν συνυπάρχουν ἀνέκαθεν εἴτε προέρχονται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν τέχνην εἴτε λαμβάνονται ἀπὸ τὴν σύγχρονον λαϊκὴν πίστιν².

Μέσα εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν αὐτὸ κλῖμα κινεῖται μὲ πολλὴν ἄνεσιν ὁ Καλλιέργης καθὼς καὶ οἱ ἄλλοι γνωστοὶ καὶ ἄγνωστοι ζωγράφοι τῆς πρώτης γενεᾶς τοῦ 14ου αἰῶνος ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν ἕως τὰς βορειοτέρας περιοχὰς τῆς Μακεδονίας καὶ εἰς τὴν Σερβίαν.

Εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν τὸν ἀνώνυμον ζωγράφον τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας³ διακρίνουν τὰ τεχνοτροπικὰ καὶ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς πρώτης τριακονταετίας τοῦ 14ου αἰῶνος. Συγκρίνοντες τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς τῆς Χώρας μὲ τὰ ζωγραφικὰ σύνολα τῆς Θεσσαλονίκης, τῆς Βεροίας καὶ γενικώτερον τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Παλαιᾶς Σερβίας, διαπιστώνομεν ὅτι παντοῦ ἐπικρατεῖ ὅχι μόνον τὸ αὐτὸ πνεῦμα ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ τὰ αὐτὰ ἐκφραστικὰ μέσα. Ἴσως μάλιστα οἱ ζωγράφοι τῆς Κωνσταντινουπόλεως εἰς πολλὰς περιπτώσεις νὰ εἶναι προοδευτικώτεροι τῶν δημιουργῶν τῆς Μακεδονίας, ἐξαιρέσει τῶν ζωγράφων τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, τὰ ὅποια θεωρῶ ὅτι συνιστοῦν εἰδικὴν περίπτωσιν ἐν μέρει μόνον ἀντιπροσωπεύουσιν τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης.

Ἡ γνώμη μου αὕτῃ εὐρίσκει, νομίζω, τὴν δικαίωσίν της μετὰ τὴν ἀποκάλυψιν, ἐκτὸς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς αὐτῆς Μονῆς, τῶν ὀλίγων τοιχογραφιῶν τῆς Μονῆς τῆς Παμμακαρίστου⁴ καὶ τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ παρεκκλησίου της⁵, διὰ νὰ μὴ ἀναφερθῶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς

1. K. WEITZMANN, Das klassische Erbe, ἔ.ἀ. 41 - 59. Τοῦ αὐτοῦ, Geistige Grundlagen und Wesen. Ἐκτὸς τοῦ ὅλου περιεχομένου τοῦ βιβλίου τούτου, ἄξιον προσοχῆς εἶναι καὶ τὸ μέρος εἰς τὸ ὁποῖον ὁ συγγραφεὺς ἀναφέρεται εἰς τὴν ἐσωτερικὴν σχέσιν τῶν κλασσικῶν καὶ τῶν βυζαντινῶν ὁμοίων μορφολογικῶς παραστάσεων, βλ. ἰδιαιτέρως 38 κ.έ.

2. Ἐχω ὑπ' ὄψει μου τὴν πίστιν τοῦ λαοῦ εἰς τὸν «ἄγγελον» (= πνεῦμα - προσωποποιήσις) τῶν ποταμῶν, εἰς τὴν Μοῖραν, εἰς τὰς νηριῖδας, εἰς τὰ πνεύματα τῶν κρηνῶν κ.ά., τὰ ὅποια οἱ καλλιτέχνη περιελάμβανον ὅχι μηχανικῶς ἀλλὰ ὡς οὐσιαστικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ εἰσέγαγον εἰς τὰς συνθέσεις των. Περί τῆς λαϊκῆς αὐτῆς πίστεως βλ. ΙΩΣΗΦ ΒΡΕΝΝΙΟΥ, Τὰ παραλειπόμενα, Λειψία 1784, ἔκδ. Θωμᾶ Μανδρακάσου, Γ', 119 - 123. Βλ. καὶ Α. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΥ, Πηγὲς τῆς ἱστορίας τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ, Θεσσαλονίκη 1965, 1 (1204 - 1669), 236 κ.έ. Σχετικῶς μὲ τὴν διείσδυσιν εἰς τὴν τέχνην μυθολογικῶν παραστάσεων προερχομένων ἐκ τῆς λαϊκῆς πίστεως βλ. καὶ S. RADOJČIĆ, Die Entstehung der Malerei, ἔ.ἀ. 112 κ.έ.

3. P. A. UNDERWOOD, ἔ.ἀ. 3, The Frescoes.

4. C. MANGO — E.J.H. HAWKINS, DOP 18, 1964, 319 κ.έ. H. HALLENSLEBEN, Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche, der heutigen Fethiye camii in Istanbul, Istanbul. Mitt. 13/14, 1963/64, 162, πίν. 66, 1. R. NAUMANN — H. BELTING, ἔ.ἀ. πίν. 34 - 44.

5. P. A. UNDERWOOD, DOP 14, 1960, 215 κ.έ., εἰκ. 15 - 16.

Ἀγ. Εὐφημίας, αἱ ὁποῖαι χρονολογοῦνται εἰς τὴν τελευταίαν τριακονταετίαν τοῦ 13ου αἰῶνος¹. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ μνημείου τούτου εἶναι ἐμφανὴς ἡ προσπάθεια νὰ συμβιβασθοῦν διάφοροι τρόποι ἀποδόσεως τῶν πλαστικῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν, πρᾶγμα ποὺ συχνὰ προκαλεῖ κάποιαν ἀσυνέπειαν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ συνόλου. Ἡ φαινομενικὴ ὅμως αὐτὴ ἀσυνέπεια προέρχεται καὶ ἀπὸ τὴν ἠθελήμενην ἀλλὰ καὶ συγκεκαλυμμένην σύμμεξιν παλαιότερων τεχνοτροπικῶν στοιχείων μὲ τὰς κλασσικὰς μορφὰς τοῦ μέσου καὶ τῆς τρίτης εἰκοσιπενταετίας τοῦ 13ου αἰῶνος. Ἀλλὰ αἱ ἐλάχισται τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Παμμακαρίστου, ποὺ χρονολογοῦνται εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 13ου αἰῶνος καὶ συγκεκριμένως πρὸ τοῦ 1294², παρουσιάζουν πολλὰ συγγενῆ στοιχεῖα μὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀγ. Εὐφημίας, χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι δυνατόν νὰ ἀποδοθοῦν εἰς τὸν αὐτὸν μὲ τῆς Ἀγ. Εὐφημίας καλλιτέχνην³.

Ὅπως καὶ ἂν ἔχη τὸ πρᾶγμα, ἀποτελοῦν, νομίζω, ἐκδήλωσιν καλλιτεχνικὴν, ἡ ὁποία μὲ τὴν ὁλοκλήρωσιν καὶ τὴν τελειότητα, ἰδιαιτέρως εἰς τὰ πρῶτα ἔτη μετὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνος, προϋποθέτει κάποιαν προῖστορίαν καὶ ἐξέλιξιν καὶ προηγηθείσας καλλιτεχνικὰς δυνάμεις ἔστω καὶ εἰς περιβάλλον καθόλου πρόσφορον. Ἡ τέχνη λοιπὸν αὐτὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἡ ὁποία δὲν ἔπαυσεν ἀσκουμένη καὶ κατὰ τὴν Φραγκοκρατίαν, ἐξελίσσεται εἰς τὴν Νίκαιαν καὶ ἀντιπροσωπεύεται εἰς τὴν Sopoćani⁴, τὴν Ἀγ. Αἰκατερίνην τῆς Θεσσαλονίκης καὶ εἰς χειρόγραφα, ὅπως τοῦ Παντοκρ. 47 καὶ Βατοπ. 938, χρονολογούμενα εἰς τὰ πρῶτα τέσσαρα ἔτη τοῦ 14ου αἰῶνος⁵.

Ὅλη ἡ καλλιτεχνικὴ διεργασία τοῦ δευτέρου ἡμίσεος καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 13ου αἰῶνος φαίνεται ὅτι δὲν ἦτο ἄγνωστος εἰς τὸν Καλλιέργην οὔτε τὸν ἀφῆκεν ἀδιάφορον. Οὐχ ἦττον ὁ κύριος ὄγκος τῆς ἐργασίας του ἀνήκει εἰς τὴν πρώτην εἰκοσιπενταετίαν τοῦ 14ου αἰῶνος, μέσα εἰς τὸ γενικὸν πνεῦμα τοῦ ὁποίου κινεῖται. Ἐν τούτοις ἔνεκα τῆς ἰσχυρᾶς προσωπικότητός του, τῆς ἀνεξαρτησίας του, ποὺ δὲν προχωρεῖ ὅμως ἕως τὴν κατάργησιν ἢ τὴν ἀγνωσίαν τῶν δημιουργημένων, τῆς προσωπικῆς διατυπώσεως, τῆς γνώσεως τῶν χρωματικῶν ἀξιῶν καὶ ὥς ἐκ τούτου καὶ τῆς ὀρθῆς χρήσεως τῶν κυρίων καὶ τῶν παρα-

1. R. NAUMANN — H. BELTING, ἔ.ἀ. 162 κ.έ.

2. H. HALLENSLEBEN, ἔ.ἀ. R. JANIN, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, III, Les églises et les monastères, β' ἔκδ., Paris 1969, 208 κ.έ.

3. R. NAUMANN — H. BELTING, ἔ.ἀ. 165. Δὲν νομίζω ὅτι μεμονωμένα καὶ μάλιστα ἐλάχιστα καὶ αὐτὰ κατεστραμμένα τμήματα τοιχογραφιῶν δίδουν δυνατότητας διὰ νὰ διακρίνωμεν ἰδιαίτερα ἐργαστήρια καὶ «βάσιν παραβολῆς τεχνοτροπικῶν κριτηρίων».

4. S. RADOJČIĆ, La peinture de Sopoćani, εἰς τὸν ἀναμνηστικὸν τόμον Sept siècles de Sopoćani, Beograd 1965, XXI κ.έ. V. DJURIĆ, Sopoćani, 115 κ.έ.

5. K. WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination, ἔ.ἀ. 213, εἰκ. 13 - 14. V. LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 371 κ.έ. Εἰς τὰς ἀνωτέρω ἐργασίας, παρὰ τὴν διάφορον γνώμην τῶν συγγραφέων διὰ τὴν χρονολόγησιν τῶν κωδίκων, δίδεται ἡ ἐξελικτικὴ πορεία, βάσει τῶν μικρογραφιῶν, τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα. Βλ. ἐπίσης V. LAZAREV, Novij pamjatnik Konstantinopoljskoj miniatjuri XIII veka, Viz. Vrem. 5, 1952, 178 - 190, ὅπου καὶ ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

πληρωματικῶν χρωμάτων, πραγματώνει μορφικὴν καὶ πνευματικὴν νομοτέλειαν χωριστήν, ἥ ὁποία τὸν διακρίνει ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του δημιουργοὺς ¹.

Ἐτονίσθησαν ἤδη τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ ἦθος τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Καλλιέργη καὶ κατεδείχθη ὅτι κάθε σύνθεσίς του ἀποτελεῖ ἀνεξάρτητον μονάδα, ποὺ τὴν διακρίνει ἡ σαφήνεια, ἡ ἡρεμία καὶ ἡ ἐνότης, παρὰ τὰ πολλαπλᾶ λεπτομερειακὰ στοιχεῖα ποὺ ὄχι σπανίως ἐνυπάρχουν εἰς αὐτήν. Ἔτσι, ὅπως ἐλέχθη, εἰς τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου μας μορφοποιεῖται ἡ πνευματικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ καιροῦ. Ἐν τούτοις τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀνεφέρθησαν εἶναι γνωρίσματα προσωπικὰ τῆς τέχνης τοῦ Καλλιέργη. Ἀπὸ τὸ εἶναι τοῦ καλλιτέχνου τῆς Βεροίας, ἀπὸ τὴν ψυχὴν του καλύτερον, προέρχεται καὶ ἡ προσπάθεια, ποὺ μὲ τόσην ἐπιτυχίαν πραγματώνει, νὰ ἀνάγῃ εἰς συμβολικὰς συλλήψεις αἰωνίων ἀληθειῶν θέματα, τὰ ὁποῖα εἰκονογραφοῦν στιγμὰς μόνον τῆς εὐαγγελικῆς ἱστορίας. Ἀνάλογα ἐπιτεύγματα εἰς τὴν παλαιολόγειον ζωγραφικὴν, ἐκτὸς ἀπὸ μίαν περίπτωσιν, τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης τῆς Θεσσαλονίκης, δὲν ἀνευρίσκω. Τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας μὲ τὴν ἐκλεπτυσμένην καλαισθησίαν, τὴν ἀπλότητα καὶ τὸν λυρισμὸν καὶ ἰδιαιτέρως αἱ τοιχογραφίαι τοῦ παρεκκλησίου τῆς αὐτῆς Μονῆς μὲ τὸν δυναμισμόν τῶν συνθέσεων ἀλλὰ καὶ τὴν κομψότητα καὶ ἀρμονίαν τῶν μορφῶν καὶ τῶν χρωμάτων εἶναι βεβαίως ἓνας τόνος τῆς καλλιτεχνικῆς φωνῆς τῆς Πρωτευούσης καὶ τοῦ γενικωτέρου αἰσθητικοῦ κλίματος, τὸ ὁποῖον διαμορφώνεται μέσα εἰς τὸν χριστιανικὸν ἀνθρωπισμὸν ποὺ καινὸν τρόπον φιλοσοφίας μιγνύει τῇ θεογνωσίᾳ ², ἀλλὰ καὶ αὐτά, ὅπως καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Παμμακαρίστου, ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ ὑπερβατικόν, ἀπὸ τὸ ὑψηλὸν καὶ ἀποκτοῦν κάποιον ἀνθρωποκεντρισμόν. Ἀντιθέτως αἱ μορφαὶ καὶ αἱ συνθέσεις τοῦ Καλλιέργη εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ σύμβολα, ὡς ἐτονίσθη, ποὺ συνδιαλλάσσουν τὸ ὕλικόν μὲ τὸ πνευματικόν, τὸ κοσμικόν μὲ τὸ ὑπερβατικόν, τὸ ἀνθρώπινον μὲ τὸ ὑψηλὸν καὶ παίρνουν τὴν ἔννοιαν καὶ τὸ νόημα φορητῶν εἰκόνων.

Εἰς τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδον τοῦ Καλλιέργη (πίν. 35, ἔγχρωμος πίν. προμετ.) μὲ τὴν συμμετρικὴν ὀργάνωσιν, τὸ αὐστηρὸν περίγραμμα, τὴν ἐσωτερικὴν καὶ ἐξωτερικὴν ἡρεμίαν τῶν προσώπων καὶ τὴν μόλις κινουμένην κυρίαρχον μορφήν τοῦ Χριστοῦ, τὸ γεγονός τῆς Ἀναστάσεως μεταφέρεται ἀπὸ τὸν χρόνον εἰς τὴν αἰωνιότητα, γίνεται μυστήριον. Ἡ Ἀνάστασις εἰς τὴν κόγχην τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ἀπὸ τὰς κυρίας, μαζὶ μὲ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν, παραστάσεις, ἔνεκα τοῦ προορισμοῦ τοῦ χώρου, ἔχει τελείως διάφορον χαρακτῆρα. Ἀντὶ

1. Ὑπερβολικὰ νομίζω ὅτι εἶναι ὅσα ἀναφέρει ὁ V. LAZAREV περὶ τοῦ ἀπροσώπου χαρακτῆρος τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα (Storia, 355 κ.έ.), παραδεχόμενος τὸν Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα ὡς τὸν μόνον καλλιτέχνην, εἰς τὸν ὁποῖον ἡμπορεῖ νὰ προσγράψῃ κανεὶς προσωπικὴν δημιουργίαν.

2. Theodori Ducae Lascaris imperatoris in laudem Nicaeae urbis oratio, ἐκδ. L. BACHMANN, Propr. Rostock 18, 47,5 κ.έ. H. HUNGER, Von Wissenschaft und Kunst der frühen Palaiologenzeit, ἔ.ἀ. 136. Τοῦ αὐτοῦ, Reich der Neuen Mitte, Graz 1965, 336 κ.έ.

τοῦ ὑψηλοῦ τῆς παραστάσεως τῆς Βεροίας εἰς τὴν Μονὴν τῆς Χώρας κυριαρχεῖ τὸ μνημειακόν. ἀντὶ τῆς ὀλιγοπροσωπίας τὸ πολὺ πλῆθος, ἀντὶ τῆς ἐσωτερικότητος καὶ τῆς ἡρεμίας ὁ δυναμισμὸς καὶ τὸ μεγαλειῶδες. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα τῆς δομῆς τῶν συνθέσεων παρατηροῦνται καὶ εἰς ὅλας τὰς ἄλλας παραστάσεις, μολονότι διαφέρουν τὰ θέματα.

Καὶ εἰς τοὺς μεμονωμένους ἀγίους πιστοποιεῖται ὁ αὐτὸς δυναμισμὸς εἰς τὴν Μονὴν τῆς Χώρας ὡς καὶ ἡ ἀπλότης καὶ ἡ ἡρεμία εἰς τὸν Χριστὸν Βεροίας.

Ἐὰν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν τὰ ἀνωτέρω ὡς καὶ τὰ ἐκτεθέντα ἤδη σχετικῶς μετὰ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Καλλιέργη καὶ τὰς σχέσεις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ πρὸς τὰ ζωγραφικὰ σύνολα τοῦ Staro Nagoričino, τοῦ Čučer, τῆς Gračanica κ.ά., ὅπως ἐξητάσθησαν διὰ μακρῶν ἀνωτέρω, νομίζω ὅτι εἶναι λογικὸν τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ προσωπικὸς καλλιτεχνικὸς χαρακτήρ τοῦ ζωγράφου τῆς Βεροίας διαφέρει, παρὰ τὰ κοινὰ σημεῖα, ἀπὸ τοῦ ζωγράφου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας καὶ διακρίνεται καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα σύγχρονά του ζωγραφικὰ σύνολα. Ὁ διαχωρισμὸς ὅμως αὐτὸς δὲν σημαίνει ἀπομόνωσιν. Μᾶλλον διάσπασιν δηλώνει τῆς καλλιτεχνικῆς σφαίρας τῆς ἐποχῆς, εἰς τὴν ὁποίαν ζῇ ὁ Καλλιέργης καὶ ἓνα τόνον, ἴσως ἀπὸ τὰς ἐπαφάς του μετὰ τὸ "Αγ. Ὅρος, συντηρητισμοῦ, ὁ ὁποῖος εἶναι καὶ ὁ μακρινὸς καὶ πρῶτος προδοποιὸς τῆς ζωγραφικῆς τῶν Κρητῶν εἰς τὸν Ἁθῶ κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα.

Τὸ δεύτερον πρόβλημα εἶναι : περιορίζεται ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότης τοῦ Καλλιέργη μόνον εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ Βεροίας ἢ ἡμποροῦν νὰ προσγραφοῦν εἰς τὸν ζωγράφον μας ἢ εἰς τοὺς ἀμέσους συνεργάτας του ἢ γενικώτερα εἰς τὸ ἐργαστήριόν του καὶ ἄλλα ζωγραφικὰ σύνολα ;

Τελευταίως ἡ ἔρευνα προσεπάθησε νὰ κατατάξῃ εἰς ομάδας, ἀποδιδομένας εἰς τοὺς αὐτοὺς ἢ εἰς τὸν αὐτὸν τεχνίτην, ὠρισμένα μνημεῖα, χωρὶς ἡ προσπάθεια αὐτὴ νὰ καταλήξῃ εἰς πειστικὰ συμπεράσματα ¹.

Σχετικῶς μετὰ τὸν Καλλιέργην καὶ ὁ V. Djurić καὶ ἐγὼ πρὸ δεκαετίας περὶπου ὑπεθέσαμεν, βασιζόμενοι εἰς ἱστορικὰ δεδομένα καὶ εἰς εἰκονογραφικὰ παραλληλίας, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδοθοῦν εἰς τὸν Καλλιέργην. Προσεκτικώτερα ὅμως μελέτη τοῦ πράγματος μετέπεισεν ὅτι ἡ ὑπόθεσις αὕτη δὲν εὐσταθεῖ. Κοινὰ γνωρίσματα μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βεροίας καὶ τοῦ Χιλανδαρίου ὑπάρχουν ἀρκετά, τὰ ὁποῖα καὶ ὁ Djurić ἐσημείωσεν ἐκτενῶς ² καὶ ἐγὼ ἀνέφερα κάποτε. Εἰς τὴν παράστασιν π.χ. τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ὁ πυρὴν μόνον συγγενεὺει στενῶς μετὰ τὴν ἀντίστοιχον σύνθεσιν τοῦ Καλλιέργη ³. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν "Αγ. Νικήταν

1. R. HAMANN - MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Πρβ. καὶ τὰς βιβλιοκρισίας τοῦ Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΥ, Μακεδονικά 6, 1964/65 (1965), 292 κ.έ. καὶ τοῦ Μ. CHATZIDAKIS, BZ 61, 1968, 104 κ.έ. V. DJURIĆ, Fresques médiévales à Chilandar, ἔ.ά. 60 κ.έ., 78 κ.έ. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, L' œuvre des peintres Michel et Eutyech.

2. V. DJURIĆ, ἔ.ά. 78 κ.έ.

3. Αὐτόθι.

τοῦ Čučer, ὁ Μιχαήλ Ἀστραπάς καὶ ὁ Εὐτύχιος χρησιμοποιοῦν εἰς τὸ κεντρικὸν τμήμα τὰ αὐτὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα μάλιστα συνδέονται στενότερον μὲ τὴν Βέροϊαν ἐκτὸς ἀπὸ τὴν στάσιν τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν μορφήν τοῦ βρέφους-ψυχῆς τῆς Θεοτόκου¹. Οὕτε, νομίζω, αἱ τυχὸν ὁμοιότητες τῶν προσώπων τῶν ἁγίων ἀποτελοῦν πάντοτε τεκμήρια συνηγοροῦντα ὑπὲρ τῆς ταυτότητος τοῦ ζωγράφου. Εἰς ὅλα τὰ μνημεῖα τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 14ου αἰῶνος πικρατηρεῖται κάποια κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ὁμοιότης ὅχι μόνον εἰς τὸ σύνολον τῶν μορφῶν ἀλλὰ καὶ εἰς πολλὰς λεπτομερείας, ὅπως εἰς τὸν ἀνασηκωμένον κατὰ τὴν μίαν πλευρὰν μύστακα, εἰς τὸ ἐλαφρῶς παραμορφωμένον πρόσωπον τοῦ Πέτρου εἰς τὴν παράστασιν τοῦ ἐπεισοδίου Πέτρου-Μάλχου, εἰς τὴν κόμην καὶ τὸ γένειον ὠρισμένων ἀποστόλων, εἰς τὰς χειρονομίας κ.ά. Αἱ ὁμοιότητες αὐταὶ δὲν δηλώνουν πάντοτε ἐξάρτησιν καὶ δὲν προϋποθέτουν τὸν αὐτὸν ζωγράφον. Προέρχονται ἀπὸ τοὺς κεντρικοὺς τύπους ἢ ἀπὸ τὰς παραλλαγὰς αὐτῶν. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Νικήτα, ἐπὶ παραδείγματος, παρουσιάζουν τὰς στενοτέρας ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα ζωγραφικὰ μνημεῖα εἰκονογραφικὰς καὶ τεχνοτροπικὰς σχέσεις μὲ τὸν Χριστὸν Βεροίας. Ἐὰν ἦσαν ἄγνωστοι οἱ ζωγράφοι τοῦ μνημείου αὐτοῦ, δὲν θὰ ἦτο τολμῆρον νὰ ἀποδοθῇ τοῦτο εἰς τὸν Κκλλιέργην μὲ τὴν ἐπιφύλαξιν ἴσως ὅτι ἀπὸ ἀπόψεως ποιότητος δὲν εὐρίσκεται εἰς τὴν αὐτὴν στάθμην μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Χριστοῦ².

Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Βεροίας, ὅπως ἤδη ἐτονίσθη, κυριαρχεῖ, παρὰ τὸ δονούμενον ἰσχυρὸν αἰσθημα τῶν προσώπων, παρὰ τὴν διαφοροποίησιν τῶν στάσεων, παρὰ τὴν ἀτομικὴν ἔκφρασιν μιᾶς ἐκάστης μορφῆς, ἡ ἀπόλυτος ἡρεμία, ποὺ ἀνάγει κάθε παράστασιν εἰς τὴν σφαῖραν τοῦ ὑπερβατοῦ. Ἀντιθέτως εἰς τὴν Μονὴν Χιλανδαρίου, αἱ παραστάσεις μὲ τὴν διηγηματικότητα, τὴν περιγραφικότητα καὶ τὴν διακοσμητικότητα, μὲ τὰς κινημένας μορφάς, μὲ τὰς ἐξεζητημένας καὶ ἀφυσικούς στάσεις τοῦ σώματος καὶ τὰς χειρονομίας, μὲ τὴν παράθεσιν ἡθογραφικῶν σκηνῶν, ὅπως εἰς τὴν Γέννησιν, τὴν Βάπτισιν, τὴν Μεταμόρφωσιν, τὴν Προδοσίαν, τὴν Ἀνοδὸν εἰς τὸν Σταυρόν, τὴν Σταύρωσιν, τὸν Θρῆνον κ.ά.³, μεταβάλλονται εἰς ἀπλᾶς εἰκονογραφήσεις τῆς εὐαγγελικῆς διηγήσεως. Εἰς πολλὰς

1. G. MILLET — A. FROLOW, *ἔ.ἀ.* III, πίν. 45,3. R. HAMANN — MAC LEAN — H. HALLENSLEBEN, *ἔ.ἀ.* εἰκ. 230 - 232.

2. Κατόπιν τῶν ἀνωτέρω παρατηρήσεων καὶ μερικῶν ἄλλων ποὺ ἐπακολουθοῦν νομίζω ὅτι πρόβλημα ἀλληλεπιδράσεως μεταξὺ Καλλιέργη καὶ τῶν ζωγράφων τῶν ἐκκλησιῶν τοῦ Miloutin, ὅπως τίθεται ἀπὸ τὴν T. VELMANS, *Cah. Arch.* 16, 1966, 145 κ.έ., δὲν ὑπάρχει.

3. G. MILLET, *Athos*, πίν. 65, 3-4. 64,2. 66,1-2. 67, 1-2. 70,1. Περιορίζομαι μόνον εἰς παρατηρήσεις μορφολογικὰς καὶ ὁργανώσεως τῶν συνθέσεων, διότι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Χιλανδαρίου, ὡς γνωστόν, ἐπεζωγραφήθησαν, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατόν νὰ γίνη λόγος διὰ τὴν πτυχολογίαν, τὰς λεπτομερείας τῶν ἐνδυμάτων καὶ τὰ χρώματα. Ἐλάχιστοι μόνον ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν ἔμειναν ἀνέπαφοι (V. DJURIĆ, *ἔ.ἀ.* 74 κ.έ.) καὶ μία ἐκαθάρισθη νεωστὶ (τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου). Εἰς ταύτας καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὴν τελευταίαν τὰ χρώματα εἶναι τελείως διαφορετικὰ εἰς τοὺς τόνους ἀπὸ τὰ τοῦ Πρωτάτου καὶ τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδος, μολονότι καὶ μεταξὺ τῶν μνημείων αὐτῶν ἡ χρωματικὴ διαφορὰ εἶναι γνωστή.

μάλιστα περιπτώσεις ὁ ζωγράφος τοῦ Χιλανδαρίου ὑπερβάλλει τὴν δραματικότητα, τὴν δίνην, τὸν ἐξπρεσσιονισμόν, ποὺ παρατηροῦνται εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Καὶ προβάλλει τὸ ἐρώτημα : μήπως ἡ παλαιὰ παράδοσις τοῦ 'Αγ. Ὁρους καθὼς καὶ ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι παλαιότερον ὑπεστήριζαν ὅτι εἰς τὸν ζωγράφον τοῦ Πρωτάτου ὀφείλονται καὶ αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς σερβικῆς Μονῆς ¹, ἔχουν δίκαιον ; Δὲν ἀποκλείω τὴν γνώμην αὐτὴν, εἰς μίαν ὅμως μεταγενεστέραν, θὰ προσέθετα, φάσιν τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητός του ². Τοῦτο ἐνισχύουν ἀφ' ἑνὸς τὰ αὐτὰ φαινόμενα, τὰ ὁποῖα παρατηροῦνται καὶ εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν πορείαν τοῦ Μιχαήλ Ἀστραπᾶ καὶ τοῦ Εὐτυχίου, εἰς τὴν μεταβολὴν ἀπὸ τοῦ ὕφους τῆς Περιβλέπτου τῆς Ἀχρίδος ³ πρὸς τὸ τῆς Παναγίας Ljeviška ⁴, τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τοῦ Staro Nagoričino ⁵ καὶ τοῦ Ἀγ. Νικήτα ⁶, καὶ ἀφ' ἑτέρου τὰ σπάνια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα συναντῶνται μόνον εἰς τὸ Πρωτάτον καὶ τὸ Χιλανδαρίον, ὅπως αἱ ἡθογραφικαὶ σκηναὶ εἰς τὴν Βάπτισιν ⁷, αἱ μορφολογικαὶ συγγένειαι εἰς τὰς ομάδας τοῦ πλήθους τῶν φίλων τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Κοίμησιν ⁸, αἱ ὁμοιότητες εἰς τὴν πτυχολογίαν εἰς τὴν Προδοσίαν ⁹ καὶ εἰς πλείστας ἄλλας παραστάσεις.

Εἶναι φανερόν κατόπιν τῶν διαπιστώσεων τούτων, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Χιλανδαρίου ἀπομακρύνονται καὶ ἀπὸ τὸ ἥθος καὶ ἀπὸ τὴν μορφολογίαν καὶ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Καλλιέργη.

Μὲ τὸ προσωπικὸν ἔργον τοῦ ζωγράφου μας ¹⁰ πιστεύω ὅτι ἔχουν στενὴν σχέσιν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην ¹¹, τὰς ὁποίας ὁ Ἀ. Ξυγγόπουλος ὀρθῶς χρονολογεῖ εἰς τὴν δευτέραν δεκαετίαν τοῦ 14ου αἰῶνος ¹².

Ἡ ὁμοιότης τῶν δύο ζωγραφικῶν μνημείων δὲν φαίνεται ἐκ πρώτης ὀψεως, διότι ἡ ἱστορήσεις τοῦ Ἀγ. Νικολάου ἐγένετο, ὡς πιστεύω, ἀπὸ περισσοτέρους

1. V. DJURIĆ, ἔ.ἀ. 71 κ.έ.

2. Ὁ V. DJURIĆ, ἔ.ἀ. 78 κ.έ., χρονολογεῖ τὰς τοιχογραφίας βάσει τῆς εἰκονιστικῆς κεφαλῆς τοῦ Miloutin εἰς τὸ ἔτος 1319.

3. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, ἔ.ἀ. 43 - 51.

4. S. RADOJČIĆ, Geschichte der serbischen Kunst, 60 κ.έ., ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. P. MILJKOVIĆ - PEPEK, ἔ.ἀ. 56 κ.έ., 190 κ.έ.

6. Αὐτόθι 51 κ.έ., 188 κ.έ.

7. G. MILLET, Athos, πίν. 11, 2. 66, 1 - 3.

8. Αὐτόθι πίν. 30, 1. 31, 2. 78, 1.

9. Αὐτόθι πίν. 21, 2. 70, 1.

10. Ἐτόνισα ἤδη ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Καλλιέργη κινεῖται μέσα εἰς τὸ γενικὸν καλλιτεχνικὸν κλίμα τῆς ἐποχῆς, τόσον ὥστε πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα μορφολογικὰ καὶ ἰδιαιτέρως τεχνοτροπικὰ διαπιστώνονται μεταξὺ τῶν κυρίων ζωγραφικῶν συνόλων τῆς περιόδου 1300 - 1325 καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Καλλιέργη.

11. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ.

12. Τὴν ὀρθὴν αὐτὴν, ὡς πιστεύω, χρονολόγησιν ἡμφεσβήτησε χωρὶς ἰσχυροὺς λόγους ἡ T. VELMANS, ἔ.ἀ. 169 κ.έ., τῆς ὁποίας ὅμως τὰ συμπεράσματα δι' ἐμπεριστατωμένης κριτικῆς ἀναλύσεως ἀνατρέπει ἡ Α. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, Βυζαντινὰ 2, 1970, 442 - 450.

τοῦ ἑνὸς καλλιτέχνας. Τοῦτο διαπιστώνεται καὶ ἀπὸ πολλὰ ἄλλα καὶ ἀπὸ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ προσώπου τοῦ Κυρίου εἰς διαφόρους παραστάσεις.

Εἰς τὰς σκηνὰς τῆς Σαμαρείτιδος καὶ τῶν δύο Κυλλῶν τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι κανονικόν, ἐλαφρῶς ὤρειδές, ἡ κόμη περιορισμένη σχετικῶς καὶ διαχωριζομένη ἐνδεικτικῶς κατὰ διαστήματα, ἡ ρὶς μικρά, ὁ μύσταξ λεπτὸς καὶ τὸ γένειον μαλακόν¹. Εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ ἐν Κηνᾶ Γάμου καὶ τῆς Ἰάσεως τοῦ Ὑδρωπικοῦ τὸ πρόσωπον μὲ ὕφος αὐστηρὸν εἶναι ἐπίμηκες μὲ ἔντονον ὀριζόντιον ἐσοχὴν εἰς τὴν βάσιν τῆς μικρᾶς καὶ γαμπῆς ρινός, ἡ κόμη διαχωρίζεται ἐνδεικτικῶς εἰς ὁμάδας τριχῶν καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ εἶναι μεγάλοι καὶ ἀμυγδαλωτοὶ μὲ σπαθωτὰς ὀφρῦς². Καὶ ἓνας τρίτος τύπος ἐμφανίζεται τοῦ Χριστοῦ, ἰδιαιτέρως εἰς τὰς σκηνὰς τῶν Παθῶν, συγγενὴς πρὸς τὸν δεύτερον ἀλλὰ μὲ ἔντονώτερα χαρακτηριστικά, τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου καὶ τοῦ Καϊάφα, τοῦ Ἐμπαίγμου καὶ τοῦ Ἐλκομένου³. Ἀνάλογοι διαφοραὶ παρατηροῦνται καὶ εἰς τὴν μορφήν τοῦ Πέτρου εἰς τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον καὶ τὸν Νιπτῆρα, διὰ τὴν ἀναφέρω τὴν κατὰ κρόταφον ἀπόδοσιν τοῦ ἀποστόλου εἰς τὴν Προσευχὴν εἰς τὴν Γεσθημανῇ καὶ εἰς τὴν Προδοσίαν⁴.

Παρὰ τὸ γεγονὸς τῆς συλλογικῆς ἐργασίας δύο ἢ περισσοτέρων ζωγράφων, οἱ ὅποιοι ὅμως ἀνήκουν εἰς τὸ αὐτὸ καλλιτεχνικὸν ἐργαστήριον, ἡ στενὴ συγγένεια μεταξὺ τοῦ Χριστοῦ Βεροίας καὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου εἶναι ἀδιαμφισβήτητος, μαρτυρουμένη ἀπὸ τεχνοτροπικὰς καὶ εἰκονογραφικὰς ὁμοιότητας.

Ἄν καί, ὡς ἐλέχθη, ἡ μορφολογικὴ διαφορὰ πολλῶν προσώπων μεταξὺ τῶν δύο μνημείων εἶναι ἔντονος ὥστε αἰσθητῶς νὰ ἀπομακρύνωνται τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἐν τούτοις τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ χρησιμοποιοῦνται διὰ τὴν ἀπόδοσιν τῶν προσώπων αὐτῶν καὶ γενικώτερον τῶν μορφῶν εἶναι τὰ αὐτά.

Καὶ εἰς τὰ δύο σύνολα ἡ κόμη εἴτε ἀποδίδεται σχηματικὴ μὲ τὴν δημιουργίαν παχέων ὁμάδων τριχῶν εἴτε ἐκφεύγει ἀπὸ τὸ κέντρον τοῦ κρανίου καὶ ὁμοκέντρως ἀπλώνεται ἐπάνω εἰς ὅλην τὴν ἐπιφάνειαν αὐτοῦ καὶ ἀπολήγει εἰς τὸ μέτωπον, ὅπου ἡ διαχωρίζεται διακριτικὰ ἢ πίπτει εἰς σγοῦρδον.

Τὸ γένειον σχηματίζεται ἐν πολλοῖς μὲ τὸν αὐτὸν τρόπον ὅπως καὶ ἡ κόμη, διαχωριζόμενον εἰς ὁμάδας τριχῶν. Ἐδῶ ὅμως ὑπάρχει μεγαλυτέρα ποικιλία εἰς τὴν ἀπόδοσιν, ἡ ὁποία ὀφείλεται μᾶλλον εἰς διαφορετικὰς χεῖρας. Εἰς μερικοὺς ἱεράρχας π.χ., ἰδιαιτέρως εἰς τοὺς ὀλοσώμους τῆς κόγχης, παρατηροῦνται εἰς τὸ αὐτὸ μνημεῖον ἀποκλίσεις εἰς τὸ πλατὺ γένειον, ὅπου ἡ πυκνὴ χρῆσις τοῦ πινέλου μὲ τὴν παρεμβολὴν προσθέτων φώτων εἶναι ἔντονος, ἐνῶ ἄλλοῦ ἐπικρατεῖ ἡ ζωγραφικότης.

1. Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.δ. εἰκ. 87, 89, 176.

2. Αὐτόθι εἰκ. 85, 91, 178.

3. Αὐτόθι εἰκ. 45, 46, 48, 51, 53, 57.

4. Αὐτόθι εἰκ. 37, 38, 41, 42, 43.

Ἡ πτυχολογία καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα εἶναι ὁμοία, κάπως σκληροτέρα εἰς τὸν Ἁγ. Νικόλαον. Αἱ ἐσοχαὶ τῶν πτυχῶν, τετράγωνοι, ἀποδίδονται εἰς μὲν τὸ βάθος με ἐντονώτερον τοῦ γενικοῦ χρώματος τοῦ ὑφάσματος τόνον, εἰς δὲ τὰς ἐξωτερικὰς ἀκμὰς εἴτε διὰ λευκοφαίου εἴτε διὰ φωτεινότερων τοῦ αὐτοῦ βασικοῦ χρώματος τόνων. Σπανίως γίνεται χρῆσις εἰς τὴν πτύχωσιν καὶ τοῦ ἐρυθροῦ φλογώδους (ἀνοικτοῦ carmin tonizomenou με κιννάβαριν) ¹. Οὐδαμοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα, συναντᾶται, ἐξ ὧν γνωρίζω, τὸ ζωηρὸν καὶ φωτεινὸν αὐτὸ χρώμα, τὸ ὁποῖον ζωντανεῖ τὴν ἐπιφάνειαν, φωτίζει τὰς πτυχώσεις καὶ γενικῶς τὸ ἔνδυμα, τοῦ ὁποῖου εἰς ὀλίγας περιπτώσεις ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἐσωτερικὴν ἐπένδυσιν.

Ἐξ ἴσου ἐμφανὲς εἶναι καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ συγγένεια τῶν τοιχογραφιῶν Βεροίας καὶ Ἁγ. Νικολάου καὶ εἰς τὴν συνθετικὴν συγκρότησιν, ἰδιαιτέρως ὅμως εἰς τὰς λεπτομερείας, πολλὰς φορὰς δυσδιακρίτους εἰς τὰς μεγάλας, καὶ πολυσυνθέτους παραστάσεις. Αὐταὶ εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, τὰ ἰσχυρότερα καὶ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν μορφολογίαν τεκμήρια ποὺ δηλώνουν τὴν ταυτότητα τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ καλλιτεχνικοῦ συνεργείου.

Τοιαῦται κοινὰ λεπτομέρεια διαπιστώνονται καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα, τῆς Βεροίας καὶ τῆς Θεσσαλονίκης, καὶ εἰδικώτερον εἰς τὰς ἀκολουθοῦσας παραστάσεις :

Γέννησις (πίν. 16, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 7-10)*. Παρὰ τὴν διάφορον ὀργάνωσιν τῆς συνθέσεως, τὴν ὁποίαν ἐν τούτοις διακρίνουν κοινὰ μορφολογικὰ στοιχεῖα, αἱ ὁμοιότητες εἰς πολλὰς λεπτομερείας τῶν παραστάσεων εἶναι ἐκπληκτικαί. Οἱ ἀκραῖοι ἐπὶ τοῦ μετώπου βόστρυχοι τῆς κόμης τῆς μαίας εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ ἀποδίδονται ὁμοιομόρφως ὡς γαστρία περὶ τὴν ἀκμὴν τοῦ κρηδέμνου, ὁ ὁποῖος ἀποδένεται κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις. Ἐπίσης πανομοιότυπος καὶ εἰς τὰς ἰδιομορφίας ἀκόμη εἶναι καὶ ἡ λεκάνη τοῦ λουτροῦ ². Ὁμοιότητας στενὰς ἔχουν καὶ αἱ ποιμενικαὶ ράβδοι τῶν βοσκῶν κατὰ τὴν διαμόρφωσιν τῆς κάτω ἀπολήξεως αὐτῶν ὡς καὶ οἱ λυροειδεῖς θάμνοι, οἱ ὁποῖοι εὐρίσκονται ὀπίσω ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ εἰς τὴν Βέροϊαν, εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ καὶ εἰς τὴν ἐμφάνισιν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους ³.

Μεταμόρφωσις (πίν. 19, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 19). Πλὴν τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις ἔχει τὴν αὐτὴν ἀντικίνησιν, τὴν στροφὴν τῆς κεφαλῆς καὶ τὴν θέσιν τῶν χειρῶν, τῆς μιᾶς ποὺ εὐλογεῖ καὶ τῆς ἄλλης ποὺ κρατεῖ κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον τὸ εἰλητόν, καὶ αἱ μορφαὶ τῶν ἀποστόλων Ἰακώβου καὶ Ἰωάννου εἶναι αἱ αὐταὶ εἰς τὴν στάσιν, ἀνεξαρτήτως τῆς θέσεώς των, εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν χιτῶνων καὶ τῶν ἱματίων, εἰς τὴν πτυχο-

1. Τὸ αὐτὸ ἐρυθρὸν φλογὸς χρησιμοποιεῖται περιέργως κατὰ τὸν 6ον αἰῶνα εἰς τὴν Γέννησιν τῆς Βιέννης διὰ τὰς φωτεινὰς ἐπιφανείας χιτῶνων τινῶν καὶ ἐπίπλων.

* Ἡ ἔνδειξις Νικ. Ὁρφ. ἀναφέρεται εἰς τὴν ἀρίθμησιν τῶν εἰκόνων τοῦ βιβλίου τοῦ Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ.

2. Ἄνω ἀπόληξις τῆς λεκάνης, λαβὴς αὐτῆς, διαμόρφωσις τῆς βάσεως, χρωματισμοί, χρυσοκονδυλιά.

3. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.δ. εἰκ. 59, 60, 164 - 167.

λογίαν καὶ τὰ χρώματα. Ἡ ἀντιστροφή τῶν θέσεων τῶν προσώπων ἢ ὠρισμένων σκηνῶν ποὺ παρατηρεῖται εἰς τὰς συνθέσεις τῶν δύο μνημείων, ὅπως ἐνταῦθα τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἡλίου, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ εἰς τὴν Γέννησιν, τῶν ομάδων τοῦ Σχμουήλ καὶ τῶν ἐστεμμένων προφητῶν εἰς τὴν Ἀνάστασιν, εἶναι, πιστεύω, ἡθελημένη ἐναλλαγή διὰ τὴν διαφοροποίησιν τῶν συνθέσεων. Ἡ ἐλευθέρα αὐτὴ ἐκλογή τῆς ἐντάξεως προσώπων ἢ ομάδων ἀνθρώπων ἢ ἐπεισοδίων μέσα εἰς τὴν σύνθεσιν δεικνύει τὴν πρωτοβουλίαν καὶ ἀνέξαρτησίαν τοῦ καλλιτέχνου.

Β α ῖ ο φ ό ρ ο ς (πίν. 21, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 23). Πλὴν ἐλαχίστων παραλλαγῶν, αἱ ὁποῖαι παρατηροῦνται εἰς τὴν σύνθεσιν, ἡ θέσις ἐπὶ τοῦ ὑποζυγίου τοῦ Χριστοῦ στρεφομένου πρὸς τοὺς μαθητάς ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν εἰς δύο ομάδας, ἀπὸ τὰς ὁποίας τῆς δευτέρας αἱ μορφαὶ καλύπτονται μέχρι τοῦ στέρνου ἀπὸ τὸ ἔξχρμα τῆς γῆς, ὁ τρόπος ἐπίσης τῆς παραστάσεως καὶ τῆς ἀποδόσεως τοῦ ὄνου, καθὼς καὶ τῆς πόλεως Ἱερουσαλήμ, εἶναι ὅμοιοι.

Ὁ Χ ρ ι σ τ ό ς π ρ ό τ ῶ ν ἀ ρ χ ι ε ρ έ ω ν καὶ τ ο ῦ Π ι λ ά τ ο υ (πίν. 25, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 45, 48, 50). Εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον ἡ παράστασις αὐτὴ δίδεται, ὡς συνήθως, εἰς δύο σκηνάς : ὁ Ἰησοῦς 1) πρὸ τοῦ Καϊάφα καὶ τῶν ἀρχιερέων καὶ 2) πρὸ τοῦ Πιλάτου. Οὐχ ἦττον μεταξὺ τῶν δύο παραστάσεων τοῦ Ἀγ. Νικολάου καὶ τῆς συνθέτου παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ Βεροίας τὰ κοινὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα εἶναι ἐνδεικτικὰ τῆς προελεύσεώς των ἐκ τοῦ αὐτοῦ τεχνίτου ἢ τοῦ αὐτοῦ ἐργαστηρίου. Ἡ μορφή καὶ ὁ διάκοσμος τοῦ ἐπὶ τῆς τραπέζης μελανοδοχείου καὶ τὸ ἡμιανεπτυγμένον εἰλητάριον τὸ ἐλίσσόμενον περὶ τὸν αὐτὸν κύλινδρον, σχηματιζομένων καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις τῶν ἀπολήξεων σφαιρικῶν εἶναι ὅμοια. Κοινὴ ἐπίσης εἶναι ἡ μορφή τοῦ ἡμισφαιρικοῦ καλύμματος τῆς κεφαλῆς τοῦ Πιλάτου, τὸ ὁποῖον εἰς τὴν ἀπόληξίν του περιβάλλεται διὰ ταινίας, κατὰ τὸ κέντρον στρέφεται καθέτως πρὸς τὰ ἄνω καὶ καταλήγει εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ στέμματος εἰς σφαιρίδιον.

Ἐ λ κ ό μ ε ν ο ς (πίν. 26, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 57). Ὁμοία πέδησις εἰς τὸν λαιμὸν καὶ τὰς χεῖρας τοῦ Κυρίου, ὁ ὁποῖος φέρει ἐπίσης στέφανον εἰς τὴν κεφαλὴν.

Θ ρ ῆ ν ο ς (πίν. 28, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 58). Παρομοία εἶναι ἡ ὀργάνωσις τῆς σκηνῆς, ἡ τοποθέτησις τῶν μορφῶν ἀλλὰ ἰδιαιτέρως ἡ εἰκόνισις τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰωσήφ, τοῦ Νικοδήμου μετὰ τῆς κλίμακος καὶ τῆς ὀλοφυρομένης γυναικὸς ὀπισθεν τῆς Θεοτόκου καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα. Αἱ διαφοραὶ ποὺ παρουσιάζονται εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον εἶναι : ἡ μὴ ὑπαρξίς τῆς σινδόνης ὑπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, αἱ θέσεις τῶν ἀριστερῶν χειρῶν τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Κυρίου καὶ ἡ παρουσία εἰς τὸ ἄκρον δεξιὸν τῶν δύο γυναικῶν.

Σ τ α ῦ ρ ω σ ι ς (πίν. 30, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 25). Παρὰ τὴν διαφορὰν ποὺ

ὑπάρχει εἰς τὰ δύο μνημεῖα εἰς τὰς στάσεις τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου, ἢ ἀπόδοσις τοῦ Ἑσταυρωμένου εἶναι ὁμοία, μὲ ἐλαφρὸν μόνον τονισμὸν τοῦ σώματος εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον. Ἀντιθέτως αἱ θέσεις τῆς κεφαλῆς, τῶν ἄκρων χειρῶν καὶ τῶν ἄκρων ποδῶν εἶναι αἱ αὐταί, ὡς καὶ ἡ πτύχωσις τοῦ λεντίου, ἢ ὁποία κατὰ τὴν δεξιὰν πλευρὰν καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις σχηματίζεται κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ἐπίσης ὅμοιοι εἶναι αἱ θέσεις τῶν χειρῶν τῆς Θεοτόκου, ἢ σχέσις τῶν μορφῶν Ἰωάννου καὶ ἐκατοντάρχου, ἢ ἄνω ἀπόληξις τῆς καθέτου κεραίας τοῦ σταυροῦ καὶ ἡ τριγωνικὴ μορφή τοῦ σπηλαιώδους βράχου ὅπου στηρίζεται ὁ σταυρός.

Ἀνάστασις (πίν. 35, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 27). Ὅμοια συγγένεια διαπιστώνεται εἰς τὴν στάσιν καὶ τὴν κίνησιν τοῦ Χριστοῦ καὶ εἰς τὴν πτυχολογίαν τοῦ χιτῶνος. Ὁσχύτως εἰς τὴν μορφήν καὶ τὴν στάσιν τῆς Εὐας, εἰς τὴν εἰκόνισιν τοῦ κέρατος τοῦ ἐλαίου, τὸ ὁποῖον κρατεῖ ὁ Σαμουήλ, στοιχεῖον ἀπαντῶν μόνον εἰς τὰ δύο μνημεῖα, εἰς τὰς γλυφὰς καὶ διακοσμήσεις τῶν σαρκοφάγων, εἰς τὰ σιδηρᾶ ἐξαρτήματα τῆς πύλης τοῦ Ἀδου, μερικὰ τῶν ὁποίων, μὴ συναντώμενα εἰς ἄλλα μνημεῖα, θὰ τὰ ἐχαρκτήριζε κανεῖς ὡς ἀντιγραφὴν τῶν μὲν ἀπὸ τὰ δέ, εἰς τὴν μορφήν τοῦ διαδήματος τοῦ Σολομῶντος καὶ τέλος εἰς τὴν ἐπανάληψιν τῆς αὐτῆς ἐπιγραφῆς, ὡς τοῦτο διαπιστώνεται καὶ εἰς ἄλλας παραστάσεις τῶν αὐτῶν μνημείων.

Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (πίν. 40, Νικ. Ὁρφ. εἰκ. 32-36). Εἰς τὰς πολυπροσώπους αὐτὰς παραστάσεις τῶν δύο μνημείων διαπιστώνονται πολλὰ μορφολογικὰ καὶ ζωγραφικὰ στοιχεῖα καθ' ὅλα ὅμοια. Ἡ ὀργάνωσις καὶ ἡ διανομή τῶν μορφῶν εἰς τὸ κεντρικὸν τμήμα τῆς συνθέσεως, ἡ μεγάλη κυκλικὴ δόξα, ἡ στάσις καὶ ἡ θέσις τῶν χειρῶν τοῦ Χριστοῦ, εἰς τὰς ὁποίας κρατεῖ τὴν αὐτὴν κατὰ τὴν μορφήν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου, οἱ ἐκατέρωθεν τοῦ Κυρίου ἄγγελοι οἱ βαστάζοντες πυρσοὺς ἢ κηρία ἐπὶ ὑψηλῶν ράβδων, ὁ ἀπολύτως ὅμοιος καθιπτάμενος ἐκ δεξιῶν πρὸς τὸν Χριστὸν ἄγγελος, οἱ περιβάλλοντες τὴν δόξαν ἱεράρχαι μὲ τὰ ἀνοικτὰ βιβλία, οἱ τρεῖς προκύπτοντες ἐπὶ τῆς σοροῦ τῆς Θεοτόκου ἀπόστολοι, αἱ θέσεις τῶν χειρῶν των, οἱ χιτῶνες αὐτῶν εἰς ὅλας τὰς λεπτομερείας, ἥτοι εἰς τὰς ἀναδιπλώσεις περὶ τὸν λαιμόν, τὰς πτυχώσεις εἰς τοὺς ὤμους καὶ εἰς τὰς κλειδώσεις τῶν μηρῶν, αἱ κομμώσεις, ἢ διαμόρφωσις τοῦ γενείου καὶ τὸ ὕφος τῶν προσώπων ἐπαναλαμβάνονται εἰς τὰς δύο παραστάσεις. Εἰσέτι αἱ λεπτομέρειαι τοῦ θυμιατηρίου καὶ ὁ τρόπος ποῦ ὁ ἀπόστολος Πέτρος τὸ κρατεῖ μὲ τὸν δείκτην ἀπὸ τὴν ἀγκιστροειδῆ λαβίδα καὶ τὸ αἰωρεῖ δηλώνουν ταυτότητα εἰκονογραφικῆς προελεύσεως ὡς ἐπίσης καὶ ἡ διαμόρφωσις τῆς ἀπολήξεως τοῦ βαθυκυάνου χιτῶνος τῆς Θεοτόκου, ποῦ μαζεύεται εἰς τὸ ἄκρον δεξιὸν καὶ τοποθετεῖται παραλλήλως πρὸς τὴν κάτω στενὴν πλευρὰν τῆς κλίνης. Ἐπὶ πλεον ἢ λεπτομέρεια τοῦ ἡμικλείστου δεξιοῦ ὀφθαλμοῦ,

ὡς περιεγράφη ἀνωτέρω, τοῦ προκύπτοντος παρὰ τοὺς πόδας τῆς Θεοτόκου ἀποστόλου Παύλου καὶ ἡ γενικὴ ἀπόδοσις τοῦ προσώπου του, εἶναι προσωπικὴ ἐκτέλεσις τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου.

Ἐκ τῆς συντόμου παραβολῆς τῶν εἰκονογραφικῶν καὶ μορφολογικῶν στοιχείων τῶν δύο ζωγραφικῶν συνόλων προκύπτει τὸ ἐρώτημα : εἶναι δυνατόν ἡ ἱστορήσις τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὁρφανῶν νὰ ἀποδοθῇ εἰς τὸν ζωγράφον τοῦ ναοῦ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ Βεροίας ;

Ἐτονίσθη ἤδη ὅτι τὰ οὐσιαστικὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Καλλιέργη εἶναι ἡ ὑπερβατικὴ μνημειακότης καὶ τῶν πλέον περιορισμένων συνθέσεων καὶ ἡ αὐστηρὰ ὀργάνωσις αὐτῶν, ἡ ψυχολογικὴ ἔκφρασις τῶν προσώπων καὶ γενικώτερον τῶν μορφῶν, ἡ συντηρητικὴ ζωγραφικότης, ἡ συγκρατημένη εἰς ἔντονα χρώματα ἀλλὰ ποικίλη χρωματικὴ κλιμαξ, ἡ ἐσκεμμένη ἀποφυγὴ τῶν ἡθογραφικῶν σκηνῶν καὶ ἡ μετρημένη χρῆσις τῶν μονοχρωμάτων.

Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγ. Νικολάου συναντῶνται εἰς ὀλίγας μόνον, σχετικῶς πρὸς τὸ σύνολον, παραστάσεις. Καὶ ἡ τεχνοτροπία, μολονότι κινεῖται μέσα εἰς τὸ αὐτὸ πνεῦμα, ποιητικῶς ἀπέχει ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς Βεροίας, χωρὶς ὅμως νὰ δίδῃ ἀφορμὰς σκέψεως διὰ μεταγενεστέρων χρονολόγησιν, ὅπως θέλει ἡ T. Velmans. Εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τὰ πρόσωπα εἶναι σκληρὰ καὶ αἱ μορφαὶ κάπως δύσκαμπτοι καὶ ὄχι τόσο ζωηραὶ ὅπως εἰς τὴν Βέροϊαν, ὅπου κυριαρχεῖ τολμηρὰ σύλληψις καὶ ἐλευθερία εἰς τὴν ζωγραφικὴν ἀπόδοσιν τῶν μορφῶν. Εἰς τὸ σύνολον γενικῶς καὶ εἰς τὰ πρόσωπα εἰδικώτερον μαζὶ μὲ τὴν μαλακότητα παρατηρεῖται διάχυτος συναισθηματισμός, ὁποῖος ἐπιτυγχάνεται χωρὶς νὰ ἀλλοιωθοῦν ἢ νὰ παραμορφωθοῦν οὔτε τὰ πρόσωπα ποὺ παραμένουν τρυφερὰ καὶ ἀπαλὰ οὔτε αἱ μορφαὶ ποὺ κινοῦνται συνήθως διακριτικὰ καὶ μὲ ἥρεμον ρυθμόν.

Ἀντιθέτως, συγγένεια ἐπισημαίνεται εἰς τὴν πτυχολογίαν τῶν δύο συνόλων, μολονότι εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον εἶναι σκληροτέρα καὶ γραμμικὴ χωρὶς νὰ ἀποφεύγῃ πολλὰς φορὰς τὴν σχηματοποίησιν, ἐνῶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ ἡ αὐτὴ πτυχολογία περιγράφει χωρὶς νὰ τὸ ἀντιληφθῇ κανεὶς τὸ σῶμα, τοῦ δίδει ὄντοτητα καὶ τὸ μεταβάλλει εἰς οὐσιαστικὸν στοιχεῖον ποὺ ἐρμηνεύει καὶ αὐτὸ τὸ ψυχικὸν βίωμα τὸ ὁποῖον διαγράφεται εἰς τὸ πρόσωπον.

Τὸ φυσικὸν τοπίον καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα εἶναι πανομοιότυπον ὄχι μόνον ὡς σύνολον ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς λεπτομερείας καὶ τὰ χρώματα. Ἰδιαιτέρως αἱ μορφαὶ τῶν πολυστελέχων θάμνων μὲ τὰ λυροειδῆ σχήματα καὶ τοὺς λεπτοὺς καὶ φυλλοφόρους κλάδους τοὺς ἐλαφρῶς κινουμένους, ποὺ ζωογονοῦν τὰς γυμνὰς ἐπιφανείας τῶν παραστάσεων τῆς Γεννήσεως καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα (ἔγχρωμος πίν. Ε) ¹ καὶ τῆς Ἐμφάνισεως τοῦ Κυρίου εἰς τὰς Μυροφόρους εἰς τὸν Ἀγ. Νι-

1. Α. ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.ἀ. εἰκ. 7 - 10, 162.

κόλαον¹, εἶναι αἱ αὐταί. Τὰ δένδρα ἐπίσης τῆς τελευταίας αὐτῆς παραστάσεως ἀποδίδονται μὲ ὅμοια μορφολογικά στοιχεῖα ὅπως καὶ τὰ δένδρα εἰς τὴν Βαῖοφόρον καὶ εἰς τὴν Ἀνάληψιν εἰς τὸν Χριστὸν Βεροίας.

Ἡ ἀπόδοσις τῆς ἐννοίας τοῦ χώρου καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα ἀντιμετωπίζεται κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ πραγματοποιεῖται μὲ τὴν παράθεσιν διαφόρων ἀρχιτεκτονημάτων, αὐτοτελῶν πολλάκις, τὰ ὅποια συνδέονται ἀφ' ἑνὸς μεταξὺ των, ὀργανικῶς ἢ αἰσθητικῶς, ἀφ' ἑτέρου μὲ τὰς πρὸ αὐτῶν εἰκονιζόμενας μορφάς. Ἀλλὰ ἐνῶ εἰς τὴν Βέροϊαν τὰ ἀρχιτεκτονήματα κατὰ τὸ σχέδιον, τὴν μορφήν καὶ τὸ μέγεθος ἀποτελοῦν προέκτασιν τῶν μορφῶν, εἴτε μεμονωμένοι αὐταὶ εἶναι εἴτε καθ' ὁμάδας, εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον, ἐκτὸς ὀλίγων ἐξαιρέσεων, εἶναι ἀσύνδετα πρὸς αὐτὰς ἔχοντα ὡς κύριον προορισμὸν τὸν καθορισμὸν τῶν ὀρίων τῶν συνθέσεων. Εἰς τὰς εἰκονίσσεις μόνον τῶν οἰκῶν τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου καθὼς καὶ μερικῶν ἄλλων παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ Ἀγ. Νικολάου αἱ ἀνεξάρτητοι ἐπὶ μέρους ἀρχιτεκτονικαὶ μονάδες συνδέονται μὲ τὰς μορφάς, ἀλλὰ καὶ πάλιν δὲν ὑπάρχει ἡ στενὴ ἐνότης, ἡ ὅποια παρατηρεῖται εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Χριστοῦ Βεροίας.

Τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Καλλιέργης εἰς τὴν Βέροϊαν εἶναι φωτεινά, διαφανῆ καὶ χαρακτηρίζονται διὰ τὴν ἀπαλότητα καὶ τὴν εὐγένειαν τῆς τοπικῆς κλιμακώσεώς των. Εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον ὑπάρχει κατὰ βάσιν ἡ αὐτὴ χρωματικὴ κλίμαξ, ἡ ὅποια ὅμως συντίθεται, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, ἀπὸ ἔντονα καὶ ἀκέραια χρώματα παρατιθέμενα πολλάκις χωρὶς ἐνδιαμέσους μεταβατικoὺς τόνους. Ἀξία ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι ἡ χρησιμοποίησις καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα εἰς περιωρισμένην ἔκτασιν μὲ τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ προορισμὸν τοῦ ἐρυθροῦ φλογώδους (carmin ἀνοιγομένου εἰς κιννάβαριν), τὸ ὅποῖον ἀντικαθιστᾷ τὰ ἀνοικτὰ φῶτα.

Ἡ ἐπὶ γενικωτέρων παρατηρήσεων γενομένη ἀντιπαραβολὴ τῶν δύο ζωγραφικῶν συνόλων πείθει, νομίζω, ὅτι ταῦτα συγγενεύουν μεταξὺ των κατ' ἰδιόρρυθμον τρόπον. Ἐνῶ δηλ. διαπιστώνεται ἐνότης εἰς τὸ σύνολον καὶ ταυτότης εἰς εἰκονογραφικὰς καὶ μορφολογικὰς λεπτομερείας ὠρισμένων συνθέσεων, ἐν τούτοις οἱ τύποι τῶν προσώπων, εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον, αἱ συμβατικαὶ κινήσεις τῶν μορφῶν, ἡ μᾶλλον ξηρὰ ἀπόδοσις τοῦ ὑφάσματος τῶν ἐνδυμάτων, ἡ συνεπτυγμένη κατὰ κάποιον τρόπον μορφή τῶν ἀρχιτεκτονημάτων καὶ τέλος, γενικώτερον, ἡ ποιότης τῆς ἐργασίας, διαστέλλουν τὰ δύο μνημεῖα καὶ προκαλοῦν δισταγμοὺς προκειμένου νὰ ἀποδώσῃ κανεὶς τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ συνόλου τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγ. Νικολάου εἰς τὸν Καλλιέργην. Παρὰ ταῦτα πιστεύω ὅτι ἐδῶ εἰργάσθη καὶ ὁ Καλλιέργης, καὶ μάλιστα εἰς αὐτὸν ἀποδίδω τὸ κεντρικὸν τμῆμα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, μερικὰς παραστάσεις τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ τῶν οἰ-

1. Α. ΕΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔ.δ. εἰκ. 59, 60, 164 - 167.

κων τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, τὸν βίον τοῦ Ἀγ. Νικολάου καὶ ἐλαχίστους μεμονωμένους ἀγίους. Τὰ ὑπόλοιπα τμήματα τῶν τοιχογραφιῶν, τὰ ὅποια εἶναι καὶ τὰ περισσότερα, ἕνεκα τῆς ποικίλης καὶ ἀνομοίου ἀποδόσεως καὶ τῆς διαφορετικῆς ποιότητος, νομίζω ὅτι πρέπει νὰ καταγραφοῦν εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν συνεργεῖον τοῦ Καλλιέργη, τὸ ὁποῖον ἀπετελεῖτο ἀπὸ συνεργάτας ἢ ἀμέσους μαθητὰς αὐτοῦ.

SUMMARY

I consider it useful to introduce my study by a brief survey of the architectural form of the small basilica, dedicated to the Resurrection. My purpose is to give a general impression of the space inside which the frescoes, the main object of this study, are to be found.

The Architecture of the Monument (pls. 1, 2).

This small church is a one-aisle basilica (8m×3.9m). Close to the Apse and facing each other, there are blind arches (pls. 1, 3) of right angled section, whose surface, as proved by similar instances, used to bear the representation of the saint or the sacred event to the memory of which the church was dedicated. The existence of these blind arches has been identified in practically all single aisle Macedonian basilicas from the 9th c. onwards, serving the same purpose.

The wall masonry of the basilica is simple. It consists of square or rough hewn limestone, with intermittent bricks, varying in size according to the intervening space. The brick-work decoration is restricted to the blind and shallow arches opening on either side of the half-hexagonal Apse. The surface of these arches is divided equally into five parallelograms separated from each other by a double row of bricks. The parallelograms are decorated with brick-work (pl. 2). The cornice of the Apse is made up of a double zigzag zone, running between two rows of horizontal bricks.

The arcade which today surrounds the three sides of the building is a modern addition, replacing the older wooden tripartite portico.

Founder's Inscription and Date of the Monument

The founder's inscription (pl. 3), often published with frequent mis-readings, is situated on the inner surface of the church's western wall, above the central entrance (pl. 6).

It names the founder, Xenos Psalidas, and his wife, Euphrosyne, who, after her husband's death contributed towards the illumination of the small church. The frescoes were executed by Kalliergis and his brothers. The church was dedicated by the Patriarch, very possibly Nephon the 1st,

between September and April 1315, during the reign of Andronicus II, the Elder Palaeologos.

Another inscription was discovered after the restoration and cleaning of the frescoes, in the lower zone of the western section of the south wall, upon a fresco representing a kneeling monk, who extends his arms in a gesture of supplication (pls. 77, 78, colour pl. IZ). This severely damaged inscription, leads us to infer that this small church was also used as the *Catholicon* of an Athonite monastery.

The Frescoes

The Iconographical Program and the Place of the Frescoes in the Church

The surface of the walls in this small basilica is divided into three superimposed zones (plan I). Beginning at the top we see The Twelve Feasts with intervening scenes taken from a different context, such as the Betrayal, Jesus in front of the Highpriests and Pilate, the Way of the Cross, Raising of Christ on the Cross and the Lamentation (pls. 7, 8). The representation of the Pentecost is missing from these series of frescoes. The omission cannot be due to lack of space, since one or more scenes, not belonging to The Twelve Feasts, could very easily have been omitted, and replaced with the Pentecost. Besides, in the space of the two pediments where it would be equally normal to depict this scene, we find secondary representations alien to the location. The omission of the Pentecost is not unknown even in older iconographical programs. Even in the 14th c. church of St. Nicolas of the Orphans in Thessaloniki, we notice the same omission, which I cannot adequately explain.

In the sequence of The Twelve Feasts the Descent into Hell has also been left out. But the scene is found upon the surface of the southern wall's blind arch near the Apse, corresponding to the Crucifixion, which is painted exactly opposite to it in a similar arch (pls. 8, 9). The reason for placing these two scenes out of sequence, especially in the two niches flanking the Sanctuary, is obvious. The church, as has been already mentioned, commemorates the Resurrection. It has been proved before that in Macedonia it is customary to represent, on the southern wall, next to the iconostasis and inside a niche, or on a plane surface with a painted arching frame, the saint or the biblical event to which the church is dedicated. Consequently, the isolation of the Descent into Hell from the sequence of The Twelve Feasts is normal, and even required by the custom already

mentioned. Opposite to it, on the northern wall and inside a similar niche, we find the representation of the Crucifixion, which constitutes the other pole of Christ's redeeming work.

The central narrow zone, which circumscribes the whole church, beginning and ending at the Apse of the choir, is occupied by pendentives in a row, representing the four Evangelists, prophets and saints, in bust (pls. 5 - 10, colour pls. IB, IΔ).

The position of the Evangelists upon the long walls of the basilica, between the prophets and in the particular spot where they are represented, is not accidental. In the centre of the longer sides of the church they are pictured in pairs: John and Luke on the south, Matthew and Mark on the north. The location of the busts of the Evangelists in this zone, especially in correlation with the representation on the eastern pediment of Christ in bust inside a pendant, with his right hand raised in blessing and his left holding the gospel, flanked on either side by angels, has a special significance. The painter broke away from the iconographical system, which usually occupies the upper portion of the domed buildings, because the form of the basilica did not allow the Pantokrator to be represented in the dome of cupola, the prophets in the pendentives. Though the representation of the Evangelists, either in the same spot as seen in Veroia basilica, or on the inner surfaces of the colonnade's arches in three-aisled basilicas, is not unique, yet this case of deviation from the iconographical pattern is unique, as far as I know, except for a few similar cases in some Sicilian churches, which belong, however, to a different period.

In this central zone, the Church Fathers and the martyrs appear in the familiar order. The former are within the space of the Sanctuary, the latter are depicted upon the southern wall of the church.

In the third and lowest zone, there is an array of Church Fathers, martyrs and saints in full figure (pls. 5 - 10).

Inside the Sanctuary, besides the Virgin Platytera and the venerating angels painted on the quarter dome of the niche, on the perpendicular wall above it, there is the representation of the Holy Napkin. This picture fills the space between the two sides of the eastern wall where we meet the scene of the Annunciation, itself in two sections.

High up, Christ is pictured, as already mentioned, in bust inside a disc held by two angels. The axial arrangement is perpendicular. On the lateral corners of the pediment, the Prophet Kings Solomon and David are pictured back to back, holding open inscribed scrolls. So the iconographi-

cal program of the Apse, with the three superimposed representations, those of Christ, the Holy Napkin and the Virgin Platytera in axial arrangement, possesses the same inner unity that we meet in the concentric domed churches of the middle Byzantine period, as preserved in the domeless churches of later centuries.

The representation of the Holy Napkin in this place, underneath the picture of Christ in bust, is a memory, I believe, or rather a transference of the holy image, from the dome of the 12th c. churches on the front of the niche. It is often found in association with the representation of the Annunciation, placed between the Angel and the Virgin. This happens not only in the small basilica of St. Euthemios (St. Demitrios, Thessaloniki) and in Veroia, but also in St. George (Sakli Kilisse) in Göremé (beginning of the 12th c.). In all these cases, the representation of the Holy Napkin, which admits several interpretations, signifies the dogma of the Incarnation and the Holy Communion.

The Church Fathers Basil, Chrysostom, Gregory the Theologian and Athanasios are pictured facing the centre, slightly bowing and holding open scrolls, underneath the Platytera, inside the semicircle of the Apse. They are followed by Cyril of Alexandria on the southern perpendicular wall and St. Spyridon on the northern. The sequence is continued on those sections of the long walls which extend into the Sanctuary, with the representation of St. John the Merciful and St. Sylvester on the southern, and St. Antypas and St. Nicolas facing the niche of the choir on the northern wall.

The Virgin Platytera (pls. 11, 12).

The Blessed Virgin Mary (Madonna) is depicted on the quarter-dome of the Apse, standing between the Archangels, with Christ in front of her breast. Christ is holding a scroll in his left hand, while his right is raised in benediction. The figure of the Virgin occupies the entire height of the quarter-dome. The small head, the tall and slender neck, the narrow and rounded shoulders, the discreet breasts, and the rather wide hips, along with the long thighs and legs, lend to the Virgin something archaically imposing as well as classically simple. She is clad in a dark blue tunic with sleeves and a violet cloak with golden fringes, which emerges from the hem, also of gold.

On either side of the Virgin, leaning calmly, with their wings spread, are the Archangels Gabriel and Michael. In their left hands they hold red sceptres (staves) while their right hands are extended towards Mary. Both

wear yellow-gray cloaks, but while Michael's (pls. 12, 13) tunic is red-gray, that of Gabriel (pl. 14) is green-gray.

The entire composition of the *Platytera* is painted on a background of light green on the lower half and dark blue on the upper. This special treatment of the background is noticeable throughout the entire length of the frescoes. Kalliergis, with great skill, managed to include the figures described above, inside the concave surface of the quarter-dome in such a manner that, although at first they seem unrelated to each other, they still form an integrated composition from which nothing can be subtracted or added. The red border surrounding the Apse is not the limit of the representation. The apices of the angels' wings and the outer circle of the Virgin's nimbus form the points of the imaginary curve which encloses the figures. The general impression is that the artist, unaffected by similar representations, achieved the inner unity of the four figures by the combination of certain forms, such as the posture of the angels' bodies, the position of their hands, and the placing of the white cross crowning the sceptres on either side of the Virgin. The durability and the unity of the total representation is founded upon this very unity. The painter conceived his subject as a multiform composition with inner and outer consistency and imprinted this transcendental idea, his vision, by pictorial means.

The Annunciation (pl. 11)

The disruption noticed in the representation of the Annunciation, where the forms of the angel and the Virgin are separated from each other, is counterbalanced by the violent movement of the angel to the right, towards the opposite side of the arch formed by the Apse, where the Virgin is pictured sitting on a rich throne and turning the upper part of her body and head towards the angel.

Kalliergis is not creating a new iconographical type. He is following the established artistic tradition. But we can say that he does escape this tradition, creating something new, in the treatment of the Virgin's image which, in this delicate and firm representation, must be considered as a pioneering figure, foreshadowing the representation of the Virgin typical of the second half of the 14th c., e.g. the Virgin of the Crucifixion in the Byzantine Museum in Athens, the diptych of Mary Palaeologina in the Great Meteoron, the diptych of the Guenca Cathedral, and so forth.

The Nativity (pl. 16, colour pl. Γ)

This representation belongs to the iconographical group of the Chora Monastery and in the church of Apostles at Thessaloniki, although there are also quite a few differences among them. The way in which the representation spreads laterally is particularly noteworthy, as each figure remains self-sufficient and independent amid the crowd of the pictured incidents and the many figures. Placing the scene of the Bathing of the Infant Christ on the lower left corner and Joseph on the corresponding right, reversing the usual order, is also somewhat rare. This spatial arrangement is to be met with in monumental compositions as well as in miniatures, such as the Menology no. 14 of the Esphegmenos Monastery (11th c.) and the Gregory of the National Library in Paris (Par. gr. 543). The spatial reversal which we noticed in the location of the incidents or persons accompanying the main theme of the Nativity is not due to the need to secure room for the representation of the Magi, as maintained by some scholars. The facts do not justify this view. We should rather suppose that, from the very beginning, both pictorial conventions appeared simultaneously, the one with Joseph on the left and the bathing scene on the right, and with the positions reversed, as happens in Veroia. These iconographical types, distinguishable as Cappadocian and Constantinopolitan, were already formulated as early as the 10th c. and are freely interchangeable, irrespective of the place of origin.

The Presentation in the Temple (pl. 17, colour pl. Δ)

This composition follows the older type. Its four figures are seen standing on either side of the altar, which is shaped like a jar with tapering bottom and resting upon a stepped podium. On the right side stands Simeon, his back arched and his rich white beard meeting on his temples with dishevelled and curling hair; the Virgin stands on the left, with the Baby in her arms, followed by Joseph and the prophetess Anne. The background is composed of a rich and varied architectural landscape, a feature appearing sporadically as early as the 10th century, and developing in volume and richness by the 14th. The architectural forms of this picture bear a particular resemblance to those of the Protaton with its cluster of arched windows and the decorative chiaroscuro figure on the drum above the lintel of the door. The iconographical type of Simeon, already known from the frescoes in Protaton,

Castoria and many other monuments, is depicted unlike those mentioned, as full of calm, quiet and restrained feeling. The group of the Virgin, Joseph and Anne in their dark coloured garments, form an inseparable group, which advances and arrives in front of the priest, standing on a higher level than the rest of the figures. The contrast between the two parts of the composition, caused not only by the chromatic contrast but also by the difference of the volumes and the levels, makes the spectator almost ignore the setting and concentrate his attention upon the figures and the action. The various parts of the buildings contribute to this result.

The Baptism (pl. 18, colour pl. E)

This representation contains all those elements that characterize treatments of the subject during the 14th c. It belongs to the second type as defined by Millet. Yet the general style differs from similar contemporary representations in the Protaton, Hilandari, Vatopedi and the Serbian churches of the 14th c. It follows the older, simple, unornamented iconographical tradition. In this respect it seems very closely related to the mosaic of the Apostles in Thessaloniki. Both compositions combine the older simplicity with the new iconographical elements which start in the beginning of the 14th c. and prevail in the iconographical systems from then on. The Veroia Baptism unites many Palaeologean elements, such as the garments of John, Christ's flexed arm on his breast, the binding around the loin and the shells seen through the water, which are also visible in some frescoes of Greek Macedonia and Serbia. Simultaneously, however, it preserves the calm and ritual posture of the angels, their arms beneath their tunics half stretched towards Christ, John's controlled movement and the triangular landscape, which in spite of its contemporary formation conveys a simplicity found in older representations, as distinct from the frescoes of the 14th c., especially those of Serbia.

The artistic treatment of the human figures and objects and the use of colour closely matches the perfection of the composition. The figure of Christ, for example, is evocative of Greek antiquity. The artist does not use firm lines to distinguish and stylize the muscles in the usual manner. A light plasticity, achieved through pink and green tones, softens their hardness, relaxes their force and intensity and graphically portrays the body. Conversely, John bears all the morphological characteristics of the 14th c. : a lively body movement, a preternaturally long right arm stretching over the Lord's head, an ascetic face, reminiscent of the one in the

Kiev History Museum. All these compositional elements, along with the ritual posture of the angels, remove from the representation its historic and narrative character and transform it into an icon of dogmatic content.

The Transfiguration (pl. 19)

Contrary to other similar paintings, Kalliergis' composition lacks the usual upward movement. Perhaps it is restricted through lack of space, but it still preserves the main figures and the characteristic landscape. Yet, in this representation, the painter abandoning his usual serenity of style tries to achieve the momentary and actual. But even here the movement is controlled in recollection perhaps of the composition in the four gospels of Vatopedi or their common model, used also by the Athos manuscript's miniaturist. In addition to those, there are elements which it shares with the mosaic in the church of the Apostles at Thessaloniki. Kalliergis paid particular attention to the treatment of Christ's figure, which is identical in practically all of his representations. We shall describe it at length.

Christ's head, surrounded by a cross with nimbus, is in perfect accord with His magnificent and lordly form. The oval face is relatively small, in accordance with contemporary custom, with that gentle seriousness conveyed by the broad triangular brow, the small but vivid eyes, the straight nose, the scant beard around the cheeks and the small closed mouth, with a moustache which is thin in the middle and thicker at the ends. Rich chestnut hair, parted in the middle, surrounds the face, comes together around the neck and falls down the back. With the same iconographical means and colours that he used for the Virgin and the angels in the niche of the Sanctuary the artist achieves the representation of the ideal figure of Christ. Yellow and crimson constitute the basic colours of the face. On top of these is a superimposed shading, which, more pronounced in the dark areas, fades and almost disappears around the cheek-bones. The triangular shading of the tearducts is the only spot where the vivid green is preserved without any colour gradation. Light effects are particularly used to accentuate the vividness of the eyes and the shape of the ears.

The Raising of Lazarus (pl. 20, colour pl. 7)

The representation is simple and restricted to the essential persons. It is composed of two groups. On the right, we see Christ with his disciples, among whom we can distinguish Peter, Thomas and an older one. Opposite to Christ's group and under the half-circular pediment of the monument

Lazarus stands in his shrouds, amid a blaze of candles. Their ends are held by a young servant, standing beside him. Another servant is pictured trying to remove the rock from the grave. Martha and Maria, Lazarus' sisters, are pictured, the one standing next to Lazarus, extending her right arm horizontally to the Lord while covering her nose and mouth with the left; the other lies kneeling in front of Christ seeking to touch His feet.

This painting at Veroia, shows, as far as I am aware, a rather uncommon arrangement of the persons within the composition, especially in the Lazarus group. Among the few related monuments is the Iberian Codex 5 and the representation in the Church of St. Nicolas of the Orphans, which presents very small and minor differences. In spite of these variations in detail, the organization of the composition, the restricted number of persons, the shape and gestures of Christ, testify to a direct and close relationship between the two representations, permitting us to assume the possible identity of the artist in those two monuments.

The similarity of Kalliergis' representation to other monuments, especially in Macedonia, offers convincing arguments for a basic iconographical model from which these representations descend. This model must be looked for in the Iberian Codex or in some other representation related to it, preserved in the Codex, and originally coming from Constantinople, if we bear in mind the origin of the Athonite manuscript.

The Entrance into Jerusalem (pls. 21 - 23, colour pl. Z)

On the first plane of the composition, Christ is represented riding on a donkey. The upper part of His body is rotating backwards to the disciples who are following Him in two groups of six each. On the right hand side of the composition the city of Jerusalem is depicted. An old man is leading a great crowd of people coming from it. A small child with a cluster of branches in his right hand marches forward, approaching the animal the Lord is riding (pl. 23). Apart from the two children on the palm-tree, the rest of the picturesque motifs found on other representations are missing.

Kalliergis, in the creation of his composition, moves between two main pictorial traditions, represented by the Codex Laurent. VI 23, and the Berol. gr. 66, respectively. The question is this. Was he the original creator of the Veroia composition, or did he follow the iconographical tradition already formulated by the Laurent. and Berol. types? The omission in the Veroia composition of the picturesque scenes, the typically archaic

style of Kalliergis in portraying the Apostles' garments, and the original and unique pictorial organization lead to the conclusion that Kalliergis, combining the two iconographical traditions, created his own type, just like the painter of Thessaloniki's Church of the Apostles.

The Betrayal (pl. 24)

Jesus and Judas form the centre of the composition. Around these two main figures, stand a small number of soldiers and servants. The episode of Peter Malchus is pictured in the lower right corner of the scene. Though the attribution of the Veroia representation to the Daphni original seems daring, a careful comparison of their main points reveals a dependence. Christ turns his head towards Judas, whose way of movement and gesture as he embraces Christ are similar in both pictures. The position of the soldiers' commander to the left behind Judas is nearly identical. Also very similar is the position of the young man, who, calmer in Daphni and more agitated in Veroia, takes hold of Christ by the shoulder. This type of synthesis is discontinued after the Daphni era in the 14th c. The example of Veroia, as far as I know, is unique. The 14th century prefers multifigured representation, of the Protaton type, with complementary groups of people, violent movements and realistic scenes, as we find them in Chilandari, Vatopedi and Staro Nagoričino. The Daphni-Veroia tradition reappears, usually with greater complexity and vividness, during the 16th c. in the churches of Lavra, in Dionysiou and in Meteora Monasteries.

Jesus in Front of the Highpriests and Pilate (pl. 25, colour pl. H)

The composition is split into two groups : the two Highpriests and Pilate are to the right; Jesus and the slave who slaps Him stand on the left. Millet, examining this representation, came to the conclusion that it belongs to the Ravenna-Serbian Psalter Group (Munich, Mateika). This view is not correct; owing to the indistinctness of the fresco, perhaps Millet did not notice that the person represented was Pilate and not a third Highpriest. In Veroia, we find an iconographical coalescence of the John and Matthew narratives, as well as elements from the two separate representations of Christ in front of the two Highpriests and Christ in front of Pilate. This composite treatment follows the older iconographical tradition. The Codex Lond. Addit. 19352 and the Miroz frescoes in the 14th c. certainly embody this same tradition. There may have been other instances, lost to us today. If the art of these two monuments belongs to the Capital, as is

accepted today, then, in combination with the frescoes of the Theoskepastos at Trebizond (also connected with Constantinople, but very close also to Veroia) we can assume, I think, that Kalliergis' model comes from Constantinople.

The Way of the Cross (pl. 26)

This painting contains very few figures. To the left we see Christ utterly exhausted. There is no resemblance to the Christ of the Betrayal or to the Christ in front of the Highpriests. Christ is pictured, in this latter, in a superhuman guise, calm and magnificent. Here we see Him tall but exhausted, clad in a dark-blue worn shirt, reaching a little below the knees. His hands are tied together around the wrists. A cord surrounds his long and slender neck. He is being dragged by one of a small company of three soldiers. Two of these soldiers are in front and one pushes the Lord from behind. Simon of Cyrene, bent under the weight of the enormous cross, leads the company. Millet tries to distinguish, on the basis of iconographical elements, three types of composition, the Eastern, the Byzantine and the Slavic, which, according to the French scholar appears in Staro Nago-rićino in the 14th c. This distinction cannot stand, because it does not correspond to the facts. Apart from the fact that the painters of Staro Nago-rićino were Greeks, probably from Thessaloniki, the various iconographical elements referred to by Millet are freely interchangeable in the different representations, irrespective of the group to which they belong as a mass of examples proves. Consequently, the attempted distinction lacks substance, since the iconographical elements present in the different compositions prove that in the entire area of Byzantium, and wherever its artistic brilliance reached, it is impossible to make distinctions on the basis of local or racial types.

The Raising of Christ on the Cross (pl. 25)

In the centre of the composition the immense cross rises, standing on a rock, while a soldier tries to steady it. A ladder, to the right of the cross, is leaning upon it. Christ is climbing it. On either side stand small groups of soldiers and Jews. The Veroia fresco may be called the simplest and perhaps the oldest of all extant, since it probably draws upon an older iconographical representation. This same is followed, of course, by the artists in the rest of Macedonia, but they enrich it with more figures and other incidents. Accordingly, Millet's surmise concerning the scene under

consideration, i.e. that the creation of iconographical types originates in different areas or depends upon western prototypes, namely the Meditations, cannot stand. On the contrary, the facts support the view that the various iconographical types of Christ Ascending the Cross coexisted in the Byzantine iconographical system, irrespective of the areas in which they appear.

The Lamentation (pl. 28)

On a parallelogram covered with a white sheet, Christ is pictured lying upon it, clad only in a loincloth. The Virgin leans over and embraces Christ with her right arm, reaching around to His right shoulder. On the narrow side of the stone and next to Mary, three women are leaning and crying. Another female figure behind the Virgin wails, raising her hands. Next to the Virgin, bending over the corpse, is John, followed by Nicodemus standing in front of a ladder which leans upon a rock, while Joseph of Arimathea is seen by the outer corner of the narrow side of the rock, kneeling and embracing Christ's feet with both his arms and kissing them.

This representation, whose iconographical tradition first appears about the end of the 12th c., remains basically unaltered all through the 14th c. with slight variations, either towards the more simple or towards the more complex. These differences in the position or posture of the Virgin, of the myrrh-bearing women or the Saints, or in the placing of the rock on the ladder, are due mostly to personal factors and the freedom of the individual artist, in spite of existing prototypes. This variety exists even in representations which contain the same iconographical elements, such as St. Niketas in Čučer, St. Nicolas of the Orphans in Thessaloniki, St. Nicolas Kyritzis in Castoria, and finally in Christ Church at Veroia. The frescoes of Veroia, in spite of the existing iconographical differences in its stressed transcendental disposition, come very close to St. Nicolas of the Orphans. It is very probable that this transcendental atmosphere and the accentuation of the sublime along with the momentary but eternal motion, the creation of a productive period, has also influenced the West. Western artists try to isolate the main figures from the rest of the elements, even though they like controlled movement and balanced multi-figuration.

The Ascension (pl. 29)

The representation is organized laterally with perfect balance in the disposition of the forms and volumes.

Christ is pictured seated, surrounded by a circular multicoloured nimbus, extending his right hand in blessing and holding a scroll in his left. Two flying angels support the nimbus on either side.

In the centre and under the Lord's nimbus, in frontal position and standing upon a square pedestal, the Virgin extends her arms from the elbows upwards, with palms open, in supplication. On either side of the Virgin stands an angel, forming with her an autonomous closed group. This group is surrounded by the semi-choirs of the apostles, (in threes). This reduction in the number of the apostles, to six only, results from the need to restrict the composition laterally, through lack of space. It is the same situation as in St. Nicolas of the Orphans and the British Museum's Addit. s. 19352 fol. 58^v.

Crucifixion - The Descent into Hell

These representations, of the Crucifixion and the Resurrection are executed on the lower zone of the frescoes, facing each other, inside separate blind arches, on the northern and southern walls next to the Choir.

The Crucifixion (pls. 30 - 34, colour pls. Θ, I)

The enormous cross holds the centre of the picture. Upon it Christ, clad in the colobium, extends his arms, with hardly a curve present around the wrists (pl. 31). The whole body is rotated slightly to the left. On the upper part of the body and on the left side is a soft curve, which starts at the loins and ends at the armpit, almost the same as in the Crucified Christ of Daphni, whose classical tradition follows not only Kalliergis, but also the artist of the Apostles' mosaic in Thessaloniki. Symmetrically placed on either side of the cross are represented the Virgin with the two Marys (pl. 32, colour pl. I), the Magdalene and the Clopas' on the right; John (pl. 33) and the Centurion (pl. 34) on the left.

The composition follows older models. It differs from them only as to the position of the women and the disciples' heads. In other words, whereas in all the aforementioned representations, the Virgin either stares at Christ or bends her head, while John usually bends his head (a rule with few exceptions), here, both Virgin and John, as well as the rest of the women, are all staring up at the Crucified. Everyone's gaze is focused upon the face of Christ. The representation bears all the characteristics of Kalliergis' artistic manner. It bears also the simplicity, the control-

led style, the accentuation of the Virgin and the superhuman magnificence of Christ. Yet it surpasses his other compositions in the symmetry of the figures, the prominence of the Crucified and in its transcendental meaning. For here in particular we have a painting meant for adoration, an icon, which, in combination with the icon of the Resurrection of the Lord placed on the facing arch, represents the mystery to which the church is dedicated. This transcendental meaning par excellence is accentuated even more by the secular elements to the right and left of the cross; the sun and the moon, depicted in burning red colour.

The Descent into Hell (pls. 35 - 39, frontispiece, colour pl. IA)

The conservative spirit, the symmetry and the simplicity dominant in the representation of the Crucifixion are also present here. In the middle, Christ is depicted inside a round nimbus. With a motion to the right and an easy stride, Jesus advances and steps upon the Gates of Hell, pulling Adam (pl. 35) and Eve (colour pl. IA) from their graves with both His hands. Kalliergis does not reproduce the usual violent movement of Christ's descent into Hell. He avoids the narrative style everywhere, and, as with the Crucifixion, so here in the Resurrection, he stresses the dogmatic adoration character of the picture. Yet he achieves the same effect as other artists do, by the position he allows to Christ's form and the balancing rotation of the head, on the one hand, and the vividness of the staring look at the spectators on the other. To the right of Christ, turned towards the background and equal in height, we see two prophets, bearing a kidaris and a halo. One of them, holding the «cruse of oil» must be Samuel, and the other Abel (pl. 38, colour pl. IA) with his youthful face and his long shepherd's staff. To the left of Christ we see David and Solomon in imperial dress and diadem; between them, in the space created by the two kings' haloes and somewhat higher, we see St. John the Baptist (pl. 39).

The Veroia composition is iconographically very close to the Iber. Cod. 1, probably belonging to the 10th c. and to the Paris. Cod. gr. 74, though the latter differs from the Iberian Codex and the representation of Veroia in its vividness of motion, the presence of the Cross and the waving mantle.

The Dormition of the Virgin (pls. 40 - 53, colour pls. IBs IΓ)

This representation, as usual, stretches over the entire length of the

inner western wall of the basilica and above the entrance from the narthex to the main church.

Apart from the usual articulation of the composition, the Veroia representation presents certain peculiarities, such as the picturing on the second plane and behind the Virgin's bed, of the three disciples (pls. 43-44), (four, if we add Paul) (pl. 48), who are almost isolated from the groups of the apostles and the Virgin's friends. This rare arrangement of the figures creates an impressive movement around the centrally placed bed of the Virgin, a movement directed towards the head, a treatment with very few parallels (the Chilandari frescoes, St. Niketas in Čučer, St. Nicolas of the Orphans and the church of Ss. Constantine and Helen in Ochrid). Whether this detail constitutes evidence that this representation belongs to a certain group, is a question for examination later.

Another detail is the group of the two persons behind St. Paul, who seem, from their gestures, to be engaged in conversation. Their faces are identical and are reminiscent of Cupids. It is the first case where Kalliergis makes use of two completely impersonal figures. The purely conventional posture, the rich and curly hair, the fleshy faces, bear witness to the survival of much older forms, irrelevant to the composition under consideration. Two very similar figures, though much elaborated and fitting within the framework of the composition are present in St. Niketas of Čučer and later on, in the Perivleptos of Mystra, where the related composition is generally very close to the Veroia Dormition. On either side of the scene, the two hymn-writers, St. John Damascenus (pls. 51, 52) (to the right of the spectator) and St. Cosmas of Maïouma (to the left), are holding unrolled scrolls, upon which are written hymns belonging to the celebration of the Virgin's Dormition. These two figures, although they frame the composition, still remain an integral part of it.

Second zone

In the narrowest second or middle zone (pls. 5-9), beginning on either side of the Choir's niche (plan I), twenty eight busts of prophets, evangelists, and saints are represented, each enclosed within a palmette. The busts of the prophets, who hold open scrolls inscribed with their prophecies, are connected with the representations of the upper zone, above the palmette. The artist shows this relationship of prophecies and representations, by the position of the prophets' heads and the direction of their eyes, which are gazing up, as in the Rossano and Sinope codices.

The Evangelists are midway between the two longer sides for the reason explained in page 18.

The Saints are ranged in the familiar order. The Church Fathers, irrespective of order or place, next to the prophets, inside the area of the Choir. The group of the five martyrs, Ss. Eustratios, Auxentios, Eugenios, Mardarios and Orestes, starting at the SE end of the southern wall and continuing on the western, is completed with the addition of two martyrs from the group of the Gourias, Samonas and Avivos triad. Avivos occupies the NE corner of the north wall, facing St. Eustratios.

The typological analysis of the Prophets', Evangelists' and Saints' busts, proves that Kalliergis remains faithful to the old iconographical tradition. Wherever he departs from it, or from the manner of contemporary artists, he follows an individual expressive way, using, from memory perhaps, certain elements of older models.

KALLIERGIS

Before summing up the general results extracted from the study of the frescoes in the Church of the Resurrected Christ in Veroia, and examining the problem of the relationship of these frescoes by Kalliergis to other contemporary compositions, especially those of Macedonia, it is useful to examine two questions.

a) Irrespective of his place of origin, where was the painter living during the years of his mature artistic activity?

b) Which are the artistic elements characteristic of his work?

a) It has been argued by other researchers as well as by myself, that Kalliergis lived in Thessaloniki. What was then a simple supposition has now been verified by a manuscript in the Chilandari Monastery, which mentions that Alexander Dukas Sarantenos and his wife Kale, are selling to the Chilandari Monastery three houses located in the St. Peramon's quarter of Thessaloniki. Among the witnesses to this sale, dated November 9, 1322, are the names of *the Great allagios Sire Michael of Chamaedracon, the Thessalonian and the master builder Sire Georgios of Marmara, and the painter sire Georgios Kalliergis.*

Apart from the fact that in the year 1322 Kalliergis must have been in Thessaloniki, by placing his name among those of other notables, the testimony of this manuscript proves also that Kalliergis was a prominent personality in Thessaloniki of that time. This suggests that, if not actually born there, he must have lived there for a number of years and was well known as a painter.

The work of a personality like Kalliergis, could not possibly be restricted, I think, to a single and relatively small pictorial output, such as the frescoes of the Church of the Resurrection. It is only reasonable to think that he and his group, made up mainly of his two brothers — according to my reading of the founder's inscription — must be responsible for other iconographical compositions.

Recently, S. Radojcic stated the opinion, that Kalliergis lived and worked in Constantinople. The Serbian scholar's hypothesis is based upon Manuel Files' poem, «in Kalliergis picture, who was ill and was cured

by our Lady of the Well». In the words of the poem, «You must praise the craftsman for his drawing, who painted the Virgin as if she were speaking to the listening Son», there is only an indefinite and anonymous mention of the painter of the icon. But the poem's title also states that Kalliergis was the name of the patient, and not that of the painter. Consequently, the opinion based upon this poem, which argues that our painter was working in Constantinople, must be rejected.

b) Kalliergis lived in Thessaloniki and moved around Macedonia. Yet his art, as presented in Veroia, is not completely in step with the contemporary art of 14th c. Macedonia. This period's paintings are usually forceful, robust, dramatic, narrative, often with strong colours. Plasticity is rendered with strong outlines and sectioning of the face's surface. A typical example is found in the Protaton of Karyae. A little earlier these same characteristics are found in most of the frescoes of Virgin Perivleptos in Ochrid.

Kalliergis' art, as seen in Veroia's Resurrection Church, presents special characteristics and peculiarities, both in the conception and organization of the compositions and in their execution. In its total and in its substance, it is purely individual art. This does not mean that our painter tries to isolate himself from his environment. He does preserve many ikonographical elements, both stylistic and technical, belonging to his times. The fact that he follows a line of his own must not be interpreted as a wilful escape from the contemporary artistic spirit. It represents rather a tendency, present already in his early years, — around the last quarter of the 13th c. — which instead of being lost is brought up to date. This blending of the traditional with the novel in an articulate whole, possessing a perfect inner and outer unity, is a proof of Kalliergis' strong personality. He neither copies nor imitates. He creates.

His ability and dexterity are imprinted upon the faces of the figures of his pictures.

The elderly faces of Simeon in the Presentation in the Temple (pl. 17, colour pl. Δ), John the Theologian in the Dormition (pl. 41, colour pl. ΙΓ), Simon of Cyrene in the Way of the Cross (pl. 26) and others, are very close to those of Perivleptos in Ochrid, of the Protaton, of the Castoria Monuments, of Old Serbia, and other 14th c. works in general. The external elements of the faces in this category are the same everywhere. Plasticity, naturalism, thick and abundant hair and beard, rather heavy noses,

the slit of the mouth barely perceptible between the heavy moustache, painted in a different way on either of its sides, thick beard, growing immediately under the lower lip. In spite of all, in spite of the general realism, there are substantial differences between the representation of these persons in all other monuments and the way Kalliergis renders them. It is not a difference in the morphology but in the reflexion of the inner spirit, in the great calm, in the tranquil expression and the controlled passion of these figures. The style is similar everywhere. The ethos differs. The same thing occurs in other types of elderly persons, saints or martyrs, but there the difference is not so obvious, because in all these cases and in all monuments, calm is the main characteristic.

To classify the faces of the middle-aged, of apostles, martyrs, Church Fathers and others, scattered throughout the various scenes into determined and often repeated types, is difficult, if not impossible. Yet in all these figures the inner life and spiritualization are dominant. The fact does not depend upon the scene in which they are contained. In both the scenes of the Passion of the Lord and the Dormition of the Virgin, and in the representations of the Entry into Jerusalem, the Descent into Hell and the Ascension, — although these latter bear a joyful, triumphal character —, the apostles, middle-aged or young, are rendered with the same melancholy and spirituality. In spite of the subjective features which characterize Kalliergis' figures, the common elements mentioned play such an important part that at first sight one is made to think that it is merely repetition. Still, the individual elements and the morphological differentiation predominate everywhere. Maybe the expression changes and the intrinsic reality appears in different degrees in the same person. But the person remains always the same.

The genius of Kalliergis is especially manifested in the face of Christ. The general traits and the details show the same characteristics. But the ability to fathom the soul, the feelings and even the divine substance of the Saviour, prove that Kalliergis can by his training direct, remodel and transform his main character according to the inner being, from one scene to the next. In the Raising of Lazarus (pl. 20, colour pl. G), Christ appears magnificent in posture, carriage and manypleated garments, of superhuman ethos. His face hard, in spite of its nobility, his arm stretched in an accentuated gesture of ordering, he commands as the opponent of death and its conqueror, as the very resurrection and life itself. In the Entry into Jerusalem (pl. 21, colour pl. Z), Christ is royal in his bearing, clad in

ample tunic and rich blue mantle, in contrast with the grayish-white of the animal. But through the rotation of the head and the slight bend to the right, his calm form acquires a mildness which corresponds to the prophet's words «... behold thy king, coming to thee in mildness...». Even in the Betrayal scene (pl. 24) and in the scene Before Pilate and the High-priests (pl. 25, colour pl. H), where Christ receives the treacherous kiss of the disciple and the slave's slap in the face, the Lord's facial expression changes from the one scene to the next. Disgust and scepticism are apparent in the first, wonder and perseverance in the second. Thoroughly composed, weak, with neither «form nor beauty», exhausted and in a straight sleeveless shirt which hardly reaches to the knees, with a slight forward bend of the head. His hands tied and dragged by the neck, Christ follows the soldiers as he climbs to Golgotha (pl. 26).

Kalliergis proves himself an excellent psychographer, capable of combining the external and corporal with the inner and spiritual, the temporary with the eternal. The faces we meet in his representations, particularly that of Christ, do not belong to the painter's era. The features, I repeat, may be related to the faces painted by other 14th c. artists. But this relationship is limited to the external characteristics. In some cases the artist's true experience regarding the spiritual state of his figures is so strong, that in order to imprint this inner world, he resorts to novel ways and to radical artistic solutions. The Apostle Paul, in the Dormition of the Virgin (pl. 48, colour pl. II), except in the Church of St. Nicolas of the Orphans, is everywhere represented bending forward deeply, or with his body contorted, or with grimacing mouth in order to express the painful sorrow he feels. In the Veroia representation this pain is expressed neither by grimaces nor by the bodily posture alone. Kalliergis completely hides the right eye of the Apostle behind his mantle-covered arm. The left eye is given concisely, defined only by its socket. It is completely closed, and a very fine brush-stroke represents the point of union of the two eyelids. Another similar brush-stroke defines the hardly visible eyebrow. This morphological originality is a unique example, as far as I know, in European art. A similar treatment is evident only in Christ Lamented and the Crucifixion. But even in these cases, the dark line that defines the eye slit or rather the closed eyelids, is thick and quite strong and the anatomy of the eye is normal.

Personally I believe that the painter neither used a model, since even Paul occurs only twice, nor arrived to the treatment of Abel's head

in the Resurrection (pl. 38, colour pl. IA) or the Virgin's «friends» in the Dormition (pl. 49, colour pl. IB) through sustained effort or use of ancient models or «anthivola» or patterns. Like every true and inspired artist, no matter what the branch of art to which he is dedicated may be, Kalliergis creates «not through wisdom, but through something inherent and god-inspired, as diviners and augurs do». In Kalliergis too, «it just happened like that, without conscious effort».

Kalliergis also has another inner relationship with antiquity, stretching through the classical to the late period. The archaic-like figures present in some of his compositions, are due to this subconscious orientation of the artist towards the ancient models. Abel, of the Resurrection (pl. 38, colour pl. IA) scene, exhibited with anatomical exactitude or rather physical harmony, and with his head classical in every detail, represents a heroic youth, alien to the representation of youthful figures conventional throughout Byzantine art. Here we are dealing with a minimal moment of the truly classical. It is the picture of «man the beautiful». The women in the Dormition (pl. 49), are rendered in a similar way. The profile, the nose, the small but regular mouth with its fleshy lips, the *ethos* itself, is a survival from classical antiquity, and just like the youthful figures, standing behind Paul (pl. 40, 47), can be reduced to the putti of late antiquity. But the spiritual language and the profound religious feeling nowhere else in Byzantine art have imbued so strongly the classical tradition, as in the figures just mentioned. This is neither imitation nor reminiscence of figures from antiquity; it is not the simple rendering of figures taken from larger compositions, nor do they imitate ancient isolated statues or paintings, such as we often meet throughout Byzantine art, especially in those periods where classicist are stressed tendencies. A beautiful example of the transformation of the classical into the Byzantine are the two youthful figures already mentioned. As we have said, they are essentially the same as the putti figures present upon the sarcophagi and mosaics of the 4th and early 5th c. In Veroia, they return as original Byzantine figures, with no loss of either old form or substance, the one with the «sgourdos», the ancient coiffure, with a thin beard and moustache: the other, with all the stylistic and artistic details of the era. The examples may be multiplied.

This same subconscious inner relationship of Kalliergis with antiquity, is responsible for the slender figures, so often present in his works, beginning with the Platytera, up to the Virgin of the Dormition. It is

distinguished in the frail figure of the Virgin in the Annunciation, and even more so in the figure of the prophetess Anne and that of Mary in the Presentation in the Temple (pl. 17, colour pl. Δ). The Virgin, slim, tall, with calculated yet slender proportions, narrow shoulders and proud head, stares at Simeon with a transcendental look. This artistic tendency is even more stressed in the figure of Anne. The body's trunk is even longer and slimmer, the shoulders more narrow, the head smaller. In spite of their corporeal existence, immateriality is the main characteristic of these figures. The «mannerism» noticed, often present and in full bloom from the beginning of the 12th c., and continued thereafter with somewhat lesser emphasis, is a generalized phenomenon of the times. But Kalliergis' noble figures could not be explained on the basis only of this naturalism, divorced from the presence of the Greek artistic tradition and the striving towards immateriality, or rather a restrained spirituality. Kalliergis «moulds into shape certain visions» of his faith and of his spiritual world.

One of the most prominent factors in the treatment of these figures is the light, which, as is well known in Byzantine art, does not arise from a single focus, as it does in Western art after the Renaissance. Each figure is «self-illuminated» by its own source of light, sometimes concentrated upon certain particular spots, at other times spreading diffusely over the whole. But, in either case, it is never a hard light, falling cold upon the figures. It is filtered. Its hard brilliance becomes flexible, and dissolves into multiple warm tones. This harmony of light and colour lends calm to the surface, a soft brilliance to the figures, and a sense of familiarity to the beholder of the work. Kalliergis takes advantage, in the most subtle way, of all the possibilities offered by this method of lighting, peculiar to Byzantine painting. A rich white light, emanating from his body, spreads around Christ in the Transfiguration (pl. 19) filling the entire circle of the nimbus that surrounds him. The Lord's body is again the focus from which emerge all the rays, ending at the edges of the nimbus. Some of them are brighter and wider, some thinner and of lesser brilliance. This same effect is noticed in the Christ of the Virgin's Dormition, although here the symmetrical arrangements and the strict similarity of the rays among them lends a somewhat decorative air to the treatment.

The use of light, which spreads, shapeless and free, over the surface to differentiate and bring forward a certain area, is a common practice of the 14th c. artists in particular. Kalliergis makes use of it, just as his con-

temporaries do. But he does not stop here. He goes further and often uses it to lend to the entire face a metallic sheen, attaining thus an effect that raises ordinary humanity to the level of transcendental symbols, yet without loss of personality. This is best exemplified in the figure of the bishop and the flying angel in the Dormition (pl. 41), along with some bishops officiating inside the altar and those in the palmettes of the middle zone (pl. 62, 63). Only in rare cases is the diffuse light over the face dull, in order to achieve the texture of the skin's pale sheen as we see it in the face of the *Platytera* (pl. 12). Actually, the whole figure gives the impression of an idol. In this instance also the painter coordinates his technique with that of the older mosaic tradition prevalent in the 9th c., as seen in the cupola of St. Sophia in Thessaloniki, and in the apse of the Dormition of the Church of the Virgin in Nicaea. In addition to the pronounced mannerism that distinguishes the St. Sophia Virgin, and contrary to the impressionistic tendency present in the rest of the figures, the face is executed with solid coloured tesserae, either white or yellow, without particular light or shading, creating again the impression of an idol. Kalliergis proves himself a skilful master, who can take correct advantage of the vigorous uses of lighting.

At the same time he knows very well that, in art in general and in painting in particular, the rendering of the corporeal world in many cases requires other means than the plain, unadulterated use of light. For the evocation of even the most elementary plasticity, the use of shade is indispensable. This does not mean that he accepts the post-classical practice, according to which the primary elements of a representation consist only in dense darkness, deep colour, shadows, in the duel or the compromise between light and shade. He is deeply aware of the value of light as an expressive means, even unaided by shade, which, according to the gradation of its intensity, achieves the required results, as we meet them in many of the faces or figures of his major compositions.

The use and power of colours as well as that of light upon the bare parts of the body or on the garments, is not alien to Kalliergis' views.

To the chromatic scale of contemporary artists, Kalliergis adds certain basic colours, which he uses throughout his paintings in the Veroia church. Yet a slight chromatic difference can be distinguished between the three superimposed zones into which the surface of the walls is divided. In the upper zone, where The Twelve Feasts and the intervening scenes from the Passion are depicted, light and bright colours are predomi-

nant. In the middle zone these same colours take on a deeper tone. Finally, in the lowest, where saints in full profile, and, exceptionally, the representations of the Crucifixion and the Resurrection are depicted, as well as in the *Platytera* of the Apse, the tones of these same colours are even deeper.

I believe that this difference in the intensity of the colours according to the zone is not due to the artist and his collaborators, but to causes extraneous to art.

It has already been remarked, that the frescoes in the church of the Resurrection in Veroia, along with those found in other churches of this same town, have at times sustained several mutilations, particularly in the lower parts of the wall surfaces, i. e. up to a point within reach, through smearing with oil or wax or sometimes eggwhite. This coating was superimposed by the misinformed faithful in their naive belief that it would improve the appearance of the paintings.

I believe that the use of such substances is partly responsible for the deeper coloration of these areas. Wherever this «maintenance» of the frescoes was impossible or difficult owing to the height, as for example in the middle and upper zones, the colours either preserved their initial natural intensity and transparency, or suffered less change.

Generally speaking, the iconographical complex of the Christ in the church of Veroia, is distinguished by what I would call an impressionistic luminosity, through Kalliergis' ability to use his colours one by one or to mix them so discreetly and unselfconsciously, that they continue to preserve their unspoilt identity. In this manner, through wise use, these chromatic tones at times are combined in opposition and at times in composition. The unified impression of the subject pictured, following the painter's aspiration, is attained through this particular use of colours.

A concomitant of this tendency is the use of warm and luminous colours: light blue-green, bright blue, olive green, cabbage green, emerald green, crimson, deep red, flamboyant rose, rose-yellow, violet, violet red, violet natural sienna. Within narrower limits, the cold colours are of complementary use, but still not in their purely natural tint. Black, for example, is rendered by the use of cyprian umbra, white by sugar or marble white and gray usually takes on a somewhat lighter tone than that of the colour next to it or in combination with it.

Kalliergis uses on the face a yellow base upon which he overpaints with invisible brush strokes a luminous rose. For the shadows, wherever

they happen, he uses a light olive green, which fades as it recedes farther from the main surface it is supposed to cover. The chromatic tones of green, mixed perhaps with sepia, become autonomous only when used for the painting of the face, for wrinkles, or for the accentuation of the tear-ducts.

The colours used for the garments often alternate regularly, to break up the visual monotony. Kalliergis, as we said before, shows an impressionistic tendency in the juxtaposition of his colours, which preserve their particular identity. But in the elaboration of each individual colour surface, there is a smooth transition from colour to colour, and from the deeper tone of a colour to its lighter one, often ending in a very light white or off-white. Generally, Kalliergis' colours, even those used for depicting the natural landscape or the architecture, succeed in escaping from reality; they transform the visual values to symbols and transpose the natural space into the transcendental.

Kalliergis, without alienating himself from his times, consistently follows his own individual artistic line, and by the use of his colours also creates symbols out of the human form, and spiritual compositions out of narrative scenes.

Apart from those particular artistic elements, such as the individual faces, the lines, the light, the colours —these Kalliergis uses, as we saw, in a personal manner— the composition of his great iconographical complexes bears witness to the outstanding position he holds among his contemporaries.

An individual examination of his compositions establishes that the painter on the one hand uses those iconographical elements which are usual in the 14th c., and on the other he follows an older simpler and less complex tradition. This combination of both conservative and contemporary elements in the artist's pictorial range is at its most obvious in the scene of the Baptism (pl. 18, colour pl. E). Yet a comparison with the similar compositions in Protaton, Chilandari, Bogorodiča Ljeviška, and Prizrene, shows that the conservative elements predominate over the modern, as far as the form and the organization of the composition are concerned. This same moderation, as far as I know, is again present to some degree in the compositions of St. Niketas in Čučer, of St. Nicolas of the Orphans and of the Apostles at Thessaloniki. The juxtaposition of the two groups shows that during the 14th c. the two opposed trends in painting, the realistic and the conservative, do not depend upon the origin of the paint-

er or the School allegedly responsible for the two opposed pictorial concepts. This can be shown by various examples, the number of which can be multiplied, such as the representations of the Raising of Lazarus (pl. 20, colour pl. τ), of the Betrayal (pl. 24), of the Crucifixion (pl. 30, colour pl. Θ) and of the Descent into Hell (pl. 35, frontispiece) in Veroia. We shall only stop for this last, the Descent into Hell, in order to demonstrate that the Thessalonian artists, not to mention the Macedonian artists in general, of whom the best known and most remarkable, at least, come from this city, are often much more conservative than even their confrères of Constantinople. The comparison between Kalliergis' Descent into Hell, and the one in the Chapel of the Chora Monastery, is the conyincing proof.

We shall not stop now to examine very closely the high artistic level of the Constantinopolitan fresco, with its admirable balance, the wise juxtaposition of the colours in the two groups of the Old and New Testament personages, standing on either side of the composition, the shaping of the isosceles triangle in the centre, with Adam and Eve at its base and the white-clad Christ at its apex. What matters here, and comes as a result of the comparison between the two pictures, is not only the multi-figured treatment — possibly explainable by the large arc of the apse — but the motion of Christ Resurrected, the positioning and vividness of Adam and Eve, and even more, the semicircular sarcophagus of Adam, perspectively projected into the depth of the composition, creating thus an illusion of space. All these partial characteristics are in definite contrast to the classic calm of the Veroia Resurrection frescoes.

The anticlassical mosaic composition of the Baptism of the Pammacaristos Monastery in Constantinople excels even the Monastery of Chora composition just described — as well as the rest of the representations in the same monument — in its plastic structure and external intensity, as demonstrated by the contorted body of John and the naturalistic greenery of the landscape.

These few remarks are important. For not only do they determine the place of Kalliergis' art, but they also have a more generalized value for the definition of the whole artistic movement of the period.

The old distinction — still supported by some researchers — between the «academic» art of Constantinople and the «realism» of the Thessalonian school, and generally that of Macedonia, seems to lack substance. The iconographical complexes of St. Euphemia, the Chora Monastery, and the Pammacaristos Monastery, recently uncovered, prove that the differ-

entiations —so ardently maintained— between the «realistic school of Macedonia» and the «academic art of Constantinople», are non-existent. In the Chora Monastery mosaics, where we should distinguish at least two different hands at work, one of the artists is much stronger, more forceful in his art, than any of the 14th c. Macedonian examples.

The latent effort to neutralize the autonomy of small and isolated scenes within the whole of the representation is also consistent with the classical calm, characteristic of Kalliergis' compositions. These scenes cannot be abstracted without loss of total unity. They are never independent parts, even though composed of figures treated heterogeneously.

Our painter successfully combines the utmost delicacy and calm —whether formal or spiritual— of the parts with the overpowering realization of the whole. As an example we mention the scenes of the Presentation in the Temple, the Betrayal, Christ in Pilate's Hall, etc.

This unity Kalliergis achieves in his usually limited compositions by aesthetic means only, as shown in the Transfiguration (pl. 19) or the Raising of Lazarus (pl. 20, colour pl. 7). In this scene, the two groups, Christ and his Disciples and Christ and Lazarus, stand strictly apart. The movement in the Raising of Lazarus follows an elliptic course. This movement starts with Christ's slightly stretched left hand and his hanging mantle, and passes on to Mary, whose figure bisects the perpendicular axis of the composition. The same thing happens with Jesus' and Martha's hands. But the movement continues both perpendicularly and gradually. It passes from the first servant to Martha and then on to the slanting levels of the rock where the grave is dug. So the movement starts from Christ and ends in Lazarus. In this manner, the central perpendicular axis is practically neutralized, while Christ's form is projected and the momentary and dramatic exalted. At the same time, the interdependence of the forms in the rocky landscape, which by its slanting parallels, the direction of its edges and its accentuated lines draws our attention towards the drama, pin-points the main persons, whom it surrounds.

This manner of achieving unity characterizes all of Kalliergis' work in Veroia. But even a single composition suffices to show that few frescoes have such well calculated and aesthetically wise organization and close relationship among their parts. Panselenos in his compositional architecture is completely different, and so is the painter of Prizrene and of the painter John of the Peć St. Demetrius. Different aesthetic concepts predominate in all of them. The connection, wherever it exists, among the particular

figures of the representations, is loose. Several scenes stand isolated both pictorially and aesthetically. Other scenes bear no real inner relationship to the whole of the composition, and are used in order to fill a gap, or to refer to something connected with it, or else to add a degree of familiarity to the composition. The mosaic artists of the Thessalonian Apostles, in their distinctive eclecticism, sometimes try to achieve a certain degree of unity in their compositions, while at other times they leave the particular segments unconnected. On the other hand, the painters Eutychius and Michael Astrapas, in their more than 25 years old career —with the exception of their first period of work in Ochrid's Perivleptos— come very close to Kalliergis' technique both in the cohesion of their compositions, and in their simplicity and calm. The old tradition, somewhat dimmed and receding at certain periods, but never really eclipsed, is regained and continued in their works.

It has been shown during the analysis of the representations, that, in depicting the architectural and natural landscape, Kalliergis uses a principle rarely followed by his contemporaries. In other words, while most of the contemporary artists see the natural and architectural landscape almost independently from the figures of the composition and at the same time use it as an essential decorative element, the landscape for the Verroia painter is a secondary feature, useful only in emphasizing the persons, who always remain the only important points of interest in the picture. However varied, complex and heavy the landscape may be, it never counteracts the importance of the persons. In Kalliergis' compositions its function is always complementary and secondary. We mentioned earlier the buildings surrounding Simeon in the Presentation in the Temple (pl. 17, colour pl. Δ). Besides those, the semi-circular building, beginning at the top of the Elder's halo and ending at the top of Joseph's halo, forms a semi-circular niche; the crowning of this niche follows a line parallel to the imaginary arch formed by the haloes of the Virgin, Anne and Joseph. The figures themselves are in proportion to the same ratio, within the framework of the semi-circular niche. Mary and Joseph are pictured on the first plane; the prophetess stands in the central background. The arrangement of the figures spatially and the architectural elements are interconnected, but not equally important. The figures, I repeat, are the main features; the architectural elements are only a means to project these figures. The same relationship between architectural elements and general compositional form is present in the Dormition of the Virgin (pl. 38, col-

our pl. IB). The uneven heights of the buildings in the background draped in red cloth, provide an undulating effect, which starts at Kosmas Maïoumas and ends in John Damascenus. This background effect is used in order to project the luminous nimbus which surrounds the Lord.

These few examples, taken together with those already met with in the preceding chapter, are indicative of the manner in which Kalliergis manages the harmony of persons and landscape in his compositions. In this respect he stands alone among his contemporaries both in Constantinople and elsewhere, since persons and architectural landscape for them are features to be distinguished from one another.

This same relationship is present between figures and natural landscape, although the latter lacks the rich variety characteristics of architectural landscapes. This is due to the existing difference between this and the classical landscape, as we see it in the minor arts and in manuscript illuminations. The fact is particularly important, since during this period the suggested landscape is delineated according to the general structure of the composition. One of the characteristics of post-Byzantine art, especially from the middle of the 11th c. onwards, is that the landscape is depicted concisely; it becomes schematic and conforms to the figures it surrounds, serving a double purpose. The first is to state in general the ambience of open air and in particular to suggest the kind of space the action takes place in; the second is to isolate and project the figure or figures. This is the purpose of the rocky landscapes in the Baptism (pl. 18, colour pl. E), the Raising of Lazarus (pl. 20), the Resurrection (pl. 35), and the mountains in the Nativity (pl. 16), and in the Entry into Jerusalem (pl. 21). Although the landscape is only implied, the schematic river banks of the Jordan river and the puny tree, are sufficient marks of the river-side atmosphere; again, the representation of mountainous landscapes is adequately rendered by the superimposed juttings of the hills and the paths winding behind them; the undernourished bushes add life to the picture of the Lord's progress towards Jerusalem, and that of the disciples following in groups.

Both architectural and natural landscape in Kalliergis' art, serve the same function. But whereas the architectural element refers to something unreal, and exists only in order to frame the composition and the figures, the natural landscape, in spite of its foreshortenings and its transformations, serves primarily to suggest a certain space, and is used to frame the figures only secondarily.

The reformation of every object, natural or artificial and its removal from the naturalism is, of course, a general trend of Byzantine art. But the orchestration of all these unreal elements with the figures and the composition as a whole is an achievement belonging to very few Palaeologean artists, and of them Kalliergis is one. This particular point, so often neglected, is one of the main characteristics of Byzantine art. The idealistic position of the artist never completely overshadows the object as such, but equally, the naturalistic preeminence of the object is never allowed to annihilate the subject which is the artist.

The painting of the body is founded upon this same principle. But the tendency towards mannerism, always more or less prominent but never absent, modifies the figures, giving the human bodies a certain ideality without destroying their reality. They remain living beings, full of the truth of life, their inner life manifest not only through the face, but through the entire body, which often overflows with immeasurable potency (figures of Christ, Simeon, Peter in the Betrayal, Adam and Eve, etc.). The stance and gait of the figures are consistent with this view, which tries by simple and natural means to project the organic nature of the body. The same purpose is achieved through the system and organization of the drapery. Its main intent, for lack of three-dimensional plasticity, is to define each separate member of the body, with its hollows, its restrained plasticity, its curvatures and its roundness. The main agents in this case are the light and the chiaroscuro, which also serve to render the often archaic-looking pleats of the tunic and the mantle. Falling straight down or plastically curved around the edges, this pleating is reminiscent of the peplum of classical statues.

What has already been said about Kalliergis' technique, manner and disposition in general, is sufficient to prove, I think, that the painter is one of the master-figures of the beginning or rather the first quarter of the 14th c. His self-description as «the best painter throughout Thessaly», should not be looked upon with irony, as some are apt to do. It should rather be considered under a different light. It may very well arise from a feeling of self-defence against possible envy and calumny towards his extensive work, which is not limited, as I believe, to the frescoes of the Church of the Resurrection in Veroia, but includes many other equally important iconographical complexes.

Kalliergis and the Painting of the Palaeologian Era

During the era of Kalliergis' creative work is a period there occurred the fresh revival of an old tradition which had been born and cultivated as a sacred trust in the small Nicaean state. At the same time, in the years after 1204, the old Empire appears to disintegrate. These elements, however, do not penetrate Byzantine thought as independent and neutral but as substantial constituents. They are transmuted by and unite with Christianity creating thus a Christian humanism of Greek character.

Strangely enough, in Thessaloniki, as the centre par excellence of this Christian humanism and focus of life and action of the most representative liberal spirits of the 14th c., the painting tradition follows the *via media* with a tendency towards a restrained conservation, despite contrary views.

As has already been pointed out, Kalliergis ignores the «heroic manner» of the first painting period, represented by the Ochrid Perivleptos, the Protaton paintings and the fragments of the Lavra Monastery in Athos, which still partially influences the paintings of Virgin Ljeviška in Prizrene. There are no extant samples indicating that Kalliergis, even in the first period of his work, ever followed the manner of the last decades of the 13th c. extending into the art of the 14th c.

It is a fact that Kalliergis' art forms a whole, free of those elements, be they called classical or secular, which predominate during the end of the 13th c., the date, as I believe, of the Protaton frescoes.

Two problems, however still await solution.

a) Is Kalliergis' art a personal achievement, or is it the expression of a more generalized artistic tendency, which fills, irrespective of the geographic region, the first three decades of the 14th c.?

b) Is Kalliergis' artistic activity limited to the illumination of the Veroia church only, or are there any other iconographical complexes attributed to him, to his immediate disciples or to his workshop?

The second phase of Palaeologean painting is the artistic *lingua franca* of the Empire's cultural centres, such as Constantinople and Thessaloniki, and of those areas directly influenced by these centres, such as Macedonia and Old Serbia. The view that divides this art into naturalistic-realistic and transcendent-idealistic, can no longer be maintained. By

the end of the 13th c., Byzantine art becomes uniform. It makes use, of course, of newly invented expressive and artistic means, but it does not reject the old tradition and its time-honoured experience. This osmosis is aptly expressed by the Lesnovo inscription, which states that:

«through their art the painters
imitate nature and integrate it».

It is the Platonic concept, as applied in the dawn of the Renaissance in the West, where, in spite of differing opinions, the essence of painting consists in the idealistic elaboration and projection of nature, and not in its external imitation. The relationship of the art of this period to the classical archetypes is analogous. These classical elements do not appear now for the first time. They had always been an essential constituent of Byzantine art, not only in form but, often, in content also. Whether directly derived from ancient art or from contemporary folklore, the picturesque elements originating in classical antiquity have always coexisted with it. Kalliergis and the rest of the known and unknown painters of the first generation of the 14th c., from Constantinople to the northernmost areas of Macedonia and Serbia, move comfortably in this artistic climate.

The nameless painter of the Chora Monastery's Chapel in Constantinople is distinguished by the mannered and technical characteristics of the first three decades of the 14th c. If we compare the Chora Monastery frescoes with the iconographical complexes in Thessaloniki, Veroia, and Macedonia and Old Serbia in general, we realize that not only is there a common spirit, but the same expressive means are also used. It could also be that in many cases, the Constantinopolitan artists are much more progressive than those of Macedonia, if we forget the Chora Monastery mosaics, which, in my opinion, constitute a unique example, only partially representative of the Capital's art.

I think that this opinion of mine is justified after the uncovering, in addition to the frescoes in the chapel in the same monastery, of the few frescoes of the Pammacaristos Monastery, and of the mosaics in the chapel of the same Monastery, as well as the frescoes at St. Euphemia, which date from the last thirty years of the 13th c. In the frescoes of this monument we perceive the effort to reconcile various methods of representing the particular plastic forms. This attempt often produces some inconsistencies in the presentation of the whole. However, this apparent inconsistency results both from the overt as well as the covert mixture of

older elements, from different artistic methods, with the classic forms of the middle and third quarter of the 13th c. But the few frescoes of the Pammakaristos Monastery that date from the second half of the 13th c., specifically before the year 1294, have many elements in common with those of St. Euphemia, although their execution cannot be attributed to St. Euphemia's artist.

However that may be, I think that they constitute an artistic expression, which, as fulfilled and perfected —especially in the first years after the middle of the 13th c.— presuppose some historical development and antecedent artistic energies, even though the environment was thoroughly unfavourable. So, this art of Constantinople, which continued to be practised during the Frankish occupation, develops progressively in Nicea, and is represented in Sopoćani, in Thessaloniki's St. Katherine and in manuscripts such as those of Pantocrator No 47 and Vatic. No 938, dating from the first four years of the 14th c.

It seems that Kalliergis was well aware of, and very much interested in, the entire artistic development of the second half and especially the last quarter of the 13th c. Moreover, the main bulk of his work belongs in the first quarter of the 14th c., and he accords with this century's general spirit. However, owing to his strong personality, his independence (which stops short only of abolishing or ignoring the preexisting traditions), his personal mode of formulation and his knowledge of chromatic values, resulting in the correct use of the basic and complementary colours, he achieves a special formal and spiritual autonomy, which distinguishes him from contemporary creative artists.

I have already emphasized the characteristics and the ethos of Kalliergis' painting and it has been demonstrated that every one of his compositions constitutes an independent unit, characterized by clarity, serenity and unity, despite the multiplicity of detail which usually coexists in his work. So, as has been said, in the works of our painter the spiritual atmosphere of the era is taking shape even though the characteristics which were mentioned are Kalliergis' artistic hall-mark. From the Veroia artist's own self, from his soul rather, stems the effort, so successfully realized, to transform the incidental themes of the gospel story into symbolic concepts of eternal truth. I find no other comparable accomplishments, excepting only the St. Katherine frescoes in Thessaloniki. The mosaics of the Chora Monastery with their refined sensibility, simplicity and lyricism, and especially the frescoes of its chapel with the forcefulness of their composi-

tions, combining elegance and harmony of form and colour, are certainly representative of the Capital's art, and of the general contemporary artistic climate, a climate evident within the Christian humanism which «combines with the knowledge of God a new way of philosophy». But these mosaics, like those of the Pammakaristos Monastery, diverge from the transcendental and the sublime, and acquire a certain anthropocentrism. In contrast, Kalliergis' figures and compositions are for the most part symbols, which reconcile the material with the spiritual, the mundane with the transcendental, the human with the sublime, and they acquire the concept and meaning of portable icons.

In the Descent into Hell by Kalliergis (pl. 35, frontispiece) with its symmetrical organization, austere outline, internal and external serenity of the faces and the barely moving, dominating form of Christ, the fact of Resurrection is transferred from actual time to eternity; it becomes a mystery. The Resurrection in the apse of the Chora Monastery's chapel (along with that of the Second Advent, one of the principal scenes, owing to the assigned function of the monument) has an entirely different character. Instead of the sublime treatment of the Veroia representations, the monumental dominates the Chora Monastery; instead of a few figures, a large crowd; instead of the meditative and serene, the dynamic and grandiose. The topics may differ, but these characteristic elements of the compositional structure prevail everywhere.

And in the isolated saints at the Chora Monastery the same dynamism is obvious vis à vis the serenity and simplicity of the Veroia Christ.

In view of all this and in the light of the discussion about Kalliergis' technique, as well as the relationship of his frescoes to the iconographical complexes of Staro Nagoričino, Čučer, Gračanica etc., which we have examined in detail above, it is logical to conclude that in his personal artistic character the Veroia painter, despite common elements differs from the painter of the Chora Monastery, distinguishable from the rest of his contemporary pictorial complexes. However, this distinctiveness does not mean isolation. It rather testifies to the division within the artistic sphere of Kalliergis' era, and it denotes a conservative tone, perhaps through his contacts with Athos. This conservative tone is a distant and early herald of 16th c. painting at Athos.

The second problem is this. Is Kalliergis' artistic activity confined only to the illumination of the Church of the Resurrection in Veroia, or

can we ascribe to our painter, or to his immediate colleagues, or more generally to his workshop, other iconographical complexes?

Lately, research has attempted to classify certain monuments under the leading of the same group or a single artist. This attempt has not resulted in convincing conclusions.

In relation to Kalliergis, almost ten years ago, V.J. Djurić and I, argued the case that, on the basis of historical data and pictorial parallels, the frescoes of the Chilandari Monastery Catholicon could be attributed to Kalliergis. However, more careful study of the subject has convinced me that this hypothesis cannot stand. There are many common elements between the frescoes of Veroia and Chilandari, which have been noted extensively by Djurić, as well as mentioned by me. For instance, in the representation of the Dormition of the Virgin, only the nucleus is closely related to the same composition by Kalliergis. Moreover, St. Niketas of Čučer, Michael Astrapas and Eutychios use the same iconographical elements in the central sections, which are even more closely related to Veroia — with the exception of Christ's posture and the figure of the Infant - soul of the Virgin. Furthermore, I do not believe that similarities in the faces of the saints always constitute proof for the identity of the painter. In all the monuments of the first decades of the 14th c., we can observe general similarities not only in entire figures, but also in many details: the moustache turned upward on one side, the slightly disfigured face of Peter in the Peter-Malchos episode, the hair and beard of certain apostles, the gestures etc. These similarities do not always entail dependency, and do not presuppose the same painter. They derive from the central types and their variations. The frescoes of St. Niketas, for instance, show more than all other iconographical monuments, the closest iconographic and technical relationship to the Christ of Veroia. If the painters of this monument were unknown, it would not have been too bold for us to attribute it to Kalliergis, with the caveat that in terms of quality, it does not come up to the standard of the frescoes of Christ.

In addition to the completely contrasting ethos of the complexes at Chilandari and at Veroia, which must be considered as one of the most weighty criteria, the basic conception for rendering the gospel scenes is entirely different.

In the frescoes of Veroia, as we have already emphasized, an absolute serenity dominates, despite the strong emotion of the faces, despite the differentiation of the postures, despite the individual expression of

every scene to the sphere of the transcendental. In contrast, in the Chilandari Monastery, the scenes are narrative, descriptive and decorative in nature; figures in motion, affected and unnatural postures and gestures, inclusion of picturesque scenes in the Nativity, Baptism and Betrayal, in the Ascent on the Cross, the Crucifixion, the Lamentation, etc., become simple illustrations of the gospel story. Moreover, in many instances the Chilandari painter exaggerates the drama, the pain, the expressionism observed in the Protaton frescoes. So the question arises : can we correctly hold that the old tradition survived on Mount Athos as well as among those who earlier defended the same position and that the frescoes of the Serbian Monastery Catholicon belong to the painter of the Protaton? I do not exclude this as a possibility, but I would add that it may be due to a later phase of his artistic activity. This view is strengthened, first because of the same phenomena in the artistic development of Michael Astrapas and Eutychios, and secondly by the change from the style of the Perivleptos in Ochrid to that of the Panagia Ljeviška, of St. George of Staro Nagoričino and of St. Niketas, and finally by the rare iconographical elements encountered only in the Protaton and Chilandari : the picturesque scenes in the Baptism, the morphological relationship in the grouping of the friends of Theotokos in the Dormition, the similarities of the drapery in the Betrayal and in many other scenes.

From all this it is obvious that the frescoes of Chilandari are far removed from the ethos as well as from the morphology and technique of Kalliergis.

I believe that the frescoes of St. Nicolas of the Orphans in Thessaloniki, correctly dated by A. Xyngopoulos in the second decade of the 14th c., are closely related to the personal work of our painter.

The similarity of the two iconographical monuments is not immediately apparent, because the illumination of St. Nicolas was made, I believe, by more than one artist. This is attested by much else, besides the treatment of the Lord's face in a variety of scenes.

In the scenes with the woman from Samaria, in both cycles, the face of Christ is regular, slightly oval, the hair relatively restricted and parted by suggestion at intervals, the nose is small, the moustache is narrow and the beard soft.

In the representations of the Wedding at Cana and the Cure of the man with dropsy, the face has a stern expression and is oblong, with an accentuated horizontal cleft at the base of the short aquiline nose; the

hair is serapated suggestively in locks; the eyes are large and almond-shaped and the eyebrows are swordshaped. A third type of Christ appears, especially in the scenes of the Passion. This type, exemplified by the scenes of Christ in front of Pilate and Caiafas, of the Derision of Christ and the Way of the Cross. Similar differences are observable in the face of Peter, as in the Last Supper and in the Washing of the Feet, not to mention the treatment in profile of the same apostle in the Prayer in Gesthemane and in the Betrayal.

Despite the fact of the collaboration of two or more artists (who, however belong to the same artistic workshop), the close relationship between the Christ of Veroia and that of St. Nicolas is irrefutably indicated by technical and iconographical similarities.

Even though, as has been said, the morphological differences between many faces in the two monuments are strong, so that they become perceptibly distant one from another, on the other hand, the expressive means used for the portrayal of these faces and more generally of the figures are the same.

In both complexes the hair is either depicted schematically, with the creation of heavy locks, or it radiates concentrically from the centre of the skull, spreading over its entire surface and ending at the brow, where it is either parted suggestively or falls in a «sgourdos».

The beard is often shaped in the same manner as the hair, separated in groups of hairs. Here, however, there is much greater variety in the portrayal. This must be due to different hands at work. In some Church Fathers, for instance, especially in the full figures of the niche, deviations may be observed in the same monument in the rendering of the beard, where the dense brushstrokes with the interposition of additional lights are stressed, while elsewhere a more picturesque spirit prevails.

The rendering of the drapery in both monuments is the same, although somewhat harder in St. Nicolas. The inner part of the folds, square-shaped, is painted in a deeper colour than the general colour of the material; the outer part of the edges, in grey-white or in a lighter tone of the basic colour. Seldom in the folds is there the use of crimson (light carmine intensified with henna). Nowhere, outside these two monuments, as far as I know, is this vivid and bright colour to be found; it enlivens the surface, throws light on the folds and the dress in general, of which, in a few instances, it makes up the lining.

Equally obvious is the iconographical relationship of the Veroia and

St. Nicolas frescoes in the compositional structure and especially in the details, often hardly discernible within the large and complex compositions. This evidence, in my opinion, is stronger even than that of technique and morphology, for associating the painter and the atelier.

Such common details are attested in both monuments, in Veroia and Thessaloniki, and more specifically in the following instances :

Nativity (pl. 16, Nic. Orph. pl. 7 - 10). Despite the difference in the organization of the composition, which, however is distinguished by many common morphological elements, the many detailed similarities in the representations are astounding. The terminal curls on the brow of the mid-wife's hair, in the bathing scene, are rendered uniformly as semi-circles around the edge of the head band, which is tied in the same manner in both representations. Similarly, the bathtub is exactly the same, even in its odd characteristics, in both scenes. Close similarities also exist in the formation of the lower ends of the shepherd's crooks, and in the lyre-shaped bushes, that stand behind Joseph in the Veroia monument, in the Bathing scene and in the appearance of Christ to the myrrh-bearing women.

Transfiguration (pl. 19, Nic. Orph. pl. 19). In both representations of the Christ aren seen the same contrary movement, the same rotation of the head and positioning of the hands—one in blessing and the other holding the scroll in the same manner. The figures of the apostles Jacob and John, are similar in stance, irrespective of their position, in the shaping of their tunics and mantles, in the treatment of the folds and in colour. The reversal of the positions of personages or of certain scenes, observed in the composition of the two monuments, such as the transposition of Moses and Elijah here, or of Joseph and the Bathing scene in the Nativity, or of Samuel and the crowned prophets in the Resurrection, is intended as a change and as a means of diversifying the compositions. This freedom as to where persons and groups or incidents in the composition are chosen to be placed, testifies to the initiative and independence of the artist.

Entry into Jerusalem (pl. 21, Nic. Orph. pl. 23). Except for a small number of variations, observable in the composition, the position of Christ sitting on the animal and turning towards his disciples who are following him in two groups, the figures of the second group covered up to the chest by the rising ground, the method of depicting and rendering the ass as well as the city of Jerusalem, are alike.

Christ before the Highpriests and Pilate (pl. 25, Nic. Orph. pl. 45, 48). In St. Nicolas this scene is depicted, as usual, in two parts : Je-

sus, 1) before Caiaphas and the Highpriests and 2) before Pilate. Moreover, between the two representations of St. Nicolas and the composite representation of Christ, the common iconographical elements are indicative of their derivation from the same master or the same workshop. The form and decoration of the inkpot on the table, and the half unrolled scroll winding around a similar spherical-tipped cylinder, are identical in both representations. The semi-spherical cap of Pilate, which is surrounded at its edge by a band, turning straight up and ending at the top of the crown in a small sphere, are all common to both portrayals.

The Way of the Cross (pl. 26, Nic. Orph. pl. 57). The same type of shackle is seen around the Lord's neck and hands, who also wears a wreath on His head.

The Lamentation (pl. 28, Nic. Orph. pl. 58). The organization of the scene, the placement of the figures, but especially the depicting of Christ, Joseph, Nicodemus with the ladder and the wailing woman behind the Virgin, are similar in both monuments. The differences appearing in St. Nicolas are the absence of the sheet under Christ's body, the positions of the left hands of the Virgin and the Lord and the presence of the two women at the far right.

The Crucifixion (pl. 30, Nic. Orph. pl. 25). Despite of the difference between the postures of the Virgin and John that exists in these two monuments, the treatment of Christ crucified is similar, with just a light accentuation of the body in St. Nicolas. By contrast, the positions of the head, the hands and the feet are the same as are the folds of the lentium, which on the right side in both pictures is formed in the same manner. Similar are the positions of the hands of the Virgin, the relationship between the figures of John and the Centurion, the termination of the perpendicular antenna of the cross, and the triangular form of the cavernous rock where the cross stands.

The Descent into Hell (pl. 35, Nic. Orph. pl. 27). The same relationship is observed in the posture and movement of Christ as well as in the treatment of the tunic. Likewise, in the form and posture of Eve, in the depiction of the cruse of oil, held by Samuel—an element found only in these two monuments—in the carvings and decorations of the sarcophagi, in the iron accessories of the Gate of Hell (some of which, not found in any other monuments can be characterized as copies of each other), in the form of Solomon's diadem, and finally in the repetition of the same inscription, visible in other pictures of the same monuments.

The Dormition of the Virgin (pl. 40, Nic. Orph. pls. 32 - 36). In these multified representations of the two monuments, many morphological and pictorial elements are visible, identical in all respects: The organization and the distribution of figures in the central section of the composition, the large circular nimbus, the posture and position of Christ's hands, in which He is holding the formally-identical soul of the Virgin, the angels on both sides of Christ holding torches or candles on top of tall sticks, the identical angel flying to the right of Christ, the hierarchs surrounding the nimbus, holding open books, the three apostles bending over the Virgin, the position of their hands, their tunics in every detail i.e. in the folds around the neck, the drapery around the shoulders and the hip joints, the hair styles, the treatment of the beard and the expression of the faces are repeated in both pictures. In addition, the details of the censer, the manner in which St. Peter is holding it by the index finger through the hooked handle and is swinging it, indicate identity of pictorial derivation. Likewise, the treatment of the edge of the Virgin's deep blue tunic, which is bunched in the far right and placed parallel to the lower narrow side of the bed. Moreover, the detail of St. Paul's half-closed right eye, as he kneels in front of the feet of the Virgin, and the general portrayal of the face, are the personal work of the same artist.

From this brief comparison of the morphological and iconographical elements of the two complexes the question arises: is it possible that the illumination of St. Nicolas of the Orphans can be attributed to the painter of the Church of the Resurrection in Veroia?

It has been emphasized that the characteristics of Kalliergis' painting are the transcendental monumentality, present even in his most limited compositions, and the strict organization; the psychological expression of the faces, his conservative artistic spirit; the restrained use of intense colours but varied chromatic range; the conscious avoidance of the «picturesque» and the moderate use of undiluted colours.

These elements are found in only a few paintings of the St. Nicolas complex. The technique also, even though it is similarly inspired qualitatively falls short of the frescoes in Veroia, without, however, giving us cause to suppose a later date, as Miss T. Velmans exhorts us to think. In St. Nicolas the faces are hard and the figures somewhat stiff and not so vivid as in Veroia, where bold conception and freedom in the treatment of forms dominate. The whole, and specifically the facial expression is suffused with tenderness and emotion, achieved without changing or dis-

figuring either the faces, which remain tender and soft, or the figures, which usually move discreetly and in a calm rhythm.

Conversely, the relationship can be pinpointed in the treatment of the folds of the drapery in the two complexes, even though in St. Nicolas it is harder, linear, often unable to avoid the schematic, while in the Church of the Resurrection the same treatment of the folds delineates the body imperceptibly, giving it identity, and transforming it into an essential element, which interprets the internal experience that is depicted on the face.

The natural landscape in both monuments is identical, not only in its totality but in its details and colours. The forms of the multibranched bushes with their lyre - shape and slender leaf - bearing twigs, slightly moving, give life to the empty surfaces (colour pl. Γ) as well as to the Appearance of the Lord to the myrrh-bearing women in St. Nicolas, and are exactly the same in both complexes. The trees also in the latter picture are rendered with morphological elements similar to those used for the trees in the Palm-Bearer and the Ascension in the Christ of Veroia.

The treatment of the spatial concept in both monuments is handled in the same manner and is realized by the juxtaposition of different architectonic structure, usually self-sufficient, which are in mutual relation organically and aesthetically, or are related to the forms depicted in front of them. However, while in Veroia, the architectural structures, in design, form and size make up an extension of the figures, whether they are isolated or in groups, in St. Nicolas with a few exceptions, they are unrelated to them, their main purpose being the delimitation of the compositions. Only in the pictures of the buildings of the Akathistos Hymn — as well as in some other paintings of the life of St. Nicolas — are the partially independent architectural units, related to the figures, but even there we do not find the close unity observable in the frescoes of Christ in Veroia.

The colours used by Kalliergis in Veroia are bright, translucent, and characterized by the softness and gentleness of their tone scale. In St. Nicolas basically the same colour scale exists, but it is formed, to a large extent, of intense and unmixed colours, often juxtaposed without the intervention of transitional tones. We do well to notice the use of the crimson (carmine turning to henna) which replaces the light effects to a limited extent in both monuments, with similar method and for the same purpose.

This comparison, based on general observations, of the iconographical complexes, confirm, I think, their special relationship. In other words, while we can observe a unity in the whole and identity of iconographical and morphological details of certain compositions, the facial types in St. Nicolas, the conventional movements of the figures, the rather dry treatment of the dress material, the somewhat abbreviated form of the architectural structures, and finally, still more generally, the quality of the work, differentiate the two monuments and make me hesitate to attribute the execution of all the frescoes of St. Nicolas to Kalliergis. However, I believe that Kalliergis worked here, and I attribute to him especially the central section of the Dormition of the Virgin, several scenes of The Twelve Feasts, and of the Akathistos Hymn, the Life of St. Nicolas and a small number of isolated saints. The remaining section of the frescoes, i.e., the majority, because of the various and dissimilar treatment and the difference in quality, must be attributed, I think, to the artists who worked in the atelier of Kalliergis either colleagues, or immediate students of his.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

1. Βορειοανατολική ὄψις τοῦ ναοῦ μετὰ τῆς μεταγενεστέρως στοᾶς.
2. Ἀνατολική ὄψις τοῦ ναοῦ. Κόγχη.
3. Γραπτὴ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ ἐπὶ τοῦ ὑπερθύρου τῆς πύλης τῆς ἀγοῦσης ἀπὸ τοῦ νάρθηκος εἰς τὸν κυρίως ναόν.
4. Γραπτὴ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ δυτ. τμήμα τοῦ νοτίου τοίχου ἀναφερομένη εἰς τὴν καθιέρωσιν τοῦ ναοῦ εἰς πατριαρχικὸν σταυροπήγιον.
5. Ἀποψὺς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου.
6. Ἀποψὺς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ δυτικοῦ τοίχου.
7. Ἀποψὺς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βορείου τοίχου. Δυτικὸν τμήμα.
8. Ἀποψὺς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βορείου τοίχου. Ἀνατολικὸν τμήμα.
9. Ἀποψὺς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νοτίου τοίχου. Ἀνατολικὸν τμήμα.
10. Ἀποψὺς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νοτίου τοίχου. Δυτικὸν τμήμα.
11. Ἀνατολικὸς τοίχος. Ἡ Πλατυτέρα, ὁ Εὐαγγελισμὸς, τὸ Ἅγιον Μανδήλιον. Ἱεράρχαι.
12. Ἡ Πλατυτέρα. Οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ.
13. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Πλατυτέρας. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.
14. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Πλατυτέρας. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.
15. Ἡ Θεοτόκος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.
16. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.
17. Ἡ Ὑπαπαντή.
18. Ἡ Βάπτισις.
19. Ἡ Μεταμόρφωσις.
20. Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου.
21. Ἡ Βαΐφóρος.
22. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Βαΐφóρου. Κεφαλὰι μαθητῶν.
23. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Βαΐφóρου. Παιδίον μετὰ βατῶν.
24. Ἡ Προδοσία.
25. Ὁ Χριστὸς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου.
26. Ὁ Ἑλκύμενος.
27. Ἡ ἐπὶ Σταυρὸν Ἀνοδος.
28. Ὁ Θρῆνος.
29. Ἡ Ἀνάληψις.
30. Ἡ Σταύρωσις.
31. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως.
32. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ἡ Θεοτόκος καὶ αἱ γυναῖκες παρὰ τὸν Σταυρὸν.
33. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ὁ Ἰωάννης.
34. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ὁ ἐκκτόνταρχος.
35. Ἡ Ἀνάστασις.
36. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Χριστός.
37. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Ἀδάμ.
38. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Προφῆται καὶ ὁ Ἄβελ.
39. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Δαυὶδ, ὁ Σολομὼν καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.
40. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Σπηθάρια ἁγίων. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ.
41. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Κεντρικὸν τμήμα.
42. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ὁ Χριστός.
43. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ἀπόστολος.
44. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ἀπόστολος.
45. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος, Λουκᾶς καὶ ἕτερος γηραιός.
46. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Τρεῖς ἀπόστολοι.

47. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Δεξιὸν τμήμα. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος, ὀλοφυρόμενοι φίλοι καὶ φίλαι τῆς Θεοτόκου.
48. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος.
49. Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 47.
50. Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 47.
51. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός.
52. Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 51.
53. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Κοσμάς ὁ Μαΐουμ.
54. Ὁ προφήτης Ἰερεμίας.
55. Ὁ προφήτης Ὁβδιού (Ἀβδιού).
56. Ὁ προφήτης Σαφνάς.
57. Ὁ προφήτης Ἀγγαῖος.
58. Ὁ προφήτης Ζαχαρίας.
59. Ὁ προφήτης Μαλαχίας.
60. Ὁ Ἅγιος Εὐστράτιος.
61. Ὁ Ἅγιος Αὐξέντιος.
62. Ὁ Ἅγιος Μαρκάριος.
63. Ὁ Ἅγιος Γουρίας.
64. Ὁ Ἅγιος Ἀβιβος.
65. Ὁ Ἅγιος Φωκῆς.
66. Ὁ Ἅγιος Μητροφάνιος.
67. Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.
68. Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 67.
69. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.
70. Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος.
71. Οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων καὶ Σίλβεστρος.
72. Οἱ ἅγιοι Νικόλαος, Ἀντίπας καὶ Πρωτομάρτυς Στέφανος.
73. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος.
74. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 73.
75. Οἱ ἅγιοι Σάββας καὶ Εὐθύμιος.
76. Οἱ ἅγιοι Εὐθύμιος, Ἀντώνιος, Ἀρσένιος καὶ μορφὴ μοναχοῦ ἐν προσκυνήσει. Παρ' αὐτὸν ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή.
77. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 76. Μοναχὸς ἐν προσκυνήσει.
78. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 77.
79. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος.
80. Οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Τήρων καὶ Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης.
81. Αἱ ἅγιοι Αἰκατερίνη καὶ Εἰρήνη.
82. Οἱ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός.
83. Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΓΧΡΩΜΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

Προμετωπίς 'Η 'Ανάστασις.

- Πίναξ Α. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Πλατυτέρας. 'Ο ἀρχάγγελος Μιχαήλ.
 » Β. Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. 'Ο ἀρχάγγελος Γαβριήλ.
 » Γ. 'Η Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.
 » Δ. 'Η 'Υπαπαντή.
 » Ε. 'Η Βάπτισις.
 » Ϛ. 'Η 'Εγερσις τοῦ Λαζάρου.
 » Ζ. 'Η Βαΐφορος.
 » Η. 'Ο Χριστός πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου.
 » Θ. 'Η Σταύρωσις.
 » Ι. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. 'Η Θεοτόκος καὶ αἱ ἄλλαι γυναῖκες παρὰ τὸν Σταυρόν.
 » ΙΑ. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς 'Αναστάσεως. 'Ο Χριστός, ἡ Εὐα, προφῆται.
 » ΙΒ. 'Η Κοίμησις.
 » ΙΓ. 'Η Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Κεντρικὸν τμῆμα.
 » ΙΔ. Στιθάκια προφητῶν καὶ ἀγίων. "Οσοι, μοναχοί.
 » ΙΕ. 'Ιεράρχαι τῆς κόγχης : οἱ ἅγιοι Βασίλειος καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.
 » ΙϚ. 'Ο "Αγιος 'Αθανάσιος.
 » ΙΖ. "Οσοι, μοναχοί. Μοναχὸς δεόμενος. 'Επιγραφή.
 » ΙΗ. Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. ΙΖ. 'Ο "Αγιος 'Αρσένιος.
 » ΙΘ. 'Ο προφήτης Μελχίας.
 » Κ. 'Ο "Αγιος Μητροφάνιος.
 » ΚΑ. 'Ο "Αγιος Δημήτριος.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

- Bachmann L., 111
 Βακχλόπουλος Α., 107, 109
 Bannier Dom de R.P., 55
 Beckwith J., 63
 Βέης Ν., 7
 Belting H., 107
 Berchem M.v. — Clouzot E., 47
 Bettini S., 75
 Bordier H., 68
- Γεδεών Μ., 9, 10
 Γεννάδιος, Μητροπολίτης Ἡλιουπόλεως καὶ
 Θήρων, 10
 Γούδης Α., 8
- Deichmann F.W., 55, 47
 Delacoulonche, 7
 Delbrück R., 48
 Demus O., 56, 64, 75, 97
 Δέμιτσας Μ.Γ., 7
 Diehl Ch. — Le Tourneau M. — Saladin
 H., 89
 Diez E. — Demus O., 27, 41, 44, 64, 68,
 75, 83, 84, 87, 88
 Djurić V., 21, 70, 89, 91, 110, 112, 113,
 114
 Dölger F., 11, 12
 Duthuit G. — Volbach F. — Salles G.,
 27
 Dvorak M., 60
- Estopaňan Cirać S., 23
 Εὐαγγελίδης Δ., 15, 83
- Felicetti - Liebenfels W., 22
- Grabar A., 27, 30, 44, 47, 48, 49, 53, 60,
 72, 75, 76, 90
 Guerrieri G., 75
- Hallensleben H., 107, 109, 110
 Hamann - Mac Lean R. — Hallensleben
 H., 31, 48, 49, 65, 66, 70, 71, 72, 100,
 101, 104, 107, 108, 112, 113
 Heisenberg A., 37
 Hunger H., 107, 111
- Θεοχαρίδης Γ., 8, 12, 91
- Ipsiroglu M. — Eyuboglu S., 16
 Ἴωσήφ Βρυέννιος, 109
- Janin R., 110
 Jerphanion G. de, 27, 47, 48, 68, 81, 82,
 84, 85
- Καλοκώρης Κ., 24, 26, 84
 Καρούζου Σ., 26, 61
 Κουγέας Σ., 7, 11
 Krumbacher K., 72
- Λάμπρος Σ., 7
 Λαούρδας Β., 107
 Lazarev V., 65, 110, 111
- Lihacev N.P., 56
 Ljubinković M., 39
 Λουκιανός, 95
- Mâle E., 55
 Mango C. — Hawkins E.J.H., 109
 Megaw A. — Hawkins E.W., 62
 Migne, 71
 Miklosich G. — Müller L., 10
 Miljković - Pepek P., 30, 31, 52, 58,
 62, 71, 107, 108, 112, 114
 Miller E., 92
 Millet G., 1, 5, 6, 15, 20, 21, 22, 24, 26,
 27, 28, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
 42, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55,
 56, 58, 60, 64, 71, 72, 75, 81, 100, 107,
 113, 114
 Millet G. — Frolov A., 30, 31, 39, 44, 48,
 49, 52, 53, 55, 58, 66, 68, 101, 107, 113
 Millet G. — Talbot - Rice D., 42, 47,
 48, 49, 53, 74, 82
 Muñoz A., 75
 Muralt E. de, 10
 Muratoff P., 64
- Naumann R. — Belting H., 101, 107,
 109, 110
 Nenadović S., 108
 Νικήτας Χωνιάτης, 58

- Νικηφόρος Γρηγοράς, 10
 Νικόδημος ὁ Ἀγιορείτης, 82
 Ξυγγόπουλος Α., 3, 8, 11, 14, 15, 23, 29, 30, 31, 33, 35, 38, 42, 46, 49, 52, 57, 58, 62, 63, 64, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 81, 82, 88, 91, 92, 101, 107, 108, 112, 114, 115, 116, 119, 120
 Omont H., 29
 Ὀρλάνδος Α., 3, 5, 6, 15, 30, 59, 75, 91, 82, 89
 Ostrogorski G. — Schweinfurth Ph., 23
 Paatz W., 108
 Πάλλας Δ., 16
 Παπαγεωργίου Π.Ν., 88
 Papageorgiou A., 62
 Παπανοῦτσος Ε., 106
 Πελεκανίδης Σ., 3, 14, 15, 21, 27, 28, 30, 31, 45, 47, 49, 53, 58, 61, 64, 66, 68, 70, 75, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 90, 98
 Petit L. — Korablev B., 91
 Petković V., 30, 31, 39, 44, 48, 49, 71, 72, 82, 83, 84, 107
 Petković V. — Bosković D., 71
 Πλάτων, 95
 Προκόπιος, 9
 Radojčić S., 23, 44, 88, 91, 101, 107, 108, 109, 110, 114
 Schmit Th., 98
 Schweinfurth Ph., 49, 51, 65, 68
 Shorr D. C., 29
 Σισιλιάνος Δ., 8, Σιώτης Μ., 71
 Στίκας Ε., 64, 68
 Strzygowski J., 47
 Στυλιανοῦ Α., 62
 Σωτηρίου Γ., 5, 6, 22, 29
 Σωτηρίου Γ. καὶ Μ., 22, 89
 Tafrali O., 9
 Talbot - Rice D. — Hirmer M., 42, 65
 Tischendorf C., 70, 71
 Tolstoj J. — Kondakov N., 48
 Τρεμπέλας Π., 73
 Τσίμας Γ. — Παπαχαρατζηδάκης Π., 20, 27, 38, 66, 68, 70
 Τσιτουρίδου Α., 114
 Underwood P.A., 23, 70, 82, 83, 84, 101, 102, 104, 109
 Velmans T., 113, 114, 119
 Vigorelli G., 40
 Volbach W.F., 56
 Weitzmann K., 21, 40, 57, 96, 109, 110
 Wessel K., 51, 65
 Wiegand Th., 29
 Witzthum G. Graf — Volbach W.F., 40, 56, 60
 Wratislaw - Mitrović L. — Okunev N., 70, 71, 72
 Wulff O., 3, 29, 30, 58, 64
 Wulff O. — Alpatoff M., 87,
 Φώτιος, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, 61
 Χατζηδάκης Μ. 45, 65, 75, 92, 97, 112
 Χιονίδης Γ., 11, 12

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΤΟΠΩΝ, ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΚΑΙ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Ἄθως, 12, 40, 55, 112, 114: Μ. Βατοπεδίου, 30, 44 (Εὐαγγελιστάριον ἀρ. 975, 24 Τετραευαγγέλιον ἀρ. 735, 36, Τετραευαγγέλιον ἀρ. 610, 66, Χειρόγραφον ἀρ. 938, 110, Ψαλτήριον ἀρ. 762, 24), Μ. Διονυσίου, 45, 52, Μ. Ἐσφιγμένου (Μηνολόγιον ἀρ. 14, 24, 25), Μ. Ἰβήρων (Κῶδιξ ἀρ. 1, 27, 68, 69, 70, Τετραευαγγέλιον ἀρ. 5, 20, 38, 39, 40, 66), Μ. Λαύρας, 45, 52, 107, 108, Μ. Ἀγ. Παντελεήμονος (Χειρόγραφον Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ ἀρ. 6, 32), Μ. Παντοκράτορος (Χειρόγραφον ἀρ. 47, 110), Πρωτάτον, 15, 22, 25, 27, 28, 30, 36, 44, 47, 49, 53, 55, 92, 93, 107, 108, 113, 114, Μ. Χιλανδαρίου, 22, 27, 30, 44, 52, 71, 91, 112, 113, 114

Ἀκηλυία, 64

Ἀμβέρσα, πίναξ Ἀρχιεπισκοπικοῦ Μουσείου Ἀμβέρσης, 55

Amida Μονή, 3,

Ἀνδρόνικος Κομνηνός *Παλαιολόγος*, 7, 9

Ἄρτα, 6

Ἀχρίς, 92, νὰδς Περιβλέπτου, 92, 93, 103, 104, 107, 108, 113, 114

Βατικανὸν (Κῶδιξ Vatic. gr. ἀρ. 1156, 44 48, Κῶδιξ Vatic. gr. ἀρ. 1613, 26)

Βενετία, 65, νὰδς Ἀγ. Μάρκου, 64, 75

Berende, 53

Βέροια, νὰδς Ἀναστάσεως Χριστοῦ, 1, 5, 7, 8, 11, 12, 14, 16, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 71, 72, 73, 75, 76, 82, 83, 84, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 99, 100, 101, 103, 106, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 119, 120, νὰδς Ἀγ. Κηρύκου, 6, νὰδς Ἀγ. Νικολάου, 6, 39, Μονὴ Προδρόμου, 12

Βερολῖνον (δίπτυχον ἐλεφάντινον Βερολίνου, 58, Κῶδιξ Berol. gr. ἀρ. 36, 41, Κῶδιξ Berol. gr. ἀρ. 66, 42)

Boboševo, 53, νὰδς Ἀγ. Δημητρίου, 53

Bologna, κιβώριον Bologna, 52

Brescia, λειψανοθήκη Brescia, 48

Γεώργιος ὁ Μαρμαρᾶς, 91

Consenza λειψανοθήκη Consenza, 65

Čučer, 30, 31, 112, νὰδς Ἀγ. Νικήτα, 30, 31, 58, 59, 71, 72, 101, 104, 112, 113, 114

Δαφνίου Μονή, 44, 64, 65, 75, 83, 84

Dečani, 71

Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ, 73, 76

Djanavar, 27

Δούκας Ἀλέξανδρος ὁ Σαραντηνός, 91

Εὐδοκία Ἀγγελίνα Κομνηνή, 12

Esztergom, σταυροθήκη Esztergom, 51

Εὐτύχιος ζωγράφος, 25, 103, 113, 114

Εὐφροσύνη (σύζυγος Ξένου Ψαλιδᾶ), 7, 8

Gelat (Τετραευαγγέλιον τοῦ Gelat, 58)

Giotto, 40

Göreme, 16, νὰδς Ἀγ. Γεωργίου (Sakli Kilisse), 16, Παρεκκλήσιον No 16, 27

Gračanica, 30, 31, 41, 65, 70, 71, 82, 83, 112

Ζάκυνθος, 8

Ζέμεν, 44, 48

Θεοφάνης ὁ Ἑλλήν, 111

Θετταλία (Μακεδονία), 8, 9,

Θεσσαλονίκη, 3, 6, 8, 11, 52, 89, 91, 92, 98, 101, 102, 107, 108, 109, νὰδς Ἀγ. Αἰκατερίνης, 110, 111, νὰδς Ἀγ. Ἀποστόλων, 6, 11, 23, 31, 33, 36, 42, 59, 64, 66, 73, 74, 81, 82, 101, 103, νὰδς Ἀσωμάτων (Ταξιάρχων), 3, 6, 62, νὰδς Ἀγ. Δημητρίου, 88, 89, νὰδς Ἀγ. Εὐθυμίου (Ἀγ. Δημήτριος), 16, 22, 108, νὰδς Ἀγ. Νικολάου τῶν Ὀρφανῶν, 3, 14, 24, 25, 31, 38, 39, 46, 49, 52, 58, 62, 63, 71, 88, 101, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, νὰδς Παναγίας Χαλκίων, 83, νὰδς Ἀγ. Σοφίας, 61, 98

Ἰγνάτιος Καλόθετος (ιερομόναχος), 12

Ἱερουσαλήμ, 41, 42, 80, 105, 117

Ἰωάννης ὁ Γλυκὺς, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, 9, 10

Ἰωάννης ζωγράφος, 103

Καλή (σύζυγος Ἀλεξάνδρου Δούκα τοῦ Σαραντηνοῦ), 91

Καλλιέργης, 7, 8, 9, 10, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 82, 88, 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, 119, 120, 121

Καζπαδοκία, 27, 82, 84, 85, Qarabach Kil., 27, 68, Qaranleq Kil., 68, Qeledjlar Kil., 27, 47, 48, Toqale Kil., 27, 85, ναὸς Ἀγ. Τεσσαράκοντα, 82

Καστορία, 1, 5, 6, 21, 28, 53, 59, 75, 82, 93, ναὸς Ἀγ. Ἀθανασίου τῆς Μητροπόλεως, 1, ναὸς Ἀγ. Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη, 49, 53, ναὸς Ἀγ. Ἀναργύρων, 1, 5, 30, ναὸς Ἀγ. Ἀναργύρων τοῦ Λημνιώτου, 64, ναὸς Ἀγ. Νικολάου τοῦ Κασνίτζη, 1, 29, 30, 31, 70, 83, ναὸς Ἀγ. Νικολάου τοῦ Κυρίτζη, 44, 58, 59, 66, ναὸς Ἀγ. Νικολάου τοῦ Μαγαλειοῦ, 47, 53, ναὸς Παναγίας Κουμπελίδικης, 21, 90, ναὸς Παναγίας Μαυριώτισσας, 64, 70, 83, ναὸς Ἀγ. Στεφάνου, 1, 5, 27, 30, 90, ναὸς Ταξιάρχου τῆς Μητροπόλεως, 5, 53, 84, 90

Κρήτη, 8, ναὸς Ἀγ. Νικολάου τοῦ Ξυδᾶ, 45, ναὸς Παναγίας τῆς Κριτσᾶς, 84

Κύπρος, ναὸς Ἀγ. Ἀποστόλων, 62, Μονὴ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστῆ, 62, ναὸς Παναγίας Ἀράκου, 62, ναὸς Παναγίας Τρικώμου, 62

Κωνσταντινούπολις, 12, 26, 40, 49, 65, 91, 92, 101, 102, 104, 108, 109, 110, ναὸς Ἀγ. Ἀποστόλων, 37, ναὸς Ἀγ. Εὐφημίας, 110, Μονὴ Παμμακαρίστου, 102, 109, 110, 111, Μονὴ Χώρας, 23, 82, 83, 84, 101, 102, 109, 111, 112

Κωστάνιανη, ναὸς Κωστάνιανης, 15

Λάτμος, 58, 59, ναὸς Χριστοῦ, 64
Lesnovo, 31, 108

Λονδῖνον (Χειρόγραφον Βρετ. Μουσείου Ad-dit. 19 352, 48, 49, 63)

Λουκᾶ Ὁσίου Μονή, 27, 64

Μακεδονία, 1, 5, 8, 9, 14, 31, 34, 40, 49, 56, 57, 65, 91, 92, 101, 102, 108, 109, μονόκλιτοι βασιλικαὶ Μακεδονίας, 1, 3
Μανουὴλ Πανσέληνος, 36, 103

Μανουὴλ Φιλῆς, 92

Markov Μονή, 55

Mateica, 47, 51, 52

Μεσημβρία, 6

Μετέωρα, 45

Mileseva, 44, 88

Miroz, 48, 49

Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς, 25, 103, 113, 114

Μιχαὴλ ὁ Χαμαιδράκων, 91

Μόναχο (Σερβικὸ Ψαλτήριον Μονάχου), 47

Μυστρᾶς, 21, ναὸς Ἀγ. Θεοδώρων, 58, ναὸς Μητροπόλεως, 20, ναὸς Παντανάσσης, 39, ναὸς Περιβλέπτου, 72

Νήφων Πατρ. Κωνστ. 9, 10, 11

Νίκαια, 98, 107, 110, ναὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου, 98

Novgorod, 52

Ξένος Ψαλιδᾶς (κτῆτωρ Χριστοῦ Βεροίας), 7, 8, 11, 12

Opera del Duomo, 27, 42

Παρίσιοι (Κῶδιξ ἀρ. 54, 26, 35, Κῶδιξ ἀρ. 74, 26, 29, 68, Κῶδιξ ἀρ. 510, 26, Κῶδιξ ἀρ. 543, 23, 25, Κῶδιξ Suppl. gr. ἀρ. 914, 51)

Πάρμα (Κῶδιξ Palat. ἀρ. 5, 65, 66)

Реч, 30, 31, 103, ναὸς Ἀγ. Ἀποστόλων, 44, ναὸς Ἀγ. Δημητρίου, 30, 39, 103

Πριζρένη, 104, ναὸς Παναγίας Ljeviška, 104, 107, 108, 114

Πριλέπ, ναὸς Ἀγ. Νικολάου, 68

Poganovo, 47, 49, 53

Pološko, 49

Ραβέννα, 44, 47, 48, ναὸς Ἀγ. Ἀπολλιναρίου τοῦ Νέου, 44

Ρόδος, 30, ναὸς Ἀγ. Γεωργίου Βάρδα, 30
Rossano Μονή (Κῶδιξ Rossano, 75)

- Scrovegni Παρεκκλήσιον, 40
 Σεβρία, 30, 31, 49, 55, 57, 65, 70, ναοὶ
 Σεβρίας, 30, 84
 Σικελία, 75
 Σιέννα, πίναξ ὑπ' ἀρ. 8 Ἀκαδημίας Σιένης,
 40
 Σινώπη (Κῶδιξ Σινώπης, 75)
 Σκουτέριος Θεόδωρος Σαραντηνός, 12
 Sopoćani, 21, 70, 110
 Σόφια, ναὸς Ἀγ. Γεωργίου, 76
 Staro Nagoričino, 31, 33, 44, 49, 52, 112,
 ναὸς Ἀγ. Γεωργίου, 31, 104, 114
 Studenica, 39, 65, ναὸς τοῦ Κράλη, 65, 66,
 104, 108, ναὸς Παναγίας, 39
 Τεργέστη, τρίπτυχον Τεργέστης, 40
 Τραπεζοῦς, 33, 52, ναὸς Θεοσκεπάστου,
 47, 48, 49, 74, ναὸς Ἀγ. Σοφίας, 42, 74
 Φλωρεντία (Κῶδιξ Laurent. VI, 23, 41,
 42)
 Χίος, 82
 Velica Hoca, 39, ναὸς Ἀγ. Ἰωάννου, 39
 Vucovo, 53

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ

Ἀβελ, 68, 95
 Ἀβιβος Ἀγ. 15, 74, 76, 84
 Ἀγγαῖος προφ. 74, 79
 Ἀδάμ, 67, 68, 69, 101
 Ἀθανάσιος Ἀγ. 16, 86, 87
 Αἰκατερίνη Ἀγ. 87, 88
 Ἀκάθιστος Ὑμνος εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν
 Ὀρφανῶν, 120, 121
 Ἀμῶς προφ. 74, 77
 Ἀνάληψις, 13, 60, 61, 79, 93, 120, — εἰς
 Ἀγ. Σοφίαν Ἀρχιδος, 62, — εἰς Ταξιάρχ-
 χας Θεσσαλονίκης, 62
 Ἀνάστασις (εἰς Ἀδου Κάθοδος), 14, 63,
 66, 67, 68, 89, 93, 95, 99, 101, 118 —
 εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 68, 118
 Ἄννα Ἀγ. (μετὰ τὴν Θεοτόκον εἰς τὴν ἀγκά-
 λην), 17, 90
 Ἄννα προφῆτις, 29, 96, 104
 Ἄννας ἀρχιερεὺς, 47, 48
 Ἀντίπας Ἀγ. 17, 87
 Ἀντώνιος Ἀγ. 11, 87
 Ἀποκαθήλωσις, 56
 Ἀρσένιος Ἀγ. 11, 87, 88
 Αὐξέντιος Ἀγ. 15, 74, 76, 82

 Βασιφόρος, 40, 80, 93, 94, 105, 117, 120
 Βάπτισις, 30, 31, 44, 80, 100, 105, — εἰς
 Ἀγ. Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, 33, —
 εἰς Παναγίαν Ljeviska, 100, — εἰς Μονὴν
 Παμμακαρίστου, 102, — εἰς Πρωτᾶτον,
 100, — εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου, 100, 113,
 114
 Βασίλειος Ἀγ. 16, 86, 87

 Γαβριὴλ ἀρχάγγελος, 17, 18, 19, 21
 Γάμος ἐν Κανᾷ εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρ-
 φανῶν, 115
 Γεθσημανῆ, προσευχὴ εἰς Γεθσημανῆ εἰς
 Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 115
 Γέννησις, 23, 24, 25, 26, 27, 60, 76, 105,
 116, 117, 119, — εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν
 Ὀρφανῶν, 116, 119, — εἰς Μονὴν Χιλαν-
 δαρίου, 113
 Γεώργιος Ἀγ., 87
 Γουρίας Ἀγ., 15, 74, 76, 83
 Γρηγόριος Ἀγ. ὁ Θεολόγος, 16, 86, 87

Δαυὶδ προφῆτης - βασιλεὺς, 16, 68
 Δευτέρα Παρουσία, 111
 Δημήτριος Ἀγ., 87
 Διονύσιος Ἀγ. ὁ Ἀρεοπαγίτης, 71
 Δωδεκάορτον, 13, 14, 98, — εἰς Ἀγ. Νικό-
 λαον τῶν Ὀρφανῶν, 120

 Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου, 37, 94, 101, 102,
 105
 Εἰρήνη Ἀγ., 87
 Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου εἰς Μονὴν Χιλανδα-
 ρίου, 113
 Ἐλένη Ἀγ. βλ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἐλένη
 Εὐα, 67, 68, 69, 118
 Εὐαγγελισμός, 16, 20, 22, 29
 Εὐγένιος Ἀγ., 74, 76, 82, 83
 Εὐθύμιος Ἀγ., 11, 87
 Εὐστράτιος Ἀγ., 15, 74, 76, 81, 82, —
 εἰς Θεοσκεπαστον Τραπεζοῦντος, 82, —
 εἰς Μονὴν Χώρας, 82

 Ζαχαρίας προφ., 74, 75, 80

 Ἡλίας προφ., 35, 36, 74, 80, 117
 Ἡσαΐας προφ., 74, 76, 77, 79

 Θεόδωρος Ἀγ. ὁ Στρατηλάτης 87
 Θεόδωρος Ἀγ. ὁ Τήρων, 87
 Θεοτόκος, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 29,
 30, 35, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 70,
 71, 89, 104, 113, 117, 118, 119, — εἰς
 Bačkonο, 90, — Βρεφοκρατοῦσα, 16, 89, —
 — Δεομένη, 98, — διπτύχου Καθεδρικοῦ
 ναοῦ Guenca, 23, — διπτύχου Μαρίας
 Παλαιολογίνης, 22, — τοῦ Εὐαγγελισμοῦ,
 96, — ὡς Θεοδόχος, 19, — τῆς Σταυρώ-
 σεως Βυζ. Μουσείου Ἀθηνῶν, 22, — Μου-
 σείου Πίζης, 56, — Ὁδηγήτρια, 56, — Πλα-
 τυτέρα, 16, 17, 18, 19, 20, 90, 96, 98,
 99, — Πλατυτέρα εἰς Ἀγ. Νικόλαον τοῦ
 Κυρίτζη, 58, — τῆς Ὑπαπαντῆς, 96
 Θρῆνος, 13, 56, 57, 80, 95, 117, — εἰς Ἀγ.
 Νικόλαον τοῦ Κυρίτζη, 58, — εἰς Ἀγ.
 Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 60, 117, — εἰς
 Πρωτᾶτον, 60, — εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου,
 113.

Θωμάς απόστολος, 37

Ίάκωβος απόστολος 35, 36, 37, 71, 116
 Ίασις Ὑδρωπικοῦ εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν
 Ὀρφανῶν, 115
 Ἰεζεκιήλ προφ., 74, 77
 Ἰερεμίας προφ. 74, 75, 76, 77, 78
 Ἰερόθεος "Αγ. 71, 85
 Ἰησοῦς βλ. Χριστός
 Ἰορδάνης (προσωποποιήσις), 32
 Ἰούδας ὁ Ἰσκαριώτης, 44, 45, 46
 Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, 70, 72, 73, 104
 Ἰωάννης "Αγ. ὁ Ἐλεήμων, 17, 87, 88
 Ἰωάννης ὁ εὐαγγελιστής καὶ Θεολόγος, 14,
 15, 35, 36, 37, 46, 48, 57, 58, 59, 64,
 66, 72, 74, 81, 93, 102, 116, 118
 Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, 31, 33, 68
 Ἰωάννης "Αγ. ὁ Χρυσόστομος, 16, 86, 87
 Ἰωακείμ καὶ Ἄννα ἄγιοι, 13
 Ἰωήλ προφ., 74, 78
 Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, 57, 59, 60
 Ἰωσήφ ὁ Μνήστωρ, 23, 24, 26, 29, 104,
 116, 117

Καϊάφας ἀρχιερεὺς, 47, 48, 50, 51
 Κλήμης "Αγ., 85
 Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, 15, 67, 70, 72,
 73, 88, 93, 94, 96, 97, 104, 118, — εἰς
 Bačkovo, 72, — εἰς "Αγ. Νικόλαον τοῦ
 Κυρίτζη, 58, — εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν
 Ὀρφανῶν, 94, 95, 118, 120, — εἰς Περί-
 βλεπτον Ἀχρίδος, 73, — εἰς Soročani,
 89, — εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου, 112
 Κοσμᾶς ὁ Μαίτουμα, 70, 72, 73, 104
 Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς ἄγιοι, 87, 88, — εἰς
 "Αγ. Ἀναργύρους Καστορίας, 1
 Κύριλλος Πατριάρχης Ἀλεξανδρείας, 16, 87
 Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη ἄγιοι, 87

Λάζαρος ὁ ἐκ Βηθανίας, 37, 38, 102, 103
 Λουκᾶς απόστολος καὶ εὐαγγελιστής, 14,
 72, 74, 81

Μάγοι πεζοποροῦντες, 24, 26
 Μαλαχίας προφ., 74, 75, 80
 Μάλχος, 44, 46, 113
 Μανδήλιον "Αγ., 16
 Μαρδάριος "Αγ., 15, 74, 76, 83
 Μάρθα ἀδελφὴ Λαζάρου, 38, 39, 103
 Μαρία ἡ τοῦ Κλωπᾶ, 66
 Μαρία ἀδελφὴ Λαζάρου, 38, 103
 Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ, 66
 Μᾶρκος εὐαγγελιστής, 14, 52, 64, 74, 81

Ματθαῖος εὐαγγελιστής, 14, 15, 46, 48,
 52, 74, 79, 81
 Μεταμόρφωσις, 34, 36, 37, 67, 70, 78, 80,
 102, 116, — εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὀρ-
 φανῶν, 116, — εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου,
 113
 Μητροφάνιος "Αγ., 74, 85
 Μιχαὴλ ἀρχάγγελος, 17, 19, 70
 Μυροφόροι, 58, 59, 116, 119, — εἰς "Αγ.
 Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 116, 119
 Μυστικὸς Δεῖπνος εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν
 Ὀρφανῶν, 115
 Μωυσῆς προφ., 35, 74, 80, 117

Ναοὺμ προφ. 74, 79
 Νικόδημος, ὁ μαθητὴς τοῦ Ἰησοῦ, 57, 59,
 60, 117
 Νικόλαος "Αγ., 17, 87, βίος "Αγ. Νικολάου
 εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 120, 121
 Νιπτήρ εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 115

Ὀβδιὸς (Ἀβδιὸς) προφ., 74, 78
 Ὀρέστης "Αγ. 15., 74, 76, 83

Παῦλος απόστολος, 63, 71, 72, 94, 95, 96,
 119
 Πεντηκοστή, 13, 14
 Πέτρος απόστολος, 35, 36, 37, 44, 46, 71,
 72, 106, 113, 118, — εἰς "Αγ. Νικόλαον
 τῶν Ὀρφανῶν, 115, — Ἀκαδημίας Σιέν-
 νης, 56
 Πιλάτος Πόντιος, 47, 48, 49, 117
 Πολύκαρπος "Αγ. 74, 85
 Προδοσία, 13, 43, 50, 94, 101, 102, 106, —
 εἰς "Αγ. Νικόλαον τοῦ Κυρίτζη, 58, — εἰς
 Ἁγίον Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 115, —
 εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου, 113, 114
 Προκόπιος "Αγ. 74

Σάββας "Αγ., 11, 87
 Σαμαρεῖτις εἰς "Αγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφα-
 νῶν, 115
 Σαμουὴλ προφ., 68, 117, 118
 Σαμωνᾶς "Αγ. 15, 74, 76, 84
 Σίλβεστρος "Αγ. 17, 87, 88
 Σίμων ὁ Κυρηναῖος, 51, 93
 Σολομών προφήτης - βασιλεὺς, 16, 68
 Σοφονίας προφ., 74, 79
 Σπυρίδων "Αγ. 16, 87
 Σταύρωσις, 14, 56, 63, 64, 65, 66, 67, 89
 99, 101, 117, — εἰς Ἀκηνύαν, 66, — εἰς
 "Αγ. Ἀναργύρους Καστορίας, 66, — εἰς
 Bojana, 65, 66, — εἰς Μονὴν Δαφνίου,

66, — εἰς Μονὴν Ὁσίου Λουκᾶ, 66, — εἰς Ἀγ. Νικόλαον τοῦ Κυρίτζη, 58, — εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 117, — εἰς Μονὴν Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου, 66, — εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου, 113, — εἰς Νέαν Μονὴν Χίου, 66
 Στέφανος Ἀγ. ὁ Πρωτομάρτυς, 87, — εἰς Ἀγ. Στέφανον Καστορίας, 1
 Συμεὼν ὁ Θεοδόχος, 27, 28, 29, 30, 51, 92, 96, 104, 106
 Τιμόθεος Ἀγ., 71
 Ὑπαπαντή, 27, 29, 30, 51, 77, 102, 104
 φίλοι τῆς Παναγίας, 95, — εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου, 114
 Φωκᾶς Ἀγ. 74, 84, 85
 Χριστός, 13, 14, 17, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64,

66, 67, 68, 69, 76, 79, 89, 94, 95, 101, 103, 104, 106, 111, 113, 115, 116, 118, — Ἀναστάς, 101, — πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου, 13, 46, 48, 79, 94, 102, 117, — πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 115, — Ἐλκόμενος, 13, 50, 52, 53, 77, 93, 94, 117, — Ἐλκόμενος εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 115, — ὡς Ἐμμανουήλ, 15, — ὡς Ἐσταυρωμένος, 65, 66, 95, 118, — ὡς Ἐσταυρωμένος εἰς Μονὴν Δαφνίου, 64, — ὡς Ἐσταυρωμένος εἰς Πίζαν, 56, — Κοιμήσεως Θεοτόκου, 97, — Μεταμορφώσεως, 97, — ἐντὸς στηθαρίου, 13, 16
 Χριστοῦ Ἀνοδος εἰς τὸν Σταυρόν, 13, 53, 55, 56, 57, Χριστοῦ Ἀνοδος εἰς τὸν Σταυρόν εἰς Μονὴν Χιλανδαρίου, 113
 Χριστοῦ Ἐμπαιγμός, 79, Χριστοῦ Ἐμπαιγμός εἰς Ἀγ. Νικόλαον τῶν Ὀρφανῶν, 115
 Χριστοῦ Πάθος, 93, 98

ΠΙΝΑΚΕΣ



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Πλατυτέρας. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.





Ἡ Βάπτισις.



Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου.



Ἡ Βαΐφορος.



Ὁ Χριστὸς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου.



Ἡ Σταύρωσις.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ἡ Θεοτόκος καὶ αἱ ἄλλαι γυναῖκες παρὰ τὸν Σταυρόν.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Χριστός, ἡ Εὐα, προφῆται.



Ἡ Κοίμησις.



Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Κεντρικὸν τμήμα.



Στηθάρια προφητών και αγίων. Όσοι, μοναχοί.



Ἱεράρχαι τῆς κόγχης : οἱ ἅγιοι Βασίλειος καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.



Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος.



Ὅσοι, μοναχοί. Μοναχὸς δεόμενος. Ἐπιγραφή.



Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. ΙΖ. Ὁ Ἅγιος Ἀρσένιος.



Ὁ Προφήτης Μαλαχίας.



Ὁ Ἅγιος Μητροφάνιος.



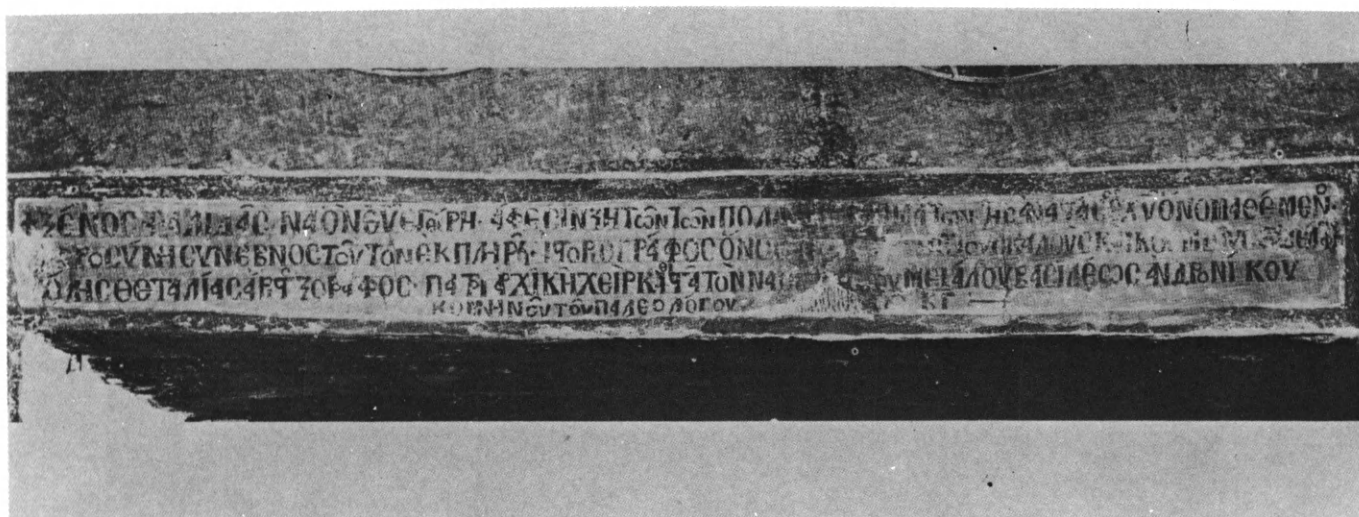
‘Ο Ἅγιος Δημήτριος.



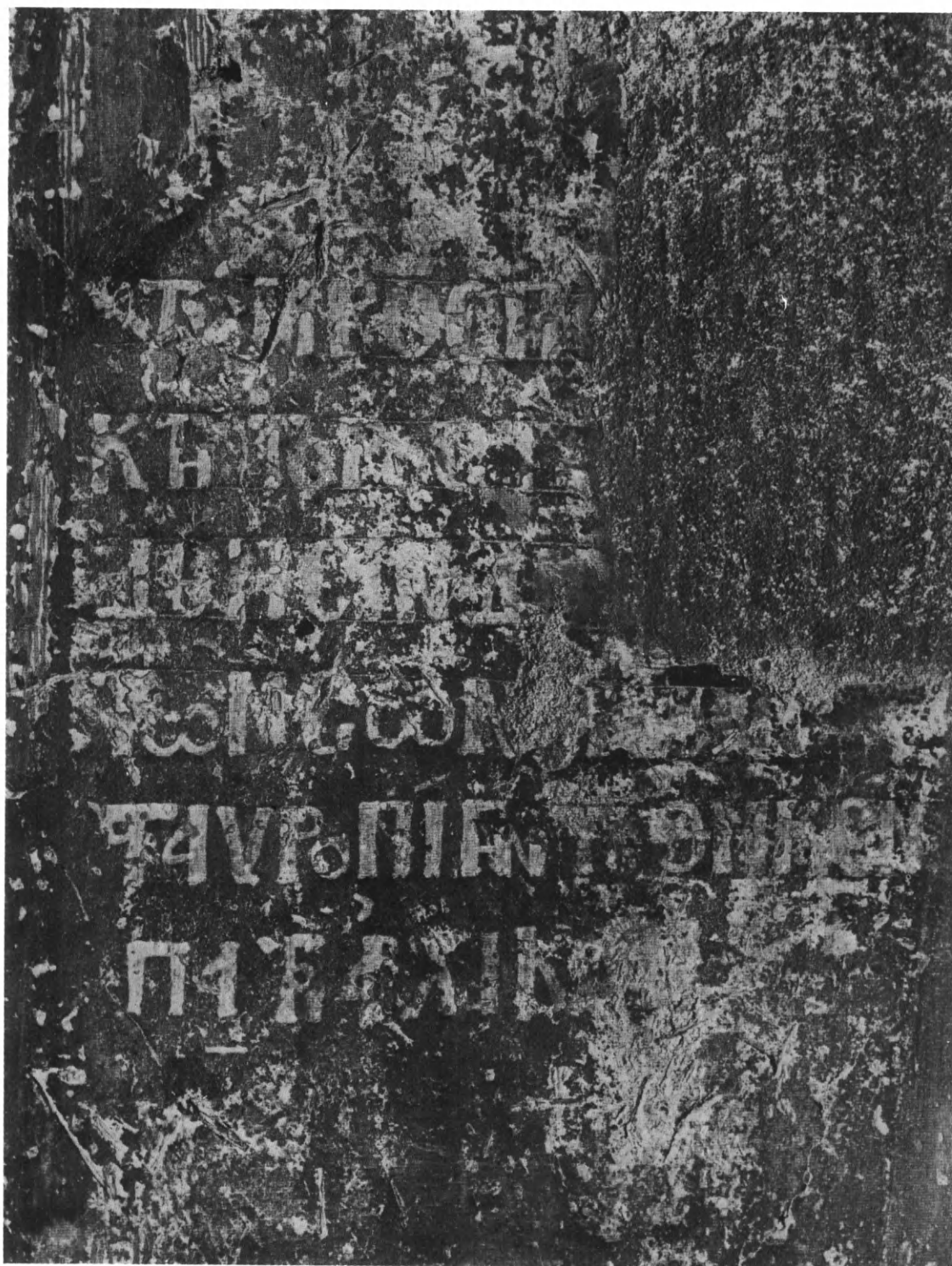
Βορειοανατολική όψις τοῦ ναοῦ μετὰ τῆς μεταγενεστέρης στοᾶς.



Ἀνατολική ὄψις τοῦ ναοῦ. Κόγχη.



Γραπτή κτητορική επιγραφή ἐπὶ τοῦ ὑπερθύρου τῆς πύλης τῆς ἀγοῦσης ἀπὸ τοῦ νάρθηκος εἰς τὸν κυρίως ναόν.



Γραπτή ἐπιγραφὴ εἰς τὸ δυτ. τμήμα τοῦ νοτίου τοίχου ἀναφερομένη εἰς τὴν καθιέρωσιν τοῦ ναοῦ εἰς πατριαρχικὸν σταυροπήγιον.



Ἀποψὶς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου.



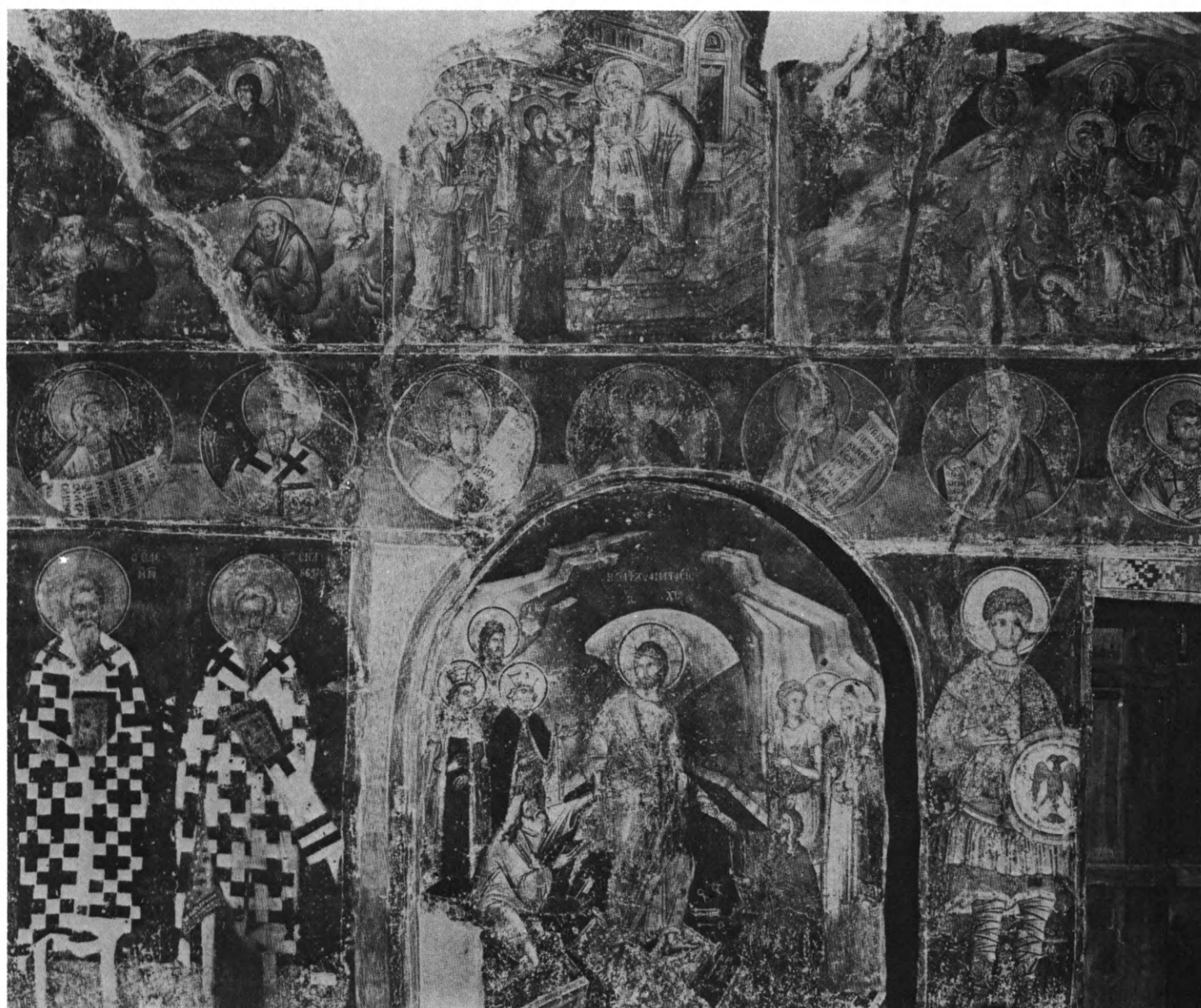
Ἀποψις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ δυτικοῦ τοίχου.



Ἀποψὶς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βορείου τοίχου. Δυτικὸν τμήμα.



*Αποψις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ βορείου τοίχου. Ἀνατολικὸν τμήμα.



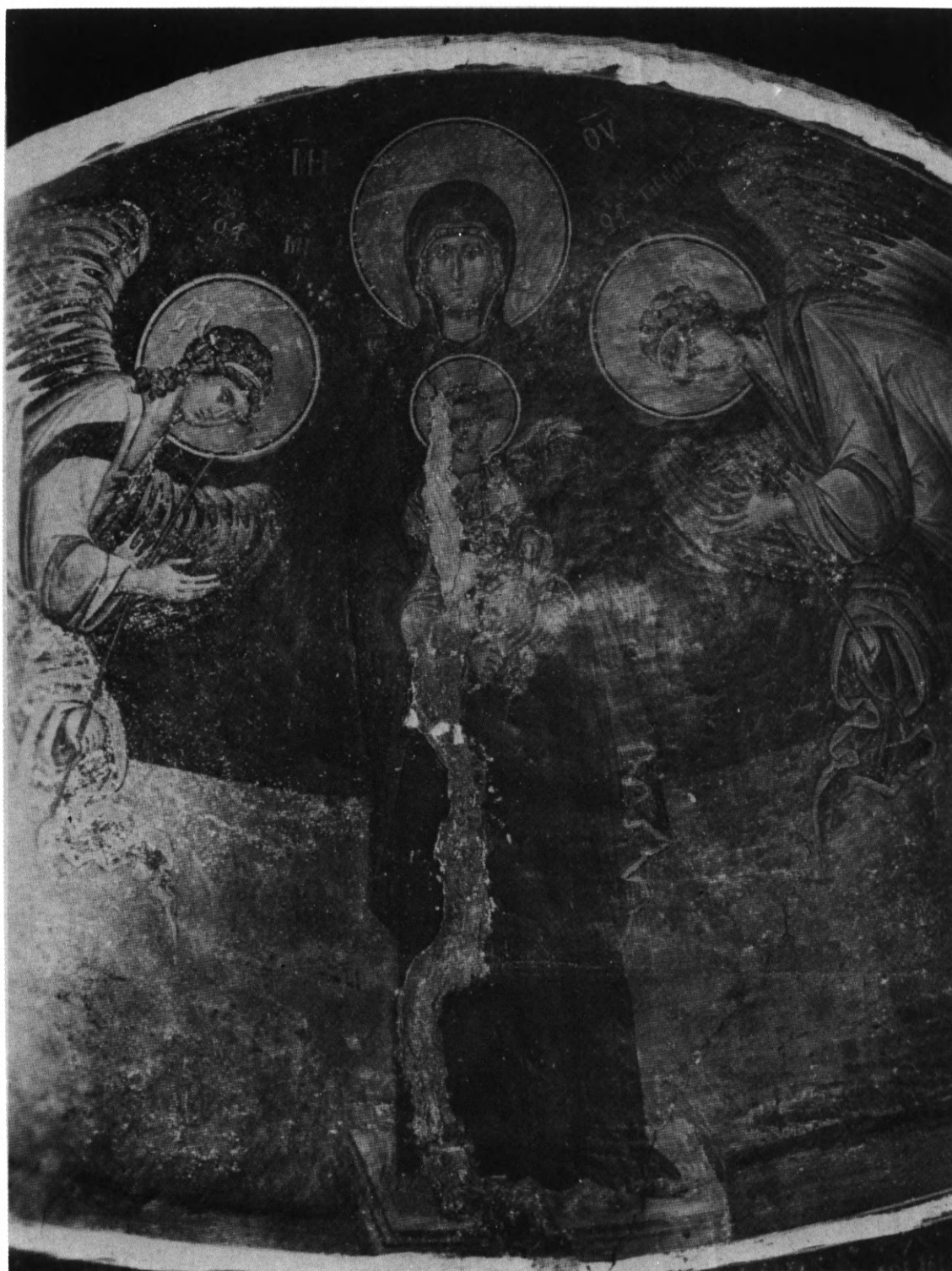
"Αποψις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νοτίου τοίχου. Ἀνατολικὸν τμήμα.



Ἀποψις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νοτίου τοίχου. Δυτικὸν τμήμα.



Ἀνατολικὸς τοῖχος. Ἡ Πλατυτέρα, ὁ Εὐαγγελισμὸς, τὸ Ἅγιον Μανδήλιον. Ἱεράρχαι.



Ἡ Πλατυτέρα. Οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καὶ Γαβριήλ.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Πλατυτέρας. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Πλατυτέρας. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ.



Ἡ Θεοτόκος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.



Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.



Ἡ Ὑπαπαντή.



Ἡ Βάπτισις.



Ἡ Μεταμόρφωσις.



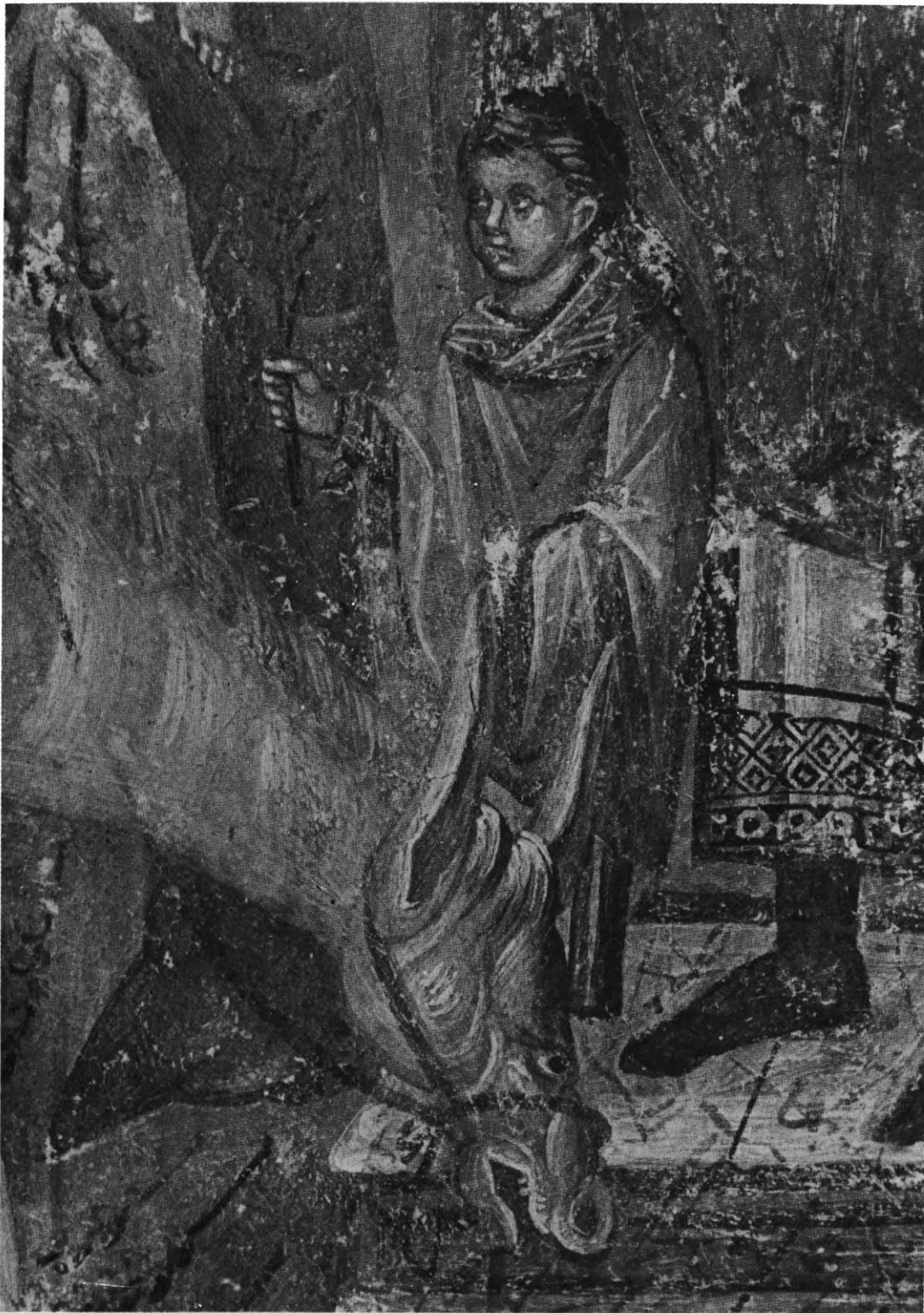
Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου.



Ἡ Βαΐοφόρος.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Βαΐοφόρου. Κεφαλαὶ μαθητῶν.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Βαΐοφόρου. Παιδίον μετὰ βαΐων.



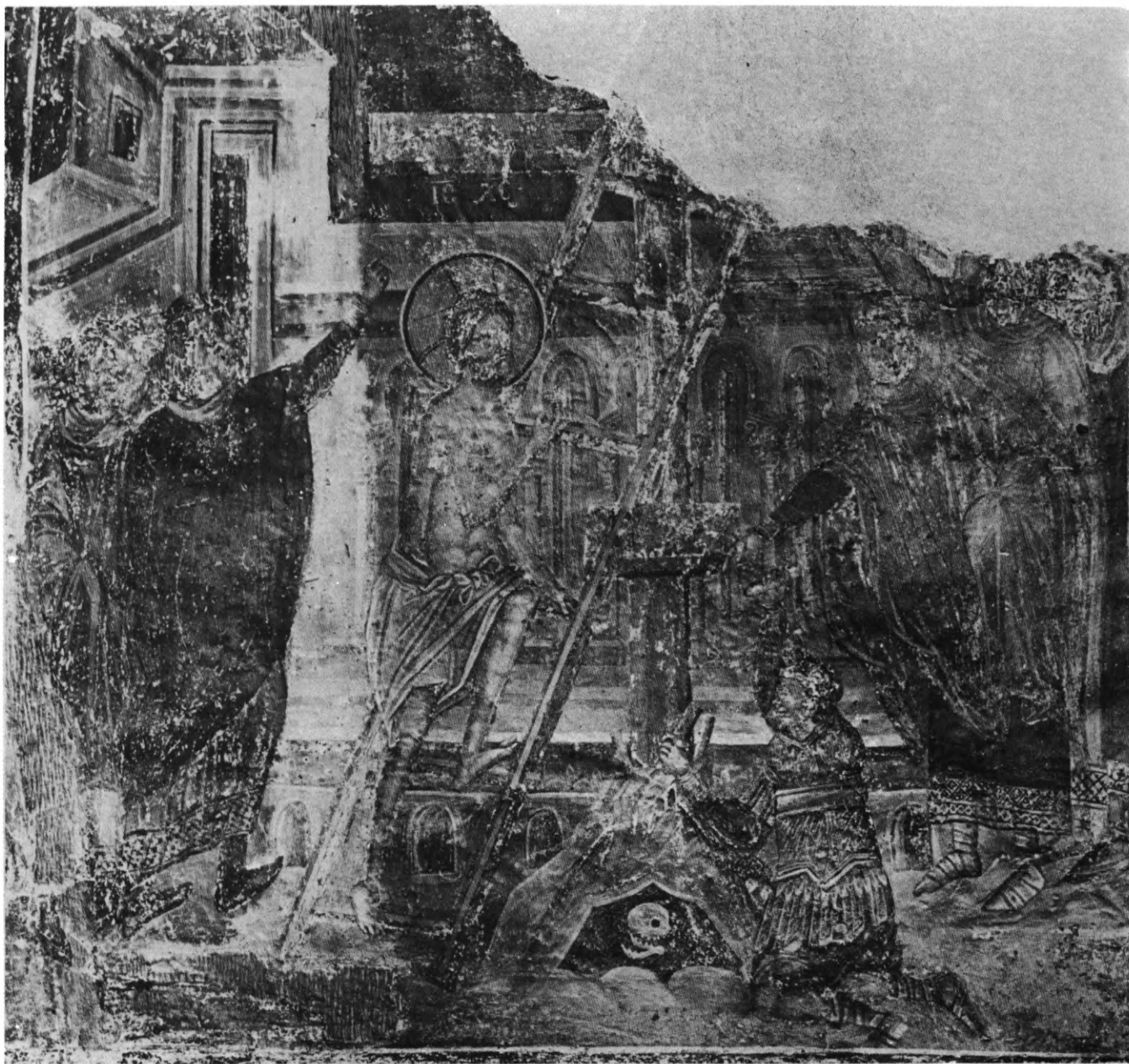
Ἡ Προδοσία.



Ὁ Χριστὸς πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου.



Ὁ Ἐλχόμενος.



Ἡ ἐπὶ Σταυρὸν Ἀνοδος.



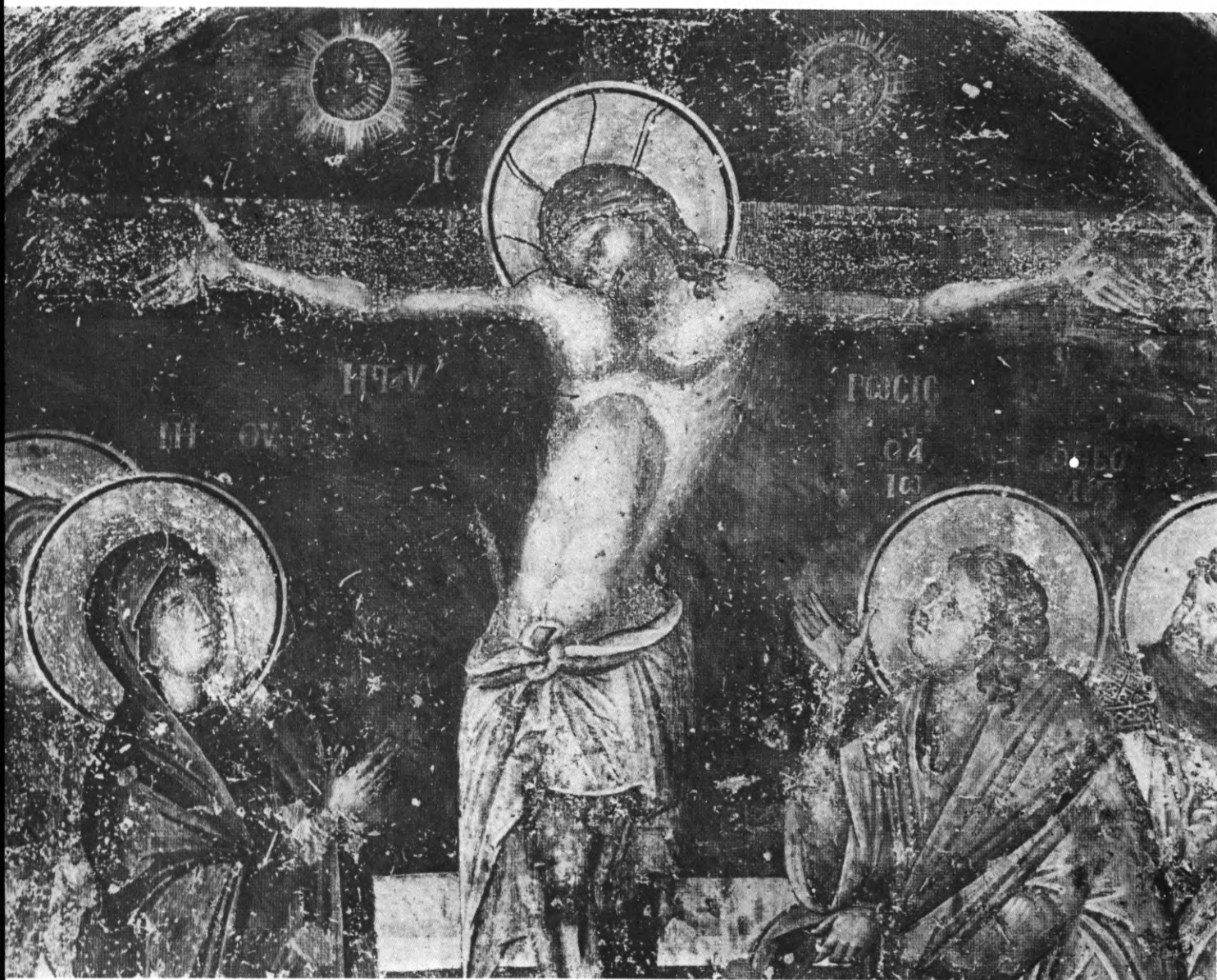
‘Ο Θρῆνος.



Ἡ Ἀνάληψις.



Ἡ Σταύρωσις.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως.



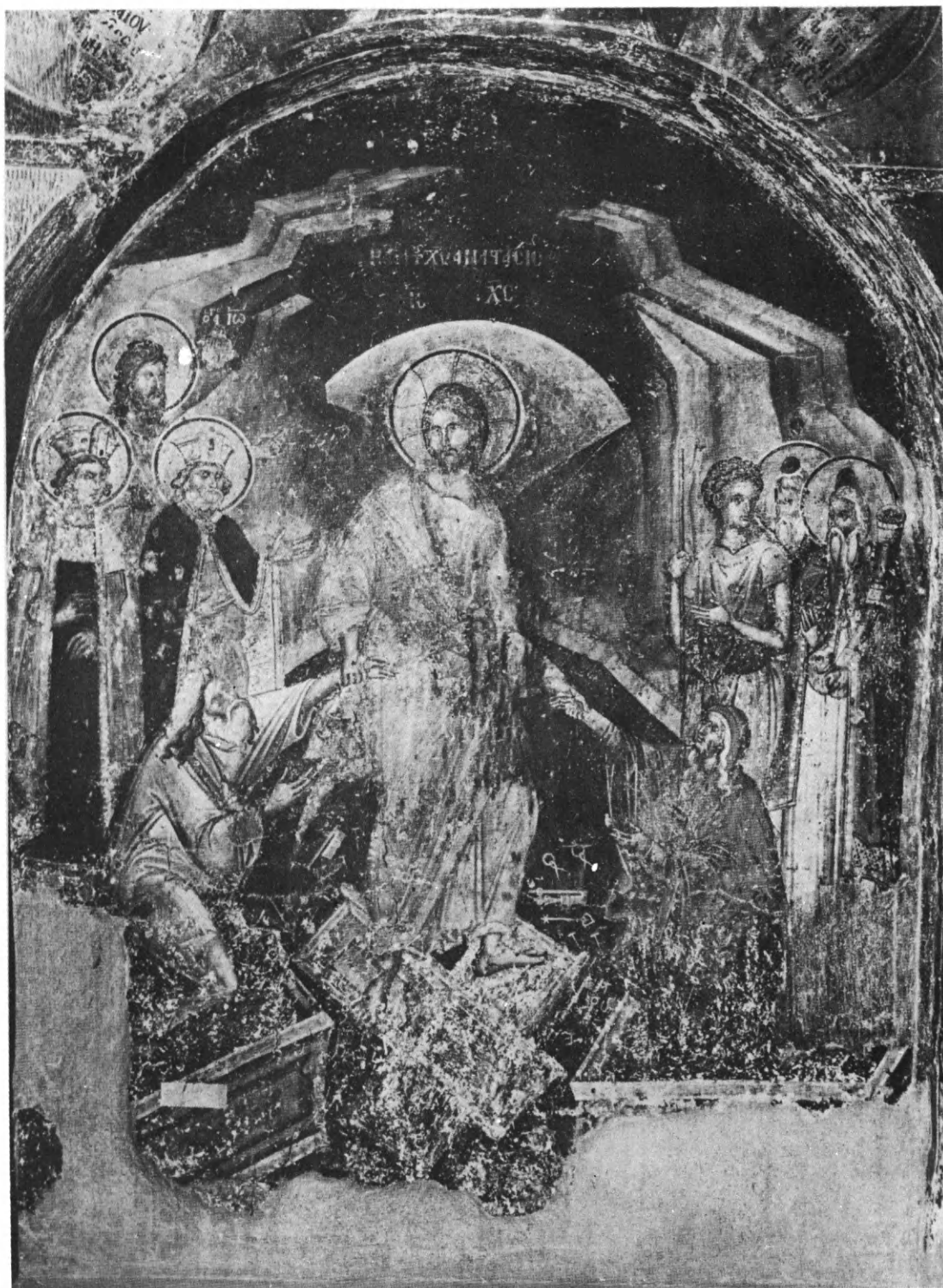
Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ἡ Θεοτόκος καὶ αἱ γυναῖκες παρὰ τὸν Σταυρόν.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ὁ Ἰωάννης.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Σταυρώσεως. Ὁ ἐκατόνταρχος.



Ἡ Ἀνάστασις.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Χριστός.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Ἀδάμ.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Προφῆται καὶ ὁ Ἀβελ.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Ἀναστάσεως. Ὁ Δαυίδ, ὁ Σολομὼν καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.



Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Στηθάκια ἀγίων. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Κεντρικὸν τμήμα.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ὁ Χριστός.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ἀπόστολος.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ἀπόστολος.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος, Λουκᾶς καὶ ἕτερος γηραιός.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Τρεῖς ἀπόστολοι.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Δεξιὸν τμήμα. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος, ἐλοφυρόμενοι φίλοι καὶ φίλαι τῆς Θεοτόκου.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος.



Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 47.



Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 47.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός.



Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 51.



Λεπτομέρεια ἐκ τῆς Κοιμήσεως. Κοσμάς ὁ Μαΐουμᾶ.



Ὁ προφήτης Ἰερεμίας.



Ὁ προφήτης Ὁβδιού (Ἀβδίου).



Ὁ προφήτης Σοφονίας.



‘Ο προφήτης Ἀγγαῖος.



Ὁ προφήτης Ζαχαρίας.



Ὁ προφήτης Μαλαχίας.



Ο Άγιος Ευστράτιος.



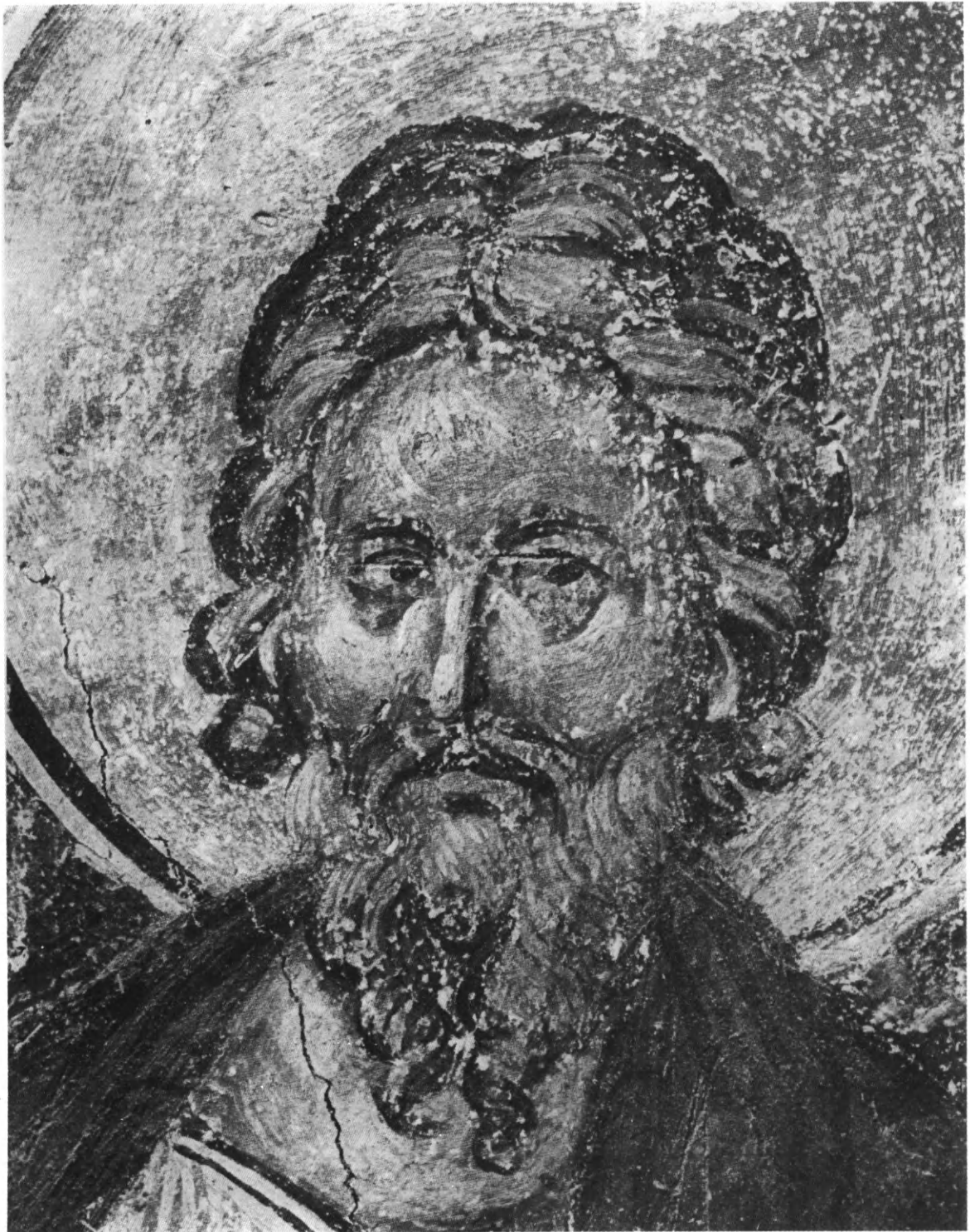
Ὁ Ἅγιος Ἀγθέντιος.



Ὁ Ἅγιος Μαρδάριος.



Ὁ Ἅγιος Γουρίας.



Ὁ Ἅγιος Ἀβιβος.



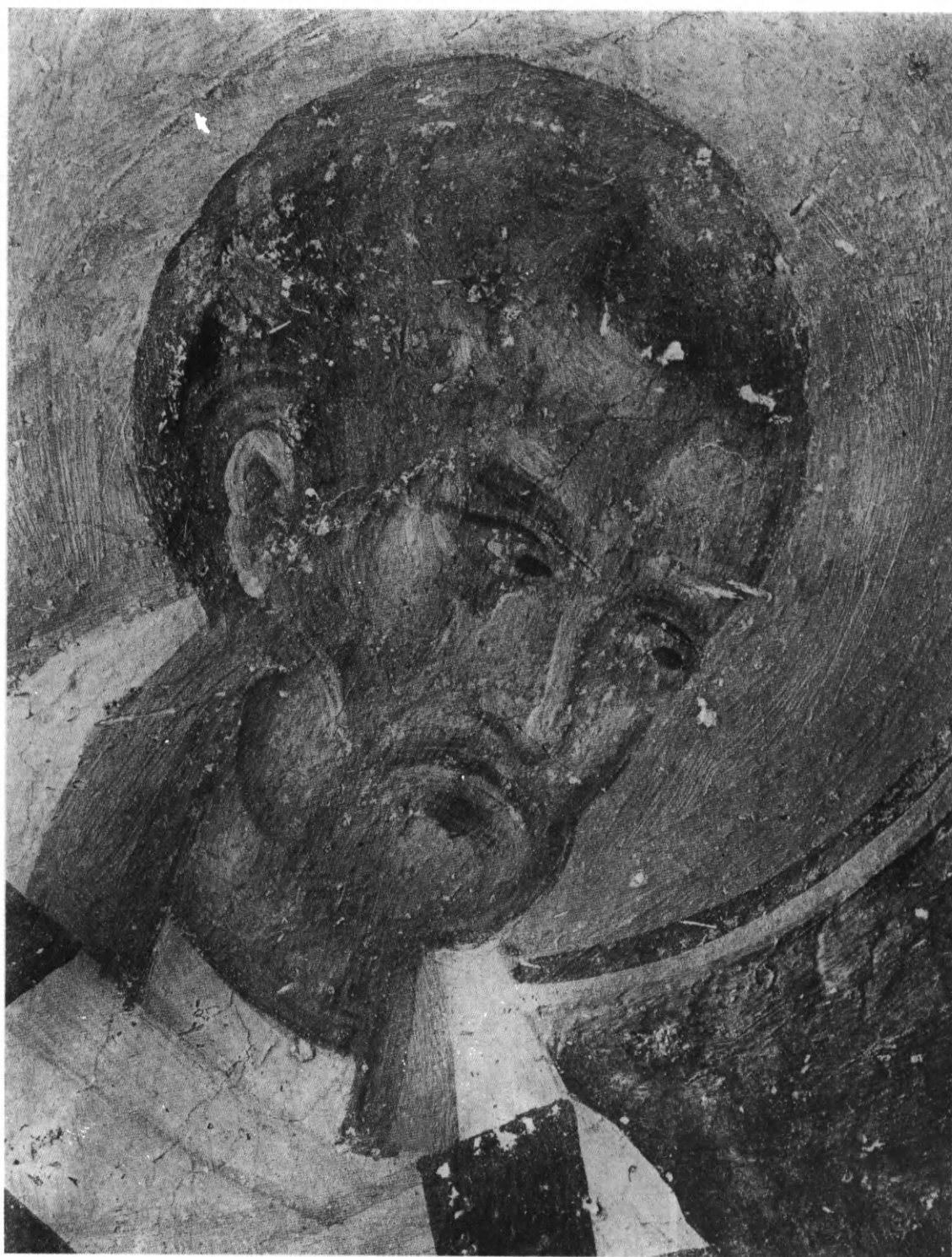
Ὁ Ἅγιος Φωκάς.



Ὁ Ἅγιος Μητροφάνιος.



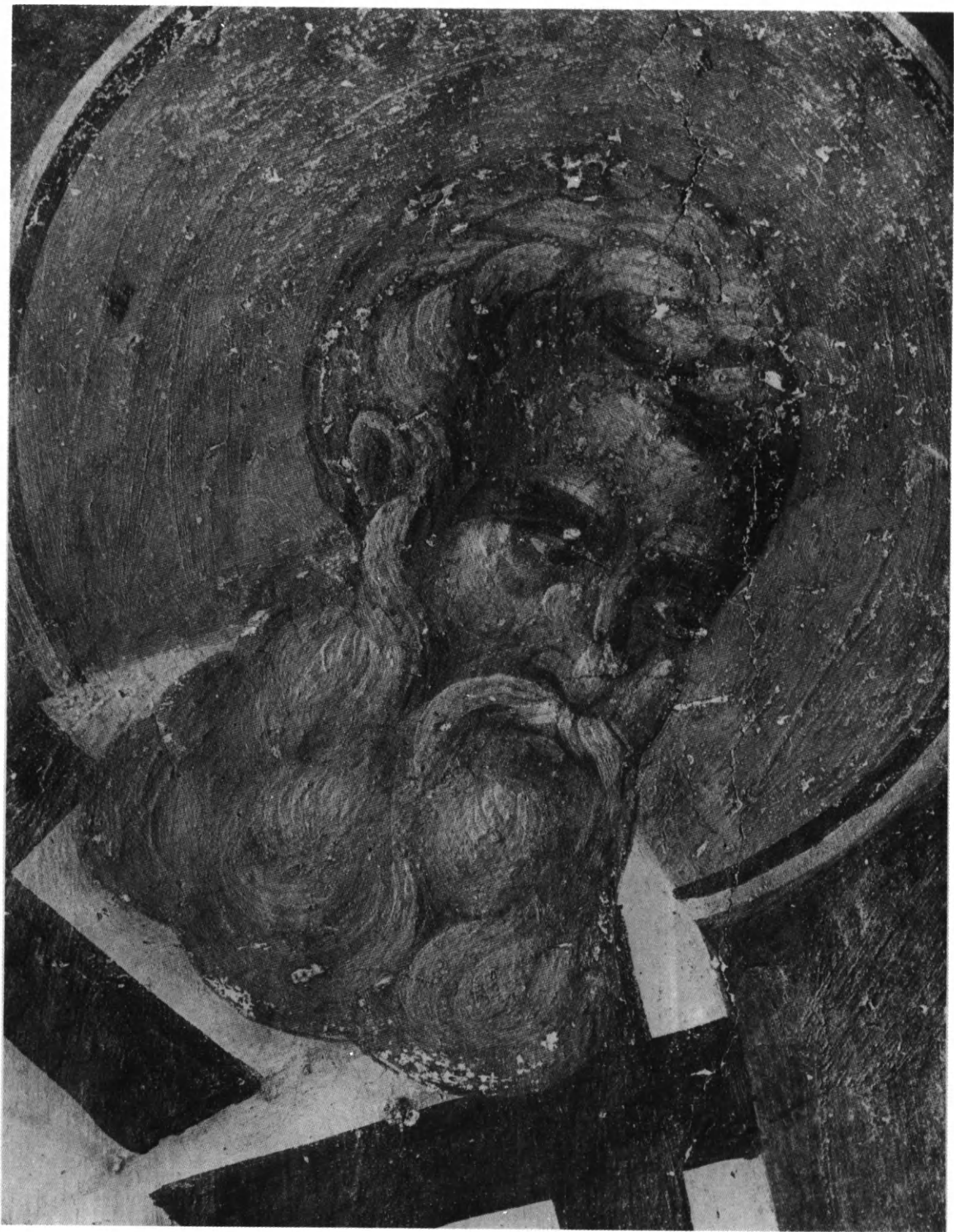
Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.



Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.



Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ πίν. 67.



Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος.



Οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων καὶ Σίλβεστρος.



Οἱ ἅγιοι Νικόλαος, Ἀντίπας καὶ πρωτομάρτυς Στέφανος.



Ὁ ἅγιος Δημήτριος.



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 73.



Οι ἅγιοι Σάββας καὶ Εὐθύμιος.



Οἱ ἅγιοι Εὐθύμιος, Ἀντώνιος, Ἀρσένιος καὶ μορφὴ μοναχοῦ ἐν προσκυνήσει. Παρ' αὐτὸν ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή.



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 76. Μοναχὸς ἐν προσκυνήσει.



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 77.



Ὁ Ἅγιος Γεώργιος.



Οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Τήρων καὶ Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης.



Αἱ ἅγιοι Αἰκατερίνη καὶ Εἰρήνη.



Οι ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός.



Οι ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗ
ΚΑΛΛΙΕΡΓΗΣ,
ΟΛΗΣ ΘΕΤΤΑΛΙΑΣ ΑΡΙΣΤΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ
ΑΡΙΘ. 75 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΑΝΑΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ 1994

ΦΩΤΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ
ΓΡ. ΚΑΡΙΑΝΑΚΗΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΧΕΔΙΑΣΕΙΣ
ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ 40-42 ΚΑΛΛΙΘΕΑ
ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΕΠΑΜ. ΤΑΜΠΑΚΟΠΟΥΛΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.
ΓΡΑΜΜΟΥ 24 ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ