

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

136
1997

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΠΕΜΠΤΗ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Γ. ΓΟΥΝΑΡΗ

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΣΤΗ ΛΕΣΒΟ
(16ος-17ος αἰ.)



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
1999

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ
ΕΦΗΜΕΡΙΣ
1997

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

136
1997

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΠΕΜΠΤΗ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Γ. ΓΟΥΝΑΡΗ

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΣΤΗ ΛΕΣΒΟ
(16ος-17ος αἰ.)



ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
1999

Τόμος 136 (1997)
ISSN 1105-0950

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, Ἀθῆναι 106 72

Ἐπιμέλεια ἐκδόσεως Ἡλέκτρας Ἀνδρεάδη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	1-2
----------	-----

ΜΕΡΟΣ Α

1. Ιστορικό πλαίσιο	5-13
2. Από την παλαιοχριστιανική τέχνη στη μεταβυζαντινή	14-22
2.1 Τὰ διακοσμημένα μεταβυζαντινά μνημεία	21-22

ΜΕΡΟΣ Β. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

1. Οί τοιχογραφίες τῆς μονῆς Λειμῶνος	25-48
1.1 Οί τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ	25-30
1.2 Σπαράγματα τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὸ καθολικό, τὴν τράπεζα καὶ τὰ κελλιά	30-32
1.3 Οί τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ	32-46
1.4 Οί τοιχογραφίες τοῦ ναῖσκου τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος τοῦ μετοχίου Ἁγ. Ἀναργύρων	46-48
2. Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Τζίθρας	49-57
3. Οί τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Κοίμησης Θεοτόκου στὸ Δαμάνδριο Πολυχνίτου	58-83
4. Οί τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους	84-89
5. Οί τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Περιβολῆς	90-144
6. Οί τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ Μεταμόρφωσης Παπιανῶν Καλλονῆς	145-199
7. Οί τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Ἀνεμότιας	200-219

ΜΕΡΟΣ Γ

1. Οί ζωγράφοι τῶν ἐξετασθέντων μνημείων καὶ ἡ τοιχογραφία στὰ νησιά τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα	223-235
2. Ἀνακεφαλαίωση - Συμπεράσματα	236-238
Ἀγγλικὴ περίληψη	239-246
Συντομογραφίες	249
Βιβλιογραφία	250-259
Εὔρετήριο εἰκονογραφικὸ	261-269
Εὔρετήριο προσώπων, τόπων καὶ ναῶν	270-281

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής και ιδιαίτερα τῶν περιοχῶν πού βρίσκονται μακριά ἀπό τὰ μεγάλα θρησκευτικά καὶ καλλιτεχνικά κέντρα τοῦ Ἀγ. Ὁρους, τῶν Μετεώρων, τῆς Καστοριάς κ.ἄ., δὲν ἔχει προχωρήσει ὅσο θὰ ἔπρεπε, γιατί κατὰ κύριο λόγο δὲν εἶναι γνωστὰ τὰ ἴδια τὰ μνημεῖα. Χωρὶς τὴν ἐξαντλητικὴ δημοσίευση ὅλων ἀνεξαιρέτως τῶν μνημείων τοῦ 16ου-18ου αἰ., καὶ ὅχι μόνο ὅσων ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ γνωστοὺς ζωγράφους, εἶναι ἀδύνατο νὰ συνεκτιμηθοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα καὶ νὰ συναχθοῦν τὰ ὀρθὰ γιὰ τὴν κάθε περίοδο καὶ περιοχὴ συμπεράσματα. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πὺν τὸ παρὸν βιβλίον παρουσιάζεται στὴ σημερινή του μορφή, ἐνῶ ἀρχικὰ εἶχε προγραμματιστεῖ καὶ εἶχε ἀρχίσει νὰ γράφεται ὡς γενικὴ ἐπισκόπηση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴ Λέσβο. Ὅμως καθὼς προχωροῦσε ἡ ἔρευνα πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ μᾶς κυρίευνε πικρία διαπιστώνοντας τὴν ἄθλια καὶ ἐπικίνδυνη κατάσταση τῶν μνημείων. Φοβούμενοι πὼς μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ θὰ χάνονταν ὀριστικά, λόγω τῆς ἀδιαφορίας τῶν ἀρμοδίων γιὰ τὴ συντήρηση καὶ ἀνάδειξή τους, ἀποφασίσαμε νὰ προχωρήσουμε σὲ ἀναλυτικὴ δημοσίευση πὺν περιλαμβάνει περιγραφὴ καὶ συνοπτικὴ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ χρονολόγηση. Ἄς σημειωθεῖ πὼς εἶναι τὰ μοναδικὰ πὺν σώθηκαν μετὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ στὸ νησί.

Οἱ ζωγράφοι τῶν ἀπλῶν ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὴ ἄποψη μνημείων τοῦ νησιοῦ δὲν ἀνήκουν στοὺς καλύτερους τῆς περιόδου. Σὲ μερικὲς δὲ περιπτώσεις ἡ ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι ἀρκετὰ χαμηλὴ λόγω τῆς μηχανικῆς ἐπανάληψης ὅχι καὶ τόσο καλῶν προτύπων. Ὡστόσο ἀνάμεσά τους ὑπάρχουν δύο τουλάχιστον καλλιτέχνες, οἱ ζωγράφοι τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν τῆς Περιβολῆς καὶ τοῦ Δαμανδρίου, πὺν ξεπερνοῦν τὴ μετριότητα.

Τὰ ἐξεταζόμενα μνημεῖα ἐλάχιστα εἶχαν κινήσει μέχρι τώρα τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν. Ἀνάμεσά τους πρέπει νὰ μνημονεύσουμε τὸν πρόωρα χαμένο ἔφορο κλασικῶν ἀρχαιοτήτων Σεραφεῖμ Χαριτωνίδη, πὺν μὲ τὸ πολλαπλὸ ἐνδιαφέρον του τόσα προσέφερε στὴ διάσωση τῆς πολιτιστικῆς κληρονομιάς τοῦ νησιοῦ, τὸν μακαριστὸ μητροπολίτη Μυτιλήνης Ἰάκωβο, πὺν ὡς τὸν θάνατό του ἀγωνιζόταν γιὰ τὴ διάσωση τῶν χριστιανικῶν μνημείων τῆς μητροπόλεως του, καὶ τὸν ὁμότιμο καθηγητὴ κ. Κ. Καλοκύρη, πὺν ἀναφέρθηκε μὲ συντομία στίς τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῆς Περιβολῆς καὶ τοῦ ναοῦ τῶν Παπιανῶν.

Στὸ πρῶτο μέρος τῆς μελέτης δίνεται ἓνα συνοπτικὸ ἱστορικὸ πλαίσιο καὶ ἀκολουθοῦν μικρὰ κεφάλαια στὰ ὁποῖα ἐξετάζεται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ στὸ νησί καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν μνημείων.

Στὸ δεύτερο μέρος γίνεται συνοπτικὴ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἐξέταση τῶν τοιχογραφιῶν δέκα μικρῶν καὶ μεγάλων μνημείων πὺν βρίσκονται στίς ἐπαρχίες τῶν μητροπόλεων Μηθύμνης καὶ Μυτιλήνης.

Στὸ τρίτο μέρος ἐπιχειρεῖται συνοπτικὴ διαπραγμάτευση τοῦ προβλήματος τῶν ζωγράφων τῶν λεσβιακῶν μνημείων καὶ ἐρευνᾶται ἡ κατάσταση τῆς ζωγραφικῆς στὰ νησιά τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰ. Στὸ τελευταῖο κεφάλαιο συνοψίζονται τὰ συμπεράσματα στὰ ὁποῖα ἔχουμε καταλήξει.

Ἡ συγγραφή τοῦ βιβλίου θὰ ἦταν ἀδύνατη χωρὶς τὴν πολλαπλὴ συμπαράσταση τοῦ ἡγουμένου τῆς μονῆς Λειμῶνος, πανοσιολογιότατου ἀρχιμανδρίτη πατρὸς Νικοδήμου, καὶ τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση τοῦ Ἰδρύματος Henkel Stiftung κατὰ τὴν παραμονή μου στὴ Γερμανία τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 1990-91. Ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τοὺς ἐκφράζω τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες.

Τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες θὰ ἤθελα ἐπίσης νὰ ἐκφράσω στὸν Πρόεδρο καὶ τὸν Γενικὸ Γραμματέα τῆς Ἑταιρείας κυρίους Γεώργιο Δοντᾶ καὶ Βασίλειο Πετράκο πού ἐνέκριναν τὴν ἔκδοση τῆς μελέτης αὐτῆς.

Τὴν ἐπιμελήτρια τῆς ἐκδόσεως κυρία Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδη εὐχαριστῶ θερμὰ γιὰ τὴ συμβολή της στὴν πληρότητα τοῦ κειμένου καὶ στὴν ἀριότητα τῆς πολὺπλευρης ἐκδοτικῆς ἐπιμέλειας.

Τὰ περισσότερα σχέδια πού συνοδεύουν τὴ μελέτη ἐκπονήθηκαν ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα Ζάχε αλ Σααγιαχ, ἐνῶ τῶν μονῶν Δαμανδρίου καὶ Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους ἔχουν ληφθεῖ ἀπὸ ἄρθρα τοῦ μητροπολίτη Μυτιλήνης Ἰακώβου στὸν Ποιμένα καὶ τοῦ Σερ. Χαριτωνίδη στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίδα. Οἱ φωτογραφίες ἔχουν ἐκπονηθεῖ ἀπὸ τὸν συγγραφέα. Ἡ κακὴ ποιότητα ἀρκετῶν ἀπὸ αὐτὲς ὀφείλεται στὴν ἀπουσία ἔστω καὶ κάποιου ὑποτυπώδους καθαρισμοῦ τοῦ διακόσμου.

Θεσσαλονίκη 1996

ΜΕΡΟΣ Α

1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Γράφοντας τὸ 1984 ὁ ἀείμνηστος μητροπολίτης Μυτιλήνης Ἰάκωβος τὸ πολὺ χρήσιμο γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου βιβλίο του¹ σημείωνε ὅτι ὁ ἱστορικὸς ποὺ θὰ ἀναλάμβανε νὰ ἐρευνήσῃ τὴν ἱστορία τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων θὰ συναντοῦσε ἀνυπέρβλητες δυσκολίες, γιατί εἶναι περιορισμένες καὶ πολὺ φτωχὲς συγχρόνως οἱ ἱστορικὲς μαρτυρίες. Συμπληρώνοντάς τον θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο, ἂν ὄχι περισσότερο δύσκολο καὶ γι' αὐτὸν ποὺ θὰ ἐπιχειροῦσε νὰ μελετήσῃ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία τῆς μεσοβυζαντινῆς καὶ ὑστεροβυζαντινῆς περιόδου, γιατί ἐπιπλέον τώρα ἀπουσιάζουν καὶ τὰ μνημεῖα.

Ὡστόσο θεωρήσαμε σκόπιμο καὶ χρήσιμο γιὰ τὸν μελετητὴ τοῦ παρόντος πονήματος νὰ προτάξουμε σύντομη ἱστορικὴ ἀναφορά, ἣ ὁποία θὰ βοηθήσῃ στὴν κατανόηση τῶν ὅσων στὰ κεφάλαια γιὰ τὴν τέχνη θὰ ἀναπτύξουμε.

Πιὰ τὴν πλήρωση τῶν μεγάλων ἱστορικῶν κενῶν τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου πολὺτιμη εἶναι ἡ βοήθεια ποὺ μᾶς παρέχουν τὰ ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα², τὰ ὁποῖα ἐντοπίζονται κυρίως στὶς περιοχὲς τῶν ἀρχαίων πόλεων Μυτιλήνης καὶ Ἐρεσσοῦ (σχ. 1) ἀλλὰ καὶ ἄλλων σημαντικῶν οἰκισμῶν ποὺ προϋπήρχαν ἢ ποὺ δημιουργήθηκαν κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ γνώρισαν μεγάλη ἀκμὴ κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες. Ἡ πληθώρα τῶν ἐντοπισθέντων μνημείων καὶ ὁ διαπιστωθεὶς πλοῦτος τους ὁμιλοῦν γιὰ τὴν οἰκονομικὴ εὐρωστία τοῦ νησιοῦ κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν ζῆλο τῶν χριστιανῶν, λαϊκῶν καὶ κληρικῶν, πρὸς ἵδρυση λαμπρῶν οἰκοδομημάτων ὄχι μόνο στὶς παραλιακὲς περιοχὲς ἀλλὰ καὶ στὶς μεσόγειες, οἱ ὁποῖες εἶχαν εἴτε ἄμεση καὶ εὐκόλη πρόσβαση πρὸς τὴ θάλασσα ἢ βρίσκονταν σὲ περιοχὲς εὐφορες καὶ συγκέντρωναν μεγάλη μερίδα τοῦ πληθυσμοῦ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ κτίσματα ἀνήκουν πιθανῶς σὲ μοναστήρια (βασιλικὴ Ὑψηλομετώπου καὶ Λαφιῶνας), ἐνῶ ἄλλα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ βρίσκονται στὰ μεσόγεια πρέπει νὰ ὀφείλονται στὸν φόβο τῶν ἀραβικῶν ἐπιδρομῶν καὶ στὴ μεταβολὴ τῶν συνθηκῶν ἀσφαλείας.

1. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* (Μυτιλήνη 1984) 11.

2. Σ. Χαριτωνίδης, *Παλαιοχριστιανικὴ τοπογραφία τῆς Λέσβου*, ΑΔ 23, 1968, Α, 10-69, ὅπου ἐκτὸς τῶν μνημείων ποὺ ἦταν γνωστὰ ἀπὸ παλαιότερες ἐρευνες τοῦ Ἀ. Ὁρλάνδου καὶ Δ. Εὐαγγελίδη, σημει-

ώνονται γύρω στὶς 45 νέες θέσεις παλαιοχριστιανικῶν μνημείων ποὺ εἶχαν ἐντοπιστεῖ μέχρι τὸ 1964. Ὁ κατάλογος ἀσφαλῶς δὲν εἶναι πλήρης καὶ δὲν παρέχει ἀκριβὴ εἰκόνα τῆς χριστιανικῆς τοπογραφίας τοῦ νησιοῦ κατὰ τὸν 5ο καὶ 6ο αἰῶνα.



Σχ. 1. Χάρτης τῆς Λέσβου.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μεγάλες πόλεις πὺν ἀναφέρθηκαν ἀνωτέρω, σημαντικὰ μνημεῖα ἔχουν ἐντοπιστεῖ στὴν Περαία (Πέραμα) τῆς Γέρας, πὺν ἀνήκε στὴν ἐπιρροή τῆς Μυτιλήνης, στὴν περιοχή τῆς Ἀρχαίας Πύρρας, πὺν ἀπὸ νωρὶς ὑπαγόταν στὴ Μυτιλήνη, καθὼς καὶ στὴν περιοχή τοῦ Λισβορίου καὶ τοῦ Πολυχνίτου, στὸν κόλπο τῆς Καλλονῆς. Ἡ Ἀντίσσα, πὺν καταστράφηκε τὸ 167 π.Χ.³, ἔδωσε τὴ θέση τῆς σὲ μικρότερους παραθαλάσσιους οἰκισμούς, ὅπως αὐτὸν τῶν Λαψάρων πρὸς τὰ δυτικά, ὅπου ἐντοπίστηκαν σημαντικὰ χριστιανικῆς ἐποχῆς εὐρήματα. Νωρὶς παρήκμασε καὶ ἡ Μήθυμνα. Ἀπὸ τὴν περιοχή τοῦ ἀρχαίου κάστρου ἀπουσιάζουν τὰ παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα. Ἀντίθετα, ἡ μικρὴ ἀλλὰ εὐφορη πεδινὴ περιοχή τῆς κοντινῆς Πέτρας παρέχει ἀσφαλεῖς ἀρχαιολογικὲς μαρτυρίες γιὰ τὴ θέση στὴν ὁποία μετοίκισε ὁ πληθυσμὸς ὅταν μεταβλήθηκαν οἱ συνθῆκες.

Εἶναι ἄγνωστο πότε διαδόθηκε ὁ χριστιανισμὸς στὴ Λέσβο. Ἡ παλαιότερη ἄποψη⁴, πὺν ὑποστήριζε ὅτι τὴ νέα θρησκεία τὴ δίδαξε ὁ ἀπόστολος Παῦλος κατὰ τὴ δεύτερη περιοδεία του, μᾶλλον δὲν εὐσταθεῖ, ἀφοῦ ὁ ἀπόστολος ἦταν περαστικός ἀπὸ τὸ νησί – παρέμεινε μόνο μία ἡμέρα – καὶ δὲν γίνεται πουθενὰ μνεία γιὰ κάποια κατηχητικὴ του

3. Titus Livius, *Ab urbe condita* XLV 31, 13.

1850) 83.

4. Στ. Ἀναγνώστου, *Ἡ λεσβιάς ὠδή* (Σμύρνη

δραστηριότητα. Ἡ ἀπουσία γραπτῶν μαρτυριῶν στὰ μαρτυρολόγια καὶ στοὺς ἐκκλησιαστικούς συγγραφείς, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες πηγές, μᾶς ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεση πὼς ἀσήμαντη, ἂν ὄχι ἀνύπαρκτη, ἦταν ἡ χριστιανικὴ κοινότητα στὸ νησί κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή. Μνημεῖα ἀπὸ τοὺς τρεῖς πρώτους αἰῶνες εἴτε δὲν ὑπῆρχαν εἴτε δὲν ἔχουν ἀκόμα ἐντοπιστεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογικὴ σκαπάνη⁵. Φαίνεται λοιπὸν μᾶλλον σωστὸ πὼς ἡ ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τῶν νέων λατρευτικῶν χώρων συνέβη, ὅπως καὶ στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, μετὰ τὸ 313 μ.Χ., ἔτος ποῦ ὑπογράφηκε τὸ διάταγμα τοῦ Μεδιολάνου, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει βέβαια πὼς οἱ νέες θρησκευτικὲς δοξασίες δὲν εἶχαν νωρίτερα καλλιεργηθεῖ. Ἡ μεγάλη οἰκοδομικὴ δραστηριότητα τοῦ 5ου καὶ 6ου αἰῶνα δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν κάτι τὸ ξαφνικόν, ἀλλὰ ὀφείλεται σὲ μακροχρόνιες διεργασίες ποῦ εἶχαν προηγηθεῖ καὶ ἴσως ἀπὸ τὸν 2ο αἰῶνα⁶, ὁπότε ἀπὸ τὴ γειτονικὴ Μ. Ἀσία⁷ μεταδόθηκε ἡ νέα θρησκεία καὶ τέχνη στὸ νησί. Ἡ κατὰ τὸ 376 ἐπιδρομὴ τῶν Σκυθῶν στὴ Λέσβο δὲν φαίνεται νὰ ἀνέκοψε τὴν πορεία πρὸς τὸν ἐκχριστιανισμό καὶ τὴν οἰκονομικὴ πρόοδο, ἀφοῦ στὰ λίγα χρόνια ποῦ ἀκολούθησαν μπόρεσε νὰ ἀνασυντάξει τὶς δυνάμεις της καὶ νὰ παρουσιάσει σημαντικὰ ἔργα, ἰδίως κατὰ τὸν 5ο αἰῶνα.

Κατὰ τὸν 4ο αἰῶνα ἡ Ἐκκλησία τῆς Λέσβου, ἀκολουθώντας τὴν πολιτικὴ διαίρεση, ἀποτελεῖ μία ἐπισκοπὴ, τῆς Μυτιλήνης, ποῦ διοικεῖ ἐκκλησιαστικὰ ὅλο τὸ νησί. Ἀπὸ τὸν 5ο αἰῶνα προστίθεται καὶ ἡ ἐπισκοπὴ Μηθύμνης, ποῦ ἦταν τότε δεύτερη σὲ μέγεθος πόλη. Πρῶτοι γνωστοὶ ἐπίσκοποι ἀναφέρονται ἀντίστοιχα ὁ Εὐάγριος⁸ καὶ ὁ Χριστόδωρος⁹. Στὴν ἐπισκοπὴ Μυτιλήνης ὑπαγόταν ἡ νήσος Προσελήνη, τοῦ συμπλέγματος τῶν Μοσχονησίων, καὶ ἡ Τένεδος, ποῦ παρέμεινε στὴ δικαιοδοσία της μέχρι τὸ 1922, καθὼς καὶ ἡ ἀπέναντι μικρασιατικὴ ἀκτὴ (Αἰγιαλός).

Δὲν γνωρίζουμε ποια ἦταν τὰ ὅρια τῆς ἐπισκοπῆς Μηθύμνης κατὰ τὸν 5ο αἰῶνα. Φαίνεται ὅμως πὼς συμπίπτουν περίπου μὲ τὰ σημερινά, παρόλο ποῦ θὰ ἦταν λογικότερο νὰ ὑπαγόταν σ' αὐτὴν καὶ τὸ τμήμα τῆς Ἑρεσοῦ. Ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφή στὸ δάπεδο τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἀγ. Ἀνδρέου Ἑρεσοῦ, ὅπου ἀναφέρεται ὁ ἐπίσκοπος Μυτιλήνης Ἰωάννης¹⁰, δίνει λαβὴ στὴν ὑπόθεση ὅτι μᾶλλον μέχρι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ Ἑρεσὸς ὑπαγόταν στὴν ἐπισκοπὴ Μυτιλήνης, εἶναι ὅμως πολὺ πιθανὸν νὰ ἀποσπᾶστηκε ἀπὸ αὐτὴν ὅταν συστάθηκε ἡ ἐπισκοπὴ Μηθύμνης.

5. Τὸ μοναδικὸ ἴσως γνωστὸ εὔρημα ἀπὸ τὴν ταφικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν πρώτων χριστιανῶν εἶναι ὁ σταυρομορφος τάφος (cubiculum) στὴν περιοχὴ «Βουναράκι» (πάνω ἀπὸ τὸν Ναυτικὸ Ὅμιλο) τῆς Μυτιλήνης, ποῦ ἀνάγεται μᾶλλον στὸν 3ο αἰῶνα, βλ. Δ. Εὐαγγελίδη, Πρωτοβυζαντινὴ βασιλικὴ Μυτιλήνης, ΑΔ 13, 1930/31, 2. Δὲν ἀποκλείεται ἡ περιοχὴ νὰ ἀποτελοῦσε τὸν χώρο τοῦ νότιου παλαιοχριστιανικοῦ νεκροταφείου τῆς πόλης, τῶν ἐξοχικῶν κατοικιῶν, γι' αὐτὸ πιστεύουμε πὼς πρέπει νὰ ἐρευνηθεῖ συστηματικά.

6. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 15.

7. Ἀ. Ὁρλάνδος, Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Λέσβου, ΑΔ 12, 1929, 2.

8. Τὸν Εὐάγριο τὸν καθαίρεσε τὸ 359 ἡ τοπικὴ Σύνοδος τῆς Σελεύκειας, διότι «τὴν ἐν Νικαίᾳ πίστιν φανερώς ἠθέτησεν».

9. Ε. Δράκος, *Μελέτη ἐπὶ τῆς ἱστορίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* (Δράμα 1928) 4.

10. Εἶναι γνωστὸς ὡς «ἐπίσκοπος Λέσβου καὶ Προσελήνης», βλ. D. J. Mansi, *Consil.* IV 1224 καὶ 1365. Ὁ Ἰωάννης παρακάθησε στὴν Γ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Ἐφέσου τὸ 431 μ.Χ.

Ἀπὸ τὸν 5ο ὡς τὶς ἀρχές τοῦ 10ου αἰώνα οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἀλλὰ καὶ ἐν γένει πολιτικὴ ἱστορία τοῦ νησιοῦ εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτες¹¹. Στὴ νέα «ἀναγραφή» ποὺ ἐγίνε ἀπὸ τὸ 901 μέχρι τὸ 907 κατὰ τὴ βασιλεία τοῦ Λέοντος ΣΤ' ἡ Ἑρεσὸς περιλαμβάνεται ἀνάμεσα στὶς ἑξι ἐπισκοπές τῆς τότε μητρόπολης Μυτιλήνης¹². Ἡ ἐπικράτεια τῆς Πύρρας συνεχίζει νὰ βρίσκεται καὶ τώρα ὑπὸ τὴν μητρόπολη Μυτιλήνης.

Ἀπὸ τὸ β' μισὸ τοῦ 9ου αἰώνα καὶ γιὰ διάστημα δύο περίπου αἰώνων τίποτα τὸ ἀξιόλογο δὲν συμβαίνει ποὺ νὰ ἀφορᾷ τὸ νησί. Καμιά πρόοδος δὲν σημειώθηκε κυρίως στὴν πολιτικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Μνεῖα τοῦ ὑπάρχει μόνο ὅταν πρόκειται νὰ ἐξοριστοῦν ἐκεῖ ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες οἱ πολιτικοὶ τοὺς ἀντίπαλοι¹³. Ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτὸ φαίνεται τὸ ἀνύπαρκτο ἐνδιαφέρον τοῦ παλατιοῦ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ τόπου, ποὺ ἐξάλλου δὲν ἦταν καὶ ὁ μοναδικός, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸ πὼς μόνο γιὰ τὴν πρωτεύουσα καὶ τὸ πολὺ τὴ Θεσσαλονίκη ὑπῆρχε ἀδιάπτωτο ἐνδιαφέρον. Τὴν ἴδια περίοδο ἡ ἐκκλησιαστικὴ ζωὴ τοῦ νησιοῦ ὑφίσταται κάποιες ἀλλαγές. Ἡ ἀρχιεπισκοπὴ Μυτιλήνης προάγεται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 9ου αἰώνα σὲ μητρόπολη, ἐνῶ ἡ ἀρχιεπισκοπὴ Μηθύμνης παραμένει ὡς εἶχε. Ἡ μητρόπολη Μυτιλήνης ἀποκτᾷ τώρα ἑξι χωροεπισκόπους¹⁴, οἱ ὁποῖοι δὲν γνωρίζουμε ἂν διατηρήθηκαν ὡς τὴν ἄλωση τοῦ νησιοῦ ἀπὸ τοὺς Τούρκους. Ὑπάρχουν ὅμως, τουλάχιστον ὡς τὸν 13ο αἰώνα¹⁵, μερικὲς ἀπ' αὐτές. Ἡ προαγωγή τῆς ἀρχιεπισκοπῆς Μηθύμνης σὲ μητρόπολη πρέπει νὰ συνέβη κατὰ τὸν 12ο αἰ. Στὴ «διατύπωση» ποὺ ἐγίνε ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ (1081-1118) ὑπάρχει καὶ ἡ μητρόπολη Μηθύμνης¹⁶.

Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ κατάσταση στὴ Λέσβο κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Φραγκοκρατίας. Μὲ τὴν ἄλωση τοῦ 1204 ἡ Λέσβος περιῆλθε στὴ δικαιοδοσία τοῦ πρώτου Λατίνου αὐτοκράτορα, τοῦ Βαλδουίνου Α', ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀποσπάστηκε μετὰ εἴκοσι ἕνα χρόνια ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Γ' Δούκα Βατάτζη. Τὰ κατάλοιπα τῆς Φραγκοκρατίας στὴ Λέσβο εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτα καὶ ἔχουν ἐπισκιαστεῖ ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα κτίσματα τῆς κυριαρχίας τῶν Γενουατῶν Γατελούζων, ἡ ὁποία διήρκεσε περίπου ἑκατὸν ἑπτὰ χρόνια (1355-1462)¹⁷. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Φραγκοκρατίας ὁ μητροπο-

11. Τὸ 769 σημειώνεται ἐπιδρομὴ τῶν Σλάβων στὸ νησί, ἐνῶ τὸ 821-822 ὁ Θωμᾶς Ἑκτομίας, ποὺ ἀγωνίστηκε ἐναντίον τοῦ Μιχαὴλ Β' Τραυλοῦ, τὴν κατέστησε γιὰ λίγο ὀρμητήριο γιὰ τὶς ἐπιχειρήσεις του (Κίνναμος Ζ 3, καὶ Θεοφάνης Συνεχιστὴς Β 13). Νέες ἐπιδρομές σημειώθηκαν στὸ νησί τὸ 851 (Σαρακηνοί), τὸ 854 (Ρῶσοι) καὶ τὸ 881 (πάλι Σαρακηνοί).

12. Οἱ ἐπισκοπές Μυτιλήνης καὶ Μυθύμνης ἀπὸ τὸν 5ο αἰ. ἐμφανίζονται ὡς αὐτοκέφαλες ἀρχιεπισκοπές, δηλαδὴ ἦταν ἐπισκοπές ποὺ δὲν ὑπάγονταν σὲ κάποια μητρόπολη ἀλλὰ ἐξαρτόνταν ἄμεσα ἀπὸ τὸ πατριαρχεῖο, βλ. Ἰάκωβο Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 25.

13. Εἶναι γνωστὸ πὼς ἀπὸ τὸν 9ο ὡς τὸν 11ο αἰ. ἐξορίστηκαν στὸ νησί: ἡ αὐτοκράτειρα Εἰρήνη (πέθανε στὸ νησί), ὁ Συμεὼν Μάγιστρος, ὁ Ἰγνάτιος

Ραγκαβὲς, ὁ Νικόλαος Στουδίτης, οἱ Στέφανος καὶ Κωνσταντῖνος Ὁρφανοτρόφος (πέθανε στὸ νησί) καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Μονομάχος. Στὸ νησί κατέφυγε ὅταν παραιτήθηκε καὶ ὁ Θεόδωρος Δούκας Λάσκαρις. Παρὰ τὴ διαμονὴ τῶσων προσωποποιήτων στὸ νησί, δὲν ὑπάρχει τίποτε, κανένα μνημεῖο, κανένας ναός, καμιά ἐπιγραφή, ποὺ νὰ μαρτυρεῖ γι' αὐτό. Τὸ μόνο ποὺ θυμίζει τὴν παρουσία τους εἶναι τὸ ὄνομα τοῦ χωριοῦ Βασιλικά, στὸ ὁποῖο κάποιοι πιθανὸν ἀπὸ τοὺς ἐξοριστοὺς νὰ διέμεναν.

14. C. Parthey, *Hieroclis Synecdemus et notitiae Graecae episcopatum* (Berlin 1866) 126-127.

15. Fr. Miklosich - J. Müller, *Acta Patriarchatus Constantinopolitani I* (Vindobonae 1860) 123.

16. C. Parthey, *Hieroclis* 197 καὶ 220.

17. Γιὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Γατελούζων στὴ Λέσβο, βλ.

λίτης Μυτιλήνης παρέμενε στη Νίκαια, όπου και η πρωτεύουσα του κράτους κατά την περίοδο αυτή. Οί αιτίες που τον ανάγκασαν να αφήσει το ποιμνίο του είναι άγνωστες. Τò πιθανότερο είναι να εκδιώχτηκε από τους Λατίνους. Παρόλα αυτά τò παπικό δόγμα δέν μπόρεσε να ριζώσει στο νησί.

Ἡ ἐποχή τῶν Γενουατῶν ἀρχίζει τὸ 1355, ὅταν ὁ αὐτοκράτορας Ἰωάννης Παλαιολόγος ἔδωσε ὡς προίκα τὸ νησί στὸν Φραγκίσκο Γατελούζο, ὁ ὁποῖος παντρεύτηκε τὴν ἀδελφή του Μαρία. Ὁ Φραγκίσκος πολιτεύθηκε στὸ νησί μὲ σωφροσύνη. Τὴν ἴδια πολιτική ἀκολούθησαν καὶ οἱ διάδοχοί του μὲ ἀποτέλεσμα κατὰ τὴν ἐποχή τῶν Γατελούζων ἡ Λέσβος νὰ γνωρίσει ἀκμὴ καὶ εὐημερία¹⁸. Ἡ Ἐκκλησία διατήρησε τὴν αὐτοτελεία της παρὰ τὴν ἐγκατάσταση στὸ νησί καθολικοῦ ἐπισκόπου καὶ ἄλλων κληρικῶν. Οἱ ἀρχικά δύο καθολικὲς ἀρχιεπισκοπές, τῆς Μυτιλήνης καὶ τῆς Μήθυνας, λόγω ἑλλειψης πιθανὸν ποιμνίου καὶ τῆς οἰκονομικῆς δυσπραγίας, συμπτύχθηκαν σὲ μία¹⁹. Οἱ δεσμοὶ τῶν ὀρθοδόξων μὲ τὸ πατριαρχεῖο ἦταν τὸ ἴδιο στενοὶ καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς αὐθεντίας τῶν Γατελούζων²⁰.

Τὴν ἄλωση τῆς Λέσβου τὸ 1462 ἀπὸ τοὺς Τούρκους, ὕστερα ἀπὸ πολιορκία δύο περὶ-που ἑβδομάδων, ἀκολούθησαν μεγάλες καταστροφές ἀλλὰ καὶ ἐξανδραποδισμοὶ καὶ σφαγές²¹. Δέν γνωρίζουμε ποιά τύχη ἐπεφύλαξαν οἱ κατακτητὲς στὰ λατρευτικὰ μνημεῖα. Τὰ μεγαλύτερα ἀπὸ αὐτὰ πρέπει νὰ μετατράπηκαν σὲ τζαμιά. Ἡ Ἐκκλησία ἀγωνίστηκε κατὰ τὶς πρώτες ἡμέρες νὰ συμμαζέψει ὅ,τι ἄφησε ὀρθιο ἢ βία καὶ ἡ αὐθαιρεσία καὶ νὰ ἐνθαρρύνει τοὺς χριστιανοὺς ποὺ ἔμειναν²². Ὅπωςδήποτε ἡ κατάσταση ἦταν τραγικὴ ἀλλὰ δέν ἀνταποκρίνονται πλήρως στὴν πραγματικότητα τὰ ὅσα ὁ Στ. Ἀναγνώστου²³, ἀντλώντας τὶς πληροφορίες του ἀπὸ τὸν κώδικα τῆς Μυτιλήνης, ποὺ περιέχει ἐκκλησιαστικὰ ἔγγραφα τῶν ἐτῶν 1567-1682, ἀναφέρει γιὰ τὸν λαὸ τῆς Λέσβου. Κατὰ τὴν περίοδο ποὺ ἀκολούθησε ἀμέσως μετὰ τὴν κατάληψη ἢ κατάπτωση τῶν τεχνῶν, τῶν γραμμάτων καὶ τῶν ἠθῶν, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐμπορίου, ἦταν, ὅπως εἶναι φυσικό, μεγάλη. Ἀλλὰ σιγὰ σιγὰ ἡ κατάσταση μὲ τὴ βοήθεια τῆς Ἐκκλησίας βελτιώνεται. Φωτισμένοι ἱεράρχες, ὅπως ὁ

Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία ΙΖ' 934, ἐπίσης Ἰ. Δελή, *Οἱ Γατελούζοι ἐν Λέσβῳ* (Ἀθήναι 1901), ἐπίσης *Λεσβιακά* 5, 1966, 65 κέ. τὴ μετάφραση ἀπὸ τὴν Μ. Ἀ. Ἀναγνωστοπούλου τοῦ William Miller, *The Gattilusi of Lesbos 1355-1462*, ἐπίσης Π. Σ. Παρασκευαΐδη, *Ἡ Μυτιλήνη ἐπὶ Γατελούζων* (Μυτιλήνη 1970).

18. Ἄν κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ συνέβησαν κάποιες καταστροφές ναῶν καὶ ἄλλων μνημείων δέν ὀφείλονται στοὺς Γατελούζους, ἀλλὰ ἀφ' ἐνὸς στίς ἐπιδρομὲς τῶν πειρατῶν καὶ ἀφ' ἐτέρου στὸν ἰσχυρὸ σεισμό τοῦ 1401 ποὺ κατέστρεψε τὶς πόλεις καὶ τὰ χωριά, βλ. Π. Σαμάρρα, *Ἐπιδρομὲς στὴ Λέσβο* (Μυτιλήνη 1934) σποράδην.

19. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 53-54, καὶ Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία ΙΖ' 938, ἐπίσης βλ. Σπ. Λάμπρου, *Νέος Ἑλληνομνημῶν*

Ζ', 366.

20. Στὴ Μυτιλήνη τὸ 1441 παντρεύτηκε ὁ Κωνσταντῖνος Παλαιολόγος, σύμφωνα μὲ τὸ ὀρθόδοξο δόγμα, τὴν Αἰκατερίνη, θυγατέρα τοῦ τότε ἡγεμόνα τῆς Λέσβου Νοταρᾶ Παλαιολόγου ἢ Δορίνου Γατελούζου, βλ. Γεώργιο Σφραντζῆ, βιβλ. Β', κεφ. 17.

21. Βλ. Δούκα (ἔκδ. Βόννης) σ. 345, καὶ Λαόνικο Χαλκοκονδύλης (ἔκδ. Βόννης) σ. 523-529.

22. Ὁ Χαλκοκονδύλης ὁ.π. σ. 526, περιγράφει πολὺ ζωντανὰ τὰ γεγονότα τῆς Μυτιλήνης ὡς ἐξῆς: «τὴν δὲ πόλιν Μυτιλήνης εἰς τρία διελόμενος, τὸ μὲν αὐτοῦ ἐγκατέλιπεν εἴ τι ἀρχεῖον ἦν τοῦ ὁμίλου, τὸ δὲ ἕτερον διενείματο τοῖς νεήλυσι, τὴν δὲ τρίτην μοῖραν κατάρκην εἰς Βυζάντιον, εἴ τι τῶν ἀσπῶν ἄξιον λόγου καὶ εὐπορον».

23. Ἡ λεσβιάς ὠδὴ 152.

ἅγ. Ἰγνάτιος Ἀγαλλιανός, μὲ τὰ ἔργα τους δίνουν τὸ ἔναυσμα μιᾶς νέας λαμπρῆς περιόδου γιὰ τὸ νησί. Κατὰ τὴν περίοδο αὕτη ἰδρύθηκαν στὴ Λέσβο μὲ τὴν ἄδεια τῶν τουρκικῶν ἀρχῶν οἱ περισσότεροί ναοί, τὶς τοιχογραφίες τῶν ὁποίων θὰ ἐξετάσουμε, καὶ ἀνακαινίστηκαν ἄλλοι παλαιότεροι. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ναοὺς ἦταν ἐνοριακοί, ἄλλοι καθολικά μονῶν ἢ κοιμητηριακοί.

Μὲ τὴν ἐμφάνιση, στὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα, τοῦ ἅγ. Ἰγνατίου Ἀγαλλιανοῦ ἀνατέλλει μιὰ νέα ἐποχὴ γιὰ τὸ νησί. Ἡ ἵδρυση τὸ 1527 τῆς μονῆς Λειμῶνος καὶ τῆς μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μυρσινιώτισσας, σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν πρώτη, ἔδωσαν τὸ ἔναυσμα γιὰ τὴν ἀνέγερση ἢ ἀνακαίνιση πολλῶν ἄλλων μνημείων. Ἡ ἐποχὴ ἦταν πολὺ δύσκολη. Ὁ γιὸς τοῦ ἅγ. Ἰγνατίου Μεθόδιος, στὴ διαθήκη ποὺ συνέταξε τὸ 1576, ἀπορεῖ ἀλλὰ καὶ θαυμάζει τὸν πατέρα του ποὺ τόλμησε τότε νὰ ἰδρύσει μοναστήρι, καθὼς «οὐδὲν ἀνδρῶν οὔτε γυναικείον μοναστήριον ἐφθάσαμεν, ἀλλὰ οὐδὲ μοναχοὶ εὐρίσκοντο πλὴν καὶ μόνον νὰ ἤθελεν ἔλθει ἀπὸ ἀλλαχόθεν μοναχός»²⁴. Ἡ σχολὴ ποὺ ἵδρυσε στὸ μοναστήρι ὁ ἅγ. Ἰγνάτιος, στὴν ὁποία δίδαξε ὁ ἴδιος ἀλλὰ καὶ ὁ Μεθόδιος²⁵ καὶ ἄλλοι φωτισμένοι δάσκαλοι (ὅπως ὁ Παχώμιος Ρουσάνος), μόρφωσε κοσμικοὺς καὶ δόκιμους μοναχοὺς ἀπὸ ὅλη τὴ Λέσβο. Γιὰ τὴ μόρφωση τῶν γυναικῶν ἵδρυσε στὴ γυναικεία μονὴ ἄλλη μία σχολή, ποὺ εἶναι γνωστὴ ὡς «φροντιστήριον»²⁶. Ἡ πνευματικὴ ἀκτινοβολία καὶ ἡ δραστηριότητά τοῦ ἅγ. Ἰγνατίου συνέβαλε ὥστε νὰ ἰδρυθοῦν τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα νέες μονὲς καὶ ναοί, μερικοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους θὰ ἐξετάσουμε. Τὸ ἴδιο ὅμως δὲν παρατηρεῖται καὶ στὴν περιοχὴ τῆς μητρόπολης Μυτιλήνης, ἀπὸ τὴν ὁποία δυστυχῶς ἀπουσίαζαν ἱεράρχες ἴδιας μὲ τὸν ἅγ. Ἰγνάτιο ἀκτινοβολίας. Ἡ μεταφορὰ τῆς ἑδρας τῆς μητρόπολης Μηθύμνης στὸ μικρὸ τότε χωριό, τὸν Ἀχυρώνα (Καλλονή)²⁷, ποὺ βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ νησιοῦ καὶ κοντὰ στὴ μονὴ Λειμῶνος, πιθανὸν ἀπὸ τὸν ἅγ. Ἰγνάτιο, ἀπετέλεσε ἕναν ἀπὸ τοὺς κύριους λόγους τῆς μεγάλης ἀνάπτυξης τῆς περιφέρειᾶς τῆς κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας.

Μετὰ τὴ μονὴ Λειμῶνος ἰδρύθηκαν ἢ ἀνασυστήθηκαν στὴ Λέσβο τὰ ἑξῆς μοναστήρια:

1) Τοῦ Ἀγ. Ἀντωνίου (μὲ τὴν ἐπωνυμία Καλάμι). Βυζαντινὴ πιθανὸν μονή, ἀνασυστήθηκε ὡς μετόχι τῆς μονῆς Λειμῶνος. Στὴ διαθήκη τοῦ ἅγ. Ἰγνατίου ἀναφέρεται ὅτι τὸ μοναστήρι, ποὺ διαλύθηκε κατὰ τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὴν ἄλωση μαζί μὲ ἄλλες μονὲς τοῦ νησιοῦ, τὸ «ἐξηγόρασεν ὁμοῦ μετὰ τῶν ἀδελφῶν τῆς μονῆς του»²⁸.

2) Τοῦ Ἀγ. Βλασίου. Ἦταν γυναικεία καὶ ὑπαγόταν στὴ μονὴ Καλαμίου. Τὸ 1575

24. Στ. Καρυδῶνης, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου ἱερὰ Σταυροπηγικά Πατριαρχικά μοναστήρια τοῦ Ἀγ. Ἰγνατίου* (Κωνσταντινούπολις 1900) 56. Γιὰ τὰ μοναστήρια ποὺ ὑπῆρχαν κατὰ τὸν 13ο καὶ 14ο αἰ. βλ. Ἰάκωβο Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 41-44.

25. Γ. Βαλέτας, Ὁ ἅγ. Ἰγνάτιος Ἀγαλλιανός καὶ τὸ ἐν Λέσβῳ ἀναμορφωτικὸν ἔργον του, *Θεολογία* 10, 1932, 289-312 καὶ ἰδιαίτ. 303-304.

26. Αὐτόθι 307.

27. Ἡ Καλλονὴ εἶχε ἰδρυθεῖ κοντὰ στὴ θέσιν τῆς ἀρχαίας Ἀρίσβης. Κατὰ τὸν 15ο αἰ. καταστράφηκε ἀπὸ ἐπιδρομὴ τῶν Τούρκων, βλ. Ἰ. Μοντζούρη, *Τὰ μεσαιωνικά κάστρα τῆς Λέσβου, Λεσβιακά* 4, 1962, 50 κέ.

28. Στ. Καρυδῶνης, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου ἱερὰ Σταυροπηγικά Πατριαρχικά μοναστήρια* 26.

ἐπισκευάζεται τὸ καθολικὸ τῆς καὶ φαίνεται πὺς συγχρόνως ἐξαγοράστηκε ἀπὸ τοὺς μοναχοὺς τῆς μονῆς Λειμῶνος²⁹.

3) Ἡ μονὴ Κρεοκόπου, ποὺ ἦταν ἀφιερωμένη στὸν ἀρχάγγελο Μιχαήλ. Ἀνακαινίστηκε τὸ 1605 καὶ διαλύθηκε λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1821³⁰.

4) Τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Περιβολῆς. Ὑπαγόταν στὴ μονὴ Κρεοκόπου καὶ λειτουργοῦσε ὡς γυναικεῖα μονή. Φαίνεται πὺς ἀνακαινίστηκε καὶ αὕτὴ τὸ 1605 (;), ὅπως μαρτυρεῖ ἐπιγραφή πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο τοῦ νάρθηκα³¹.

5) Τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου Ὑψηλοῦ. Βρίσκεται στὴν κορυφὴ τοῦ Ὁρδύμνου καὶ εἶχε ἰδρυθεῖ μᾶλλον κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ, γιὰ τὴν ὑπάρχει μνεία τῆς ἀπὸ τὸ 1331. Ἀνασυστήθηκε τὸν 16ο αἰῶνα ἀπὸ κάποιον ὀνόματι Ζήσιρα. Τὸ 1593 ἀνακαινίστηκε ἢ παλιὰ ἐκκλησίᾳ καὶ τὸ 1834 χτίστηκε πάνω σ' αὐτὴν νέα. Λόγω τῆς περιοπτικῆς θέσης τῆς ὑπέστη πολλὰς πειρατικὰς ἐπιδρομὰς κατὰ τὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας³².

6) Τοῦ Ἀγ. Γεωργίου ἢ «Παρασίγειον». Ἀνακαινίστηκε τὸ α' μισὸ τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ὁ μοναχὸς Γαβριὴλ Ρηγόπουλος τὸ ἀφείρωσε τὸ 1578 στὴ μονὴ Λειμῶνος³³.

7) Ἡ μονὴ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου ἢ τοῦ Διονυσίου κοντὰ στὸ χωριὸ Ἀνεμότια. Εἶναι ἄγνωστο πότε ἀκριβῶς ἰδρύθηκε. Ἀναφέρεται σὲ φερμάνι τοῦ 1806 καὶ σήμερὰ εἶναι μετόχι τῆς μονῆς Λειμῶνος³⁴.

8) Ἡ μονὴ Σωτῆρος Χριστοῦ κοντὰ στὴν Ἐρεσό. Βυζαντινὸ κτίσμα ποὺ ἀνακαινίστηκε τὸ 1608³⁵. Σήμερὰ εἶναι μετόχι τῆς μονῆς Λειμῶνος.

9) Ἡ μονὴ Πιθαρίου, ἀφιερωμένη στοὺς Ταξιάρχες. Ἀπὸ τὰ λίγα σωζόμενα ἀρχεῖα τῆς συμπεραίνεται πὺς ἰδρύθηκε τὸν 16ο αἰῶνα. Κατὰ τὸ 1931 συγχωνεύθηκε μὲ τὴ μονὴ Ὑψηλοῦ.

10) Ἡ μονὴ Ἀγ. Γεωργίου ἢ «Τατάρια». Βρισκόταν ἔξω ἀπὸ τὴν Ἐρεσό. Εἶναι ἄγνωστο πότε ἰδρύθηκε καὶ πότε διαλύθηκε³⁶.

11) Ἡ μονὴ Ταξιάρχων Κάτω Τρίτους. Πιθανὸν εἶχε ἰδρυθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Λέσβου καὶ διαλύθηκε μᾶλλον στὸ α' μισὸ τοῦ 17ου αἰῶνα. Ἀπὸ τὸ συγκρότημα διατηρεῖται σήμερὰ, σὲ ἄσχημη κατάσταση, τὸ καθολικὸ, τὸ ὁποῖο ἀπὸ τὰ ΝΔ. περιβάλλε-

29. Αὐτόθι 26.

30. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη*, Παράρτημα ΙΕ' τόμου (Κωνσταντινούπολις 1884) 15.

31. «Ἀνακαινίσθη ἡ παροῦσα μονὴ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου ὑπὸ τῶν πατέρων τῶν εὐρισκομένων τῆς μονῆς Κρεοκόπου ἐπὶ καθηγουμένου Ραφαὴλ ἱερομονάχου». Βλ. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 69, σημ. 176.

32. Π. Σαμάρας, *Ἐπιδρομὰς στὴ Λέσβο* 29-30. Τὸ καθολικὸ τῆς κήκε καὶ τὸ 1967, βλ. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Mytilena Sacra A* (Ἀθῆναι 1970) 39.

33. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία*

69-70.

34. Αὐτόθι 70.

35. Ἡ ἐπιγραφή τὴν ὁποία δημοσιεύει ὁ μητροπολίτης Ἰάκωβος Κλεομβρότου ὁ.π. 70, μιᾶ γιὰ ἀνιστόρηση τοῦ ναοῦ τὸ 1608 ἀπὸ τὸν ζωγράφο Λαυρέντιο μοναχό.

36. Στὸ ὑπ. ἀρ. 32 χειρόγραφο τῆς Μ. Ὑψηλοῦ, δημοσιευμένο ἀπὸ τὸν Παπαδόπουλο-Κεραμέα (*Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη*, τόμ. ΙΖ'), ἀναφέρεται σὲ τουρκικὸ ἔγγραφο ὡς «μοναστήριον Ταταριέ κατὰ τὸ χωριὸν Χέρσε», ἀλλὰ κατόπιν πουθενὰ δὲν γίνεται μνεία του.

ται από έρειπωμένα κελλιά. Σύμφωνα με την παράδοση ήταν γυναικεία μονή και ύπαγόταν στο άνδρικό μοναστήρι του Άγ. Ιωάννη Θεολόγου, πού βρισκόταν ΒΔ. μιά ώρα περίπου απ' αυτό πάνω στο βουνό.

12) Η μονή Κοίμησης Θεοτόκου Δαμανδρίου. Σε κώδικα της μητρόπολης Μυτιλήνης τὸ Δαμάνδριο ἀναφέρεται ὡς χωριό³⁷. Κατὰ μία ἄποψη, φαίνεται πὺς τὸν 16ο αἰώνα, ὅταν ἐξαφανίστηκε τὸ χωριό, ἰδρύθηκε στὴν ἴδια θέση μοναστήρι. Σῶζεται τὸ καθολικὸ καὶ νεότερα κτίσματα. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὁ ἐνοριακὸς ναὸς τοῦ χωριοῦ νὰ ἀποτελέσει τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς.

13) Η μονή Ταξιαρχῶν Μανδαμάδου. Η ἰδρυσὴ της πρέπει νὰ ἀναχθεῖ στὸν 16ο αἰώνα. Δὲν ὑπάρχει καμιά ἀπολύτως μαρτυρία γιὰ τὴν ἀνασύσταση τῆς ἀναγομένης στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ μονῆς³⁸.

14) Η μονή Άγ. Γεωργίου Πλωμαρίου. Βρισκόταν στὴ θέση Ἐνω Χωρίον Πλωμαρίου καὶ πρέπει νὰ ἰδρύθηκε πρὶν ἀπὸ τὸ 1700. Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς ἀνακαινίστηκε κατὰ τὸ 1846. Μνεῖα της ὑπάρχει μέχρι τὸ 1828 πού ἦταν ἐν ἐνεργείᾳ³⁹.

Ἀπὸ τίς παραπάνω μονὲς ἐν ἐνεργείᾳ σήμερα βρίσκονται μόνο οἱ μονὲς τοῦ Λειμῶνος καὶ τῆς Παναγίας Μυρσινιώτισσας στὴν ἐπαρχία Μηθύμνης καὶ τοῦ Άγ. Ιωάννου Θεολόγου (Ύψηλοῦ) στὴν ἐπαρχία Μυτιλήνης. Ἀπὸ τίς ὑπόλοιπες, ἄλλες ἐξαφανίστηκαν καὶ ἄλλες παραμένουν χωρὶς μοναχούς, συντηρούμενες ἀπὸ τίς μητροπόλεις στίς ὁποῖες ὑπάγονται.

Τοιχογραφίες διατηροῦνται στὴ μονὴ Λειμῶνος (στὸ καθολικὸ καὶ τὸ κοιμητήριον, σὲ μερικὰ κελλιά, ἔχουν σωθεῖ καὶ μερικὰ σπαράγματα ἀπὸ τὴν τράπεζα), στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Περιβολῆς, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Δαμανδρίου, καθὼς καὶ σὲ ἐνοριακοὺς ναοὺς πού ἀνεγέρθηκαν ἢ ἐπισκευάστηκαν κατὰ τὸν 16ο, 17ο καὶ 18ο αἰώνα. Ἀπὸ αὐτοὺς σημειώνουμε τὸν Άγ. Νικόλαο Τζίθρας⁴⁰ μὲ τοιχογραφίες στὸν χώρον τοῦ Ἰ. Βήματος καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλον στὸν νότιον τοῖχον, τοῦ ἔτους 1544· τὸν ναῖσκο τοῦ Χριστοῦ Σωτήρα, κοντὰ στὸ μετόχι τῶν Άγ. Ἀναργύρων, πού ὑπάγεται στὴ μονὴ Λειμῶνος, μὲ τοιχογραφίες στὸ χτιστὸ τέμπλον καὶ σπάραγμα ἀπὸ τὸν Ἀμνὸ-Μελισμό πού χρονολογοῦνται στὸ 1577· τὸν ναὸ τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτήρος στὰ Παπιανὰ Καλλονῆς, πού ὁ διάκοσμός του χρονολογεῖται στὸ 1600· τὸν ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου τοῦ μικροῦ οἰκισμοῦ Λιώτα Ἀντίσσης, μὲ ἐλάχιστες κακοδιατηρημένες τοιχογραφίες στὸν χώρον τοῦ Ἰ. Βήματος καὶ στὸν βόρειον τοῖχον, πού πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου

37. Στ. Καρυδῶνης, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 110.

38. Τὰ σχετικὰ μὲ τὸ μοναστήρι, βλ. Ἰάκωβον Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 72, καὶ Ἰ. Μουτζούρη, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* (Μυτιλήνη 1989) 162-164.

39. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 72-73 καὶ Ἰ. Μουτζούρης, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέ-*

σβου 104.

40. Τὸ χωριό, πού βρίσκεται κοντὰ στὴν Ἀντισσα, ἀναγόμενον κατὰ τὸν Στ. Καρυδῶνη στὴ μεσαιωνικὴ ἐποχὴ, ἐρημώθηκε ἀπὸ τὸν λοιμὸν τοῦ 1601 πού ἐπληξε τὸ νησί, βλ. Στ. Καρυδῶνη, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 161.

αἰώνα· τὸν ναὸ τοῦ Ἀγ. Νικολάου Πέτρας μὲ τοιχογραφίες σὲ δύο στρώματα (τὸ πρῶτο, ποὺ ἐλάχιστα ἔχει ἀποκαλυφθεῖ, τοῦ 16ου αἰώνα καὶ τὸ δεύτερο τοῦ 1721)· καὶ τὸν ναὸ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου Ἀνεμότιας (1702).

Οἱ λίγες ἐκκλησίες ποὺ διασώθηκαν ἐπιτρέπουν νὰ διαμορφώσουμε μιὰ ἰδέα γιὰ τὴ μορφή τῶν ναῶν τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς, ποὺ γιὰ διαφόρους λόγους καταστράφηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Τουρκοκρατίας. Οἱ περισσότερες ἦταν ταπεινὰ ὀρθογώνια κτίσματα, χαμηλὰ καὶ μονόχωρα μὲ λιγοστὸ φωτισμό. Μερικὲς παραχώρησαν τὴ θέση τους σὲ μεγαλύτερες τρίκλιτες ἐκκλησίες, ποὺ ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα χτίζονταν σ' ὅλο τὸν λεσβιακὸ χῶρο, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀνανεωτικὴ διάθεση ποὺ εἶχε καταλάβει τοὺς Λεσβίους καὶ τὴν ἐπιθυμία νὰ ἀποκτήσουν οἱ κοινότητές τους καινούριες «σύγχρονες» ἐκκλησίες⁴¹, ἀλλὰ δεμένες πάντοτε μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση, χωρὶς νὰ φέρουν δυτικὰ στοιχεῖα χρονολογούμενα πρὶν ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα.

41. Οἱ νέοι ναοὶ εἶναι συνήθως τρίκλιτες βασιλικὲς μὲ ἀνοιχτοὺς νάρθηκες, ποὺ πάνω τους ὑπάρ-

χουν γυναικωνίτες, μὲ ξυλόγλυπτα ἢ καὶ μαρμάρινα τέμπλα.

2. ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ

Κατά την παλαιοχριστιανική εποχή συνεχίζεται στο νησί ή αρχαία παράδοση, παρόλο που με την επικράτηση του χριστιανισμού αρχίζει παντού μια νέα εποχή.

Παρά τις επιδρομές των διαφόρων βαρβάρων, που άρχισαν από τον 4ο μ.Χ. αιώνα, φαίνεται πώς τα λατρευτικά μνημεία συνέχισαν να χρησιμοποιούνται ως και το α' μισό του 7ου αιώνα, εποχή κατά την οποία παρατηρείται μεγάλη κινητικότητα και επιθετικότητα των βαρβαρικών φύλων. Στις περιπτώσεις που έχουν καταστραφεί οι παλαιοχριστιανικές εκκλησίες ή λατρεία διατηρήθηκε στον ίδιο χώρο και τα αρχαία μνημεία παραχώρησαν τη θέση τους σε νεότερα αλλά πολύ ταπεινότερα⁴².

Έχουμε ήδη σημειώσει πιο πάνω (σημ. 2) πώς μέχρι το 1964 είχαν εντοπιστεί στις επαρχίες Μυτιλήνης και Μηθύμνης από τον αείμνηστο έφορο κλασικών αρχαιοτήτων Σερ. Χαριτωνίδη πάνω από σαράντα πέντε νέες βασιλικές, χωρίς ωστόσο να έχει γίνει ανασκαφική έρευνα σε κάποιες από αυτές⁴³. Από τον αριθμό των εντοπισθέντων μνημείων συμπεραίνεται πώς ήταν έντονη ή θρησκευτικότητα των Λεσβίων, όπως και των κατοίκων των άλλων περιοχών της Ανατολής, του έλλαδικού και μεσογειακού γενικά χώρου. Τα λείψανα των καταστραμμένων παλαιοχριστιανικών μνημείων κατά κανόνα δεν έχουν απομακρυνθεί από τη θέση τους· όπου έγινε το αντίθετο, συνέβη για να χρησιμοποιηθούν για την ανέγερση κάποιου άλλου ναού.

Από τα χριστιανικά μνημεία που έρευνήθηκαν δημοσιεύτηκε το εκκλησιαστικό συγκρότημα Αργάλων κοντά στο προάστιο Νεάπολη της Μυτιλήνης⁴⁴, ενώ λίγο νοτιότερα στην Κράτηγο ή τυχαία εύρεση θησαυρού χρυσών και χάλκινων νομισμάτων του Φωκά και του Ήρακλείου, καθώς και διαφόρων εκκλησιαστικών σκευών, έδωσαν την άφορμή

42. Και αρχαίοι ναοί, όπως αυτός των Μέσων στο κέντρο του νησιού, παραχώρησαν τη θέση τους σε παλαιοχριστιανικούς ναούς και οι τελευταίοι σε νεότερους.

43. Σ. Χαριτωνίδης, Παλαιοχριστιανική τοπογραφία της Λέσβου, ΑΔ 23, 1968, Α, 10-62.

44. Δ. Εὐαγγελίδης, Πρωτοβυζαντινή βασιλική Μυτιλήνης, ΑΔ 13, 1930/31, 1 κέ. Η δημοσίευση του Εὐαγγελίδη, όπως είχε ήδη προσέξει και ο Χαριτωνίδης (βλ. σ. 22, σημ. 46), είναι πλημμελής. Το συγκρότημα

αποτελείται από το βαπτιστήριο και ένα ταφικό κτίσμα που χαρακτηρίστηκε ως μαρτύριο (σωστότερη ονομασία είναι cubiculum). Μερικά στοιχεία, όπως η θέση του τριμερούς βαπτιστηρίου (στά δυτικά του νάρθηκα, με τον όποιο ασφαλώς επικοινωνούσε), η θέση και η μορφή του άμβωνα, καθώς και η διαμόρφωση της νότιας πλευράς του νάρθηκα, προσδίδουν ιδιαίτερη σπουδαιότητα στο μνημείο αυτό.

για μιὰ πρόχειρη έρευνα καὶ δημοσίευση ἑνὸς μικρῶν διαστάσεων μνημείου στὸν τύπο τῆς τρίκλιτης βασιλικῆς μὲ ἐγγεγραμμένη κόγχη⁴⁵.

Στὴν περιοχὴ τῆς ἀρχαίας Πύρρας καὶ κοντὰ στὴν ἀρχαία πόλη, στὴν τοποθεσίᾳ Ἀχλαδερῆ, ἀνασκάφηκε τὸ 1939 ἀπὸ τὸν μετέπειτα μητροπολίτη Ἰάκωβο Κλεομβρότου καὶ στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸν Ἀ. Ὁρλάνδο μεγάλη τρίκλιτη βασιλικὴ ποὺ ποτὲ δὲν γνώρισε πλήρη δημοσίευσή⁴⁶.

Ἄλλες τρεῖς βασιλικὲς ἔχουν ἐντοπιστεῖ στὶς περιοχὲς τοῦ Λισβορίου καὶ τοῦ Πολυχνίτου στὸ κέντρο τοῦ νησιοῦ, ἀλλὰ δὲν ἔχει καμιὰ ἐρευνηθεῖ⁴⁷. Ἀντίθετα ἔχουν μελετηθεῖ, ἀλλὰ καὶ ἐν μέρει καταστραφεῖ ἀπὸ τὴν κρατικὴ ἀδιαφορία, τὰ δύο μνημεῖα ποὺ βρέθηκαν στὴν περιοχὴ τῆς Ἑρεσοῦ. Πρόκειται γιὰ τὴ βασιλικὴ τοῦ Ἀγ. Ἀνδρέα καὶ τὴ βασιλικὴ Ἀφεντέλλη⁴⁸.

Ἀρκετὲς βασιλικὲς ἔχουν ἐπισημανθεῖ, ἀλλὰ μόνο μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς ἔχουν ἐν μέρει ἐρευνηθεῖ, στὸ βόρειο τμῆμα τοῦ νησιοῦ, στὴν περιοχὴ τῆς Μήθυμνας. Ἀξίζει, νομίζω, νὰ σημειώσουμε τὶς βασιλικὲς τοῦ Ἀγ. Ἀλεξάνδρου κοντὰ στὴ Λαφιῶνα⁴⁹, τὶς τρεῖς βασιλικὲς τῆς περιοχῆς Πέτρας, τὴ βασιλικὴ τῆς Ἀγ. Θεοκτίστης πρὸς τὰ ἀνατολικά τοῦ Μολύβου καὶ τὴ βασιλικὴ τῆς Συκαμιᾶς⁵⁰. Γνωστὲς ἀπὸ παλαιότερα στὴ βιβλιογραφία εἶναι οἱ βασιλικὲς τῆς Κλειοῦς, τῆς ὁποίας ἀνασκάφηκε ἀπὸ τὸν Ὁρλάνδο μόνο τὸ ἀνατολικὸ τμῆμα χωρὶς νὰ δημοσιευτεῖ συστηματικὰ⁵¹, ἡ βασιλικὴ Χαλινάδου κοντὰ στὸ χωριὸ Ἀγ. Παρασκευή⁵², καὶ ἡ βασιλικὴ τοῦ Ὑψηλομετώπου, ποὺ πρέπει νὰ ἀποτελοῦσε τὸ καθολικὸ μοναστηριακοῦ συγκροτήματος, στὸ ὁποῖο ἐκτὸς τῶν κελλιῶν ὑπῆρχε καὶ βαλανεῖο βεβαιωμένο ἐπιγραφικά⁵³.

Ὅλες οἱ βασιλικὲς ποὺ ἀνασκάφηκαν καὶ δημοσιεύτηκαν ἀνήκουν στὸν τύπο τῆς τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικῆς μὲ νάρθηκα⁵⁴. Μερικὲς ἔχουν ἐλεύθερη ἡμικυκλικὴ ἢ τρίπλευρη κόγχη (Χαλινάδου καὶ Ἀγ. Ἀνδρέα Ἑρεσοῦ) καὶ ἄλλες ἐγγεγραμμένη (π.χ. Ἀφεντέλλη καὶ Ὑψηλομετώπου). Τὸ τελευταῖο ἀποτελεῖ μᾶλλον χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς

45. ΠΑΕ 1954, 317-329.

46. Σ. Χαριτωνίδης, Παλαιοχριστιανικὴ τοπογραφία 29, ἐπίσης βλ. καὶ Ἀ. Κ. Ὁρλάνδου, *Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς μεσογειακῆς λεκάνης* (Ἀθῆναι 1952-1954) 403-404, εἰκ. 363, 3, βλ. καὶ ABME 6 (1948) 1 σημ. 2.

47. Σ. Χαριτωνίδης, Παλαιοχριστιανικὴ τοπογραφία 29-33.

48. Ἀ. Ὁρλάνδος, Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Λέσβου, ΑΔ 12, 1929, 29 κέ. καὶ Σ. Χαριτωνίδης, Παλαιοχριστιανικὴ τοπογραφία 36-37, ὅπου νεότερη κάτοψη γιὰ τὸν Ἀγ. Ἀνδρέα.

49. Ἀ. Ὁρλάνδος, ABME 3 (1937) 115, σημ. 1, ὅπου ἀποκαλεῖται βασιλικὴ Κλαπάδου, καὶ Σ. Χαριτωνίδης, Παλαιοχριστιανικὴ τοπογραφία 53-56.

50. Αὐτόθι 53-56.

51. Ἀ. Ὁρλάνδος, *Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ* 530, σημ. 1. Μνεῖα τῆς ὑπάρχει καὶ στὸ ABME 3 (1937) 115, σημ. 1.

52. Αὐτόθι 115-116.

53. Ἀ. Ὁρλάνδος, Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Λέσβου (ὁ.π. σημ. 48) 4 κέ., ἐπίσης Σ. Χαριτωνίδης, Παλαιοχριστιανικὴ τοπογραφία 52-53, ὅπου σχολιάζεται ἡ ἐπιγραφή.

54. Ὁ μὴ ἐντοπισμὸς αἰθρίου μέχρι τώρα σὲ κάποιο μνημεῖο τῆς Λέσβου δὲν σημαίνει πὼς ἀπουσιάζουν ἐντελῶς ἀπὸ αὐτά. Ἐχει βρεθεῖ ἐξάλλου καὶ φυλάσσεται στὸ μουσεῖο Μυτιλήνης ἡ φορητὴ μαρμάρινη φιάλη ἀπὸ τὸ αἶθριο κάποιας βασιλικῆς, βλ. Ἀ. Ὁρλάνδος, *Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ* 119, εἰκ. 69.

συριακής αρχιτεκτονικής⁵⁵, από την οποία φαίνεται πώς έχουν τα μνημεία της Λέσβου επηρεαστεί, ίσως όχι απ' ευθείας αλλά δια μέσου των μικρασιατικών μνημείων⁵⁶.

Τὰ τέμπλα τους ήταν χαμηλά και έφθαναν δυτικά μέχρι και τὸν δεύτερο κίονα. Ὡς στοιχείο πρωιμότητας πρέπει νὰ θεωρήσουμε τὴν ἀπουσία παραβημάτων ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ κόγχη, πράγμα πὸ τοποθετεῖ τὶς βασιλικὲς αὐτὲς τὸ ἀργότερο μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ Α' ⁵⁷. Οἱ τοῖχοι τῶν κτιρίων εἶναι χτισμένοι μὲ ἀπλὴ ἀργολιθοδομή, μὲ ἀκανόνιστες πέτρες καὶ ἀσβεστοκονία. Ἐνδιάμεσες ζῶνες ἀπὸ πλίνθους δὲν ὑπάρχουν. Ἡ κάλυψη τῶν μνημείων γινόταν, ὅπως σ' ὅλο τὸν ἐλλαδικὸ χῶρο, μὲ ξύλινη στέγη καὶ κεραμίδια.

Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη τῶν μνημείων ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ ντόπιο ἀσβεστόλιθο ἢ πωρόλιθο, ἐνῶ τὸ λευκὸ καὶ καλῆς ποιότητος μάρμαρο τοῦ νησιοῦ ἔχει ἐλάχιστα χρησιμοποιηθεῖ. Συχνότερη εἶναι ἡ χρῆση τοῦ ὑποκύανου οἰκοδομικοῦ ἀσβεστόλιθου, πὸν δίνει τὴν ὄψη σκληροῦ πωρόλιθου καθὼς τὸν ἄφηναν χοντροδουλεμένο καὶ ἀγυάλιστο. Μὲ τὸ σκληρὸ αὐτὸ ὕλικό, πὸν καθόριζε καὶ τὴν τεχνοτροπία καὶ τὰ διάφορα διακοσμητικὰ στοιχεῖα, ἦταν μᾶλλον ἀδύνατη ἡ ἐπεξεργασία σύνθετων γλυπτῶν. Οἱ κίονες εἶναι ἀρράβδωτοι καὶ τὰ κιονόκρανα δὲν εἶναι ὑποταγμένα σὲ κάποιο πολὺπλοκο σχέδιο, ἀλλὰ ἀκολουθοῦν τὶς λιτὲς ἐπιλογὲς πὸν συνηθίζονται κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή. Τὰ κιονόκρανα εἶναι μᾶλλον χονδροδουλεμένα καὶ μόνο τὰ γλυπτὰ πὸν χρησιμοποιήθηκαν στὰ τέμπλα διακρίνονται ἀπὸ λεπτότερη ἐπεξεργασία καὶ περισσότερη διακοσμητικὴ διάθεση. Τὰ θέματα τῶν θωρακίων εἶναι τὰ συνήθη κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή, γνωστὰ καὶ ἀπὸ τὰ μνημεία τῆς ἄλλης Ἑλλάδας.

Μεγαλύτερη σημασία δόθηκε στὴ στρώση τῶν δαπέδων μὲ ψηφιδωτά. Ἐχουν ἀποκαλυφθεῖ σὲ μεγάλη ἔκταση στὶς βασιλικὲς τῆς Ἐρεσοῦ, τοῦ Ὑψηλομετώπου καὶ τῶν Ἀργάων⁵⁸. Τὰ δάπεδα τῶν βασιλικῶν τῆς Ἐρεσοῦ εἶναι ἔργα καλῶν τεχνιτῶν καὶ διακρίνονται ὄχι μόνο γιὰ τὸ ἄρτιο σχέδιο ἀλλὰ καὶ τὴν προσεγμένη ἐκτέλεση. Ἀντίθετα τὰ δάπεδα τῆς βασιλικῆς τοῦ Ὑψηλομετώπου χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀκαμψία σχεδίου, ἀρκετὴ σχηματοποίηση καὶ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχουν γίνεῖ ἀπὸ λαϊκότερο κάπως καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος ὅμως χρησιμοποιεῖ θέματα καὶ ἄλλα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἐπίσημη, τὴν ἀριστοκρατικὴ παράδοση.

55. Αὐτόθι 211-212, εἰκ. 168.

56. Βλ. βασιλικὴ Πέργης Α' τῆς Παμφυλίας, αὐτόθι εἰκ. 143.

57. Καθὼς ἡ κόγχη εἶναι σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς βασιλικὲς ἐγγεγραμμένη, σχηματίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δύο χώροι πὸν πρέπει νὰ χρησιμοποιήθηκαν ὡς παστοφόρια ἢ σκευοφυλάκια, ἀλλὰ δὲν ἔχουν ἀκόμα τὴ σημασία πὸν ἀποκοτῶν ἀργότερα μὲ τὴν καθιέρωση τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου. Ὁ γλυπτὸς διάκοσμος μερικῶν λεσβιακῶν μνημείων ὁδηγεῖ σὲ ὄψιμη, πρὸς τὸν 7ο αἰῶνα, χρονολόγηση, ὅμως ἄλλα στοιχεῖα ἀν-

τιστρατεύονται τὴν ἄποψη αὐτή.

58. Ἐλάχιστα τμήματα ψηφιδωτῶν ἔχουν βρεθεῖ καὶ στὴ θέση «Βίγλα» τῆς Ἐρεσοῦ (α' μισὸ 5ου αἰ.), στὴ βασιλικὴ τῶν Λουτρῶν (μέσα 5ου αἰ.), στὴ βασιλικὴ Ἀχλαδεῆς (περὶ τὸ 500), καθὼς καὶ στὴ βασιλικὴ Δικαστηρίων Μυτιλήνης καὶ σὲ κτίριο πὸν ἐντοπίστηκε στὴν Ἀπάνω Σκάλα Μυτιλήνης, βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Σύνταγμα τῶν παλαιοχριστιανικῶν ψηφιδωτῶν δαπέδων τῆς Ἑλλάδος I* (Θεσσαλονίκη 1974) 127-135.

Μερικές γενικές παρατηρήσεις που θα μπορούσαμε να κάνουμε για τα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Λέσβου είναι οι εξής: 1) χαρακτηρίζονται από λιτότητα στην επιλογή των υλικών και απουσιάζει ή επιδεικτική πολυτέλεια· 2) κυριαρχεί αυστηρή καλλιτεχνική αντίληψη, που όμως δεν χωρίζει την αρχιτεκτονική έκφραση από την τεκτονική λειτουργία· 3) τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την αρχιτεκτονική του νησιού είναι τα ίδια που συναντούμε και στην υπόλοιπη Ελλάδα με την προσθήκη κάποιων άλλων, ανατολικής προέλευσης, τα οποία υπάρχουν και στη λοιπή ανατολική περιοχή του Αιγαίου.

Από το τέλος του 8ου αιώνα και ύστερα συντελέστηκαν, όπως είναι γνωστό, οι σημαντικότερες αλλαγές που μετέβαλαν κυρίως την οικιστική κατάσταση των νησιών⁵⁹. Ως αιτίες αυτών των αλλαγών θεωρούνται κυρίως οι πειρατικές και οι εν γένει βαρβαρικές επιδρομές, που είχαν ως αποτέλεσμα να μειωθεί υπερβολικά ο αστικός πληθυσμός και να περιοριστεί σ' ένα τμήμα, στο πιο δχυρωμένο των πόλεων, το οποίο πήρε τη μορφή κάστρου. Ακόμη, μερικές πόλεις της Λέσβου μετατέθηκαν στο έσωτερικό και άλλες εξαφανίστηκαν. Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν η Μυτιλήνη και η Μήθυμνα, στη δεύτερη η Έρεσος και στην τρίτη η Πύρρα, που εξαφανίστηκε.

Η διαμονή των αυτοκρατορικών εκπροσώπων στη Μυτιλήνη της έδωσε την πρωτοπορία έναντι των άλλων πόλεων με αποτέλεσμα να ξελιχτεί σε πρωτεύουσα του νησιού, κάτι που βέβαια συνέβαινε και παλαιότερα. Κατά τον 10ο αιώνα το όνομα της πρωτεύουσας εκτόπισε το όνομα του νησιού και πολλοί είναι εκείνοι που ακόμη και σήμερα χρησιμοποιώντας το όνομα της πρωτεύουσας έννοούν το νησί ολόκληρο.

Τη διακίνηση του εμπορίου στο Αίγαίο την είχαν, όπως είναι γνωστό, από τον 11ο αιώνα και μετά οι Βενετοί και οι Γενοβέζοι, που τελικά απομακρύνθηκαν μετά από την επικράτηση των Τούρκων, για να την αναλάβουν και πάλι νησιώτες έμποροι.

Με τη λήξη της παλαιοχριστιανικής εποχής στη Λέσβο θα έλεγε κανείς ότι σταμάτησε για πολλούς αιώνες κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα στο νησί. Διερωτάται κανείς ποια είναι τα χρονολογούμενα από τον 7ο μέχρι τον 15ο αιώνα μνημεία της. Το αρχιτεκτονικό υλικό είναι ελάχιστο και ζωγραφική δεν υπάρχει για να μπορέσει κάποιος πάνω σε στερεά βάση να αναπλάσει την ιστορία της εποχής, αφού και οι γραπτές μαρτυρίες είναι ανύπαρκτες. Το φαινόμενο είναι ενδιαφέρον και αξίζει να γίνει κάποια ιδιαίτερη ιστορική μελέτη από τους ειδικούς, που γνωρίζουν καλύτερα από τον γράφοντα τα πράγματα.

Έχουμε ήδη σημειώσει πως οι πληθυσμοί για λόγους ασφαλείας παρέμειναν στην ένδοχώρα ή σε φρουριακές θέσεις οργανωμένες από παλαιότερα. Σ' αυτές τις περιοχές θα έπρεπε να ασκοῦσαν και τα λατρευτικά τους καθήκοντα. Όμως από αυτές τα μνημεία απουσιάζουν και δεν έχουν έντοπιστεί έστω και μερικά ερειπωμένα, ή ακόμα και κάποια γλυπτά που να αναπληρώνουν το κενό. Μια εύκολη αλλά βάσιμη απάντηση που θα μπορούσαμε να δώσουμε είναι ότι οι παλαιοχριστιανικές βασιλικές συνέχιζαν να χρησιμο-

59. Γ. Καραγιαννόπουλος, *Ιστορία του βυζαντινού κράτους* II (Θεσσαλονίκη 1981) 227 κέ.

ποιούνται και κατά την εποχή αυτή. Όμως δὲν ὑπῆρξε καμιά πρόθεση ἀνέγερσης νέων μνημείων κατὰ τὴν συζητούμενη περίοδο; Δὲν ὑπῆρχαν ἄραγε καθόλου καλλιτεχνικὲς ἀνησυχίες; Δὲν ὑπῆρχαν κάτοικοι στὴ Λέσβο, ἱερωμένοι καὶ λαϊκοί, ποὺ νὰ φλέγονται ἀπὸ τὸν πόθο τοῦ «φιλοκτίστου»; Ὑπῆρξαν ἄραγε τόσο ἀνασταλτικὲς οἱ ἐπιδρομὲς τοῦ Θωμᾶ τοῦ Σλάβου, ποὺ ἀνάμεσα στὰ ἔτη 821 καὶ 824, ἔχοντας ὡς ἔδρα του γιὰ μία φορὰ τὸ νησί, ἀναστατώνει τὸ Αἰγαῖο; Οἱ δύσκολοι χρόνοι τῆς εἰκονομαχίας μαζὶ μὲ τὶς καταστροφὲς ποὺ ἐπιφέρει ὁ Θωμᾶς ὁ Σλάβος καὶ ἀργότερα τὰ ἐπανειλημμένα κύματα τῶν Σαρακηνῶν καὶ στὸ τέλος τῶν Ρώσων κατάφεραν νὰ ἀφανίσουν ὅλα σχεδὸν τὰ μνημεῖα τῆς πρωτοβυζαντινῆς καὶ κυρίως βυζαντινῆς ἐποχῆς; Οἱ ἐξορισθέντες ἄρχοντες καὶ ἀξιωματοῦχοι στὴ Λέσβο ἦταν τόσο ἐνδεεῖς, ὥστε νὰ μὴ μπορέσουν νὰ ἀνεγείρουν κάποιο μικρὸ ναῦδριο; Οἱ Φράγκοι ποὺ ἦλθαν πρῶτοι κατακτητὲς στὸ νησί κατὰστροφαιαν ὅλα τὰ μνημεῖα τῶν ὀρθοδόξων⁶⁰; Κι ἂν ὅλα αὐτὰ πράγματι συνέβησαν, πόσα εἶναι τὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς τῶν Γατελούζων, οἱ ὁποῖοι ἀπὸ τὸ 1335 ὡς τὸ 1462 κατέχουν τὸ νησί; Τώρα τὸ περιβάλλον εἶναι φιλικὸ πρὸς τοὺς ὀρθοδόξους, ἀφοῦ ὁ πρῶτος ἡγεμόνας, ὁ Φραγκίσκος Α', ἦταν χριστιανός, ποὺ ὡς «ἐπ' ἀδελφῇ γαμβρὸς τοῦ μεγάλου βασιλέως τῶν Ρωμαίων» Ἰωάννη Ε' (παντρεύτηκε τὴ Μαρία Παλαιολογίνα) ἔτυχε καλῆς σχετικὰ ἀποδοχῆς ἀπὸ τὸν λαό. Αὐτὸς μὲ τὴ σειρὰ του, ἀλλὰ καὶ οἱ διάδοχοί του, φρόντισαν νὰ μὴ θίξουν τὶς θρησκευτικὲς πεποιθήσεις τῶν Λεσβίων. Παρὰ τὸν μεικτὸ χαρακτήρα, βυζαντινὸ καὶ γενοβέζικο, ποὺ εἶχε τώρα τὸ νησί, ζωντάνεψε ἡ οἰκονομία του καὶ πρωταγωνιστοῦσε στὴ διακίνηση τοῦ ἐμπορίου στὸ Αἰγαῖο. Όμως τὴν ἀντίστοιχη περίοδο τὸ Βυζάντιο, ὕστερα ἀπὸ τὴν προέλαση τῶν Τούρκων, ἔσβηνε καὶ οἱ Γατελοῦζοι προσπαθοῦσαν νὰ ἐπιβιώσουν πληρώνοντας φόρο ὑποτελείας. Καὶ κατὰ τὴν ἐποχή αὐτὴ φαίνεται πὼς οἱ Γατελοῦζοι φρόντισαν μόνο τὴν ὀχύρωση τῶν μεγάλων κάστρων καὶ δὲν ἐνδιαφέρθηκαν νὰ οἰκοδομήσουν νέα δημόσια κτίρια, λατρευτικὰ καὶ διοικητικὰ, στὸ νησί. Οἱ ὀρθόδοξοι πάλι ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, κληρικοὶ καὶ λαϊκοί, φαίνεται πὼς ἦταν ἀδιάφοροι γιὰ τὴν πνευματικὴ κατάσταση τοῦ τόπου. Κατὰ τὴν περίοδο μάλιστα τῆς Φραγκοκρατίας, ποὺ διήρκεσε εἴκοσι ἕνα χρόνια, ὁ μητροπολίτης Μυτιλήνης ἔμενε, ὅπως ἤδη σημειώσαμε, στὴ Νίκαια, ἴσως γιὰτὶ εἶχε ἐκδιωχθεῖ ἀπὸ τοὺς καθολικούς. Ἡ εὐνοϊκὴ τακτικὴ ποὺ τήρησαν οἱ Γενοβέζοι ἀργότερα φαίνεται πὼς δὲν εἶχε καμιά ἐπίδραση στὸν πληθυσμό. Αὐτὰ πιθανὸν πρέπει νὰ εἶναι τὰ αἷτια στὰ ὁποῖα ὀφείλεται ἡ ἔλλειψη βυζαντινῶν μνημείων στὸ νησί: ἡ εἰκονομαχία, οἱ συνεχεῖς ἐπιδρομὲς τῶν πειρατῶν ποὺ κλόνιζαν κάθε σιγουριά γιὰ τὸ μέλλον⁶¹, οἱ καταστροφὲς ἀπὸ τοὺς σεισμούς⁶² καὶ ἡ ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος ἐκ μέρους κυρίως τῆς ἀρχουσας τάξης.

60. Στὴ μικρότερη γειτονικὴ Χίο, παρόλο ποὺ ἡ Φραγκοκρατία ἦταν πιὸ σκληρὴ, διατηρήθηκαν ἀξιόλογα μνημεῖα, βλ. Γ. Ζολώτα, *Ἱστορία τῆς Χίου* II (Ἀθῆναι 1924) 325.

61. Π. Σαμάρας, *Ἐπιδρομὲς στὴ Λέσβο* 19.

62. Οἱ μεγάλοι σεισμοὶ τοῦ 1374 καὶ τοῦ 1401, ἀλλὰ καὶ πολὺ ἀργότερα τοῦ 1867, πρέπει νὰ ἐπέφε-

ραν ἀρκετὲς καταστροφὲς στὰ μνημεῖα. Πὰ τοὺς σεισμοὺς στὴ Λέσβο, βλ. γιὰ τὸν σεισμὸ τοῦ 1374, στὸν *Νέο Ἑλληνομνήμονα* τόμ. Ζ', σ. 144, γι' αὐτὸν τοῦ 1401 βλ. Ἰ. Δελῆ, *Οἱ Γατελοῦζοι ἐν Λέσβῳ* 34, καὶ γι' αὐτὸν τοῦ 1867, βλ. Ε. Κλεομβρότου, *Καλλίνικος Μητροπολίτης Μυτιλήνης ὁ μετέπειτα πατριάρχης Ἀλεξανδρείας* (Μυτιλήνη 1934) 23-28.

Ἀπὸ τὰ σωζόμενα μέχρι σήμερα μνημεῖα βυζαντινὰ θεωροῦνται⁶³: 1) ὁ ναὸς τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στοὺς Πύργους Θεσμῆς, γνωστὸς μὲ τὸ ὄνομα Τρουλλωτῆ· 2) ὁ ναὸς τοῦ Ἀγ. Στεφάνου στὴν περιοχὴ τοῦ Μανδαμάδου· 3) ὁ ναῖσκος τῶν Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους, καθολικὸ γυναικείας μονῆς· 4) τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Περιβολῆς· 5) ὁ ἐρειπωμένος σὲ σχῆμα σταυροῦ ναὸς τοῦ Ἀγ. Νικολάου στὴ θέση Κάλαμος πρὸς τὰ βόρεια τῶν Μυστεγνῶν, πού ἀνήκει σὲ ἐκτεταμένο οἰκισμὸ ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὴν Κυδῶνα (ἢ Κυδωνία) τῶν παλαιῶν χαρτῶν καὶ τῶν περιηγητῶν⁶⁴. 6) ὁ ἐρειπωμένος σταυρικὸς ναὸς τῶν Ἀγ. Θεοδώρων στὴ θέση Σαλβαράδες, στὸν δρόμο πού ὁδηγεῖ ἀπὸ τὸ Τσαμούρ Λιμάνι (ἐπίγειο τοῦ Τσουκαλοχωρίου) στὴν ἀρχαία Ἀντισσα (Ὁβριόκαστρο)⁶⁵. 7) ὁ ἐρειπωμένος σταυρικὸς ναὸς τοῦ Ἀγ. Ἀλεξάνδρου σὲ κοιλάδα τῆς περιοχῆς Ἐρεσοῦ στὴ θέση Μέγας Λάκκος⁶⁶.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ πρῶτο μνημεῖο, πού ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Ἰάκωβο Κλεομβρότου εἶχε χρονολογηθεῖ στὸν 15ο αἰῶνα, πρόκειται γιὰ σταυροειδῆ ναὸ μὲ κυλινδρικό τροῦλο καὶ μικρὰ παράθυρα⁶⁷. Τυπολογικὰ ὁ ναὸς ἀνήκει στὸν 9ο-10ο αἰῶνα. Εἶναι χτισμένος ἀπὸ ντόπιο ὑλικὸ μὲ ἀργολιθοδομή, μὲ ἐλάχιστα στοιχεῖα πλίνθινου διακόσμου, πού περιορίζεται στὰ παράθυρα, τὰ τόξα τῶν ὁποίων, ὅπως ἀποκαλύφθηκε ἀπὸ τὶς πρόσφατες (1993) ἐργασίες συντήρησης, περιβάλλονται μερικῶς ἀπὸ μονὴ σειρὰ πλίνθων στὰ σημεῖα ὅπου πιθανὸν ὑπῆρχε πλίνθινος διάκοσμος. Ὁ συνδυασμὸς πλίνθινου διακόσμου καὶ μερικῆς ὀριοθέτησης πλίνθινου τόξου ἀπαντᾷ κατ' ἐξαίρεση σὲ μνημεῖα τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως π.χ. στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Παναγίας Κοσμοσώτειρας⁶⁸. Ἐξάλλου στὰ μνημεῖα τῆς Ἀνατολῆς ἡ παρουσία κεραμοπλαστικοῦ διακόσμου κατὰ τὴ μέση βυζαντινὴ περίοδο εἶναι φειδωλή⁶⁹. Σὲ καμιά περίπτωσι δὲν μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ ὁ ναὸς στὸν 15ο αἰῶνα. Μποροῦμε ὅμως, μὲ κάποιες βέβαια ἐπιφυλάξεις, νὰ ποῦμε πὼς πρόκειται γιὰ μνημεῖο τοῦ 10ου αἰῶνα καὶ νὰ τὸ συσχετίσουμε μὲ τὰ μεταβατικὰ μνημεῖα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. μὲ τὸν Ἀγ. Ἰωάννη τῆς Μεσημβρίας, μὲ τὸν ὁποῖο παρουσιάζει καὶ ἐσωτερικὴ σχέση ὡς πρὸς τὴ διάρθρωση τῶν ἐπιμέρους μορφολογικῶν στοιχείων. Ἐσωτερικὰ ἔχει πλήρως ἀνακαινιστεῖ. Ἡ ἀπόξεση τῶν κονιαμάτων ἔφερε στὸ φῶς ἐλάχιστα τμήματα ζωγραφικοῦ διακόσμου, πού πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν μᾶλλον στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα⁷⁰.

63. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 49-50.

64. Σ. Χαριτωνίδης, Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι τῆς Λέσβου, *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὁρλάνδον* Β, 72-73, καὶ τοῦ ἴδιου, Ὁ Ταξιάρχης τοῦ Κάτω Τρίτους, *ΑΕ* 1963, Χρον. 1-4.

65. Σ. Χαριτωνίδης, Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι 73.

66. Αὐτόθι 73.

67. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Mytilena Sacra* Δ 361, πίν. 27-28.

68. Γ. Βελήνης, *Ἐρμηνεία τοῦ ἐξωτερικοῦ διακό-*

σμου στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ (Θεσσαλονίκη 1984) 65-106 καὶ ἰδιαίτερα 105.

69. Ἡ ἔλλειψη πλούσιου κεραμοπλαστικοῦ διακόσμου στὴ Λέσβο δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξενίζει, ἀφοῦ τὸ νησί ἀνήκει στὴ «σχολή» τῆς Ἀνατολῆς (βλ. καὶ τὶς βασιλικές) στὴν ὁποία τὰ κεραμοπλαστικά εἶναι πολὺ σπάνια, βλ. Γ. Σωτηρίου, *Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία* (Ἀθῆναι 1942) 442, ἐπίσης Ἀ. Ὁρλάνδο, *ABME* 6 (1948) 61.

70. Πὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ναοῦ ἐτοιμάζεται ἀπὸ τὸν γράφοντα ἰδιαίτερο ἄρθρο.

Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγ. Στεφάνου στὴν παραλία τοῦ Μανδαμάδου ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν μονόχωρων σταυροειδῶν. Ὁ τροῦλος του εἶναι σήμερα καταστραμμένος. Ἡ χρονολόγηση καὶ αὐτοῦ τοῦ μνημείου εἶναι δύσκολη. Ὡστόσο θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ ἀπὸ τὰ μορφολογικὰ κυρίως στοιχεῖα στὸν 13ο αἰώνα⁷¹. Στὴν ἴδια κατηγορία, τοῦ μονόχωρου σταυροειδοῦς, ἀνήκει καὶ ὁ ναῖσκος τῶν Ταξιαρχῶν στὸ Κάτω Τρίτος, πού χρονολογεῖται μᾶλλον στὸ β' μισό τοῦ 15ου αἰώνα καὶ ἀποτελεῖ ἐπιβίωση τοῦ τύπου στὸ νηοὶ κατὰ τὴν πρώιμη περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας⁷². Στὸ μνημεῖο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐπίσης ἀπουσιάζουν οἱ πλίνθοι, διατηροῦνται λίγες τοιχογραφίες σὲ δύο στρώματα, πού ὅμως πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὸν 16ο καὶ στὸ α' μισό τοῦ 17ου αἰώνα. Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Περιβολῆς, στὴ μορφὴ πού εἶναι σήμερα, ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν δίκλιτων ναῶν μὲ νάρθηκα. Τὸ δεῦτερο κλίτος βρίσκεται βόρεια ἀπὸ τὸ κεντρικὸ καὶ ἐπικοινωνεῖ μ' αὐτὸ μὲ δύο τοξωτὰ ἀνοίγματα. Διατηρεῖ τοιχογραφίες στὰ δύο κλίτη καὶ τὸν νάρθηκα. Τὸ κτίσμα πιθανὸν νὰ ἀνήκει στὴν πρὶν ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Λέσβου περίοδο, ὅμως οἱ τοιχογραφίες του, πού κατὰ τὸν Κ. Καλοκύρη ἀνήκουν σὲ δύο ἐποχές, εἶναι μεταβυζαντινές⁷³. Ἀκόμη δύο βυζαντινοὶ ναοί, πού ὁ τύπος τους πρέπει νὰ διαπιστωθεῖ ἀνασκαφικά, βρισκόνταν στὸ κάστρο τῆς Μυτιλήνης. Ὁ ἓνας ἀναφέρεται σὲ πατριαρχικὸ σιγίλιο τοῦ 1324 ὡς μετόχι τῆς μονῆς Ὁσίων Πατέρων Δαφνέας καὶ μετὰ τὴν ἄλωση τοῦ νησιοῦ μετατράπηκε σὲ τζαμί. Ὁ δεῦτερος, τοῦ ἁγ. Γρηγορίου, μετατράπηκε ἐπίσης σὲ τζαμί καὶ πῆρε τὸ ὄνομα Ἀη Γρηγόρ Τζαμισί⁷⁴.

Οἱ τρεῖς μονόχωροὶ σταυρικοὶ ναοί, γιὰ τοὺς ὁποίους πρώτη φορὰ μᾶς δίνει στοιχεῖα ὁ Σ. Χαριτωνίδης, εἶναι μνημεῖα πού εὐκολότερα θὰ μπορούσαμε νὰ τὰ χρονολογήσουμε στὴν ὑστεροβυζαντινὴ περίοδο, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ἀπὸ αὐτὰ ἀπουσιάζουν ἐντελῶς οἱ πλίνθοι. Δυστυχῶς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ λόγος γιὰ τὸν τρόπο δόμησης τῶν θολωτῶν κατασκευῶν καὶ τὴ μορφὴ τῆς στέγης, τοῦ δαπέδου ἀλλὰ καὶ τῶν παραθύρων. Γλυπτὸς διάκοσμος δὲν ὑπάρχει. Δὲν ξέρω ἂν ὀδηγούμενοι μόνο ἀπὸ τὸν τύπο τῶν ναῖσκων θὰ μπορούσαμε νὰ τοὺς ἐντάξουμε σὲ ἀρχαιότερη περίοδο καὶ ἴσως μέσα στὴν α' χιλιετία, ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία βρίσκει εὐρεία διάδοση ὁ τύπος⁷⁵.

Μετὰ τὴν ἄλωση τοῦ νησιοῦ⁷⁶ ὅπωςδήποτε ἀκολουθοῦν πληθυσμιακὲς ἀνακατατά-

71. Στὸ μνημεῖο διατηροῦνται σὲ μερικὰ σημεῖα λείψανα τοιχογραφιῶν, τὰ ὁποῖα ὅμως εἶναι ἀδύνατο νὰ χρονολογηθοῦν. Γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μνημείου ἐτοιμάζεται ἰδιαίτερο ἄρθρο ἀπὸ τὸν γράφοντα.

72. Γ. Γούναρης, Ὁ ναὸς τῶν Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους, *Ἑλληνικά* 41, 1990, 43-58.

73. Κ. Καλοκύρης, Ἔρευναι χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξον, Ἀμοργὸν καὶ Λέσβον, *ΕΕΘΣΠΑ* 1958-59 καὶ 1959-60, 37 (ἀνατύπου), ἐπίσης Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία* 49-50, ὅπου ὅμως χρονολογοῦνται στὴν ἐποχὴ τῶν Γατελούζων.

74. Αὐτόθι 60.

75. Β. Κατσαρός, Ὁ ναὸς τῶν Ἀγ. Θεοδώρων τῆς αἰτωλικῆς Σταμνᾶς καὶ ὁ «ἀνεικονικός» του διάκοσμος, *Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη Στ. Πελεκανίδη* (Θεσσαλονίκη 1983) 109-138.

76. Τὴν ἄλωση τῆς Μυτιλήνης (1462) ἀπὸ τὸν Μωάμεθ Β' καὶ τὸν Μαχμούτ πασὰ ἀκολούθησαν καταστροφές, σφαγές καὶ ἐξανδραποδισμοὶ σὲ εὐρεία κλίμακα, καθὼς καὶ μεταφορὰ σημαντικοῦ ἀριθμοῦ κατοίκων τῆς στὴν Κωνσταντινούπολη. Κατὰ τὸν Λατίνου ἀρχιεπίσκοπο Μυτιλήνης ἦταν περίπου δέκα χιλιάδες αὐτοὶ πού ἀναγκαστικά ταξίδευσαν γιὰ τὴν πρωτεύουσα, βλ. Κ. Κοντοῦ, Ἡ κατάκτηση τῆς Μυτιλήνης ἀπὸ τοὺς Τούρκους, *Λεσβιακά* 4, 1962, 43.

ξεις. Ὁ ἀγροτικός πληθυσμός αὐξάνει σὲ βάρος τοῦ ἀστικοῦ. Τοῦτο ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν μεταβυζαντινῶν μνημείων, μοναστηριακῶν καὶ μὴ, ποὺ βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὰ παλαιὰ ἀστικά κέντρα. Οἱ συνθῆκες ἐξάλλου ποὺ δημιουργήθηκαν μετὰ τὴν ἄλωση συνέβαλαν στὸν καθορισμὸ τοῦ χαρακτήρα ἀλλὰ καὶ τῶν τύπων τῆς ναοδομίας ποὺ ἐπικράτησαν.

Ἡ ἀναγεννητικὴ προσπάθεια ποὺ ἄρχισε τὸ ἀ' μισὸ τοῦ 16ου αἰώνα μὲ τὸν ἅγ. Ἰγνατίο συνεχίστηκε καὶ κατὰ τὸν 17ο. Τὸ ἐνδιαφέρον στρέφεται κυρίως, ὅπως ἤδη ἔχουμε σημειώσει, στὴν ἀνασύσταση παλαιῶν καὶ τὴν ἰδρυση νέων μοναστηριῶν, ὁ ἀριθμὸς τῶν ὁποίων εἶναι μεγαλύτερος στὴν περιοχὴ τῆς μητροπόλεως Μηθύμνης λόγῳ, ἀσφαλῶς, τῆς πνευματικῆς ἀκτινοβολίας τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου. Ὁ τύπος τῶν καθολικῶν ποὺ ἐπικρατεῖ εἶναι κυρίως τῆς μονόχωρης ἐκκλησίας. Ὁ ἴδιος τύπος ἐφαρμόζεται καὶ στοὺς ἐνοριακοὺς ναοὺς.

2.1. ΤΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΜΕΝΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ

Ἡ κατάσταση ποὺ δημιουργήθηκε στὴ Λέσβο μετὰ τὴν ἄλυσή της ἔχει ἐπανειλημμένα περιγραφεῖ. Ὁ οἰκονομικὸς μαρασμὸς μέσα στὸν ὁποῖο ζοῦσαν οἱ πληθυσμοὶ τῶν νησιῶν τοῦ Αἰγαίου⁷⁷, ἀλλὰ καὶ οἱ πειρατικὲς ἐπιδρομὲς οἱ ὁποῖες ἐπέφεραν ὀλοκληρωτικὴ ἐξαθλίωση, δικαιολογοῦν, πιστεύουμε, τὸν περιορισμένον ἀριθμὸ τῶν μνημείων καὶ τῶν τύπων τους, καθὼς καὶ τὴν χαμηλὴς μᾶλλον ποιότητάς διακόσμησής τους.

Τὰ μνημεῖα στὰ ὁποῖα σώζεται ἐκτεταμένος ἢ περιορισμένος διάκοσμος καὶ γιὰ τὰ ὁποῖα θὰ γίνῃ λόγος στὴν ἐργασία αὐτὴ εἶναι: 1) ἡ «κρύπτη» καὶ ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος· 2) ὁ ναῖσκος τοῦ Γενεσίου – καὶ ὄχι Κοίμησης – τῆς Θεοτόκου τοῦ κοιμητηρίου τῆς ἴδιας μονῆς· 3) ὁ ναῖσκος τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Χριστοῦ στὸν κάμπο τῆς Καλλονῆς κοντὰ στὸ μετόχι τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων· 4) τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Περιβολῆς· 5) ὁ Ἀγ. Νικόλαος Τζιθρας· 6) ὁ ναὸς τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος στὰ Παπιανὰ Καλλονῆς· 7) ὁ ναῖσκος τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου τοῦ μικροῦ οἰκισμοῦ Λιώτα Ἀντίσσης μὲ ἐλάχιστες τοιχογραφίες τοῦ 1702· 9) τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους· καὶ 10) τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου Δαμανδρίου. Τὰ δύο τελευταῖα βρίσκονται στὴν περιφέρεια τῆς μητροπόλεως Μυτιλήνης.

Στὸ μουσεῖο τῆς μονῆς Λειμῶνος ἐκτίθενται καὶ μερικὲς ἀποτοιχισμένες τοιχογραφίες. Ἡ μεγαλύτερη, ποὺ εἰκονίζει τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, προέρχεται ἀπὸ τὴν παλαιὰ τράπεζα τῆς μονῆς. Τμῆμα ἀρχαγγέλου, καθὼς καὶ δύο κεφάλια ἁγίων, ἀνήκουν μᾶλλον στὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ, ποὺ καταστράφηκαν κατὰ τὴ ριζικὴ ἀνακαίνισή του, μία ἄλλη προέρχεται ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ μελισμοῦ τοῦ ναῖσκου τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος στὸν κάμπο τῆς Καλλονῆς. Σὲ δύο ἀκόμη κελλιὰ – τὸ ἓνα θεωρεῖται τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου – σώζονται σπαράγματα τοιχογραφιῶν. Ἡ σημαντικότερη προέρχεται πιθανόν

77. Γ. Ζολώτας, *Ἱστορία τῆς Χίου* 611.

από την παράσταση της Ύπαπαντης και ανήκει και αυτή στις τοιχογραφίες του καθολικού. Μὲ τὴ φροντίδα τοῦ μοναχοῦ ποὺ διέμενε κατὰ τὸ 1800 στὸ κελλὶ ἐντοιχίστηκε στὸ προσκυνητάρι.

Ὅπως ἀπὸ τὶς προηγούμενες σελίδες θὰ ἔχει γίνει ἤδη ἀντιληπτό, τὰ τοιχογραφημένα μνημεῖα τῆς Λέσβου ἀνήκουν ὅλα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους, στὸν τύπο τῆς μικρῆς μονόχωρης ἐκκλησίας, ἡ ὁποία ἀνατολικά ἀπολήγει σὲ ἡμικυκλικὴ ἐλεύθερη ἢ ἐγγεγραμμένη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο ἀψίδα. Ὅλοι οἱ ναοὶ αὐτοῦ τοῦ τύπου καλύπτονται μὲ ξύλινη στέγη. Οἱ μακριὲς πλευρὲς εἶναι ἐξωτερικὰ ἀδιάρθρωτες. Ὁ ναὸς τοῦ Κάτω Τρίτους ἀνήκει στὸν τύπο τοῦ μονόχωρου σταυροειδοῦς. Ἀπουσιάζει λοιπὸν ἀπὸ τῆς Λέσβου ἡ ποικιλία τῶν ἀρχιτεκτονικῶν τύπων ποὺ συναντῶνται στὸν ὑπόλοιπο ἑλλαδικὸ χῶρο κατὰ τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας⁷⁸. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὸν ναὸ τοῦ Κάτω Τρίτους, θὰ λέγαμε πὼς δὲν διαπιστώνεται στὴ Λέσβο ἡ τάση ἐπιστροφῆς σὲ παραδείγματα τῆς περιόδου ἀκμῆς τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἡ ὁποία παρατηρεῖται στὸν ὑπόλοιπο χῶρο τῆς Ἑλλάδας καὶ τῆς Βαλκανικῆς χερσονήσου γενικότερα⁷⁹.

Τὰ ταπεινὰ κτίσματα τῆς Λέσβου ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ ντόπιο ὑλικό. Ἀργοὶ ἢ ἡμικατεργασμένοι ἀσβεστόλιθοι χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν οἰκοδόμησή τους. Τὸ συνδετικὸ ὑλικό, ἀπὸ ἀσβέστη καὶ ἄμμο, εἶναι ἄφθονο. Ξυλοδεσιεῖς ὁρατὲς δὲν ὑπάρχουν. Τὴ λιτὴ αὐτὴ τοιχοδομία ἐξωραΐζει μερικὲς φορὲς ἡ χρῆση ἀρμοκάλυπτρου, πράγμα πολὺ συνηθισμένο στὴ νεότερη λεσβιακὴ τοιχοδομία. Ἄλλη διακόσμηση, ὅπως π.χ. ἐντοιχισμένα παλαιότερα γλυπτὰ ἢ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος, δὲν ὑπάρχει. Τοῦτο δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἄσχετο μὲ τὶς συνθῆκες διαβίωσης κάτω ἀπὸ τὸν τουρκικὸ ζυγὸ, ποὺ φαίνεται πὼς στὰ νησιά τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου, καὶ ἰδιαίτερα στὴ Λέσβο, ἦταν πιὸ βαρὺς.

78. *Ἐκκλησίες στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἀλωση* (ἐκδ. Χ. Μπούρα) I 8. Ἐπίσης καὶ Ἀ. Ὁρλάνδος, *Ἡ ἐν Ἑλλάδι ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπὶ Τουρκοκρατίας*, *L'Hellénisme contemporain 1453-1953* (Ἀθή-
ναι 1953) 205-218.

79. Μ. Χατζηδάκης, *Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453-1700)*, *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους* Γ 418.

ΜΕΡΟΣ Β

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἐξήντα πέντε περίπου χρόνια πέρασαν ἀπὸ τὴν ἄλωση τοῦ νησιοῦ (1462) γιὰ νὰ μπορέσει ἡ τέχνη νὰ μᾶς δώσει δείγματα στὰ ὁποῖα νὰ ἀναγνωρίζουμε κάποια καλλιτεχνικὴ ποιότητα. Ἄν ἐξαιρέσουμε τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Περιβολῆς, καὶ τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος, οἱ ἄλλες ἀποτελοῦν ἔργα μετρίων μᾶλλον καλλιτεχνῶν, οἱ ὁποῖοι μπορεῖ νὰ ἦταν περιοδεύοντες ἢ ντόπιοι καὶ οἱ ὁποῖοι δὲν εἶχαν τὴ δυνατότητα ἢ καὶ τὴ βούληση νὰ παρακολουθήσουν τὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς τους, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν ὑπάρχει πρωτοτυπία. Σὲ ἀρκετὲς μάλιστα περιπτώσεις λείπει ἀπὸ τὸ ἔργο τους καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα.

1. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΛΕΙΜΩΝΟΣ

1.1. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ⁸⁰ ἐντοπίζονται στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ μνημείου (σχ. 2, πίν. 1-12, ἔγχρ. πίν. I-IV). Βρίσκονται στὴ λεγόμενη κρύπτη (σκευοφυλάκιο)⁸¹, στὸν ἡμικύλινδρο καὶ στὰ τόξα τῶν παραθύρων τῆς κεντρικῆς κόγχης, καθὼς καὶ τῆς κόγχης τῆς πρόθεσης⁸². Δὲν ἔχουν ὅλες πλήρως συντηρηθεῖ καὶ ἡ ἐργασία παραμένει ἡμιτελής⁸³.

Ἡ διατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ σκευοφυλακίου εἶναι ἄριστη. Σὲ ἐλάχιστα μόνον μέρη ἔχουν ὑποστῇ φθορὲς ἀπὸ τὸν χρόνο καὶ τὰ σφυροκοπήματα ποὺ δέχτηκαν γιὰ νὰ

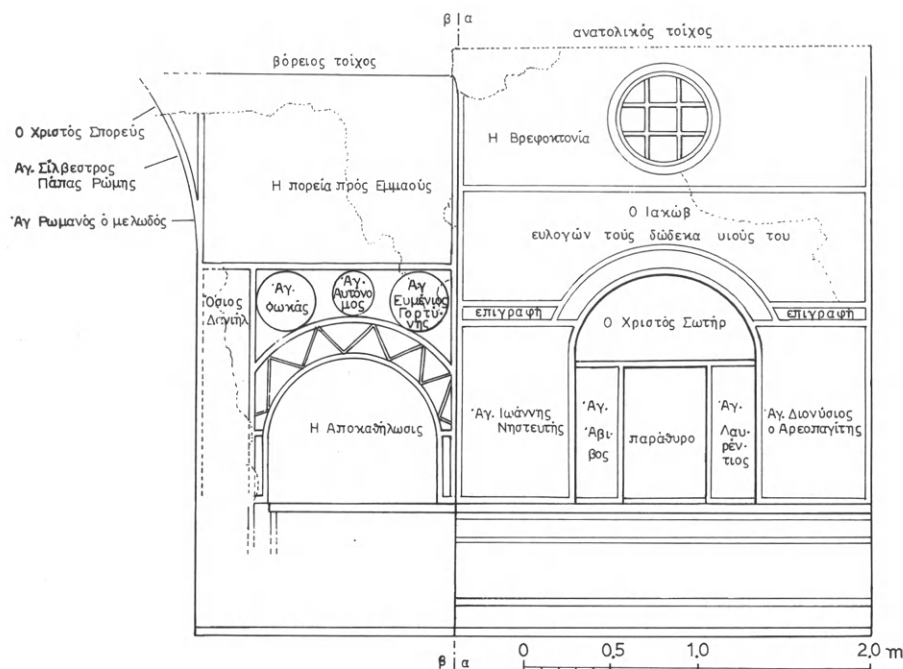
80. Γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ ἔχω πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια δημοσιεύσει μικρὸ ἄρθρο, βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λειμῶνος Λέσβου, *Ἑλληνικά* 36, 1985, 102-115, γι' αὐτὸ ἐδῶ ἡ ἐξέτασή τους θὰ εἶναι ἀναγκαστικὰ συνοπτικὴ.

81. Στὴ θέση αὕτῃ πρέπει νὰ βρισκόταν τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ.

82. Αὐτὸ τὸ τμήμα ἔχει μείνει μόνον ἀπὸ τὸ παλαιὸ καθολικὸ, τὸ ὁποῖο ὑπέστη ριζικὴ ἀνακαίνιση τὸ 1795. Ἡ νέα τοιχογράφηση τελείωσε σύμφωνα μὲ τὴν

κτιτορικὴ ἐπιγραφή τὸ 1800 καὶ εἶναι ἔργο τοῦ ἀγιορείτου μοναχοῦ καὶ ζωγράφου Νικηφόρου (1788-1806), βλ. Στ. Καρυδώνη, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 139 καὶ 141.

83. Οἱ ἐργασίες συντήρησης εἶχαν ἀρχίσει τὸ 1971 μὲ ἔξοδα τῆς μονῆς καὶ μὲ συνεργεῖο Γερμανῶν ἐξαίρετων συντηρητῶν, ἀλλὰ διακόπηκαν μὲ ἐπέμβαση τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ἡ ὁποία ἀφησε ἀπὸ τότε τὸ μνημεῖο στὴν τύχη του, παρὰ τὶς συνεχεῖς ἐκκλήσεις τοῦ ἡγουμένου τῆς μονῆς. Ἔτσι ἡ ἔκταση τοῦ ἀρχικοῦ διακόσμου καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα του παραμένουν ἄγνωστα.



Σχ. 2. Θέση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς «κρύπτης» τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λειμῶνος.

κολλήσουν τὰ νέα ἐπιχρίσματα. Ἀπὸ τὴν ἴδια αἰτία ἔχουν ὑποστεί ζήμιες καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς κεντρικῆς κόγχης καὶ τῆς κόγχης τῆς πρόθεσης.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ διακόσμου τοῦ σκευοφυλακίου εἶναι ἄρκετὰ ἐνδιαφέρον. Στὸ τεταρτοσφαίριο ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς Σωτήρ (πίν. 1β-2α). Στὸν ἡμικύλινδρο, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο, παριστάνονται οἱ διάκονοι ἅγ. Ἀβιβος καὶ ἅγ. Λαυρέντιος (πίν. 2β-3, ἔγχρ. πίν. Ια), ἐνῶ οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες Ἰωάννης ὁ Νηστευτής (πίν. 4α, ἔγχρ. πίν. Ιβ) καὶ ὁ ἅγ. Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης (πίν. 4β) βρίσκονται στὶς παρειές ἔξω ἀπὸ τὴν κόγχη, στραμμένοι ὅμως πρὸς τὸ κέντρο. Ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα εἶναι καὶ ἡ παράσταση ἀμέσως πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο: εἰκονίζεται ὁ Ἰακώβ εὐλογῶν τοὺς δώδεκα υἱοὺς του (πίν. 5-6α, ἔγχρ. πίν. ΙΙΑ-β), ποὺ παριστάνονται σὲ δύο ομάδες ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του χωρὶς κάποιο κριτήριο, ἀνακατεμένοι οἱ γεροντότεροι μὲ τοὺς νεότερους καὶ τοὺς μεσήλικες. Προηγούνται στὶς ομάδες ὁ Ἰωσήφ ἀριστερὰ μὲ βασιλικὴ ἐνδυμασία καὶ δεξιὰ πιθανὸν ὁ Βενιαμίν (:). Εἰκονογραφικὰ παράλληλα τῆς παράστασης δὲν εἶχα βρεῖ ὅταν πρωτοασχολήθηκα μὲ τὸ θέμα, ἀλλὰ οὔτε καὶ τώρα μπόρεσα νὰ βρῶ κάποια παράσταση ποὺ νὰ ἔχει τὸ ἴδιο θέμα, τὸ ὁποῖο πρὸς τὸ παρὸν παραμένει μοναδικό⁸⁴. Τὸ ὑπόλοιπο

84. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος, βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λειμῶνος. 107.

τμήμα του ανατολικού τοίχου κατείχε ή παράσταση της Βρεφοκτονίας (πίν. 6β, έγχρ. πίν. IIIα), της οποίας διατηρείται τμήμα στη βόρεια άκρη του τοίχου άριστερά από το παράθυρο. Ο Ήρώδης πρέπει να είκονιζόταν στην καταστραμμένη πλευρά. Πάντως τὰ έπεισόδια δέν φαίνεται να είναι σέ ξεχωριστούς πίνακες, όπως δηλ. συμβαίνει στη μονή Βαρλαάμ⁸⁵.

Στό βόρειο τμήμα και μέσα στην κόγχη της πρόθεσης του παρεκκλησίου είκονίζεται μέσα σέ σαρκοφάγο και μέχρι τη μέση ό Χριστός σέ Άκρα Ταπείνωση (έπιγρ. ΑΠΟ-ΚΑΘΗΛΩCΙC) (πίν. 7). Στό μέτωπο της κόγχης πάνω από την πλατιά διακοσμητική λεπτοδουλεμένη ταινία παριστάνονται από άριστερά προς τὰ δεξιά σέ μετάλλια οί άγιοι Φωκάς, Αὐτόνομος και Εὐμένιος Γορτύνης (πίν. 8, 10α, έγχρ. πίν. IIIβ, IVα, Vα). Πιο πάνω, στην έπόμενη ζώνη, παριστάνεται ή Πορεία προς Έμμαούς (πίν. 9), ή συνάντηση δηλ. του Χριστού με τους μαθητές Λουκά και Κλεόπα. Στη στενή ζώνη άριστερά από την πρόθεση είκονίζεται ό άγ. Δανιήλ ό Στυλίτης (πίν. 10α, έγχρ. πίν. IVα), ένω στη συνέχεια του ίδιου τοίχου προς τὰ δυτικά, στο πρώτο τόξο της νότιας κιο-νοστοιχίας, πού έντοιχίστηκε τό 1795, παριστάνονται ό Χριστός Σπορεύς (Ματθ. 13, 3-8) (σχ. 2), πιο κάτω ό άγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης (σχ. 2) και στην έπόμενη ζώνη ό άγ. Ρωμανός ό Μελωδός (σχ. 2). Και οί τρεις μορφές δέν έχουν αποκαλυφθεί πλήρως.

Τοιχογραφίες έχουν βρεθεί και σέ άλλα μέρη του μνημείου. Στό νότιο τμήμα του ήμικυλίνδρου της κεντρικής κόγχης έχουν καθαριστεί οί συλλειτουργούντες ιεράρχες άγ. Κλήμης πάπας Ρώμης, άγ. Γρηγόριος Θαυματουργός (πίν. 12α), άγ. Άθανάσιος Άλεξανδρείας και άγ. Κύριλλος Άλεξανδρείας. Κρατούν άνοικτά ειλητάρια και είναι στραμμένοι προς τό κέντρο. Οί αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ (πίν. 11) είκονίζονται με ριπίδια στις κάθετες πλευρές του ανοίγματος του παραθύρου.

Δέν γνωρίζουμε ακόμη τί είκονιζόταν στην κόγχη της πρόθεσης. Όμως στο έσωρρά-χιο του παραθύρου παριστάνονται σέ στηθάρια οί ιεράρχες άγ. Θωμάς Κωνσταντι-νουπόλεως⁸⁶ και άγ. Βαβύλας (πίν. 12β) και πιο κάτω όλόσωμοι ό άγ. Κοσμάς ό Μαΐουμᾶ και ό Προφήτης Ίερεμίας (πίν. 10β).

Ή έκλογή του είκονογραφικού προγράμματος των άποσπασματικά διατηρουμένων τοιχογραφιών του παρεκκλησίου δέν νομίζω πώς μπορεί εύκολα να έρμηνευθεί. Ή τοπο-θέτηση του Ίακώβ πάνω από την κόγχη, όπου ό Χριστός Σωτήρ, μόνο αν θεωρηθεί ως προεικόνιση αυτού μπορεί να δικαιολογηθεί σ' αυτή τη θέση. Πράγματι κατά την ύμνο-λογία της 14ης Σεπτεμβρίου ό Ίακώβ «έπ' εύλογία των τέκνων, τό κραταιόν προεδήλου σύμβολον»⁸⁷, προδηλώνει δηλ. τό σωτήριο έργο του Χριστού. Ός προς τη Βρεφοκτονία,

85. Ά. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν* (Άθή-να 1957) πίν. 31.

86. Πρόκειται για τον πατριάρχη Θωμά Α' (607-610), γνωστό από τό *Πασχάλιο Χρονικό*, βλ. ΘΗΕ τόμ. 6, στ. 581, και Νικοδήμου Άγιορείτου, *Συναξα-*

ριστής (Ζάκυνθος 1868) 217, ό όποιος έκτισε τον Θωμαίτη τρίκλινο νότια από την Άγ. Σοφία, στην ανατολική πλευρά του πατριαρχείου.

87. *Μηναϊον* Σεπτεμβρίου ΙΔ', σ. 135 και 139 (έκδ. Σαλίβερον).

πρέπει να σημειώσουμε πώς ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή τοποθετείται στον ανατολικό ή και στους άλλους τοίχους του Ἱεροῦ Βήματος⁸⁸. Δύσκολα ἐρμηνεύεται εἰκονογραφικὰ ἢ ἀπεικόνιση τοῦ Ε' ἐωθινοῦ εὐαγγελίου στον βόρειο τοῖχο. Ἡ ἀποσπασματική διατήρηση τοῦ διακόσμου δὲν βοηθᾷ στὴν προσέγγιση τοῦ προβλήματος. Ὡστόσο θὰ μπορούσαμε νὰ σκεφτοῦμε πὼς πιθανὸν στὸν νότιο τοῖχο τοῦ παρεκκλησίου εἰκονίζονταν καὶ ἄλλα ἐωθινὰ εὐαγγέλια. Ἐξετάζοντας συνολικὰ τὸ πρόγραμμα τῆς «κρύπτης» (παρεκκλησίου) καταλήγουμε στὴν ἄποψη ὅτι ἀπέβλεπε στὴν ἔξαρση τοῦ σωτηρίου ἔργου τοῦ Χριστοῦ.

Τὸ μέγεθος τῆς κόγχης καθόρισε καὶ τὴ θέση τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν. Πράγματι πρόκειται γιὰ μοναδική ἴσως περίπτωση νὰ παριστάνονται στὴν ἐξέχουσα θέση τῆς κόγχης κάτω ἀπὸ τὸν Σωτήρα μόνο δύο διάκονοι καὶ ὄχι καὶ ἱεράρχες. Καὶ τοῦτο ὀφείλεται μᾶλλον στὸ ὕψος τῆς κόγχης. Οἱ διάκονοι Ἀβιβος καὶ Λαυρέντιος εἰκονίστηκαν σχεδὸν μέχρι τὰ γόνατα, ἐνῶ οἱ ἱεράρχες ἔξω εἶναι ὑψηλότεροι κατὰ τὸ ἓνα τρίτο περίπου, παρόλο πὺν δόθηκαν μέχρι τοὺς ἀστραγάλους.

Ἡ ἐκλογή τῶν μεμονωμένων σὲ στηθάρια ἁγίων ἱεραρχῶν Φωκᾶ, Αὐτονόμου καὶ Εὐμενίου Γορτύνης, πὺν βρίσκονται πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης, δὲν μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ διαφορετικὰ παρὰ μόνο ἂν θεωρηθεῖ πὼς ἡ εἰκόνισή τους ὀφείλεται στὸ ὅτι ἐορτάζουν τὸν ἴδιο μήνα Σεπτέμβριο καὶ ὅτι πρέπει νὰ συσχετιστοῦν μὲ τὴν ἐορτὴ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, μὲ τὴν ὑμνολογία τῆς ὁποίας σχετίζεται καὶ ὁ Ἰακώβ. Ἐπιπλέον ὁ ἅγ. Φωκᾶς ἦταν ἀγαπητὸς στὴ Λέσβο ὡς προστάτης τῶν θαλασσινῶν πρὶν ἀπὸ τὴν καθιέρωση τοῦ ἁγ. Νικολάου. Ὑπάρχουν μάλιστα ἐκτὸς Λέσβου παραστάσεις ὅπου ὁ ἅγ. Φωκᾶς κρατᾷ κουπὶ στὸν ὦμο⁸⁹.

Καὶ ἡ ἐκλογή τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ στὶς ἐσωτερικὲς κάθετες πλευρὲς τοῦ παραθύρου τῆς κεντρικῆς κόγχης, πὺν φέρουν λειτουργικὰ ριπίδια στὰ χέρια, δὲν εἶναι τυχαία, ἀφοῦ τὸ καθολικὸ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ταξιάρχη Μιχαήλ⁹⁰, τοῦ ὁποίου λατρευτικὴ τοιχογραφία ὑπῆρχε καὶ σὲ ἄλλῃ θέση στὸν ναό.

Μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ δικαιολογήσουμε τὴν ἀπεικόνιση τῶν ἱεραρχῶν ἁγ. Θωμᾶ, Βαβύλα, Κοσμᾶ τοῦ Μαΐου καὶ τοῦ προφήτη Ἰερεμία στὶς κάθετες πλευρὲς τοῦ παραθύρου τῆς πρόθεσης. Ὁ ἅγ. Βαβύλας καὶ ὁ ἅγ. Κοσμᾶς ἦταν ποιητὲς καὶ γιορτάζουν ὁ μὲν πρῶτος στὶς 23 Ἰανουαρίου, ὁ δὲ δεύτερος στὶς 16 τοῦ ἴδιου μήνα. Ὁ προφ. Ἰερεμίας γιορτάζει τὴν 1η Μαΐου. Πὰ τὸν ἱεράρχη ἅγ. Θωμᾶ δὲν γίνεται καμιά μνεῖα στὰ εἰκονογραφικὰ λεξικά καὶ στὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*. Δὲν ἀποκλείεται τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα νὰ ἀποτελεῖ προσωπικὴ ἐπιλογή τοῦ κτίτορα ἁγ. Ἰγνατίου.

88. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*³ I (Gütersloh 1981) 124-126.

89. Γ. Γούναρης, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λεμιῶνος 108-109, ὅπου ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Στὸ ἀκρωτήριο Ἁγ. Φωκᾶς, στὸ νότιο τμήμα τῆς Λέσβου, κοντὰ στὰ Βατερὰ, παλαιοχριστιανικὸς ναὸς πῆρε τὴ θέση τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ

Διονύσου Βηρσαγενῆ χρησιμοποιώντας τμήματα καὶ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ἀπ' αὐτόν.

90. Σὲ μερικὰ ἔγγραφα ἀναφέρεται ὡς μονὴ τῶν Ταξιάρχῶν Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ, βλ. *Δελτίον Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μηθύμνης* 12, 1940, 109 καὶ Στ. Καρυδῶνη, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 25.

Τεχνική - τεχνοτροπία - χρονολόγηση

“Όλες οι μέχρι τώρα παραστάσεις του ανατολικού τοίχου του καθολικού που έχουν αποκαλυφθεί, έχουν φιλοτεχνηθεί από ένα μόνο ζωγράφο, βοηθούμενο ίσως σε μερικά σημεία από κάποιο μαθητευόμενο (π.χ. στις πτυχές). Έργαστηκε με την τεχνική της ξηρογραφίας πάνω σε λεπτό στρώμα (3-5 χιλ.) γύψου, που καλύπτει το κονίαμα. Ώς προς την απόδοση των μορφών, ο ζωγράφος τις εικονίζει σωστά και με αρμονικές αναλογίες, χωρίς παραμόρφωση των μελών και με κινήσεις μάλλον συγκρατημένες.

Ώς προς την έπεξεργασία των γυμνών μερών, ο τεχνίτης δούλεψε πάνω σε καστανοκίτρινο προπλασμό τοποθετώντας ελάχιστα έρυσθρα σαρκώματα και χρησιμοποιώντας ελάχιστες άπαλές λαδοπράσινες σκιές στην περιφέρεια. Η απουσία των έντονων φωτοσκιάσεων, ακόμα και στα γεροντικά πρόσωπα, έχει ως αποτέλεσμα την τυποποίηση, που δηλώνει αδυναμία ψυχογράφησης. Η ελάχιστη έπεξεργασία της σάρκας παρουσιάζει το σύνολο άτονο και κάποτε και πλαδαρό. Στα μέρη που προεξέχουν τοποθετούνται κοντές και μέτριες σε πάχος γραμμές. Τα μαλλιά αποδίδονται συνοπτικά και σχηματικά. Τα πρόσωπα είναι μάλλον τυποποιημένα με ελάχιστες διαφορές μεταξύ τους. Αδυναμία χαρκτηρίζει τον ζωγράφο στην απόδοση των πτυχώσεων. Είναι γραμμικές και σχηματοποιημένες, και απουσιάζει ή πλαστικότητα. Το τοπίο είναι επίσης δοσμένο σχηματικά και με άπλά μέσα.

Όπως έγινε φανερό, οι τοιχογραφίες του καθολικού σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να συσχετιστούν με την Κρητική Σχολή. Όλα τα στοιχεία, όπως οι στάσεις των μορφών, το άπαλό και κάπως πλαδαρό πλάσιμο, οι ευρείες φωτεινές επιφάνειες, μάς φέρνουν στον νοῦ τις τοιχογραφίες της παρακμασμένης «μακεδονικής» τεχνοτροπίας του 15ου αιώνα⁹¹. Όμως ο ζωγράφος προσπαθεί και δίνει με μαλακότερο πλάσιμο και με μεγαλύτερη ευαισθησία τα πρόσωπα χρησιμοποιώντας χρώματα πιο λεπτόρρευστα απ’ αυτά που χρησιμοποιούν οι τεχνίτες του καστοριανού εργαστηρίου⁹². Τα φῶτα δεν είναι πλατιά αλλά περιορισμένα μόνο στα κύρια σημεία.

Τα αρχεία της μονής δεν μάς παρέχουν καμία βοήθεια για τη χρονολόγηση του ζωγραφικού διακόσμου και για το ὄνομα και την προσωπικότητα του ζωγράφου. Από τη διαθήκη του αγίου Ἰγνατίου πληροφορούμαστε πῶς ὁ ἴδιος καὶ «ἐξ ιδίων ἀναλωμάτων» ἀνακαίνισε τὸ μοναστήρι τὸ 1527⁹³. Ἀπ’ ὅ,τι εἰπώθηκε γιὰ τὴν τεχνοτροπία δὲν εἶναι δυνατόν νὰ κατατάξουμε τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ στὸ ἀ΄ μισὸ τοῦ 16ου αἰώνα. Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πῶς στὰ λίγα χρόνια τῆς ἡγουμενίας του (1527-1530) ὁ ἅγ. Ἰγνά-

91. Όπως π.χ. τὶς τοιχογραφίες τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Μεταμόρφωσης Μετεώρων, οἱ ὁποῖες ὅμως διακρίνονται ἀπὸ πρὶν δυνατὴ καὶ ψυχογραφημένη ἀπόδοση, γιὰ τὴν κρατοῦν ἀκόμα ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παλαιολόγια τέχνη, βλ. Μ. Χατζηδάκη - Δ. Σοφιανοῦ, *Τὸ Μεγάλον Μετέωρον, ἱστορία καὶ τέχνη* (Ἀθήνα 1990) πίν. 83, 89, 91.

92. Γενικά στοιχεῖα γιὰ τὸ ἐργαστήρι αὐτό, βλ. αὐτόθι 34-37. Περισσότερα βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας Καστοριάς* (Θεσσαλονίκη 1980) 158-159.

93. Νικόδημος Παυλόπουλος, *Ὁ ἅγιος Ἰγνάτιος Ἀγαλλιανός* (Μυτιλήνη 1983) 18 καὶ 86.

τιος θὰ ἐπιδόθηκε στὴν ἀνασυγκρότηση τῶν κτιρίων τῆς μονῆς καὶ στὴν ἐν γένει ὀργάνωσή της. Μετὰ τὴν ἐκλογή του ὡς μητροπολίτου Μηθύμνης καὶ τῇ μεταφορᾷ πιθανὸν τῆς ἑδρας τῆς μητρόπολης στὸ γειτονικὸ πρὸς τὴ μονὴ χωριὸ τοῦ Ἀχυρώνα (σημερινὴ Καλλονή), θὰ εἶχε ὅλη τὴν οἰκονομικὴ εὐχέρεια γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ καθολικοῦ. Πρὸς τὸ β' μισὸ τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ τὸ α' μισὸ τοῦ 17ου μᾶς ὁδηγοῦν ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὶς λίγες λευκὲς καὶ κάπως σκληρὲς γραμμὲς ποὺ τονίζουν τὰ φωτισμένα μέρη τοῦ προσώπου⁹⁴.

1.2. ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ, ΤΗΝ ΤΡΑΠΕΖΑ ΚΑΙ ΤΑ ΚΕΛΛΙΑ

Στὸ μουσεῖο τῆς μονῆς Λειμῶνος, τὸ ὁποῖο δημιουργήθηκε στὴ θέση ποὺ βρισκόταν παλαιότερα ἢ τράπεζα, ἐκτίθεται ἀποτοιχισμένη τοιχογραφία μὲ Ἑνθρονη Βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκο (πίν. 13α), ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς τράπεζας. Ἡ διατήρησή της εἶναι ἀρκετὰ καλή. Ἐχει καταστραφεῖ μόνο τὸ κάτω τμήμα τῆς παράστασης, ὅπου ὑπῆρχε τὸ ὑποπόδιο. Ἡ Παναγία παριστάνεται καθισμένη σὲ ξύλινο θρόνο πάνω σὲ μαξιλάρια ἔχοντας μπροστὰ στὴν ποδιά της τὸν Χριστό⁹⁵. Καὶ οἱ δύο μορφὲς εἰκονίζονται κατὰ μέτωπο. Ἡ Παναγία φέρει βαθυκύανο χιτῶνα καὶ κόκκινο βαθὺ μαφόριο μὲ σκούφια. Στὸν δεξιό της ὤμο ἡ παρυφὴ ἔχει πλούσια κρόσσια. Ἡ πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων εἶναι κανονικὴ, ἴσως κάπως γωνιώδης καὶ δύσκαμπτη, καὶ πέφτει ἀνάμεσα στὰ πόδια σχηματίζοντας συμμετρικὲς πτυχές. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ στὴν ἀριστερὴ της πλευρᾷ, δίπλα στὸ πόδι τοῦ καθίσματος. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐνδυμασία τοῦ Χριστοῦ πτυχώνεται κανονικὰ καὶ τὸ ἱμάτιο σχηματίζει συμμετρικὸ σχέδιο στὴν ἀπόληξή του. Ὁ Χριστὸς κρατᾷ εἰλητᾶριο στὸ ἀριστερὸ καὶ τὸ ἀκουμπᾷ στὸ γόνατο, καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ.

Τὰ πρόσωπα καὶ τῆς μητέρας καὶ τοῦ παιδιοῦ διακρίνει μαλακὸ πλάσιμο. Οἱ σκιὲς ἀπουσιάζουν ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν περιφέρεια. Ὅπου χρησιμοποιοῦνται εἶναι ἀπαλὲς λαδοπράσινες. Ὁ προπλασμὸς εἶναι ἀνοιχτὸς καστανοκίτρινος καὶ τὰ σαρκώματα δόθηκαν ρόδινα. Ἡ σὰρκα εἶναι μᾶλλον λίγο δουλεμένη καὶ κοντὲς γραμμὲς παράλληλες ἢ ἀκτινωτὲς χρησιμοποιήθηκαν στὰ προεξέχοντα μέρη. Τὰ μάτια καὶ τῶν δύο μορφῶν εἶναι μικρά. Ἡ γύρω ἀπ' αὐτὰ περιοχὴ πλάθεται μὲ ἀνοιχτὸ καστανὸ χρῶμα.

Ὁ ξύλινος θρόνος τῆς Θεοτόκου εἶναι ἀρκετὰ πολυτελής. Τὸ ἐρεισίνωτο σχηματίζει καμπύλη, φέρει ἐρυθροὺς κονδύλους ὡς ἐπίμηλα καὶ στὸ μέσο τῆς ράχης ψαθωτὸ πλέγμα. Σκαλιστὰ ἀνθέμια ὑπάρχουν καὶ στὰ πόδια, ἐκεῖ ὅπου ἐνώνονται μὲ τὰ ἐρεισίχειρα. Κοσμημένες μὲ κονδύλους εἶναι καὶ ἡ ποδιά καὶ οἱ πλάγιες πλευρὲς τοῦ καθίσματος. Στὰ πόδια ὑπάρχει ἡ διακόσμηση μὲ τὸ ἀνθέμιο καὶ ἀπομίμηση λεοντοκε-

94. Χ. Πατρινέλλης - Ἀ. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονὴ Σταυρονικήτα* (Ἀθήνα 1974) εἰκ. 50 καὶ Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* (Ἀθήνα 1977) πίν. 154 καὶ 197.

95. Πὰ τὸν τύπο τῆς παράστασης, βλ. Π. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* (Ἀθήνα 1990), ὅπου καὶ πλούσια βιβλιογραφία.

φαλῶν⁹⁶, καθὼς καὶ ἄλλη διακόσμηση μὲ πολύτιμους λίθους καὶ μαργαριτάρια. Ἀξιοπρόσεκτη εἶναι καὶ ἡ χρῆση γλυπτοῦ ἀνθεμίου στὰ τέσσερα πόδια τοῦ θρόνου.

Ἡ τεχνοτροπικὴ σχέση τῆς παράστασής μας μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς δὲν εἶναι πολὺ στενὴ, παρόλο ποὺ ἡ ἐπάλειψή της μὲ βερνίκι τὴν ἔχει κάπως ἀλλοιώσει. Μερικὲς ὁμοιότητες ὑπάρχουν στὴν ἀπόδοση τῶν ματιῶν καὶ τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων. Εἶναι πολὺ φυσικὸ νὰ διακοσμήθηκε πρῶτα τὸ καθολικὸ καὶ νὰ ἀκολουθήσει ἡ τράπεζα τοῦ μοναστηριοῦ μετὰ ἀπὸ μερικὰ χρόνια καὶ ἀπὸ ἄλλο ζωγράφο.

Ἀπὸ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς παραδίδεται ὅτι προέρχονται τὸ ἄνω τμήμα τοῦ σώματος τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (πίν. 14α) καὶ τὰ σπαράγματα τοιχογραφιῶν μὲ κεφάλια νέου, ἀγένειου, μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη ἀγίου (πίν. 13β), καθὼς καὶ ἐνὸς ἄλλου μὲ κοντὴ κόμη καὶ γένι (πίν. 14β). Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀρχάγγελο (ποὺ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *ΑΝΔΡΕΣ ΟΡΑΤΕ ΤΗΝ ΣΠΑΘΗΝ ΗΝ ΠΕΡ ΦΕΡΕΙ ΠΡΟ ΤΟΥ ΠΥΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΤΕΘΗΓΜΕΝΗΝ. ΜΗ ΤΙΣ ΒΕΒΗΛΟΣ ΚΑΚΙΣΤΟΣ ΚΑΚΕΡΓΑΤΗΣ ΚΑΤΑΦΡΟΝΙΤΗΣ ΤΩΝ Θ(ΕΟ)Υ ΠΡΟΣΤΑΓΜΑΤΩΝ ΤΟΛΜΩΝ ΕΙΣΕΛΘΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΜΕΣΟΝ ΜΗ ΠΡΩΤΟΝ ΑΦΕΙΣ Π...*), δὲν ὑπάρχει καμία ἀμφιβολία πὼς ἔχει φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου τοῦ καθολικοῦ. Ὡς πρὸς τὰ πρόσωπα τῶν ἄλλων δύο ἀγίων, παρόλο ποὺ εἶναι ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένα, μᾶς ὁδηγοῦν στὸν ζωγράφο τῆς Θεοτόκου τῆς κόγχης τῆς τράπεζας καὶ τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ. Πιθανόν, ἂν δὲν εἶχαν ἐκπέσει τὰ χρώματα τῆς τελικῆς ἐπεξεργασίας, νὰ ἀποκομίζαμε ἄλλη ἐντύπωση.

Ἀξίζει τέλος νὰ μνημονεύσουμε τὴν παράσταση ποὺ σώζεται στὸ προσκυνητάρι τοῦ θεωρούμενου κελλιοῦ τοῦ ἀγ. Ἰγνατίου. Εἶναι τὸ δεξιὸ τμήμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς (πίν. 15α, 16α, ἔγχρ. πίν. IVβ), στὸ ὁποῖο εἰκονίζονται μόνο ὁ Συμεὼν καὶ ἡ προφήτισσα Ἄννα. Ἀπουσιάζουν τρία ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης, ὁ Ἰωσήφ καὶ ἡ Θεοτόκος μὲ τὸν Χριστό. Πίσω ἀπὸ τὶς δύο μορφές ὡς ἀρχιτεκτονικὸ βάθος εἰκονίζεται ἐπ'ἀλλήλη τοξοστοιχία. Δὲν διακρίνεται ἡ Τράπεζα τοῦ θυσιαστηρίου. Ὁ Συμεὼν παριστάνεται γέρος μὲ γυρτωμένη ἐλαφρὰ τὴν πλάτη, μὲ ἄσπρα γένια καὶ μακριὰ μαλλιά. Φορᾷ λαδοπράσινο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ ἔχει τὰ καλυμμένα χέρια του τεντωμένα γιὰ νὰ δεχτεῖ τὸ θεῖο βρέφος. Πίσω του ἡ προφήτισσα φορᾷ λαδοπράσινο χιτῶνα καὶ βαθὺ ἐρυθρὸ μαφόριο καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: *ΤΟΥΤΟ ΤΩ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΑΙΣΤΕΡΕΩΣΑΙ*.

Καὶ οἱ δύο μορφές βλέπουν πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπου κανονικὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε παρασταθεῖ ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ καὶ ὁ Ἰωσήφ. Ὅπως ἀποδείχτηκε μετὰ τὸν καθαρισμὸ της, ἡ παράσταση ἐντοιχίστηκε στὸ προσκυνητάρι ὅταν θὰ ἔγινε ἡ ριζικὴ ἀνακαίνιση τοῦ καθολικοῦ στὸ ὁποῖο πιθανὸν ἀνῆκε⁹⁷.

96. Παρόμοιες λεοντοκεφαλές ἔχει καὶ ὁ θρόνος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὴν Πάτμο, βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* ἀρ. 9, πίν. 13 καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Κέρκυρας. Ὅμως ἡ παράσταση τῆς Μυτιλήνης ἔχει ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐρεισίχαιρα

καὶ πλουσιότερο διάκοσμο.

97. Παραστάσεις τοῦ Συμεὼν μόνου ἀλλὰ μὲ τὸ παιδί στὴν ἀγκαλιά ὑπάρχουν σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες ἤδη ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα, ὅπως π.χ. στὴν Παναγία Ἀράκου στὰ Λαγουδερά Κύπρου (1192),

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη πρέπει μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε νὰ κατατάξουμε τὴ σύνθεση στὸν τύπο Α' (κατὰ τὴν κατάταξη τοῦ Ξυγγόπουλου), σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο κρατᾷ τὸν Χριστὸ ἡ Θεοτόκος καὶ ἔρχεται γιὰ νὰ τὸν παραδώσει στὸν Συμεών, ὁ ὁποῖος ἀπλώνει τὰ καλυμμένα χέρια του γιὰ νὰ τὸν παραλάβει⁹⁸.

Οἱ τεχνοτροπικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὴ σύνθεση, ποὺ ἔχει φιλοτεχνηθεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας καὶ πιθανὸν σὲ ὑπόστρωμα γύψου, μᾶς ὁδηγοῦν σὲ ἄλλο ζωγράφο ἀπ' αὐτὸν τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τοῦ καθολικοῦ, στὸν ζωγράφο τῆς τράπεζας καὶ τοῦ κοιμητηριακοῦ ναῖσκου. Καὶ στὶς δύο μορφές, ἰδιαίτερα στὸν Συμεών, διακρίνεται προσπάθεια ψυχογραφικῆς ἀπόδοσης. Τὰ φῶτα δημιουργοῦνται μὲ τὴν παράθεση παράλληλων, ὄχι ἰδιαίτερα λεπτῶν, φωτεινῶν γραμμῶν, ποὺ ἀναδεικνύουν τὴ σάρκα. Ἡ πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων τοῦ πρεσβύτερου ἀκολουθεῖ τὶς καμπύλες τοῦ σώματος. Τὸ ἴδιο περὶ που συμβαίνει καὶ μὲ τὴν πτύχωση τῆς βαριᾶς ἐνδυμασίας τῆς προφήτισσας. Ὡς πρὸς τὴ σχέση τῆς σύνθεσης μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ ἢ τῆς τράπεζας, ἔγινε ἤδη κάποια ἀναφορά. Τεχνοτροπικὰ ἔχουμε ἤδη σημειώσει ὅτι βρίσκεται μᾶλλον κοντὰ στὶς τοιχογραφίες τῆς τράπεζας.

1.3. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΑΚΟΥ ΝΑΟΥ

Στὰ ὅρια τῆς μονῆς καὶ σὲ ἀπόσταση διακοσίων περίπου μέτρων ΒΑ. ἀπὸ τὸν περίβολο τῆς βρίσκεται τὸ κοιμητήριον, περιφραγμένο κι αὐτὸ μὲ ὑψηλὸ τοῖχο. Μέσα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κοιμητηριακὸ ναό, ὑπάρχει καὶ ὀστεοφυλάκιο. Τὸ παρεκκλήσι εἶναι ἀφιερωμένο στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου (σχ. 3-7)⁹⁹.

Πρόκειται γιὰ μονόχωρο, μικρῶν διαστάσεων (7.50×4.30 μ., πᾶχ. τοίχου 0.70 μ.) μνημεῖο, μὲ ἐγγεγραμμένες στὸ πᾶχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τὶς κόγχες. Εἶναι χτισμένο μὲ ἀργολιθοδομὴ ἀπὸ ντόπιο ὑλικὸ καὶ καλύπτεται μὲ δίρριχτη στέγη (ἀνακαινισμένη). Καινοῦρια εἶναι καὶ ἡ ὀροφή, ποὺ μιμεῖται τὴν παλαιότερη. Στὸν νότιο τοῖχο φέρει δύο ἰσομεγέθη παράθυρα (1×0.65 μ.). Ἄξιο προσοχῆς εἶναι ὅτι στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο στὸ Ἰ. Βῆμα

βλ. Α. καὶ J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus* (London 1985) 164, εἰκ. 90. Ὡς ἐπόμενο παράδειγμα σημειώνουμε τὴ μικρογραφία τοῦ εὐαγγελισταρίου Karahissar στὸ Λένινγκραντ (Μτ. Γρ. 105) τοῦ 1261 μ.Χ., βλ. D. C. Shorr, *The Iconographical Development of the Presentation in the Temple*, *ArtBull* 28, 1946, εἰκ. 20 καὶ μία εἰκόνα τῆς Μ. Σινᾶ τοῦ 14ου αἰῶνα, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ* I (Ἀθῆναι 1956) εἰκ. 178, ὅπου εἰκονίζεται μόνο ὁ Συμεών μὲ τὸ παιδί.

98. Βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, Ὑπαπαντή, *ΕΕΒΣ* 6, 1929, 228-239, E. Lucchesi - Palli, *Darbringung Jesu im Tempel*, *LCI* 1, στ. 473-477, D. C. Shorr, *The Iconographical Development of the Presentation in the Temple*

17-32, καὶ K. Wessel, *Darstellung Christi im Tempel*, *RbK* I, στ. 1134-1145, ὅπου πολλὰ παραδείγματα ἀπὸ τοὺς διαφόρους τύπους. Βλ. ἐπίσης καὶ H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP* 34-35, 1980-81, 262 κέ.

99. Δὲν γνωρίζω πῶς ἔχει καθιερωθεῖ καὶ ἀναφέρεται ὡς ναῖσκος τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, ἀφοῦ στὴ θέση ποὺ συνήθως βρίσκεται ἡ λατρευτικὴ τοιχογραφία ἔχει ζωγραφιστεῖ, στὴν κάτω ζώνη, ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου. Στὴν πρώτη ἐργασία μου γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ εἶχα κι ἐγὼ παρασυρθεῖ ἀπὸ τὴν παλαιότερη βιβλιογραφία καὶ τὴν προφορικὴ παράδοση καὶ ὀνομάζω ἐσφαλμένα τὸν ναῖσκο ὡς τῆς Κοίμησης τῆς Παναγίας.

ἔχουν ἐντοιχιστεῖ μικρὰ ἀγγεῖα, πιθανὸν γιὰ καλύτερη ἡχητική ὅταν ὁ ἱερέας θὰ λειτουργοῦσε στραμμένος πρὸς τὰ ἀνατολικά. Ὡστόσο θὰ λέγαμε πὺς τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ γιὰ ἓνα τόσο μικρὸ μνημεῖο ἦταν μᾶλλον περιττά.

Ἀπὸ τὰ νότια καὶ τὰ δυτικά τὸ μνημεῖο ἔφερε στοὰ πὺς καλυπτόταν μὲ μονόρριχτη στέγη. Τὰ ξύλινα δοκάρια πατοῦσαν σὲ χαμηλὸ τοιχίον. Ἡ στοὰ τοῦ νότιου τοῖχου ἔχει σήμερα καταστραφεῖ.

Στὰ ἀρχεῖα τῆς μονῆς δὲν γίνεται καμιὰ μνεῖα γιὰ τὸν ναῖσκο. Νομίζω ὅμως πὺς πρὲς, κυρίως λόγω τῆς τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν, νὰ θεωρήσουμε τὸ παρεκκλήσι ὡς ἔργο τοῦ κτίτορα τῆς μονῆς¹⁰⁰.

Οἱ τοιχογραφίες βρίσκονται σ' ὅλους τοὺς τοίχους τοῦ Ἱ. Βήματος καὶ τοῦ κυρίου ναοῦ. Ὁ διάκοσμος εἶχε διαρθρωθεῖ σὲ δύο ζῶνες. Ἡ πάνω μὲ σκηνές Δωδεκαόρτου καὶ τῶν παθῶν ἔχει δυστυχῶς καταστραφεῖ. Σώζεται μόνο ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στὸν δυτικὸ τοῖχον.

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης εἰκονίζεται ἡ Πλατυτέρα στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας (πίν. 15β, 16β, ἔγχρ. πίν. Vβ), πὺς κάτω στὸν ἡμικύλινδρο ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων (πίν. 17β, 18, ἔγχρ. πίν. VIα) καὶ στὴν ἐπόμενη ζώνη ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο οἱ ἱεράρχες ἄγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (πίν. 19α) ἀπὸ τῆς μίας, καὶ οἱ ἄγ. Βασίλειος ὁ Μέγας καὶ Νικόλαος «Μυρέων» (πίν. 19β) ἀπὸ τὴν ἄλλη.

Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς (πίν. 23) μὲ τὸν ἀρχάγγελο Γαβριὴλ ἀριστερὰ καὶ τὴ Θεοτόκον δεξιὰ. Πὺς πάνω δύο προφήτες: ὁ Ἡσαΐας ἀριστερὰ καὶ ὁ Δαβὶδ δεξιὰ (πίν. 17α). Ἀνάμεσά τους στὸ μέτωπο τῆς κόγχης εἰκονίζεται λευκοφορεμένη ἀκέφαλη μορφή σὲ στηθάριο, πὺς κρατᾷ σφαῖρα. Ἀπὸ τὸ στηθάριο ἐκφεύγουν ἕξι ἀκτίνες. Μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Θεοῦ Πατρὸς.

Στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ Ἀμνὸς (Μελισμὸς) (πίν. 20α, ἔγχρ. πίν. VIβ) καὶ οἱ διάκονοι ἄγ. Στέφανος καὶ ἄγ. Ρωμανός. Στὸν βόρειον τοῖχον μέσα στὸ Ἱ. Βῆμα παριστάνεται τὸ ὄραμα τοῦ ἄγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας (πίν. 22α) καὶ σὲ μικρὴ βοηθητικὴ κόγχη ἀκόμη ἓνας διάκονος, ὁ ἄγ. Λαυρέντιος (πίν. 22β) μὲ παπαλήθρα.

Στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ, στραμμένοι πρὸς τὴν κεντρικὴ κόγχη, εἰκονίζονται οἱ ἱεράρχες ἄγ. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας, ἀριστερὰ, καὶ ἄγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης, δεξιὰ (πίν. 20β, 21). Στὸν νότιον τοῖχον μέσα στὸ Ἱ. Βῆμα παριστάνονται ἓνας ἱεράρχης, τοῦ ὁποῖου ἡ κεφαλὴ εἶναι καταστραμμένη, καὶ στίς παραστάδες τοῦ παραθύρου δύο ἀκόμη διάκονοι: τοῦ ἑνὸς τὸ ὄνομα εἶναι σβησμένο, ὁ ἄλλος εἶναι ὁ ἄγ. Ἀθανάσιος.

100. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Μηθύμνης Γαβριὴλ (1618-1621) ὡς ναὸς τοῦ κοιμητηρίου τῆς μονῆς, βλ. Ἱ. Φουντούλη, *Γαβριὴλ μητροπολίτου Μηθύμνης «περιγραφή τῆς Λέσβου»* (Ἀθήναι 1960)

37-40. Ὁ μητροπολίτης Σάρδεων Γερμανὸς σημειώνει πὺς οἱ τοιχογραφίες του εἶναι τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ. Βλ. *Δελτίον Ἱ. Μητροπόλεως Μηθύμνης* 9, 1937, 141.

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ 3-7

Ἀνατολικὸς τοῖχος

1. Πλατυτέρα
2. Κοινωνία Ἀποστόλων
3. Ἄγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος
4. Ἄγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος
5. Ἄγ. Βασίλειος ὁ Μέγας
6. Ἄγ. Νικόλαος Μύρων
7. Εὐαγγελισμὸς
8. Ἀμνὸς-Μελισμὸς
9. Ἄγ. Στέφανος, διάκονος
10. Ἄγ. Ρωμανός, διάκονος
11. Ἄγ. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας
12. Ἄγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης
13. Ὅραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας
14. Ἄγ. Λαυρέντιος, διάκονος

Νότιος τοῖχος

15. Τεράρχης, ἀδιάγνωστος
16. Διάκονος, ἀδιάγνωστος
17. Ἄγ. Ἀθανάσιος, διάκονος
18. Γέννηση τῆς Θεοτόκου
19. Προφήτης Ἡλίας
20. Ἄγ. Ἀντώνιος
21. Ἄγ. Ἀρσένιος
22. Ἄγ. Εὐθύμιος(;)
23. Ἄγ. Θεοδόσιος

Δυτικὸς τοῖχος

24. Κοίμησις τῆς Θεοτόκου
25. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ
26. Ἄγ. Ζωσιμᾶς

27. Ἄγ. Μαρίνα ἡ Αἰγυπτία
28. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ

Βόρειος τοῖχος

29. Ἄγ. Ἀκάκιος
30. Ἄγ. Ἀρτέμιος
31. Ἄγ. Νικήτας
32. Ἄγ. Προκόπιος
33. Ἄγ. Νέστωρ
34. Ἄγ. Θεόδωρος Τήρων
35. Ἄγ. Θεόδωρος Στρατηλάτης
36. Ἄγ. Δημήτριος
37. Ἄγ. Γεώργιος

Στὸν κυρίως ναό, στὸν νότιο τοῖχο, εἰκονίζεται στὴν κάτω ζώνη, ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο, ἡ παράσταση τῆς Γέννησης τῆς Θεοτόκου (πίν. 24-25, ἔγχρ. πίν. VIIα) καὶ στὴ συνέχεια ὁ προφήτης Ἡλίας, ὁ ἅγ. Ἀντώνιος, ὁ ἅγ. Ἀρσένιος, ὁ ἅγ. Εὐθύμιος(;) καὶ ὁ ἅγ. Θεοδόσιος (πίν. 28-29α, 30α, ἔγχρ. πίν. VIIβ, VIIIα).

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ θύρα, παριστάνεται ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ (πίν. 26β) μὲ ρομφαία, ἐνῶ δεξιὰ ἀπ' αὐτὴν ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (πίν. 32β). Ἐσωτερικά, στὶς παραστάδες τῆς πόρτας, εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Ζωσιμᾶς στὴ νότια, καὶ ἡ ἅγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία στὴ βόρεια (πίν. 27). Ὅλη τὴν πάνω ζώνη καταλαμβάνει ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (πίν. 26α).

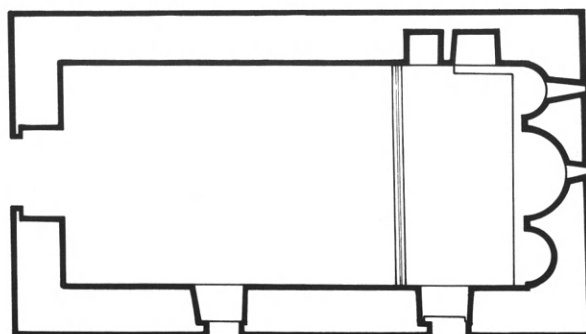
Στὸν βόρειο τοῖχο ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Γεώργιος καὶ ἀκολουθοῦν ὁ ἅγ. Δημήτριος, οἱ ἅγ. Θεόδωροι Στρατηλάτης καὶ Τήρων (πίν. 29β), ὁ ἅγ. Νέστωρ (πίν. 30β, ἔγχρ. πίν. VIIIβ), ὁ ἅγ. Προκόπιος (πίν. 31β, ἔγχρ. πίν. VIIIβ), ὁ ἅγ. Νικήτας (πίν. 31β), ὁ ἅγ. Ἀρτέμιος καὶ ὁ ἅγ. Ἀκάκιος (πίν. 32α). Κάτω ἀπὸ τὶς παραστάσεις περιτρέχει τοὺς τοίχους ποδέα, ποὺ στὸν κυρίως ναὸ ἔχει ὕψ. 0.50 μ. καὶ στὸ Ἰ. Βῆμα 0.75 μ.

Δυστυχῶς ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ Δωδεκαόρτου οἱ περισσότερες ἔχουν καταστραφῆ.

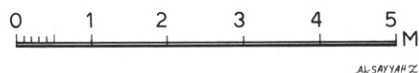
Διάκοσμο φέρει καὶ ἡ μικρὴ ἀβαθὴς κόγχη, ἐξωτερικὰ πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ θύρα τοῦ μνημείου. Παριστάνεται ἡ Θεοτόκος Δεομένη σὲ προτομὴ ἔχοντας μπροστὰ στὸ στήθος τὸν Χριστό, ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια.

Τοιχογραφίαι τῆς κόγχης καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου

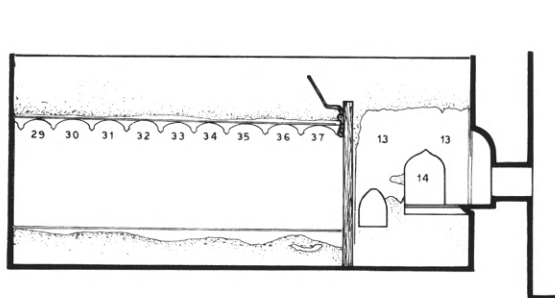
Ἡ Πλατυτέρα (πίν. 15β, 16β), στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας, συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *ΜΗΡ ΘΥ Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ*. Φέρει τὴ συνηθισμένη ἐνδυμασία σὲ χρῶμα κόκκινο κρασιοῦ καὶ ἔχει τὰ χέρια ἀνοιχτὰ σὲ δέηση. Στὸ στήθος, μέσα σὲ δίσκο σὲ ἀποχρώ-



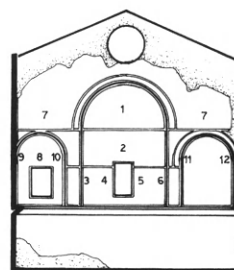
Σχ. 3. Κάτοψη.



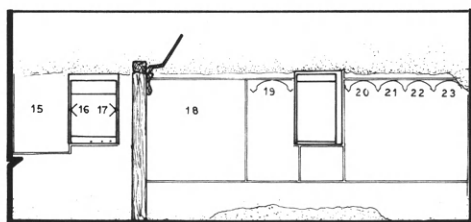
AL-SAYYAH Z.



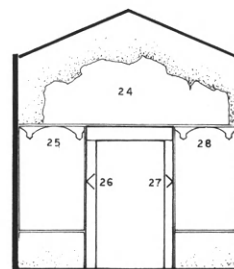
Σχ. 4. Βόρειος τοίχος.



Σχ. 5. Ανατολικός τοίχος.



Σχ. 6. Νότιος τοίχος.



Σχ. 7. Δυτικός τοίχος.

Σχ. 3-7. Μονή Λειμῶνος, κοιμητηριακὸς ναὸς Γεννήσεως Θεοτόκου.

σεις τοῦ σταχτιοῦ πρὸς τὸ κυανό, βρίσκεται ὁ Χριστὸς φορῶντας χιτῶνα καὶ ἱμάτιο κατακερματισμένα ἀπὸ τὶς χρυσοκονδυλίες. Κρατᾷ εἰλητάριο στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιόν. Ἀπὸ τὸν κεντρικὸ κύκλο τοῦ δισκαρίου ἐκφεύγουν λεπτὲς φωτεινὲς ἀκτίνες.

Καὶ οἱ δύο μορφὲς ἔχουν ἀποδοθεῖ ἀπὸ τὸν ζωγράφο μὲ ἐπιτυχία. Οἱ σκιὲς εἶναι

μαλακές και ό φωτισμός όχι πολύ σκληρός¹⁰¹. Τό τεταρτοσφαίριο περιβάλλεται από ζώνη μέσα στην όποία ύπάρχει διπλή έλίσσόμενη ταινία.

Σέ στενή σχετικά ζώνη κάτω από την Πλατυτέρα εικονίζεται ή Κοινωνία τών 'Αποστόλων (πίν. 17β-18, έγχρ. πίν. VIα). 'Η απόδοσή της έχει στοιχεΐα μικρογραφικά. Στή μέση τής παράστασης εικονίζεται άγία Τράπεζα καλυμμένη με κιβώριο. Πάνω της δίσκος με άρτο, άστερίσκος και σταχωμένο βιβλίο. Στήν πίσω πλευρά της παριστάνεται δύο φορές ό Χριστός ντυμένος με πολυσταύριο σάκκο και ώμοφόριο ως άρχιερέας, στραμμένος προς τά ήμιχώρια τών άποστόλων που εικονίζονται άριστερά και δεξιά. Πάνω από τό φωτοστέφανο του καθενός γράφεται τό άρχικό του όνόματός του. Στο βάθος τής σκηνής δέν ύπάρχει κανένα άρχιτεκτόνημα. Στο άριστερό ήμιχώριο ό Χριστός προσφέρει τόν άρτο στον Πέτρο και στο δεξιό δίνει στον Παύλο νά πιει από ύψηλό και πλατύ ποτήρι. Πάνω από τά ήμιχώρια έκτενής έπιγραφή με τά λόγια του Χριστού προς τούς μαθητές (Ματθ. 26, 26-28). Οί άπόστολοι, στοιχημένοι ό ένας πίσω από τόν άλλον, χαρακτηρίζονται από ιερατική ρυθμικότητα και έχουν τά πρόσωπά τους άρκετά ψυχογραφημένα. Τά χαρακτηριστικά τους ξεφεύγουν από την τυποποίηση. Τά ίμάτιά τους διακρίνει σχετική πολυχρωμία.

Εικονογραφικά ή παράσταση άντλει όπωσδήποτε τά στοιχεΐα της από την παλαιολόγεια έποχή, όμως έχει και κάποια άλλα που την διαφοροποιούν από αυτήν¹⁰². 'Η διπλή άπεικόνιση του Χριστού άπαντάται και σέ πολλές άλλες παραστάσεις βυζαντινής έποχής. 'Ο 'Ιησούς μπορεί νά βρίζεται πίσω από την Τράπεζα ή στίς πλαϊνές πλευρές της¹⁰³. 'Ως προς την ένδυμασία του, που εικονίζεται δηλ. ντυμένος ως άρχιερέας, συνηθίζεται ιδιαίτερα σέ παραστάσεις μεταβυζαντινής έποχής¹⁰⁴. Τό στοιχείο που διαφοροποιεί την παράστασή μας από την *Ερμηνεία τής ζωγραφικής* είναι ή παρουσία του Παύλου στη θέση του 'Ιωάννη και ή άπουσία του 'Ιούδα¹⁰⁵.

Στήν πιό κάτω ζώνη του ήμικυλίνδρου εικονίζονται τέσσερις συλλειτουργοϋντες ιεράρχες (πίν. 19α-β), ανά δύο άριστερά και δεξιά από τό παράθυρο, όπου κανονικά θά βρισκόταν ό Άμνός. Πρόκειται γιά τόν 'Ιωάννη τόν Χρυσόστομο και τόν Γρηγόριο τόν Θεολόγο άριστερά, και τόν Βασίλειο τόν Μέγα και τόν Νικόλαο Μύρων δεξιά. Φέρουν σταυροφόρους σάκκους και ώμοφόρια και κρατούν άνοιχτά

101. 'Η παράσταση τής Πλατυτέρας, καθιερωμένη κυρίως από τή βυζαντινή παράδοση, κοσμεΐ τά τεταρτοσφαίρια πολλών μεταβυζαντινών εκκλησιών. 'Ως Βλαχερνίτισσα, αλλά με την έπωνυμία «*Ελπίς τών Άπελπισμένων*», εικονίζεται ή Θεοτόκος στών ναό του Άγ. Νικολάου τής μοναχής Εϋπραξίας στην Καστοριά (1485), βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Καστοριά*, I. *Βυζαντιναι τοιχογραφίαι* (Θεσσαλονίκη 1953) πίν. 181, με την έπιγραφή «*Πλατυτέρα τών Ούρανών*» εικονίζεται στους Άγ. Άποστόλους τής Καστοριάς (1547), βλ. Γ. Γούναρη, *Οί τοιχογραφίες τών Άγ. Άποστόλων και τής Παναγίας Ρασιώτισσας* πίν. 1.

102. Πά την εικονογραφία του θέματος βλ. LCI 1,

στ. 173-176 (έκδ. Herder) και K. Wessel, *Apostelkommunion*, RbK I, στ. 239 κέ.

103. Για περισσότερα στοιχεΐα βλ. Ά. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Άγ. Νικολάου Όρφανου στη Θεσσαλονίκη* (Θεσσαλονίκη 1986) 74-75.

104. Π.χ. στών άρχαιότερο διάκοσμο τής Μ. Φιλανθρωπηνών, βλ. Μ. Άχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή τών Φιλανθρωπηνών και ή πρώτη φάση τής μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα 1983) πίν. 19, στη Μ. Βαλαάμ, *ΘΗΕ* (λ. Κατελάνος) εικ. 450.

105. Διονυσίου εκ Φουρνά, *Ερμηνεία τής ζωγραφικής* 127-128.

εἰλητάρια μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ τῆς Θεῆς Λειτουργίας¹⁰⁶. Τὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικά τῶν ἱεραρχῶν εἶναι αὐτὰ πού ἔχουν διαμορφωθεῖ ἀπὸ τὴν παλαιότερη ἐποχή.

Συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες εἰκονίζονται καὶ στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ. Κι αὐτοὶ εἶναι στραμμένοι πρὸς τὸ κέντρο. Πρόκειται γιὰ τὸν Κύριλλο Ἀλεξανδρείας καὶ τὸν ἅγ. Σίλβεστρο πάπα Ρώμης (πίν. 20β, 21). Φέρουν ἀκόσμητο σάκκο καὶ πολυσταύριο ὠμοφόριο, πῖλο καὶ μίτρα ἀντίστοιχα στὸ κεφάλι καὶ κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια μὲ περικλοπὲς τῆς Θεῆς Λειτουργίας¹⁰⁷. Τὸν κύκλο τῶν συλλειτουργούντων κλείνει ἀκόμη ἓνας ἀδιάγνωστος ἀκέφαλος ἱεράρχης, καθὼς καὶ δύο διάκονοι στὸ παράθυρο. Ὁ ἓνας εἶναι ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος¹⁰⁸, ὁ ἄλλος εἶναι ἀδιάγνωστος.

Ἡ ἔλλειψη χώρου στὸν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης ἀνάγκασε τὸν ζωγράφο νὰ ἀποσπᾷ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Ἀμνοῦ (Μελισμοῦ) (πίν. 20α, ἔγχρ. πίν. VIβ), πού συνήθως βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες, καὶ νὰ τὸ τοποθετήσῃ στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης¹⁰⁹ ὅπου, ὅπως εἶναι γνωστό, εἰκονίζεται ἡ Ἀκρα Ταπείνωση. Ὁ Χριστὸς εἶναι ὑπτιος μέσα σὲ λεκανίδα καὶ καλύπτεται στὴν ὀσφυϊκὴ χώρα μὲ βαθύχρωμο ὕφασμα. Φέρει φωτοστέφανο καὶ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὸν θεατὴ¹¹⁰. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ λεκανίδα παραστάθηκαν οἱ διάκονοι ἅγ. Στέφανος ὁ Πρωτομάρτυς καὶ ἅγ. Ρωμανὸς ὁ Μελωδός. Φέρουν στιχάριο καὶ ὁράριο καὶ κρατοῦν εὐαγγέλιο καὶ θυμιατήρι ἀντίστοιχα. Πάνω ἀπὸ τὴ λεκανίδα σὲ τρεῖς στίχους ἡ ἐπιγραφή: «*Ἀμνὸς πρόκειμαι μυστικῶς ἐσφαγμένος. Μελίζομαί τε καὶ τρέφω τοὺς ἀξίους. Βλέπε ἄν(θρωπ)ε ἀναξίως μὴ λάβῃς*»¹¹¹. Ἡ ἐπεξεργασία τῶν προσώπων καὶ τῶν γυμνῶν μερῶν τοῦ σώματος γίνεται

106. Στὸ εἰλητάριο τοῦ Χρυσοστόμου ἡ ἐπιγραφή: «*Ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον τὴν τροφήν...*», στὸ εἰλητάριο τοῦ Γρηγορίου: «*Δέσποτα κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν... τάγματα καί...*», στὸ εἰλητάριο τοῦ Βασιλείου: «*οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς...*», καὶ στὸ εἰλητάριο τοῦ Νικολάου: «*Κύριε ὁ Θεός...*» (τὸ ὑπόλοιπο δὲν διατηρεῖται καλὰ). Πὰ τίς ἐπιγραφές βλ. Ν. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* (Ἀθήναι 1936) 2, 37, 71, 87. Πὰ τὸ θέμα τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν πού τοὺς γνωρίζουμε ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ ἐποχή, βλ. Κ. Wessel, *Apsisbilder, RbK I*, στ. 268-293, Μ. Χατζηδάκη, *Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, ΔΧΑΕ* περ. Δ', 1, 1959, 91 κέ., C. Walter, *Art and the Ritual of the Byzantine Church* (London 1982) 207 κέ., S. Djurić, *Some Variants of the Officiating Bishops* κλπ., *XVI Byz. Kongr.* II/5, 481 κέ. Κατάλογο μὲ τίς ἐπιγραφές τῶν εἰληταρίων τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν βλ. G. Babić - C. Walter, *The Inscription upon Liturgical Rolls, REB* 34, 1976, 270 κέ.

107. Στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγ. Κυρίλλου γράφει: «*Πάλιν καὶ πολλάκις σοὶ προσπίπτομεν καὶ παρακαλοῦμεν*» (εὐχή τῶν πιστῶν) καὶ στοῦ ἁγ. Σιλβέστρου: «*Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ ἐν ὑψίστοις κατοικῶν*

καὶ τὰ ταπεινὰ ἐφορῶν, ὁ τὴν σωτηρίαν...» (εὐχή τῶν κατηχουμένων), Π. Ν. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι* 64 καὶ 68.

108. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου πιθανὸν νὰ σχετίζεται μὲ τὴν εἰκονιζομένη στὸν βόρειο τοῖχο παράσταση τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας.

109. Εἶχα παλαιότερα διατυπώσει τὴν ἄποψη πὼς τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ εἰκονίζεται πάντοτε στὴν κόγχη ἀνάμεσα στοὺς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 28. Τὸ παράδειγμα πού ἐξετάζουμε ἀνατρέπει τὴν παράδοση αὐτή.

110. Πὰ τὸ θέμα τοῦ Ἀμνοῦ - Μελισμοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία πού παραθέτω στὴν παραπάνω ἐργασία μου, βλ. καὶ C. Walter, *The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration*, στὸ *XV Congr. Byz.* II/B, 909 κέ., H. Belting, *An Image and Its Function in Liturgy: Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34/35, 1982, 12 κέ., Μ. Garidis, *Approche «réaliste» dans la représentation du Melismos*, στὸ *XVI Byz. Kongr.* II/5, 495 κέ.

111. Ἡ ἐπιγραφή αὐτή, πού συνοδεύει συνήθως τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, δὲν ἀποδίδεται σὲ κάποιο πατέρα τῆς Ἐκκλησίας. Ἴσως εἶναι δημιούργημα ἐνὸς ζωγράφου καὶ τὴν ἐπαναλαμβάνουν οἱ μεταγενέστεροι.

πάνω στὸν ἀνοιχτόχρωμο προπλασμό μὲ λίγες ἀπαλές φωτοσκιάσεις καὶ διάχυτο φωτισμό.

Στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. 23)¹¹² ὁ ἀρχάγγελος προβάλλεται σὲ τεῖχος πού βρίσκεται πίσω του. Ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ ὅτι τὸ σκῆπτρο πού κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι ἀπολήγει σὲ σταυρὸ καὶ ὄχι σὲ κρινάνθεμο, τὸ ὁποῖο συνήθως εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ μαργαριτάρια. Τὸ δεξιὸ του χέρι εἶναι τεντωμένο σὲ χειρονομία λόγου πρὸς τὴν Παναγία, στὴν ὁποία κατευθύνεται καὶ τὸ βλέμμα του. Αὐτὴ βρίσκεται ὄρθια σὲ ὑποπόδιο μπροστὰ σὲ βαρὺ κάθισμα, κρατᾷ ἀδράχτι στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία ἀπορίας. Τὸ κεφάλι της, πρὸς τὸ ὁποῖο κατευθύνεται ἡ φωτεινὴ ἀκτίνα, τὸ γέρνει ἐμπρός, μὴ ἔνδειξη ὑποταγῆς στὸ θεῖο ἄγγελμα.

Σχετικοὶ μὲ τὸν Εὐαγγελισμό εἶναι οἱ δύο προφῆτες (πίν. 17α), πού βρίσκονται πιὸ πάνω πρὸς τὸ τεταρτοσφαίριο. Καὶ οἱ δύο εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴ Θεοτόκο. Ὁ Ἡσαΐας ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ἀρχαγγέλου κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν προφητεία: *Ἴδου ἡ Παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει* (Ἡσαΐας ζ' 14). Ὁ Δαβὶδ ἀπὸ τὴν ἄλλη κρατᾷ εἰλητὸ μὲ τὴ μισοσβησμένη ἐπιγραφή ἀπὸ τὸν Ψαλμὸ του: *Ἀκουσον θύγατερ καὶ κλῖνον τὸ σὺς σου...* (Ψαλμ. μδ', 11). Τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προφητῶν εἶναι αὐτὰ πού παραδίδονται ἀπὸ τὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*¹¹³.

Στὸ μέτωπο τοῦ τεταρτοσφαιρίου, στὴ θέση ὅπου συνήθως βρίσκεται τὸ Ἅγιο Μανδύλιο, εἰκονίστηκε μέσα σὲ στηθάριο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφεύγουν ἔξι ἀκτίνες, πιθανὸν ὁ Θεὸς Πατὴρ λευκοφορεμένος. Τὸ κεφάλι του δυστυχῶς ἔχει καταστραφεῖ ἀπὸ τὸ μεταγενέστερο κυκλικὸ παράθυρο. Μπροστὰ στὸ στήθος του κρατᾷ σφαίρα¹¹⁴.

Ἡ παράσταση τοῦ Ὁράματος τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας (πίν. 22α), πού βρίσκεται στὸ κάτω τμήμα τοῦ βόρειου τοίχου μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα¹¹⁵, ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὰ δύο μόνο κύρια πρόσωπα, τὸν ἁγ. Πέτρο καὶ τὸν Χριστό. Ὁ πρῶτος ἀριστερὰ, μὲ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ προσκλίνοντας ἐλαφρὰ τὸ σῶμα, κρατᾷ εἰλητάριο στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ δέηση. Ὁ μικρὸς Χριστὸς βρίσκεται ἀπέναντί του πάνω σὲ βᾶθρο, μισοκαλυμμένος μὲ τὸν σχισμένο του χιτῶνα. Τὸ σῶμα του προβάλλεται σὲ τετράγωνο πλαίσιο πού εἶναι ἐπάλληλο σὲ ρόμβο¹¹⁶. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τοῦ ἱεράρχη δὲν σώζεται, ὅμως ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἡ ἐπιγραφή διατηρεῖ μερικὲς λέξεις οἱ ὁποῖες

112. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. J. H. Emminghaus, *Verkündigung an Maria*, LCI 4, στ. 422 κέ., G. A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung* (Utrecht - Antwerpen 1961) 37 κέ. K. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως* (Θεσσαλονίκη 1972) 115 κέ. καὶ Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 35-36, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

113. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 77.

114. Εἶναι ἔξις πῦρ πιθανὸν νὰ εἰκονιζόταν ἀντὶ τοῦ Πατρὸς ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ.

115. Βλ. G. Millet, *La vision de Saint Pierre d'Alexandrie*, *Mélanges Ch. Diehl* II (Paris 1930) 99-115, καὶ K.

G. Kaster, *Petrus I von Alexandrien*, LCI 8, στ. 175-176.

116. Ὁ Χριστὸς μπορεῖ νὰ βρίσκεται καὶ πάνω σὲ ἁγ. Τράπεζα καλυμμένη μὲ κιβώριο. Σὲ παράσταση τοῦ ναοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Προδρόμου στὴν Bobostica κοντὰ στὴν Κορυτσά Β. Ἡπείρου (τοῦ 1591), στὴν ἁγ. Τράπεζα ἀντὶ γιὰ κιβώριο ὑπάρχει πλαίσιο πού μοιάζει μὲ θύρα καὶ φέρει παραπέτασμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο προβάλλει ὁ Χριστὸς (ἀδημοσίευτη). Ὁ Χριστὸς μπορεῖ νὰ περιβάλλεται ἀπὸ φωτεινὴ ὡοειδὴ δόξα (π.χ. στὸν Ἀγ. Δημήτριο στὴν Bobostica, τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ.), ἢ νὰ βρίσκεται μέσα σὲ ἐπάλληλους ρόμβους, ὅπως στὸν Ἀγ. Νικόλαο τῆς Μοναχῆς Εὐπραξίας (15ος αἰ.) στὴν Καστοριά.

δέν βοηθοῦν στὸν ἐντοπισμὸ τοῦ χωρίου¹¹⁷. Ἀπὸ τὴν παράσταση ἀπουσιάζει τὸ τέρας ποὺ συνήθως καταβροχθίζει τὸν Ἄρειο¹¹⁸. Οἱ μορφές τοῦ ἁγ. Πέτρου καὶ τοῦ Χριστοῦ, παρὰ τὶς ἀπολεπίσεις τῶν χρωμάτων, φαίνονται ἀρκετὰ ψυχογραφημένες. Ὡστόσο ἡ ἀπόδοση τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ, καὶ τὸ δέσιμό τους μὲ τὸ σῶμα, δέν εἶναι τόσο πετυχημένη.

Τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ

Οἱ συνθέσεις

Ἀπὸ τὶς δύο συνθέσεις τοῦ κυρίως ναοῦ ποὺ σώθηκαν, ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου (πίν. 24-25, ἔγχρ. πίν. VIIα)¹¹⁹ διατηρεῖται καλύτερα. Ἡ θέση της στὸν νότιο τοῖχο, ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὴν κάτω ζώνη, μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀναθεωρήσουμε τὴν μέχρι τώρα ἰσχύουσα ὀνομασία (Κοίμηση τῆς Θεοτόκου) τοῦ ναῖσκου.

Ἀπὸ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, ποὺ περιβάλλει σὰν σκηνικὸ τὴ σύνθεση, δέν μπορούμε μὲ βεβαιότητα νὰ ὀρίσουμε τὸν χώρο ὅπου ἐκτυλίσσεται τὸ ἐπεισόδιο, γιατί δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση πὼς τὸ ἓνα ἐπίπεδο εἰσχωρεῖ μέσα στὸ ἄλλο. Ἔτσι ὁ Ἰωακείμ μοιάζει νὰ βρίσκεται σὲ ἀπομακρυσμένο κτίριο ἀλλὰ συγχρόνως καὶ κοντὰ στὴν Ἄννα, οἱ δὲ φίλες ποὺ τὴν ἐπισκέπτονται φαίνονται σὰν νὰ αἰωροῦνται στὸν χώρο. Μιὰ ἄλλη γυναίκα στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι βαδίζει στὴν κορυφὴ τοῦ περιβόλου. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ παράσταση χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὶς σωστὲς κινήσεις τῶν προσώπων καὶ τὴν πετυχημένη ψυχογράφησή τους. Ἡ Ἄννα, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν κύρια μορφή τῆς σύνθεσης, βρίσκεται στὸ β' ἐπίπεδο τοῦ πίνακα ἀνακεκλιμένη σὲ ὑψηλὸ κρεβάτι πάνω σὲ κόκκινη κρασιοῦ στρωμνὴ, συνομιλεῖ μὲ τὴν πρώτη γυναίκα τῆς ὁμάδας καὶ δέχεται κάτι στὸ ἀριστερό της χέρι ποὺ τῆς προσφέρει ἐκείνη ἀπὸ ἓνα βάζο. Δῶρα ἔχουν προσκομίσει καὶ ἄλλες δύο γυναῖκες ἀπὸ τὴν ἴδια ὁμάδα. Ἀκόμα μιὰ γυναίκα μὲ τὰ χέρια σὲ θέση ἀπορίας, παρὰ λόγου, βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ λεχώνα. Πίσω στὸ βάθος προβάλλει ἀπὸ ἐξώστη σκεπτικὸς καὶ ἀμήχανος ὁ Ἰωακείμ¹²⁰. Μπροστὰ ἀπὸ τὴν κλίνη στὸ πρῶτο ἐπίπεδο παραστάθηκε τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους, τὸ ὁποῖο, μικρόσωμο ἀλλὰ μὲ χαρακτηριστικὰ ἐνήλικου καὶ ντυμένο μὲ χιτῶνα καὶ μαφόριο, βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τῆς γυναίκας. Αὐτὴ

117. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή διαβάζονται... *MOCO THC TPI..ΛΟΓΕ ΜΤΗC./MOTMART/ΥCΔΙΑΡΑ*.

118. Πολλὰ γιὰ τὸ θέμα τοῦ Ὁράματος κλπ. βλ. στὴ βιβλιογραφία ποὺ δίνεται στὴν ἐργασία Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 63-64, ὅπου καὶ πολλὰ παραδείγματα ἀπὸ τοιχογραφίες παλαιότερες καὶ σύγχρονες.

119. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος, ποὺ ἀντλεῖ τὰ στοιχεῖα του ἀπὸ τὸ πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου, βλ. J. Lafontaine - Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*

(Bruxelles 1964) I 89 κέ., ἐπίσης τῆς ἴδιας, *The Life of the Virgin, The Kariye Djami*, IV. *Studies in the Art of the Kariye Djami* (ἔκδ. P. Underwood, Princeton-New Jersey 1975) 174, βλ. καὶ K. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως* 90-93, ὅπου ὅμως πολλὰ πρέπει νὰ ἀναθεωρηθοῦν.

120. Πὰ πρώτη φορὰ εἰκονίζεται ὁ Ἰωακείμ στὴ σκηνὴ αὐτὴ στὴν παράσταση τῆς Ἀσίνου (12ος αἰ.) καὶ ὅχι στὴ Studenica, ποὺ ἐσφαλμένα σημειώνει ἡ J. Lafontaine - Dosogne (*Iconographie de l'enfance de la Vierge* 109).

είναι καθισμένη και ἀκουμπᾶ τὸ χέρι της στὴ λεκάνη περιμένοντας νὰ δοκιμάσει τὴ θερμokraσία τοῦ νεροῦ, πὺν τὸ ἐτοιμάζει ἢ ἄλλη δεξιὰ γυναίκα. Ἀπὸ τὴν ἐξεταζόμενη σύνθεση λείπει τὸ λίκνο μὲ τὴν Παναγία πὺν ὑπάρχει σὲ βυζαντινὲς¹²¹ καὶ μεταβυζαντινὲς¹²² συνθέσεις. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ φαίνεται νὰ βρίσκεται ἢ σύνθεσή μας πλησιέστερα στὶς ἀρχαιότερές της παραστάσεις¹²³. Ὅμως ἡ πολυπρόσωπη σύνθεση τῆς μονῆς Λειμῶνος ἔχει καὶ ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες παλαιολόγειες συνθέσεις¹²⁴. Τὸ συμπέρασμα στὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ καταλήξει κανεῖς μελετώντας τὶς βυζαντινὲς καὶ μεταβυζαντινὲς συνθέσεις εἶναι ἀρκετὰ διδακτικὸ γι' αὐτοὺς πὺν ἀσχολοῦνται μὲ τὴν εἰκονογραφία: οἱ καλλιτέχνες ἀκολουθοῦν βέβαια κάποια πρότυπα, ἀλλὰ τὰ παραλλάσσουν προσαρμόζοντάς τα στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἐπιφάνειας πὺν ἔχουν νὰ διακοσμήσουν.

Ἡ ἀπόδοση τῆς παράστασής μας ὡς πρὸς τὴν ἐξωτερικὴ σύνδεση τῶν μορφῶν δὲν μπορεῖ σὲ καμιὰ περίπτωση νὰ θεωρηθεῖ πετυχημένη. Ὑπάρχει χαλαρότητα καὶ ἀρρυθμία. Ὅμως παρὰ τὴν ὑπάρχει καὶ ψυχογράφηση τῶν μορφῶν, πὺν παρὰ τὴν ἔλλειψη ἔντονων φωτοσκιάσεων δὲν εἶναι ψυχρές. Τὰ δροσερὰ πρόσωπα τῶν νεαρῶν φίλων τῆς Ἄννας ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ ἐπιτυχία.

Ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (πίν. 26α)¹²⁵ εἶναι ἡ δεύτερη σύνθεση τοῦ κυρίως ναοῦ πὺν σώθηκε ἀλλὰ μὲ ἀρκετὲς φθορὲς στὰ πλάγια καὶ στὴν κορυφὴ τοῦ ἀετώματος. Στὸ μέσο τῆς σκηνῆς, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, πάνω σὲ νεκρικὴ κλίνη βρίσκεται τὸ σκῆνος τῆς Θεοτόκου. Οἱ ἀπόστολοι καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα πὺν παραβρέθηκαν στὸ γεγονός περιβάλλουν τὸ νεκρικὸ κρεβάτι. Ἀπὸ ἀριστερὰ κοντὰ στὸ προσκέφαλό της ὁ Πέτρος, θυμιατίζοντας ὅπως συνήθως. Ἀκολουθεῖται ἀπὸ τρεῖς ἀκόμα ἀποστόλους, ἐνῶ ἄλλοι τέσσερις βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὴν κλίνη. Ἐνας ἱεράρχης¹²⁶ εἰκονίστηκε πίσω ἀπὸ τὴν ὁμάδα. Πιθανὸν νὰ ὑπῆρχε καὶ δεύτερος στὴ δεξιὰ ὁμάδα. Ἐδῶ ἔχουν παρασταθεῖ ἀκόμη τρεῖς μαθητὲς μὲ πρῶτο τὸν Παῦλο. Στὸ τρίτο ἐπίπεδο, στὴν κορυφὴ τῆς σύνθεσης, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἔχοντας στὰ χέρια του τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας σὲ μορφὴ σπαργανωμένου βρέφους. Τοῦ συμπαραστέκονται δύο ἄγγελοι. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο μπρὸς στὴν κλίνη εἰκονίζεται τὸ ἐπεισόδιο τῆς κοπῆς τῶν χειρῶν τοῦ Ἰεφωνία¹²⁷. Τέλος,

121. Αὐτόθι 109.

122. Θ. Λίβα - Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* (Ἰωάννινα 1980) 121, εἰκ. 49, καὶ Μ. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς* πίν. 30α.

123. Π.χ. ἡ παράσταση τοῦ *Μηνολογίου* τοῦ Βασιλείου Β', βλ. Lafontaine - Dosogne, *The Life of the Virgin* εἰκ. 12.

124. Π.χ. Χιλανδαρίου, Βατοπεδίου, Περιβλέπτου Μυστρά, βλ. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures* (Paris 1927) πίν. 74.1, 88.1, G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris 1910) πίν. 127.1. Πὰ τὶς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις στὸν Ἄθω βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 140.2 (τράπεζα Λαύρας), 157.3 (Μολυβοκκλη-

σιᾶς), 204.1 (Διονυσίου) καὶ 226.1 (Δοχειαρίου).

125. Πλούσια βιβλιογραφία γιὰ τὴν Κοίμηση βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 60-63, ἐπίσης Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν* 126-140, καὶ Θ. Λίβα - Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 155-158, Κ. Kreidl-Papadopoulos, *Koimesis, RbK IV*, στ. 136 κέ., C. Myslivec, *Tod Mariens, LCI 4*, στ. 334 κέ., καὶ B. Bagatti, *Ricerche sulle tradizioni della morte della Vergine, Sacra Doctrina* 69/70, 1973, 185 κέ.

126. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ἱεραρχῶν μπορεῖ νὰ κυμαίνεται ἀπὸ δύο μέχρι τέσσερις.

127. Πὰ πρώτη φορὰ βρίσκεται τὸ ἐπεισόδιο στὴν παράσταση τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς (τέλος 12ου αἰ.), βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Καστορία* πίν. 74.

ἀριστερά και δεξιά, στὶς ἄκρες τῆς σύνθεσης παριστάνονται οἱ ὕμνωδοὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός¹²⁸ καὶ Κοσμᾶς ὁ Μαΐουμᾶ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο διατηρεῖται τμῆμα τοῦ εἰληταρίου του¹²⁹.

Μεμονωμένες μορφές

Ὁ κύκλος τῶν μεμονωμένων μορφῶν τοῦ κυρίως ναοῦ, ποὺ βρίσκονται κάτω ἀπὸ τόξα, ἀρχίζει ἀπὸ τὸν νότιο τοῖχο¹³⁰ μὲ τὸν προφήτη Ἡλία (πίν. 28α), ποὺ εἰκονίζεται δίπλα στὴν παράσταση τῆς Γέννησης τῆς Θεοτόκου. Ὁ προφήτης (ἐπιγρ. *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΥΛΗΑΣ*), γέρος καὶ ἀσπρογένης¹³¹, παριστάνεται κατὰ μέτωπο κρατώντας ξετυλιγμένο εἰλητάριο στὸ ἀριστερό του χέρι – ἡ ἐπιγραφή εἶναι σβησμένη – καὶ ἔχοντας τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου ἢ εὐλογίας¹³². Οἱ ρυτίδες τοῦ προσώπου του δίνονται μὲ κατάλληλες φωτοσκιάσεις καὶ κάπως σχηματοποιημένες γραμμὲς καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ σγουροῦ γενιοῦ εἶναι πετυχημένη. Κάπως σκληρὴ ἀλλὰ σωστὰ δοσμένη εἶναι καὶ ἡ πτύχωση τῶν ἐνδυμάτων του.

Ἀμέσως μετὰ τὸ παράθυρο ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ἀντώνιος (πίν. 28β) μὲ μοναχικὴ ἐνδυμασία καὶ κουκούλιο¹³³. Ἡ ἐπιγραφή ποὺ τὸν συνοδεύει φαίνεται κάπως νεότερη (*Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ*). Τὰ χαρακτηριστικά του εἶναι αὐτὰ ποὺ μᾶς παραδίνει ἡ *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*¹³⁴, γέρος μὲ κοντὸ διχαλωτὸ γένι, «διαφορίζων ὀλίγον»¹³⁵. Στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *+ΜΗ ΑΠΑΤΑΞΕ Ο ΜΟΝΑΧΕ, ΧΟΡΤΑΧΙΑ ΚΟΙΛΙΑΣ...*

Ἀκολουθεῖ δεξιά ὁ ἅγ. Ἀρσένιος (πίν. 28β)¹³⁶ μὲ μοναχικὸ μανδύα καὶ κουκούλι ριγμένο στοὺς ὤμους¹³⁷. Εἶναι «σγουροκέφαλος» καὶ «βουρλογένης» καὶ ἀποδόθηκε ἀπόλυτα μετωπικός. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ εἰλητάριο ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχει σβηστεῖ ἡ ἐπιγραφή. Τὸ πρόσωπό του διακρίνει μαλακότερη ἀπὸ τὸν προηγούμενο ἐπεξεργασία.

128. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀναφέρει: «Θάμβος ἦν θεάσασθαι τὸν οὐρανὸν τοῦ παμβασιλέως...», ποὺ εἶναι ἀρχὴ τοῦ εἰρμού τοῦ *Δευτέρου Κανόνα*, Αὐγούστου 15η, σ. 111.

129. Πᾶ πρώτη φορὰ οἱ ὕμνωδοὶ εἰκονίζονται στὸ Βαčkovo τῆς Βουλγαρίας (12ος αἰ.), ὅπου ὅμως εἶναι διαχωρισμένοι ἀπὸ τὴν κύρια σύνθεση μὲ ταινίες, βλ. Α. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928) 79, πίν. IV.

130. Στὸν νότιο τοῖχο σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία εἰκονίζονται μοναχοὶ ἅγιοι καὶ ὁσιοι, ἐνῶ στὸν βόρειο στρατιωτικοί.

131. Ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 77.

132. Ὅταν ὁ προφήτης παριστάνεται μόνος του μπορεῖ νὰ εἰκονίζεται: α) τρεφόμενος ἀπὸ τὸν κόρακα, β) ὁλόσωμος μὲ εἰλητάριο στὸ χέρι καὶ γ) ἀναλαμβάνόμενος. Λεπτομέρειες γιὰ τὴν εἰκονογρα-

φία του βλ. J. Boberg, Elias, *LCI* 6, στ. 118-121, ἐπίσης γιὰ ἀπεικονίσεις τοῦ κύκλου τῆς ζωῆς του βλ. E. Luchesi-Palli, Elias, *LCI* 1, στ. 607-613.

133. Πᾶ τὸ κουκούλιο, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῶν ἀσκητῶν ἁγίων, βλ. Α. Chatzinikolaou, *RbK* I, στ. 444, ἐπίσης P. Müsseler, Asketenheilige, *LCI* 5, στ. 262 κέ.

134. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 162, 273, 292.

135. Πᾶ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἁγ. Ἀντωνίου, βλ. E. Sauser, Antonius Abbas, *LCI* 5, στ. 205 κέ., ἐπίσης καὶ D. Triantaphyllopoulos, *Die nach-byzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln* (München 1985) 115.

136. Πᾶ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἁγ. Ἀρσενίου βλ. Α. Chatzinikolaou, *RbK* II, στ. 1061-72.

137. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 292.

Δίπλα του ακολουθεί μάλλον ο ἅγ. Εὐθύμιος (πίν. 29α, 30α, ἔγχρ. πίν. VIIβ, VIIIα)¹³⁸. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματός του ἀπὸ μεταγενέστερη μᾶλλον ἐπέμβαση ἔχει ἀλλοιωθεῖ. Εἰκονίζεται κι αὐτὸς γέρος μὲ ἀναφαλάντωση καὶ μακρὸν μέχρι τῆς μέσης γένι, μὲ μοναχικὴ ἀνοιχτόχρωμη ἐνδυμασία καὶ κουκούλι ριγμένο πίσω. Ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητάριο ποὺ ἡ ἐπιγραφή του ἔχει σβηστεῖ.

Στὴ συνέχεια εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Θεοδοσίος (πίν. 29α, 30α, ἔγχρ. πίν. VIIβ, VIIIα)¹³⁹. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματός του εἶναι μισοσβησμένη. Κι αὐτὸς παριστάνεται μὲ μοναχικὴ ἐνδυμασία καὶ κουκούλι. Εἶναι γέρος μὲ διχαλωτὸ γένι ποὺ χωρίζεται σὲ βοστρύχους. Εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: + *EAN MH ΑΠΟΤΑΞΕΤΑΙ ΤΟΙΣ ΠΑCΙΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ*¹⁴⁰.

Δύο μορφές εἰκονίζονται στὴν κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο¹⁴¹ παραστάθηκε ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ (πίν. 26β)¹⁴² (ἐπιγρ. *Ο ΑΡΧΟΝ ΜΗΧΑΗΛ*). Ντυμένος ὡς συνήθως μὲ χλαμύδα καὶ χιτῶνα, κρατᾷ στὸ ὑψωμένο δεξιὸ χέρι τὸ ξίφος καὶ στὸ ἄλλο σὲ μέταλλο τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (σὲ μονοχρωμία). Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του εἶναι ὅχι τόσο αὐστηρὰ καὶ εἶναι προσεγμένη ἢ ἀπόδοση τῆς ἐνδυμασίας του, μὲ φροντίδα γιὰ τὴ λεπτομέρεια.

Δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο εἰκονίζεται ἐπίσης ὡς φύλακας ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (πίν. 32β, ἐπιγρ. *Ο ΑΡΧΟΝ ΓΑΒΡΙΗΛ*). Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του εἶναι περίπου ὅμοια μὲ τοῦ Μιχαήλ. Φορᾷ ἀνοιχτόχρωμη χλαμύδα καὶ κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι δόρυ. Ἡ μορφή κατὰ τὸ δεξιὸ τμήμα εἶναι καταστραμμένη.

Στὶς παραστάδες τῆς θύρας τοῦ παρεκκλησίου εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ὁ ἅγ. Ζωσιμᾶς (πίν. 27α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΖΩCΙΜΑC*) καὶ ἡ ἅγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία (πίν. 27β, *Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ*), στραμμένοι καὶ οἱ δύο πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ναοῦ. Ὁ ἅγ. Ζωσιμᾶς¹⁴³ κρατᾷ στὰ ἀριστερὸ χέρι ἅγιο ποτήρι καὶ στὸ δεξιὸ λαβίδα μετάληψης. Εἰκονίζεται γέρος μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια, καὶ φέρει κάτω ἀπὸ τὸ μοναχικὸ ἐνδυμα μᾶλλον ἐπιτραχήλιο. Ἡ ἱερότητα τῆς στιγμῆς εἶναι ἀποτυπωμένη στὸ πρόσωπό του. Ἡ ἅγ. Μαρία¹⁴⁴, ἀπο-

138. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. J. Boberg, Euthymius der Grosse, *LCI* 6, στ. 201-203, καὶ Th. Gouma - Peterson, *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki* (δ.δ. Ann. Arbor - Michigan 1969) I 167 κέ. καὶ 182 κέ.

139. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. C. Weigert, Theodosius Cönnobiarch, *LCI* 8, στ. 454.

140. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 293.

141. Αὐτόθι 283: «εἰς δὲ τὴν εἴσοδον ἵσταται ὁ ἀρχιστράτηγος ἐξεσπαθωμένος καὶ λέγων...».

142. Πὰ τοὺς ἀρχαγγέλους γενικά βλ. E. Lucchesi - Palli, *Erzengel*, *LCI* 1, στ. 674-681. Πὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ ὡς φύλακα, βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ, *Byz.-Neugr. Jahr.* 10, 1934, 184. Συνήθως ὡς φύλαξ κρατᾷ

ξητυλιγμένο εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: *Θεοῦ στρατηγὸς εἰμὶ, τὴν σπάθην φέρω. Τείνω πρὸς ὕψος, ἐκφοβῶ θεοῦ φόβω. Καταφρονητὰς ἐκδιχάζω συντόμως*, βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 253.

143. Πὰ τὸν ἅγ. Ζωσιμᾶ, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ εἰκονίζεται νὰ κοινωνεῖ τὴ Μαρία τὴν Αἰγυπτία στὶς τοιχογραφίες τοῦ 9ου αἰ. τῆς St. Maria Antiqua, βλ. K. Kunze, Zosimus (von Palästina), *LCI* 8, στ. 623, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

144. Στοιχεῖα γιὰ τὸν βίο της βλ. *PG LXXXVIII/3*, 3697-3736, γιὰ τὴν εἰκονογραφία της βλ. K. Kunze, Maria Ägyptiaca, *LCI* 7, στ. 507-511, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Σημαντικὸ εἶναι τὸ ἄρθρο τοῦ S. Radojčić γιὰ τὴ Μαρία τὴν Αἰγυπτία στὴν τέχνη τοῦ 14ου αἰῶνα στὴ Σερβία, στὸ *Zbornik Narodnog Muzeja* 4, 1964, 255-265.

στεωμένη, γυμνή κατὰ τὸν δεξιό της ὦμο, ἔχει τὰ χέρια μᾶλλον σὲ δέηση, ἔτοιμη νὰ δεχτῇ τὸ θεῖο μυστήριον. Τὸ νεανικὸ μᾶλλον πρόσωπό της φαίνεται ἐξωπραγματικὰ ρυτιδωμένο, ἀκολουθώντας τὴν παράδοση. Οἱ πτυχώσεις τῶν ἐνδυμάτων της, ὅπως καὶ τοῦ ἁγ. Ζωσιμᾶ, εἶναι πλατιεῖς ἀλλὰ μᾶλλον μαλακές. Ὡς θέμα τοποθετεῖται ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα στὸν νάρθηκα τῶν ναῶν κοντὰ στὴν εἴσοδο καὶ συμβολίζει τὴ Μετάληψη τῶν Χριστιανῶν¹⁴⁵.

Στὸν βόρειο τοῖχο ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο εἰκονίζεται ὁ ἁγ. Γεώργιος (πίν. 29β, 31α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*)¹⁴⁶. Φορᾷ κοντὸ χιτῶνα καὶ ἔχει ριγμένο στοὺς ὤμους τὸν μανδύα. Πάνω ἀπὸ τὸν χιτῶνα φέρει ἀκόσμητο θώρακα καὶ κρατᾷ στρογγυλὴ ἀσπίδα καὶ δόρυ¹⁴⁷. Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*¹⁴⁸, «νέος, ἀγένειος καὶ σγουροκέφαλος».

Ἀκολουθεῖ ἀριστερὰ ὁ ἁγ. Δημήτριος (πίν. 29β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*) ποὺ φέρει τὴν ἴδια ἐνδυμασία καὶ ἔχει τὸν πλούσιο μανδύα ριγμένο στοὺς ὤμους, κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι μεγάλη ὀρθογώνια ἀσπίδα καὶ δόρυ στὸ δεξιόν. Ἀποδίδεται νέος, ἀγένειος καὶ ἐλαφρῶς «μουστακίζων»¹⁴⁹.

Στὴ συνέχεια πρὸς τὰ δυτικὰ παραστάθηκαν οἱ ἅγιοι Θεόδωροι (πίν. 29β). Πρῶτος εἶναι ὁ Στρατηλάτης (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*). Ὅπως καὶ ὁ Τήρων (πίν. 30β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΥΡΩΝ*), εἶναι ντυμένος μὲ μακρὸν πλουμιστὸ ζωστὸ χιτῶνα καὶ μανδύα καὶ κρατᾷ στὸ χέρι τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα¹⁵⁰. Ὁ Στρατηλάτης εἰκονίζεται νέος, μὲ σγουρὰ μαλλιά καὶ «βουρλογένης», ἐνῶ ὁ Τήρων μὲ μαῦρο καὶ κάπως ὀξὺ γένι καὶ μὲ τὰ σγουρὰ μαλλιά πάνω ἀπὸ τὰ αὐτιά¹⁵¹.

Νέος, μὲ πιὸ δροσερὸ πρόσωπο ἀπὸ τοὺς δύο προηγούμενους, εἰκονίζεται ὁ ἁγ. Νέστωρ¹⁵² (πίν. 30β, ἔγχρ. πίν. VIIIβ, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΚΤΟΡ*). Φέρει ἀνοιχτόχρωμο χιτῶνα μὲ πλατιά παρυφή στὴν κάτω ἄκρη καὶ πλατιά τραχηλιά πάνω. Ὁ μανδύας του εἶναι δεμένος κόμπο στὸ στήθος. Εἰκονίζεται ἀγένειος, ἀμούστακος, μὲ κοντὴ καὶ σγουρὴ κόμη. Κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα στὸ δεξιόν χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο τὴν ἄκρη τοῦ μανδύα.

Νεαρός, ἀγένειος καὶ ἀμούστακος εἰκονίζεται καὶ ὁ ἐπόμενος, ὁ ἁγ. Προκόπιος¹⁵³ (πίν. 31β, ἔγχρ. πίν. VIIIβ, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ*). Ἔχει κοντὰ μαλλιά χωρισμένα

145. J. Stefanescu, L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales* 3, 1935, 450.

146. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. E. Lucchesi-Palli, Georg Erzmart, *LCI* 6, στ. 366-373.

147. Ὑπάρχουν περιπτώσεις, ὅπως π.χ. στοὺς Ἅγ. Ἀποστόλους Καστοριάς (1547), στὴ Μ. Φιλανθρωπῶν κ.ά., ὅπου κρατᾷ ξίφος σύμφωνα μᾶλλον μὲ παλαιολόγια πρότυπα, βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μ. Φιλανθρωπῶν* 107.

148. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 270 καὶ 295.

149. Αὐτόθι 270 καὶ 295. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. E. Lucchesi-Palli, Demetrius von Saloniki, *LCI* 6, στ. 41-45.

150. Συνήθως οἱ ἅγιοι αὐτοὶ εἰκονίζονται πάνοπλοι. Μὲ σταυρὸ παριστάνεται ὁ στρατηλάτης στὴν

Pala d'Oro τοῦ Ἁγ. Μάρκου τῆς Βενετίας, βλ. *LCI* 8, σ. 444-446.

151. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157.

152. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. G. Hartwagner, *LCI* 8, στ. 35-37.

153. Βλ. καὶ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157, 270. Ὡς μάρτυρας παριστάνεται καὶ στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴ Λαύρα, ἐνῶ σὲ πολλὲς ἄλλες παραστάσεις εἰκονίζεται μὲ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία, βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μ. Φιλανθρωπῶν* 99, ὅπου δίνονται ἀρκετὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. C. Weigert, Prokopius von Kaesarea, *LCI* 8, στ. 229-230.

σέ βοστρύχους και φορᾶ χιτώνα πλούσια πτυχωμένο και με πλατιά παρυφή κάτω, καθώς και βαρὺ μανδύα. Στὸ δεξιὸ χέρι φέρει τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα. Ἀξιίζει νὰ σημειώσουμε τὴν πτύχωση τοῦ χιτώνα στὸν δεξιὸ μηρὸ και γύρω ἀπὸ τὴν κοιλιακὴ χώρα, μιὰ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν τυποποίηση.

Τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγ. Νικήτα (πίν. 31β, ἐπιγρ. [Ο ΑΓΙΟΣ] ΝΙΚΗΤΑΣ), ποὺ εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Προκόπιο, ἔχει καταστραφεῖ. Τὸ κεφάλι του περιβάλλεται ἀπὸ πλούσια κόμη ποὺ πέφτει στὸ σβέρο¹⁵⁴. Φορᾶ χιτώνα με πλούσια παρυφή και ἐπιρράμματα και ἔχει τὸν μανδύα ριγμένο στὸν ὦμο και στὴ συνέχεια τὸν κρατᾶ μπροστά, ἔτσι ὥστε νὰ δίνεται πλούσια πτυχωμένος. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατᾶ τὸν σταυρὸ¹⁵⁵ και ἔχει τὸ ἀριστερὸ μπρὸς στὸ στήθος με τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω.

Ὁ ἁγ. Ἀρτέμιος (πίν. 32α, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ), ποὺ εἰκονίζεται δίπλα εἶναι πράγματι «ὁμοῖος τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος»¹⁵⁶. Στραμμένος ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἔχει ὠοειδὲς πρόσωπο με σγουρὰ μαλλιά ποὺ πέφτουν σὲ μποῦκλες στοὺς ὤμους. Φέρει μακρὺ χειριδωτὸ χιτώνα και μανδύα με ἐπιρράμματα και κοσμημένη τὴ φόδρα. Τὰ χέρια του εἶναι σὲ δέηση¹⁵⁷.

Τελευταῖος στὸν βόρειο τοῖχο εἰκονίζεται ὁ ἁγ. Ἀκάκιος (πίν. 32α). Παριστάνεται στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, νέος, ἀγένειος και με κοντὴ κόμη¹⁵⁸. Φορᾶ και αὐτὸς χιτώνα με κοσμημένη παρυφή, μανδύα με ἐπιρράμματα και κρατᾶ σταυρὸ στὸ ἀριστερὸ χέρι.

Τέλος στὴν ἀβαθὴ μικρὴ κόγχη, ποὺ βρίσκεται ἐξωτερικὰ πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ θύρα, εἰκονίζεται μέχρι τὴ μέση ἡ Θεοτόκος δεομένη, ἔχοντας μπροστά στὸ στήθος της, ὅχι ὅμως σὲ μετάλλιο, τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ, ποὺ εὐλογεῖ με τὰ δύο του χέρια. Παρόλο ποὺ ὑπάρχει προστῶο, τὰ χρώματα ἔχουν σὲ μεγάλο βαθμὸ ξεπλυθεῖ ἀπὸ τὰ νερὰ ποὺ γλείφουν τὸν τοῖχο.

Τεχνικὴ και τεχνοτροπία

Ἡ πρώτη ἐντύπωση ποὺ ἀποκομίζει κανεὶς μελετώντας τὶς τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου εἶναι ὅτι πιθανὸν νὰ ἔχουν γίνει ἀπὸ δύο καλλιτέχνες, ἀπὸ δύο «χέρια» τοῦ αὐτοῦ ἐργαστηρίου. Ὡστόσο ἡ ἐντύπωση αὐτὴ διασκεδάζεται ἀπὸ τὴν προσεκτικὴ παρατήρηση τῶν λεπτομερειῶν, τῆς ἀπόδοσης τῶν γυμνῶν μερῶν και τῆς πτυχολογίας.

Ὅλες οἱ τοιχογραφίες ἔχουν ἐκτελεστεῖ με τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας, πράγμα ποὺ

154. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κεφαλιοῦ του μοιάζουν με τοῦ Χριστοῦ, βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. G. Kaster, Niketas der Gote, *LCI* 8, στ. 42-43.

155. Ὅπως συχνὰ συμβαίνει στὴ βυζαντινὴ τέχνη τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, ἐνῶ στὴν τέχνη τοῦ σερβικοῦ χώρου εἰκονίζεται συνήθως ὡς στρατιωτικὸς ἅγιος. Παραδείγματα βλ. αὐτόθι.

156. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157.

157. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου, βλ. U. Knoben, Artemius von Ägypten, *LCI* 5, στ. 253-254. Παραδείγματα κυρίως μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς βλ. M. Ἀχειμάστου - Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 98.

158. Στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* ἀναφέρονται δύο μάρτυρες με αὐτὸ τὸ ὄνομα. Ὁ δεύτερος παριστάνεται ἀρχιγένειος. Βλ. και *LCI* 5, στ. 16 (Achatius-Acacius).

μᾶς ἐπιτρέπει νὰ σκεφτοῦμε πὼς τὸ μνημεῖο εἶχε χτιστεῖ ἴσως ἓνα χρόνο νωρίτερα καὶ οἱ τοῖχοι του εἶχαν δεχτεῖ τὰ συνήθη δύο πρῶτα ἐπιχρίσματα. Στὸ τελευταῖο ἀπ' αὐτὰ ὁ ζωγράφος τοποθέτησε λεπτὸ στρώμα γύψου, στὸ ὁποῖο κατόπιν ἐπεξεργάστηκε τὶς ζωγραφικὲς ἐπιφάνειες. Ὁ τρόπος ποὺ ζωγραφίζει τὰ νεανικὰ πρόσωπα διαφέρει ἀπ' αὐτὸν μὲ τὸν ὁποῖο πλάθει τὰ πρόσωπα τῶν μεσηλικῶν καὶ τῶν γερόντων. Ἀπὸ τὰ νεαρὰ πρόσωπα, γυναικεῖα καὶ ἀνδρικά (διάκονοι, νεαροὶ στρατιωτικοὶ ἅγιοι καὶ νέες γυναῖκες στὴ Γέννηση τῆς Θεοτόκου), ἀπουσιάζει ἡ ἔντονη φωτοσκίαση. Κυριαρχεῖ μόνο τὸ φῶς, ἐνῶ οἱ πράσινες ἢ καστανοπράσινες σκιὲς βρίσκονται σὲ περιορισμένη ἔκταση στὴν περιφέρεια τοῦ προσώπου. Οἱ ὄγκοι λοιπὸν δὲν διαρθρώνονται μὲ τὴν ἐναλλαγὴ φωτὸς καὶ σκιᾶς, δὲν ἀναδεικνύονται μὲ τὴ σωστὴ χρωματικὴ ἐπεξεργασία, κι αὐτό, νομίζω, πὼς ἀποτελεῖ ἀδυναμία τοῦ ζωγράφου. Οἱ χρωματικοὶ τόνοι ἐξάλλου στὴν ἀπόδοση τῆς ἐπιδερμίδας καὶ τοῦ προπλάσμου συγγενεύουν. Στὰ πρόσωπα τῶν μεσηλικῶν καὶ ἐνηλικῶν (π.χ. τῶν ἱεραρχῶν) καταβάλλεται προσπάθεια ἀποτύπωσης τῶν ἰχνῶν τοῦ χρόνου. Ὡστόσο ἐδῶ οἱ δυνατότητες τοῦ ζωγράφου εἶναι περιορισμένες. Ἡ προσπάθειά του νὰ δώσει ζωγραφικὰ τὶς ρυτιδωμένες ἐπιφάνειες μὲ κάποιες γραμμὲς ποὺ τοποθετεῖ στὴ μαλακὴ καὶ εὐρεία στρωμένη ἐπιφάνεια δὲν φέρουν τὸ προσδοκώμενο ἀποτέλεσμα. Οἱ γραμμὲς εἶναι ξηρὲς καὶ μόνες τοὺς ὁδηγοῦν σὲ ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα ποὺ μετριά-ζονται κάπως ἀπὸ τὸ διαχεόμενο φῶς. Τὰ περιγράμματα καὶ στίς δύο περιπτώσεις εἶναι μᾶλλον ἀδύνατα ἀνοιχτόχρωμα καστανὰ καὶ συμβάλλουν στὴν ἀνάδειξη τῆς φωτεινότη-
της τοῦ συνόλου. Ἡ ἐκλογή τῶν χρωμάτων ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη δηλώνει κάποια εὐαι-
σθησία στὰ γλυκὰ χρώματα, ἀλλὰ καὶ κάποια διάθεση, σκόπιμη θὰ ἔλεγα, ἀποφυγῆς τῆς
χρησιμοποίησης σκοτεινῶν χρωμάτων, ὅχι μόνο στὰ πρόσωπα ἀλλὰ καὶ στὰ ροῦχα, ὅπου
θὰ λέγαμε ὅτι τὰ πράγματα εἶναι πιὸ εὐκόλα. Πράσινο τσαγαλί, βυσσινὶ ἀνοιχτό, βαθὺ
κυανό, κεραμιδι ἀνοιχτό, κίτρινο βαθύ, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ χρώματα ποὺ προτιμᾷ γιὰ
τὰ ροῦχα. Οἱ συνδυασμοὶ ποὺ κάνει εἶναι ἁρμονικοί. Οἱ πτυχώσεις δὲν χάνουν τὴν ὀργα-
νικότητά τους, περιγράφουν σωστὰ καὶ ἀναδεικνύουν τὰ μέρη.

Ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου εἶναι ὅπωςδήποτε διαφορετικὸς
ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς. Ἀκολουθεῖ τὴν κρητικὴ τεχνοτροπία, ὅπως
αὐτὴ διαμορφώθηκε ἔξω ἀπὸ τὸ νησι τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς διασποράς.
Διαφέρει ἀκόμα ἀπὸ τὸν ζωγράφο τοῦ καθολικοῦ κυρίως στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομε-
ρειῶν, στὴ σχεδίαση τῶν αὐτιῶν, τῶν ματιῶν καὶ ἄλλων μερῶν τοῦ σώματος. Ἄν θέλουμε
δὲ νὰ προβοῦμε καὶ σὲ μιὰ πρόχειρη πρὸς τὸ παρὸν ἀξιολόγησή τους, θὰ λέγαμε πὼς ὁ
ζωγράφος τοῦ παρεκκλησίου εἶναι πιὸ δυνατὸς ἀπὸ αὐτὸν τοῦ καθολικοῦ, γιατί ἐπιδιῶ-
κει νὰ ἀποδώσει τὰ συναισθήματα μὲ κάπως περισσότερη σκιά στὴν περιφέρεια καὶ μὲ
τὴ φωτοσκίαση τῆς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια περιοχῆς. Ὡστόσο, ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει,
ἡ χρησιμοποίηση γραμμῶν στὴν προσπάθεια νὰ ἐπιτευχθεῖ κάποια πλαστικότητα ἔχει
μᾶλλον ἀντίθετα ἀποτελέσματα. Ποῦ ὀφείλεται ἄραγε αὕτη ἡ ἀδυναμία τοῦ ζωγράφου
τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ; Ἦταν καὶ αὐτὸς ἀποκομμένος ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο ὀρθόδοξο
χώρο; Ἦταν ντόπιος ἢ περιοδεύων, ὁ ὁποῖος συντηρεῖ μιὰ τέχνη ὅπως τὴν ἔμαθε κάπου
ἄλλου, ἀσφαλῶς ἐκτὸς Λέσβου, ἀλλὰ τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὴν ἀνανεώσει; Σ' αὐτὰ τὰ
ἔρωτάματα θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀπαντήσουμε στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ βιβλίου.

Ἡ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου, ὕστερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ση-

μειώσαμε παραπάνω, δὲν νομίζω πὼς εἶναι δύσκολη. Μετὰ μάλιστα ἀπὸ τὴν πρώτη σύγκρισή τους μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ καὶ τὴν ἀπόδοσή τους σὲ ἄλλον καλλιτέχνη, θὰ καταλήγαμε στὴν ἀποψη πὼς ὀφείλονται μὲν στὶς δραστηριότητες τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου καὶ τοῦ γιοῦ του, ποὺ τὸν διαδέχτηκε στὴν ἡγουμενία τῆς μονῆς, θὰ πρέπει ὅμως νὰ ἀπέχουν λίγα ἔστω χρόνια ἀπὸ ἐκεῖνες. Ἄν μάλιστα ὑποθέσουμε πὼς τὰ παραρτήματα τῆς μονῆς ιδρύθηκαν μὲ κάποια προτεραιότητα, τότε ὅπωςδήποτε οἱ τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναΐσκου εἶναι μεταγενέστερες τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ καὶ τῆς τράπεζας. Λεπτομέρειες ὅμως γιὰ τὴ χρονολόγησή τους θὰ δώσουμε στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο.

1.4 ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΪΣΚΟΥ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΤΟΥ ΜΕΤΟΧΙΟΥ ΑΓ. ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ

Μιά ὥρα πεζοπορίας περίπου ἀπὸ τὴ μονὴ Λειμῶνος πρὸς τὸν κάμπο τῆς Καλλονῆς, μᾶς φέρνει στὸν μυχὸ τοῦ κάμπου, ὅπου βρίσκεται τὸ μετόχι τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων¹⁵⁹. Σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ αὐτό, καὶ λίγο νοτιότερα, εἶναι ὁ μικρὸς ναῖσκος τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος¹⁶⁰ (διαστ. 6.50×4.40 μ., σχ. 8-9, πίν. 33α), ποὺ παλαιότερα ἦταν κατάγραφος μὲ τοιχογραφίες. Ἀπὸ τὸν διάκοσμό του διασώθηκαν, καὶ αὐτὲς σὲ κακὴ κατάσταση, μόνο δύο λατρευτικὲς παραστάσεις στὸ κτιστὸ τέμπλο¹⁶¹ καὶ ἓνα σπάραγμα ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ μουσεῖο τῆς μονῆς Λειμῶνος¹⁶².

Στὸ μικρὸ σπάραγμα ἀπὸ τὸν Μελισμό-Ἀμνό (πίν. 36α) ὁ μικρὸς Χριστὸς εἶναι ὑπτιος μέσα σὲ κάπως βαθὺ λεκανίδιο, ὅπως καὶ στὴν τοιχογραφία τοῦ κοιμητηριακοῦ παρεκκλησίου τῆς μονῆς. Φέρει καὶ ἐδῶ σταυροφόρο φωτοστέφανο μὲ τὴν ἐπιγραφή *Ο ΩΝ* καὶ ἔχει ἐλαφρὰ γυρισμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὸν θεατὴ. Τὸ δεξιὸ του χέρι βρίσκεται πάνω στὸ μαῦρο περιζῶμα ποὺ καλύπτει τὴν ὀσφυϊκὴ χώρα. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ λεκανίδιο εἰκονίζεται ὑψηλὸ ποτήρι Θείας Κοινωνίας στὸ ὁποῖο ὑπάρχει ἡ λαβίδα. Δυστυχῶς ἡ παράσταση ἔχει ξεπλυθεῖ ἀπὸ τὰ βρόχινα νερὰ ποὺ γιὰ πολλὰ χρόνια ἔγλειφαν τὸν τοῖχο.

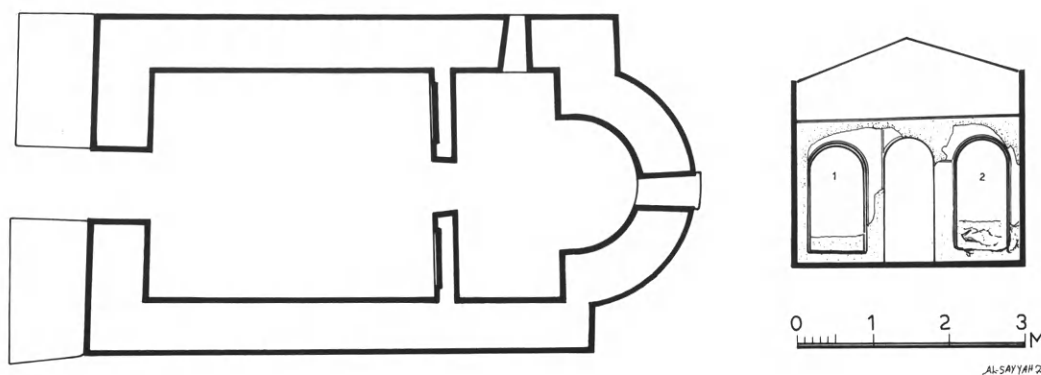
159. Ἐγκαταλελειμμένο ἀπὸ πολλὰ χρόνια, ὑπέστη τελευταία ριζικὴ ἀνακαίνιση.

160. Δὲν γίνεται μνεῖα του στὴ διαθήκη τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου. Ὁ μητροπολίτης Μηθύμνης Γαβριήλ (1618-21) ἀναφέρει πὼς στὰ χρόνια του ἡ μονὴ εἶχε δύο μετόχια στὰ ὁποῖα ἔμεναν οἱ ἐργαζόμενοι στὸν κάμπο, οἱ «ἀροτριῶντες». Τὸ ἓνα ἦταν πιὸ μεγάλο καὶ εἶχε δύο ναοὺς: τὸν ναὸ τοῦ Σωτῆρος καὶ τὸν ναὸ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου. Στὴν περιοχὴ ποὺ βρίσκεται τὸ πρῶτο ναῦδριο, ἰδιαίτερα στὰ νοτιοδυτικὰ του, ὑπάρχουν ἐρεῖπια ἀπὸ παλαιότερα, ἴσως βυζαντινῆς ἐποχῆς, κτίρια. Ὁ ναῖσκος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, ποὺ ἔφερε τὴν ἐπωνυμία «Χλοῖτης» (βλ. Ἱ. Μουτζούρη, Ἡ Καλλονὴ καὶ τὰ χωριά της, *Μυτιλήνη* 1983, 14) εἶναι σήμερα ἐρειπωμένος. Γνωρίζουμε πάντως, πὼς ἦταν καὶ αὐ-

τὸς ἱστορημένος. Τὴν περιγραφή τοῦ πρώτου ναῖσκου βλ. στὸν Στ. Καρυδώνη, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 147-151. Πὰ τὸν δεῦτερο ναῖσκο βλ. ἐπίσης αὐτόθι 198. Τὸ δεῦτερο μετόχι ποὺ ἀναφέρει ὁ Γαβριήλ πρέπει νὰ βρισκόταν μακριὰ ἀπὸ τὸ μοναστήρι, ἴσως στὴν Κλοπεδὴ τῆς Ἀγ. Παρασκευῆς, τὸ ὁποῖο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα, βλ. Ἱ. Μουτζούρη, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* 126.

161. Πὰ τὰ τέμπλα βλ. Μ. Chatzidakis, Ikonostas, *RbK III*, στ. 326-353 καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὰ κτιστὰ στῖς στ. 344 καὶ 347.

162. Ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, τὸ κτίσμα παρέμενε γιὰ πολλὰ χρόνια χωρὶς ἢ μὲ πολὺ καταστραμμένη στέγη. Εἶναι εὐτύχημα ποὺ διασώθηκαν οἱ δύο λατρευτικὲς τοιχογραφίες.



Σχ. 8-9. Ναϊσκος Μεταμόρφωσης Σωτήρος (μετόχι Αγ. Αναργύρων) μονής Λεμιώνος: σχ. 8, κάτοψη, σχ. 9, τομή κατά πλάτος (1. Θεοτόκος ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα· 2. Χριστὸς ἔνθρονος).

Ὅσότι φαίνεται καθαρά πὺς χρησιμοποιήθηκαν ἰσχυρὰ περιγράμματα στὴν κοιλιακὴ χώρα καὶ γενικὰ σ' ὅλο τὸ σῶμα.

Πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση ὑπῆρχε ἡ ἴδια ἐπιγραφή πού εἶδαμε στὸ παρεκκλήσι τοῦ κοιμητηρίου τῆς μονῆς Λεμιώνος. Σώθηκε μόνο ἓνα τμῆμα ἀπὸ τὸν πρῶτο στίχο ... *ΚΩC ΕCΦΑΓΜΕΝΟC. ΜΕΛΙΖΟΜΑΙ ΤΕ...* καὶ τὸ τέλος τῆς ἐπιγραφῆς ... *ΛΕΠΕ ΑΝ(ΘΡΩΠ)Ε ΑΝΑΞΙΩC ΜΗ ΛΑΒΗC*. Ἡ ἐπιγραφή κλείνει μὲ ἓνα κόσμημα τὸ ὁποῖο φαίνεται πὺς ὑπῆρχε καὶ στὴν παράσταση τοῦ κοιμητηριακοῦ παρεκκλησίου. Παλαιογραφικὰ δὲν ὑπάρχει, νομίζω, καμιά ἀμφιβολία πὺς καὶ οἱ δύο ἐπιγραφές ἔχουν γραφεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Καθὼς δὲ σώθηκε στὸ παρεκκλήσι τοῦ Σωτήρα τμῆμα ἐπιγραφῆς μὲ τὴ χρονολογία Π' Σεπτ. 7086 (=1577) πάνω ἀπὸ τὴ λατρευτικὴ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τοῦ τέμπλου (πίν. 33β), μποροῦμε νὰ σκεφτοῦμε πὺς καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν τὸ ἴδιο πιθανὸν ἔτος ἢ ἓνα-δύο χρόνια νωρίτερα.

Ἀριστερὰ στὸ χτιστὸ τέμπλο μέσα σὲ ἀβαθὴ κόγχη, πού στὸ πάνω μέρος εἶναι ἡμικυκλική, βρίσκεται ἡ παράσταση τῆς ἔνθρονης Παναγίας (πίν. 34α, 35α) στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας¹⁶³. Ἡ Θεοτόκος εἶναι καθισμένη σὲ ξύλινο θρόνο¹⁶⁴ καὶ εἶναι λίγο γυρισμένη πρὸς τὰ ἀριστερά της, γέρνοντας κάπως τὸ κεφάλι. Μὲ τὸ ἀριστερὸ της χέρι κρατᾷ τὸν καθισμένο στὰ γόνατά της Χριστὸ καὶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ μπροστὰ στὸ στήθος. Ἡ θέση τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Χριστοῦ – γιὰ σήμερα ἔχουν ἀπολεπιστεῖ τὰ χρώματα τῆς τελικῆς ἐπεξεργασίας – δείχνει πὺς ἀτένιζε τὸν θεατὴ. Ἡ Θεοτόκος φορεῖ βαθυκόκκινο χιτῶνα, πού σήμερα ἔχει χάσει τὸ χρῶμα του, καὶ βαθυκόκκινο μαφόριο. Ἰδιαίτερον, ἴσως καὶ ἀνοιχτότερα, εἶναι καὶ τὰ χρώματα τῶν ρούχων τοῦ Χριστοῦ. Τὸ ἱμάτιό του εἶναι πλούσιο σὲ

163. Γιὰ τὸν τύπο βλ. D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz* (München 1965) 108 κέ., ἐπίσης A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleusa*, *ZLU* 10, 1974, 3-14, H. Hallensleben, *Maria, Marienbild*, *LCI* 3, στ. 168-169, ἐπίσης βλ. Π. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 4, ὅπου δίνονται ἀρκετὲς πληροφορίες γιὰ

τὸν τύπο. Γιὰ τὴν ἔνθρονη Θεοτόκο μὲ τὸν Χριστὸ βλ. ἐπίσης στὸ *LCI* 3, στ. 162-165.

164. Δὲν γνωρίζουμε ἂν πατοῦσε καὶ σὲ ὑποπόδιο, ὅπως γίνεται συνήθως, γιὰ τὴν παράσταση εἶναι στὸ κάτω τμῆμα ἀσβεστωμένη.

χρυσοκονδυλίες. Ὁ προπλασμός καὶ τῶν δύο προσώπων εἶναι ἀνοιχτὸς καστανὸς καὶ τὰ φῶτα εἶναι μᾶλλον πρὸς τὸ ἀνοιχτὸ ἐρυθρό.

Ὁ θρόνος τῆς Παναγίας φέρει ἡμικυκλικὸ ἐρεισίνωτο ποὺ διακοσμεῖται ἀπλὰ μὲ μία ταινία, ποὺ τὸ στεφανώνει καὶ ἄλλη στενότερη πρὸ κάτω. Ὅμως στὸ κάτω μέρος, στὴ μέση τοῦ μπροστινοῦ τμήματος, ἡ διακόσμηση γίνεται μὲ κονδύλους¹⁶⁵. Δὲν ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία πὼς ὁ ζωγράφος μεταφέρει στὸ τέμπλο τὴν παράσταση κάποιας φορητῆς εἰκόνας μὲ ἔνθρονη Θεοτόκο.

Στὴν ἀντίστοιχη θέση δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἔνθρονος (πίν. 34β, 35β), κρατώντας δίπλα στὸν ἀριστερὸ μηρὸ κλειστὸ βιβλίον καὶ εὐλογώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Φέρει βαθὺ ἐρυθρὸ ὀρθόσημο χιτῶνα καὶ βαθυκύανον ἱμάτιο. Τὸ ὠοειδὲς πρόσωπό του περιβάλλει καστανὴ κόμη. Δυστυχῶς ἡ τελευταία ἐπεξεργασία τοῦ προσώπου ἔχει ἀπολεπιστεῖ. Φαίνεται ὅμως πὼς καὶ ἐδῶ ὁ προπλασμός ἦταν μᾶλλον ἀνοιχτοκάστανος. Ἄξιο προσοχῆς εἶναι ὅτι ὁ Χριστὸς ἔχει τὸ εὐαγγέλιον κλειστὸ καὶ ὄχι ὅπως συνήθως ἀνοιχτὸ μὲ τὴ ρήση ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ ΜΕ... κλπ. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ βρίσκεται κοντὰ στὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου ποὺ μνημονεύσαμε (σημ. 165). Εἶναι ἀκριβῶς ὁ ἴδιος εἰκονογραφικὸς τύπος. Μόνο ποὺ χαλαρὸ πόδι στὴν παράστασή μας εἶναι τὸ ἀριστερό, ἐνῶ στὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου τὸ δεξιόν. Διαφορὲς ὑπάρχουν στὴν ἀπόδοση τῆς πυχολογίας τοῦ ἱματίου. Ὁ ζωγράφος τῆς Μυτιλήνης βρίσκεται πλησιέστερα στὴν παλαιολόγια παράδοση. Ἀποδίδει τὸ ὕφασμα περισσότερο πλαστικὰ παρὰ γραμμικὰ. Ὡστόσο ἡ διευθέτησις τοῦ ρούχου πάνω στὸ γόνατο τοῦ στάσιμου ποδιοῦ εἶναι περίπου ἴδια. Ὁ θρόνος τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸ ὑψηλὸ καμπύλο πρὸς τὰ κάτω ἐρεισίνωτο καὶ μὲ τὶς πυραμοειδεῖς ἀπολήξεις μοιάζει μὲ τὸν θρόνον τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸν ναὸ τῆς Ἀγ. Αἰκατερίνης τῆς Πάτμου¹⁶⁶.

Εἶδαμε προηγουμένως ὅτι πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Θεοτόκου ὑπάρχει ἐπιγραφή ἀπὸ τὴν ὁποία εὐτυχῶς διασώθηκε ἡ χρονολογία ΙΓ' Σεπτ. 7086 (=1577). Οἱ τεχνοτροπικὲς σχέσεις τῶν παραστάσεων τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Σωτήρος καὶ τοῦ κοιμητηριακοῦ ναΐσκου τῆς μονῆς Λειμῶνος εἶναι, νομίζω, ὀφθαλμοφανεῖς, καὶ διαπιστώνονται ὄχι μόνο στὴν ἀπόδοση τοῦ Χριστοῦ τοῦ Μελισμοῦ ἀλλὰ καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ τέμπλου. Σ' αὐτὲς ὁ τρόπος ἐπεξεργασίας τῶν προσώπων καὶ τῶν πτυχώσεων βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναΐσκου. Ἄν δὲ λάβουμε ὑπόψη μας τὴν ὁμοιότητα τῶν γραμμάτων τῶν ἐπιγραφῶν καὶ σκεφτοῦμε ἀκόμη πὼς τὸ μέγεθος τῶν ναΐσκων δικαιολογεῖ τὴ διακόσμησή τους κατὰ τὴν ἴδια περίοδο (ἀπὸ τὴν ἀνοίξη τοῦ 1577 μέχρι τὸν Σεπτέμβριον τοῦ ἴδιου ἔτους) καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφον, τότε πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὡς ἔτος φιλοτέχνησης τοῦ διακόσμου τοῦ κοιμητηριακοῦ ναΐσκου τὸ 1577. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὁ διάκοσμος τῶν μικρῶν αὐτῶν ναΐσκων πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἔργο τοῦ Μεθοδίου, γιοῦ τοῦ ἁγίου Ἰγνατίου.

165. Παρόμοιος, ἀλλὰ μὲ κονδύλους καὶ στὴν ἐπίστεψη τοῦ ἐρεισίνωτου, εἶναι ὁ θρόνος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Ἀγίων Σαράντα στὴν Πάτμο, ποὺ χρονολογεῖται στὴ δεκαετία 1580-90, Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* εἰκ. ἀρ. 80, πίν. 53.

166. Αὐτόθι ἀρ. 96, πίν. 55, ποὺ τοποθετεῖται στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰ. Βλ. ἐπίσης καὶ τὸν θρόνον τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ στὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ἀγγελον, Ν. Δρανδάκης, *Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς* (Ἀθῆναι 1962) πίν. 38β.

2. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΖΙΘΡΑΣ

Σ τὸ μικρὸ καὶ ἐγκαταλελειμμένο σχεδὸν σήμερα χωριὸ Τζιθρα¹⁶⁷, ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὴ Μονὴ Περιβολῆς καὶ τὴ σημερινή Ἀντισσα, ὑπάρχει ἡ μικρὴ καὶ ἀναιμισμένη, δυστυχῶς, πλέον μονόχωρη ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀγ. Νικολάου (σχ. 10-11). Διασώθηκαν τοιχογραφίες στὸν χώρo τοῦ Ἱ. Βήματος καὶ ἡ λατρευτικὴ τοιχογραφία τοῦ Ἀγ. Νικολάου ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸν νότιο τοῖχο. Ὅταν τὸ 1883 ἐπισκέφθηκε τὸν ναὸ ὁ Ἀ. Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, ἦταν ὁρατὴ μόνο ἡ λατρευτικὴ τοιχογραφία (διαστ. 1.85×0.95 μ.), γιὰ τὴν ὁποία σημειώνει: «Ἀξία σημειώσεως ἐν Τζιθρᾷ ἐστὶν ἡ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τοιχογραφία παριστῶσα τὸν ἅγιον Νικόλαον, ἐφ' ἱκανὸν ὕψος, ἥτις κατὰ τὸ ὕψος τῆς τέχνης σχετίζεται πρὸς τινὰς τῶν ἐν Ἀγίῳ Ὁρει ἀρχαιοτέρων τοιχογραφιῶν. Ἐγένετο δὲ ἡ ἐν Τζιθρᾷ εἰκὼν τῷ 1545 ἔτει»¹⁶⁸. Ἡ χρονολογία ὅμως ποὺ δίνει ἡ ἐπιγραφή, ποὺ βρίσκεται ἀριστερὰ καὶ λίγο πιὸ κάτω ἀπὸ τὸ ἐπιγονάτιο τοῦ ἱεράρχη, διαφέρει κατὰ ἓνα ἔτος. Συγκεκριμένα ἀναφέρει: *+δέησις τοῦ δούλου τοῦ θεοῦ Φαντασ(ίου) Μανόλι ἄμα συμβήου καὶ τέκνων αὐτοῦ + ἔτους ζνγ' νοεμβριῶ κβ'*¹⁶⁹. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἱ. Βήματος ἀποκαλύφθηκαν ἀργότερα (τὸ 1934) μὲ τὴ φροντίδα τοῦ μητροπολίτη Μηθύμνης Διονυσίου¹⁷⁰.

Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ ἀνάλυση τῶν παραστάσεων

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποκατασταθεῖ, λόγw τοῦ περιορισμένου ἀριθμοῦ τῶν παραστάσεων ποὺ σῶθηκαν. Ὡστόσο κάποιες σκέψεις

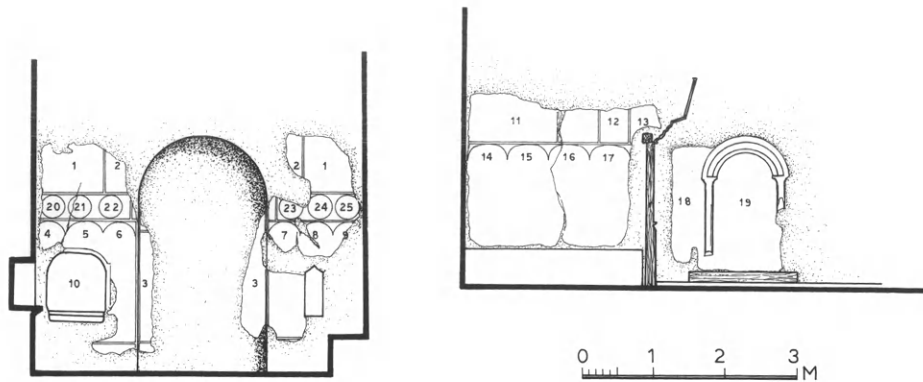
167. Ἡ Τζιθρα (Κίθρα) ἦταν μικρὴ ἀλλὰ ἀκμαία μεσαιωνικὴ κώμη, ἡ ὁποία κατὰ τὸν μητροπολίτη Μηθύμνης Γαβριήλ «μεγίστη καὶ πολυάνθρωπος, ἡρημώθη δὲ ὑπὸ θανάτου πρὸ χρόνων». Πράγματι ἀπὸ τὸν λοιμὸ τοῦ 1601 εἶχαν πεθάνει πολλοὶ κάτοικοι τοῦ νησιοῦ. Βλ. Ἱ. Φουντούλη, *Γαβριήλ μητροπολίτου Μηθύμνης «περιγραφή τῆς Λέσβου»* (Ἀθήναι 1960) 41-42. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Γαβριήλ ἡ Τζιθρα διατηροῦσε 65 ἀκόμη σπίτια χριστιανῶν καὶ δύο ἐκκλησίες, τοῦ Ἀγ. Νικολάου καὶ τῆς Ἀγ. Παρασκευῆς.

168. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῆς Λέσβου ἐλληνικῶν χειρογράφων*. «Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος. *Μανρογορδάτειος Βιβλιο-*

θήκη», Παράρτημα ΙΕ' τόμου (1884) σ. ιε'.

169. Ὁ Νοέμβριος τοῦ 7053 ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ 1544 μ.Χ.

170. *Δελτίον Ἱ. Μητροπόλεως Μηθύμνης* ΣΤ', 1934, 59. Κατὰ τὴν ἐπισκευὴ τοῦ ναοῦ ποὺ ἐγένετο τὸ 1936 προκλήθηκαν μερικὲς φθορὲς στὶς τοιχογραφίες. Δὲν ξέρω ἂν τελικὰ ἦταν καλὸ γιὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἢ ὄχι ἡ ἀφαίρεση τῶν νεότερων ἐπιχρισμάτων καὶ ἡ ἀποκάλυψη τῶν τοιχογραφιῶν, γιὰτὶ ἀπὸ τότε ἐγκαταλείφθηκαν στὴν τύχη τους χωρὶς καμιά μέριμνα. Ἔτσι οἱ ζωγραφισμέναι ἐπιφάνειες φουσκώνουν ἀπὸ τὴν ὑγρασία καὶ ἀπολεπίζονται τὰ χρώματα.



Σχ. 10-11. Άγιος Νικόλαος Τζιθρας: σχ. 10, ανατολικός τοίχος· σχ. 11, νότιος τοίχος.

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. Ευαγγελισμός | 13. Ακάθιστος Ύμνος |
| 2. Πεντηκοστή | 14. Άγ. Ἀχίλλειος |
| 3. Άγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος
(ἄριστ.) Μέγας Βασίλειος (δεξιὰ) | 15. Άγ. Σίλβεστρος |
| 4. Ἱεράρχης, ἀδιάγνωστος | 16. Άγ. Κύριλλος |
| 5. Ἱεράρχης, ἀδιάγνωστος | 17. Άγ. Σπυρίδων |
| 6. Άγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας | 18. Άγ. Ἰωάννης ὁ Προδρόμος |
| 7. Ἱεράρχης, ἀδιάγνωστος | 19. Άγ. Νικόλαος |
| 8. Άγ. Ἑρμόλαος | 20. Άγ. Ἱερόθεος |
| 9. Ἱεράρχης, ἀδιάγνωστος | 21. Άγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων |
| 10. Ἄκρα Ταπείνωση (καταστρ.) | 22. Άγ. Ὑπάτιος |
| 11. Γέννηση | 23. Ἱεράρχης, ἀδιάγνωστος |
| 12. Θεραπεία Τυφλῶν | 24. Άγ. Νίκανδρος |
| | 25. Άγ. Διονύσιος |

μπορούμε νὰ διατυπώσουμε. Στὸ τεταρτοσφαίριο εἰκονίζοταν πιθανὸν ἡ Παναγία ἢ Πλατυτέρα. Στὸν ἡμικύλινδρο ὑπῆρχαν συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἀπὸ τοὺς ὁποίους σώζονται ἄριστερὰ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (πίν. 45α) καὶ δεξιὰ ἴσως ὁ Μέγας Βασίλειος (πίν. 45β). Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο καὶ πάνω ἀπ' αὐτό, στὸ μέτωπο, ἐκτεινόταν ἡ Πεντηκοστή (πίν. 38β καὶ 44β). Διατηροῦνται μόνο οἱ δύο ἀπόστολοι, ἓνας σὲ κάθε πλευρά. Δίπλα ἀπὸ τοὺς διατηρηθέντες ἀποστόλους εἰκονίστηκε ὁ Εὐαγγελισμός (πίν. 38β καὶ 44β), μὲ τὸν ἄγγελο ἄριστερὰ καὶ τὴν Παναγία δεξιὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο. Δίπλα τους, μέσα στὴν ἴδια παράσταση, εἰκονίστηκε καὶ ἀπὸ ἓνας προφήτης.

Ἡ πιὸ κάτω ζώνη εἶναι στενὴ καὶ περιλαμβάνει ἕξι στηθάρια ἱεραρχῶν (πίν. 44β), ἀπὸ τρία σὲ κάθε πλευρά. Στὴν κάτω ζώνη, τέλος, τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ ἴδιου τοίχου εἰκονίστηκαν ἀκόμη τρεῖς ἱεράρχες (πίν. 43β). Οἱ δύο ἀπὸ ἄριστερὰ εἶναι στηθαῖοι καὶ ὁ τρίτος ὁλόσωμος. Τρεῖς ἐπίσης ἱεράρχες (πίν. 44α) παραστάθηκαν στὴν κάτω ζώνη τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ἴδιου τοίχου. Ὁ μεσαῖος εἶναι στηθαῖος κατὰ μέτωπο καὶ οἱ ἄλλοι δύο ὁλόσωμοι.

Στὴ βοηθητικὴ θυρίδα ποὺ βρίσκεται στὸν βόρειο τοῖχο κοντὰ στὴν πρόθεση εἰκονίστηκε ὁ ἅγ. Στέφανος (ἐπιγρ. [Ο ΑΓΓΙ]ΟC CΤΕΦΑΝΟC Ο ΑΡΧΙΔΥΑΚΟΝΟC). Τὸ νεανικὸ

και ἀγένειο πρόσωπό του εἶναι ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένο. Ἄλλες παραστάσεις στὸν ἴδιο τοῖχο δὲν σώθηκαν.

Στὸν νότιο τοῖχο συνεχίζεται στὴν πάνω ζώνη τὸ Δωδεκάορτο μὲ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ (πίν. 38α, 39α, ἔγχρ. πίν. Χα). Δεξιά της παριστάνεται ἡ Ἰαση τῶν δύο τυφλῶν (πίν. 39β) καὶ ἀκολουθοῦν πιὸ δεξιά ὁ Α καὶ Β Οἶκος τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου (πίν. 40α). Δὲν ὑπάρχει στενὴ ζώνη μὲ τὰ στηθάρια τῶν ἱεραρχῶν. Κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη τοῦ Δωδεκαοῦρου εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά οἱ ἱεράρχες ἅγιοι Ἀχίλλειος, Σίλβεστρος, Κύριλλος καὶ Σπυρίδων (πίν. 40β, 41, 43α, ἔγχρ. πίν. Χβ). Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο θὰ συνεχιζόταν τὸ πρόγραμμα καὶ στοὺς ὑπόλοιπους τοίχους τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο ἔχει εἰκονιστεῖ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (πίν. 46β) καὶ στὴ συνέχεια μέσα σὲ ἀβαθὴ κόγχη, πού φέρει ἡμικυκλικὸ καὶ προεξέχον πλαίσιο στὸ ἄνω μέρος, βρίσκεται ἡ λατρευτικὴ παράσταση τοῦ ἁγ. Νικολάου (πίν. 36β, 37, ἔγχρ. πίν. ΙΧ)¹⁷¹. Εἶναι ὁλόσωμος, κατὰ μέτωπο, κρατώντας κλειστὸ εὐαγγέλιο¹⁷² στὸ ἀριστερὸ καὶ εὐλογώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Φέρει ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία, στιχάριο, ἐπιτραχήλιο, φαινόλιο, σταυροφόρο ὠμοφόριο καὶ ἐπιγονάτιο στὸ ὁποῖο εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ σὲ μονοχρωμία¹⁷³. Ἀριστερὰ καὶ δεξιά ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΜΥΡΕΩΝ*. Ἡ διάπλαση τοῦ προσώπου τοῦ ἁγίου, παρὰ τὶς ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις, φαίνεται πὼς ἀκολουθεῖ τὴ μέχρι τώρα διαμορφωθείσα παράδοση καὶ ἰδιαίτερα αὐτὴ τοῦ 15ου αἰώνα. Μὲ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία πλάθονται οἱ ὄγκοι καὶ τονίζονται μὲ καμπύλες γραμμὲς καὶ σωστὴ φωτοσκίαση. Χωρὶς νὰ κινδυνεύσω νὰ θεωρηθῶ ὑπερβολικός, θὰ ἔλεγα πὼς πρόκειται γιὰ ἔργο πολὺ καλοῦ ζωγράφου τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα. Ἐπιτυχημένη θεωρεῖται καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ μετώπου, πού μαζί μὲ τὸ διεισδυτικὸ βλέμμα ἀποπνέουν πνευματικότητα. Ὁρθὴ εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς κοντῆς κόμης καὶ τοῦ γενιοῦ.

Διπλὴ διακοσμητικὴ ταινία ἀπὸ σχηματοποιημένα στὴ σειρὰ φύλλα καὶ μία δευτέρη πιὸ πλατιά μὲ φύλλα καὶ βλαστὸ ἄκανθας σὲ γιρλάνδα, διακοσμεῖ τὸ καμπύλο πλαίσιο τῆς παράστασης, πού πιὸ πάνω περιβάλλεται ἀπὸ ἔξωργο μεταγενέστερο πλαίσιο.

Στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. 38β) ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται καθισμένη σὲ ξύλινο κάθισμα χωρὶς μαξιλάρια, πατὰ σὲ ὑποπόδιο καὶ ἔχει στραμμένο πρὸς τὰ ἀριστερὰ τὸ κεφάλι. Στὸ ἀριστερὸ της χέρι κρατᾷ ἀδράχτι (διακρίνεται πολὺ δύσκολα) καὶ στὸ δεξιὸ μαλλί. Φορᾷ κυανὸ χιτῶνα καὶ ἐρυθρὸ μαφόριο πού περιβάλλει κάπως παράξενα καὶ ἀνόργανα τὸ σῶμα. Κάποια ἀπορία καὶ συστολὴ διακρίνεται στὸ λεπτὸ

171. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγ. Νικολάου βλ. N. P. Ševčenko, *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art* (Turin 1981), ἐπίσης Γ. Ἀντουράκη, *Ὁ ἁγ. Νικόλαος στὴ βυζαντινὴ τέχνη καὶ παράδοση* (Ἀθῆναι 1988)· βλ. ἐπίσης E. Clare, *St. Nicholas, His Legends and Iconography* (Firenze 1985) καὶ L. Petzoldt, *Nikolaus von Myra*, *LCI* 8, σσ. 45-50, ἐπίσης καὶ *Εἰρημεῖα τῆς ζωγραφικῆς* 154, 168.

172. Συνήθως εἰκονίζεται μὲ κλειστὸ βιβλίο. Ὅμως ὑπάρχουν παραστάσεις στίς ὁποῖες κρατᾷ ἀνοιχτὸ βιβλίο. Ἀρκετὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 15ο καὶ 16ο αἰώνα, βλ. Μ. Ἀχεμιᾶστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 97.

173. Ὅπως καὶ στὴ Μ. Φιλανθρωπῶν, βλ. αὐτόθι εἰκ. 13 καὶ 66γ.

καὶ νεανικὸ πρόσωπο ποὺ τὰ χαρακτηριστικὰ του ἔχουν δοθεῖ μὲ ἀπαλούς ρόδινους φωτισμοὺς καὶ καστανὲς φωτοσκιάσεις. Ἡ προοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ ὀγκώδους καθίσματος, ποὺ φέρει ἐρεισίνωτο καὶ ἐρεισίχειρα, δὲν εἶναι πετυχημένη, ἰδιαίτερα στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ. Δεξιὰ ἀπὸ τὴν Παναγία εἰκονίζοταν ὄρθιος βασιλεὺς προφήτης, πιθανὸν ὁ Σολομών, ποὺ κρατοῦσε ἀνοιχτὸ εἰλητάριο, ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ ὁποῖου διατηρήθηκε τὸ μικρὸ τμῆμα: [H]N[ECE]N AYTHN ΠΟΛ(Α)Ι ΕΚΤΙC¹⁷⁴. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (πίν. 44β) μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ τενωμένο λοξὰ πρὸς τὰ κάτω σὲ χειρονομία λόγου. Τὸ ἀριστερὸ χεῖρ δὲν διακρίνεται, γιὰτὶ ἀπὸ τὸ στήθος καὶ πάνω ἢ μορφὴ ἔχει καταστραφεῖ. Εἶναι ντυμένος μὲ ἐρυθρὸ χιτῶνα καὶ κυανὸ ἱμάτιο πλούσια καὶ ἀρμονικὰ πτυχωμένο. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἀρχάγγελο εἰκονίζεται ὄρθιος βασιλεὺς προφήτης, πιθανὸν ὁ Δαβίδ, ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου τοῦ ὁποῖου διατηρήθηκε μόνο ἡ τελευταία λέξη: ΟΙΚΟΥ¹⁷⁵. Ἡ ἐνδυμασία του, ὅπως καὶ τοῦ Σολομώντα, φέρει ἐπίχρυσες παρυφές. Στὸ βάθος ἡ παράσταση πλαισιώνεται ἀπὸ σύνθετα κτίρια, ὅπως καὶ τὸ ἄλλο τμῆμα μὲ τὴν Παναγία¹⁷⁶.

Ἀπὸ τὴν Πεντηκοστὴ¹⁷⁷ διασώθηκαν, ὅπως σημειώσαμε ἤδη, μόνο δύο ἀπόστολοι. Τοῦ ἑνός, ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς Παναγίας, σώζεται καὶ τὸ κεφάλι. Εἶναι νέος καὶ ἀγένειος μὲ κοντὴ κόμη. Τὰ φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικὰ εἶναι ἴδια μὲ τοῦ ἀποστόλου Θωμᾶ, ὁ ὁποῖος κατέχει συνήθως τὴν ἀκροαία θέση στὴν παράσταση¹⁷⁸. Κατὰ συνέπεια, ἂν ἀκολουθήθηκε, ὅπως πιστεύω, κάποιος καθιερωμένος εἰκονογραφικὸς τύπος, θὰ πρέπει ὁ εἰκονιζόμενος στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ ἀκέφαλος ἀπόστολος νὰ εἶναι ὁ Φίλιππος, ὅπως π.χ. συμβαίνει καὶ στὴν παράσταση τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν. Ὡς πρὸς τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου τοῦ ἀποστόλου, πρέπει νὰ σημειώσουμε πὺς ἔχει γίνει ὅπως καὶ τῆς Παναγίας, μὲ λίγες καστανὲς σκιὲς στὴν περιφέρεια καὶ ρόδινα ἢ ροδοκίτρινα σαρκώματα μὲ ἀπαλὸ φωτισμό.

Ἡ παράσταση τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ (πίν. 38α, 39α, ἔγχρ. πίν. Χα)¹⁷⁹, ποὺ διατηρήθηκε κατὰ τὸ μισὸ κάτω τμῆμα, ἀκολουθεῖ τὴ γνωστὴ καὶ καθιερωμένη ἀπὸ τὴν παλαιολόγια παράδοση εἰκονογραφία, ὅπως τὴ διαμόρφωσε ἡ Κρητικὴ Σχολή. Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, ἔξω ἀπὸ τὸ σπήλαιο, ποὺ δίνεται μικρὸ ὅσο γιὰ νὰ χωρέσει τὴν κτι-

174. Παροιμ. 31, 29: «καὶ ὁ ἀνὴρ αὐτῆς ἤνεσεν αὐτήν, Πολλὰι θυγατέρες ἐκτήσαντο πλοῦτον, πολ-
λαὶ ἐποίησαν δυνατά, σὺ δὲ ὑπέρχεσαι καὶ ὑπερή-
ρας πάσας».

175. Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐντοπιστεῖ ἀπὸ ποῖο χωρίο προέρχεται. Στοὺς Ψαλμοὺς ὑπάρχουν δεκα-
πέντε περιπτώσεις, ὅπου ἡ λέξη Οἶκος ἀναφέρεται
σὲ γενικὴ πτώση.

176. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης τοῦ
Εὐαγγελισμοῦ, βλ. σημ. 112.

177. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Α. Grabar, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge* I (Paris 1968) 615

κέ., ἐπίσης St. Seeliger, Pfingsten, *LCI* 3, στ. 415-423.

178. Ὅπως π.χ. στὴ παράσταση τῆς Μ. Φιλαν-
θρωπηνῶν, ὅπου γράφεται καὶ τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνό-
ματός τους, βλ. Μ. Ἀχεμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν* 94 καὶ σημ. 799, ὅπου σειρὰ ἀρχαι-
οτέρων παραδειγμάτων.

179. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* (Paris 1916) 93-169, Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος* (Ἀθῆναι 1956) καὶ G. Ristov, *Die Geburt Christi* (Recklinghausen 1963), τοῦ ἴδιου, *Geburt Christi*, *RbK* II, στ. 637-662 καὶ P. Wilhelm, *Geburt Christi*, *LCI* 2, στ. 86-103.

στη φάτνη και τὰ δύο ζῶα, βρίσκεται ἀνακεκλιμένη σὲ κοσμημένη μὲ ὀριζόντιες ταινίες στρωμένη ἢ Θεοτόκος. Ἐχει γυρισμένη τὴν πλάτη τῆς πρὸς τὴ φάτνη, ὑποβαστάζει τὸ κεφάλι μὲ τὸ δεξιὸ τῆς χεῖρ καὶ βλέπει ἀφηρημένα πρὸς τὸν Ἰωσήφ, πού συνομιλεῖ μὲ τὸν ἀπέναντί του ὄρθιο καὶ στηριζόμενο στὴν γκλίτσα ποιμένα. Κανένα δέντρο δὲν παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές. Πίσω τους, σὲ μικρὴ κλίμακα, εἰκονίζονται τέσσερα πρόβατα καὶ μία κατσίκα, τῆς ὁποίας ἡ ἀπόδοση δὲν εἶναι τόσο πετυχημένη. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Ἡ μαία εἶναι καθισμένη στὸν βράχο, ἔχει στὴν ποδιά τῆς τὸν ἡμίγυμνο Χριστὸ καὶ δοκιμάζει μὲ τὸ δεξιὸ τὴ θερμοκρασία τοῦ νεροῦ¹⁸⁰. Τὰ μανίκια καὶ τῶν δύο χεριῶν τῆς εἶναι ἀνεβασμένα. Ὅρθια δίπλα στὴν ὑψηλὴ λεκάνη βρίσκεται ἡ Σαλώμη, πού ἀπὸ ἀγγεῖο χύνει, ὡς συνήθως, νερὸ στὸ σκεῦος. Πίσω ἀπὸ τὴν ομάδα τοῦ Ἰωσήφ, λίγο ψηλότερα σὲ πτυχὴ τοῦ ἐδάφους, σώθηκε τμῆμα ἀπὸ τὰ ἄλογα τῶν Μάγων, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἀπέναντι πλευρὰ πάνω ἀπὸ τὴ μαία διατηροῦνται τὰ πόδια ἐνὸς ποιμένα. Τὸ βραχῶδες τοπίο ἀποδόθηκε συνοπτικά. Πλατιεὲς κεραμιδιεὲς γραμμὲς ὀρίζουν τὶς πτυχές του. Ὅλη ἡ παράσταση χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν τάση νὰ ἀποδοθεῖ συνοπτικά καὶ γρήγορα. Τοῦτο τὸ παρατηροῦμε καὶ στὴν πτύχωση καὶ στὰ πρόσωπα πού φτάνουν ὡς τὸ σημεῖο τῆς κακοτεχνίας.

Τὸ κομμάτι τῆς τοιχογραφίας πού σώθηκε μᾶς παρέχει τὴ δυνατότητα νὰ προβοῦμε σὲ μερικὲς παρατηρήσεις. Πρῶτα πρῶτα, εἰκονογραφικὰ περιορίζεται στὰ βασικὰ καὶ στὰ πιὸ οὐσιαστικὰ ἐπεισόδια τὰ ὁποῖα ἀντλεῖ ἀπὸ τὰ κανονικὰ καὶ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα¹⁸¹. Ἡ στάση τῆς Παναγίας τὴν παρουσιάζει νὰ μὴν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ λουτρὸ τοῦ παιδιοῦ τῆς ἀλλὰ γιὰ τὴ συνομιλία τοῦ Ἰωσήφ μὲ τὸν ποιμένα¹⁸². Οἱ Μάγοι εἰκονίζονται ἔφιπποι, ὅπως συμβαίνει ἤδη ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα στὴ ζωγραφικὴ¹⁸³. Τὸ μέγεθος τῶν ζώων τῆς παράστασης δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξενίζει. Πιὰ τὸ ἴδιο μικρὰ εἶναι καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις, ὅπως τῆς μονῆς Φιλανθρωπῶν καὶ τοῦ Ἁγ. Ὁρους.

Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Γέννηση, σὲ χωριστὰ μικρὰ διάχωρα, εἰκονίζονται τρεῖς παραστάσεις. Εἶναι δύσκολο νὰ ἐρμηνευτεῖ ἡ ἀμέσως μετὰ τὴ Γέννηση παράσταση, ἐνῶ στὰ ἐπόμενα διάχωρα πιθανὸν παριστάνονται οἱ δύο πρῶτοι Οἴκοι τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου.

Στὴν πρώτη λοιπὸν παράσταση πιθανὸν νὰ εἰκονίζεται ἡ Ἰαση τῶν δύο τυφλῶν (πίν. 39β)¹⁸⁴, ὅπου ὁ Χριστὸς, πού διατηρήθηκε μέχρι τὴ μέση, εἰκονίζεται καθισμένος σὲ

180. Ὅπως τὴ βλέπουμε σὲ παλαιολόγια μνημεῖα π.χ. στὴν Sopocani (1265-1270) καὶ σὲ μνημεῖα τοῦ 16ου αἰῶνα, π.χ. στὴ Λαύρα (G. Millet, *Athos* πίν. 119.2), Διονυσίου (αὐτόθι πίν. 198.1), καὶ Κουτλουμουσίου (αὐτόθι πίν. 159.2).

181. Λουκ. 2. 7-20, Ματθ. 2. 1-23, καὶ τὸ ἀπόκρυφο εὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου (XVII-XXI) καὶ τοῦ Ψευδο-Ματθαίου (XIII).

182. Ὅπως π.χ. στὴ Μ. Φιλανθρωπῶν, ὅπου ὁμως ἡ Παναγία δὲν ὑποβαστάζει τὸ πηγούνι μὲ τὸ χεῖρ καὶ φαίνεται καθισμένη παρὰ ἀνακεκλιμένη, βλ.

Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου ὁ.π. εἰκ. 35, ἐπίσης καὶ ἁγ. Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων, βλ. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP* 23-24, 1969-70, εἰκ. 8, καὶ Λαύρας, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 119.2 καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μ. Ἁγ. Παύλου, βλ. αὐτόθι πίν. 187.2.

183. G. Millet, *Recherches* 137-145.

184. Ματθ. 20, 30-34. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 94. G. Schiller, *Ikonographie* I 179-180, ἐπίσης W. Braunsfels, *Wunder Christi, LCI* 4, στ. 542-549.

βράχο¹⁸⁵ καὶ χειρονομεῖ μετὰ τὸ δεξιὸν χεῖρ πρὸς τοὺς ἀπέναντί του ὄρθιους νεαροὺς ἄνδρες, οἱ ὅποιοι κρατοῦν βακτηρίες καὶ χειρονομοῦν συγκρατημένα πρὸς τὸν Χριστό. Φοροῦν χιτωνίσκους ζωσμένους στὴ μέση καὶ ποδοπάνια. Ἡ ἀποσπασματικὴ διατήρηση τῆς παραστάσεως δὲν ἐπιτρέπει νὰ προβοῦμε σὲ ἄλλες παρατηρήσεις. Μιὰ ἄλλη σκέψη ποὺ πρέπει ἴσως νὰ κάνουμε γιὰ τὴν ταυτότητα τῆς σύνθεσης εἶναι ὅτι πιθανὸν νὰ ἀποτελεῖ τμῆμα τῆς Γέννησης, νὰ ἔχουμε δηλαδὴ τὸν Ἰωσήφ συνομιλοῦντα μετὰ τοὺς δύο ποιμένες. Ἄν ὁ ζωγράφος ἀκολουθοῦσε κανονικὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, ἔπρεπε μᾶλλον δίπλα στὴ Γέννηση νὰ εἰκόνιζε κάποια ἄλλη σκηνὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ ποὺ προηγεῖται τῶν θαυμάτων, ἢ δὲ ἐξεταζόμενη σύνθεση, ἂν πράγματι εἶναι ἡ ἴαση τῶν δύο τυφλῶν, νὰ βρισκόταν ἀπέναντι, στὸν βόρειο τοῖχο.

Οἱ ἐπόμενες δύο παραστάσεις, παρόλο ποὺ διατηροῦνται ἐπίσης ἀποσπασματικά, ταυτίζονται πιὸ εὐκόλα. Στὴν πρώτη σύνθεση (πίν. 40α), δίπλα στὴ διαχωριστικὴ ταινία, εἰκονίζεται στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τὸ προστομαῖο πηγαδιοῦ καὶ πίσω του τρία κυπαρίσσια καὶ ἄλλα μικρὰ θαμνοειδή. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ προστομαῖο παραστάθηκε ὄρθια γυναικεία μορφή. Φορᾷ χιτῶνα καὶ μαφόριο καὶ ἔχει τὰ χεῖρα στὸ ὕψος τοῦ στήθους, πιθανὸν σὲ χειρονομία λόγου ἢ ἀπορίας. Πίσω τῆς διακρίνεται τμῆμα ἀπὸ κάποιο κτίριο. Τὰ στοιχεῖα ποὺ παρέχει τὸ κομμάτι ποὺ σώθηκε μᾶς ὁδηγοῦν νὰ διατυπώσουμε τὴν ἄποψη πὼς πρόκειται γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου παρὰ τὸ φρέαρ, ποὺ ὡς γνωστὸν ὀφείλεται στὴν ἀπόκρυφη παράδοσι¹⁸⁶, καὶ μετὰ τὸ ὁποῖο ἀποδίδεται ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς πρώτους Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου¹⁸⁷. Ὁ ἀρχάγγελος πρέπει μᾶλλον νὰ εἰκονιζόταν ψηλὰ προβάλλοντας ἀπὸ τὸν οὐρανό.

Ἀπὸ τὴν ἀμέσως ἐπόμενη παράσταση διατηρεῖται μόνο ὁ ἀρχάγγελος, ποὺ φορώντας λευκὸ χιτῶνα πορεύεται μετὰ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπου διατηρεῖται τμῆμα ἀπὸ τὸ σῶμα μᾶλλον τῆς Θεοτόκου. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὴν ἀπεικόνιση ἑνὸς ἄλλου Εὐαγγελισμοῦ μετὰ τὸν ὁποῖο ἀποδόθηκε ὁ Οἶκος Β τοῦ Ἀκαθίστου.

Μεμονωμένες μορφές

Ἀπὸ τοὺς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες τοῦ ἡμικυλίνδρου διατηρήθηκαν μόνο δύο, καὶ αὐτοὶ σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση καὶ χωρὶς τὰ ὀνόματά τους. Καὶ τῶν δύο ἡ κεφαλὴ εἶναι μᾶλλον λεπτὴ καὶ ὀστεώδης. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀριστερὰ εἰκονιζομένου ταιριάζουν μετὰ τὸν ἅγ. Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο (πίν. 45α). Παριστάνεται μετὰ λίγα μαλλιά, ἄραια καὶ κοντὰ γένι, μακριὰ μύτη καὶ σπαθωτὰ φρύδια, καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφὴ Θ[ΕΟC Ο ΑΓΙΟC Ο ΕΝ Α]Γ[ΙΟΙC ΑΝΑ]ΠΛΑΥΟ[ΜΕ]ΝΟC Ο[ΤΡΙ]ΤΑΓΙΩ[Φ]ΩΝΗ ΥΠΟ ΤΩΝ CΕΡΑΦΙΜ¹⁸⁸.

185. Συνήθως στὴν παράσταση αὐτὴ ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται ὄρθιος μετὰ τὸ χεῖρ σὲ χειρονομία λόγου ἢ ἀλείφοντας μετὰ πηλὸ τὰ μάτια τῶν ἀναξιοπαθούντων νέων.

186. C. Tischendorf, *Evangelia Apokrypha* (Leipzig 1853) κεφ. XI, σ. 21-22. Ἐπίσης γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό παρὰ τὸ φρέαρ βλ. W. Kaufhold, *Die Verkündigung an*

Maria nach den Apocryphen in Literatur und Kunst (Freiburg 1942).

187. Βλ. παρακάτω Ἀκάθιστο Ὕμνο τῆς Μ. Περιβολῆς καὶ τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτῆρος Παπιδανῶν.

188. Κατὰ τὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 267, τὸ χωρίο αὐτὸ βρίσκεται στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγ. Γρηγορίου.

Ὁ σωζόμενος στὴ νότια πλευρὰ τοῦ ἡμικυλίνδρου εἶναι μεσήλικας μὲ μακρὺ σταχτὶ γένι καὶ κοντὰ μαῦρα μαλλιά. Ἔχει μακριὰ μύτη, σπαθωτὰ φρύδια καὶ ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Φυσιογνωμικὰ μοιάζει μὲ τὸν ἄγ. Βασίλειο (πίν. 45β). Κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *Ο ΘΕΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΩΝ Ο ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΗΝ ΤΡΟΦΗΝ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ ΚΟΣΜΟΥ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΚΑΙ Θ(ΕΟ)Ν ΙΗΣΟΥΝ ΧΡΙΣΤΟΝ ΕΞΑΠΟΣΤΕΙΛΑΣ*¹⁸⁹.

Κάτω ἀπὸ τὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ βόρειο τμήμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου εἰκονίζονται μέσα σὲ στηθάγια οἱ ἱεράρχες ἄγ. Ἰερόθεος, ἄγ. Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων καὶ ὁ ἄγ. Ὑπάτιος (πίν. 44β). Στὸ ἓνα χέρι κρατοῦν κλειστὸ βιβλίον καὶ μὲ τὸ ἄλλο εὐλογοῦν. Φέρουν σταυροφόρα ὠμοφόρια. Ἔχουν ἀπολεπιστεῖ τὰ χρώματα τῆς τελικῆς ἐπεξεργασίας τῶν προσώπων τους καὶ εἶναι δύσκολο νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ προσωπικά τους χαρακτηριστικά. Ὁ ἄγ. Ὑπάτιος πάντως εἰκονίζεται ὀξυγένης καὶ γέρος, μὲ κοντὴ καὶ σγουρὴ κόμη, ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*¹⁹⁰, ἀλλὰ ὁ ἄγ. Ἰερόθεος εἶναι μᾶλλον μεσήλικας μὲ μαῦρα μαλλιά καὶ κοντὸ γένι¹⁹¹, καὶ ὁ ἄγ. Ἰωάννης πρέπει νὰ ἦταν μὲ μακριὰ κόμη καὶ μέτριο γένι¹⁹². Στὴν τρίτη πρὸ κάτω ζώνη ἔχουν εἰκονιστεῖ κάτω ἀπὸ τόξα ἀκόμα τρεῖς δυστυχῶς ἀδιάγνωστοι ἱεράρχες. Οἱ δύο πρῶτοι ἀπὸ ἀριστερά, πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης, παριστάνονται στηθαῖοι καὶ ὁ τρίτος ὁλόσωμος. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν μεσαῖο, πού εἰκονίζεται μετωπικά, οἱ ἄλλοι δύο εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη. Παριστάνονται γέροι καὶ εἶναι ντυμένοι μὲ ἀρχιερατικά ἄμφια. Ὁ ὁλόσωμος ἔχει ἐπιπλέον καὶ ὑψηλὴ ἀναφαλαντίαση, πλατὺ γένι καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *ΕΝΕΙ Θ(ΕΟ)Ν ΕΒΟΜΕΘΑ ΕΝ ΤΡΙΛΑΔΙ ΚΑΙ ΤΡΙΛΑΔΙ ΕΝ ΜΟΝΑΔΙ ΜΗΤΕ ΤΑ...* πού συνήθως γράφεται στὸ εἰλητάριο τοῦ ἄγ. Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας καὶ μὲ τοῦ ὁποίου τὰ χαρακτηριστικά συμφωνεῖ ἡ φυσιογνωμία τοῦ εἰκονιζομένου¹⁹³.

Ἀπὸ τὰ τρία στηθάγια τῶν ἱεραρχῶν τοῦ νότιου τμήματος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου διατηροῦνται σὲ κάπως καλὴ κατάσταση ὁ ἄγ. Νίκανδρος στὴ μέση καὶ ὁ ἄγ. Διονύσιος (πίν. 43β) στὴ δεξιὰ ἄκρη. Εἶναι γυρισμένοι κατὰ τρία τέταρτα ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο καὶ κρατοῦν κλειστά, σταχωμένα βιβλία. Ὁ ἄγ. Διονύσιος ἀποδίδεται ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* «γέρον σγουροκέφαλος, διχαλογένης, μακρομάλλης»¹⁹⁴, ἐνῶ ὁ ἄγ. Νίκανδρος εἶναι μᾶλλον γέρος μὲ μαῦρα μαλλιά καὶ γένια¹⁹⁵. Δυστυχῶς ἡ τελικὴ ἐπεξεργασία τοῦ προσώπου καὶ τῶν ἐνδυμασιῶν δὲν διακρίνεται λόγω τῶν ἰσχυρῶν ἀπολεπίσεων. Ἔτσι εἶναι ἀδύνατο νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν τεχνοτροπία τους.

Κάτω εἰκονίζονται δύο ὁλόσωμοι ἱεράρχες καὶ ἓνας στηθαῖος. Ὁ μεσαῖος πού σώζεται καλύτερα εἶναι ὁ ἄγ. Ἑρμόλαος (πίν. 44α, ἔγχρ. πίν. ΧΙα) καὶ παραστάθηκε κατὰ μέτωπο. Οἱ ἄλλοι δύο στίς ἄκρες, ἀπὸ τοὺς ὁποίους σώθηκαν μόνο οἱ ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένες κεφαλές τους καὶ εἶναι ἀδιάγνωστοι, εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη. Πάντως

189. Αὐτόθι 267, 279, 291.

190. Αὐτόθι 156.

191. Περιγράφεται ὡς γέρον μακρογένης, αὐτόθι 155.

192. «Γέρον ἀσπρομακρογένης» περιγράφεται αὐτόθι 154.

193. Αὐτόθι 291.

194. Αὐτόθι 154.

195. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* τὸν περιγράφει μία φορὰ ὡς «γέροντα» καὶ ἄλλες δύο φορὲς ὡς «νέον στρογγυλογένην» (155, 268, 291).

τὸ κεφάλι τοῦ δεξιοῦ ἱεράρχη, καθὼς διατηρεῖ ἐνμέρει τὴν τελικὴ ἐπεξεργασία, παρέχει τὴ δυνατότητα νὰ σπουδάσουμε τὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου. Τὰ σαρκώματα εἶναι ροδοκάστανα, τὰ φῶτα μαλακὰ καὶ οἱ φωτοσκιάσεις ἀπαλὲς ρόδινες. Ὁ ἅγ. Ἐρμόλαος εἰκονίζεται γέρος μὲ ὑψηλὴ φαλάκρα, λίγα ἄσπρα μαλλιά, λεπτὸ πηγούνι καὶ μυτερὸ γένι¹⁹⁶. Φέρει ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ κλειστὸ σταχωμένο βιβλίο. Ὁ πλησίον τοῦ ἡμικυλίνδρου εἶναι μᾶλλον μεσήλικας μὲ ἀναφαλαντίαση, λίγα μαλλιά καὶ κοντὸ γένι. Καὶ οἱ τρεῖς βρίσκονται κάτω ἀπὸ τόξα.

Τέσσερις ἱεράρχες διατηρήθηκαν στὴν κάτω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα. Ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ παριστάνονται ὁ ἅγ. Ἀχίλλειος, ὁ ἅγ. Σίλβεστρος, ὁ ἅγ. Κύριλλος καὶ ὁ ἅγ. Σπυρίδων (πίν. 40β-43α, ἔγχρ. πίν. Χβ). Ὅλοι τοὺς εἰκονίζονται μὲ πολυσταύρια φαιλόνια καὶ σταυροφόρα ὠμοφόρια, κρατοῦν μὲ τὸ ἀριστερὸ κλειστὰ σταχωμένα βιβλία καὶ εὐλογοῦν μὲ τὸ δεξιόν. Ὁ ἅγ. Ἀχίλλειος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΙΛΙΟΣ*) εἰκονίζεται γέρος, μὲ μακρὸν καὶ μυτερὸ γένι¹⁹⁷, μὲ ὑψηλὴ φαλάκρα καὶ λίγα μαλλιά στὸ κέντρο τοῦ κρανίου. Τὸ πρόσωπό του εἶναι λεπτὸ καὶ ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι τρεῖς ἔχει ὀξὺ πηγούνι πού τονίζεται ἰδιαίτερα μὲ τὸ γένι.

Ὁ ἅγ. Σίλβεστρος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ*) ἀποδίδεται ὅπως περίπου καὶ ὁ προηγούμενος, μὲ μικρὰ μάτια πού τονίζονται μὲ ἀπαλὴ σκιά στὸν ὀφθαλμικὸ κόγχο, μὲ κοντὰ μαλλιά καὶ μακρὸ ὀξὺ γένι πού ἀποδίδονται μὲ ὁμάδες τριχῶν. Φέρει μίτρα πού μοιάζει μὲ βασιλικὸ στέμμα¹⁹⁸. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Κύριλλος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΛΛΟΣ*). Ἐχει λεπτὸ ὀστεῶδες κεφάλι, μὲ κάπως φουντωτὰ καστὰνὰ μαλλιά καὶ μακρὸν διχαλωτὸ γένι. Τὸ πρόσωπο εἶναι ἄσαρκο, τὰ μάτια μικρά, ἡ μύτη γαμψή. Στὸ κεφάλι φέρει πῖλο διακοσμημένο μὲ ἀβάκια πού σχηματίζουν σταυρούς¹⁹⁹.

Μὲ γεροντικὸ πρόσωπο, λεπτὴ γαμψὴ μύτη, ἄσπρη φουντωτὴ κόμη καὶ ψαθωτὴ σκούφια εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Σπυρίδων (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ*) πού βρίσκεται δεξιὰ²⁰⁰. Τὰ μάτια του εἶναι ἀμυγδαλωτά, τὸ πηγούνι λεπτὸ καὶ τὸ γένι διχαλωτό.

Πολὺ ἄσχημα διατηρεῖται καὶ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Προδόρομος (πίν. 46β) ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Ντυμένος μὲ μηλωτὴ καὶ ἱμάτιο, καὶ ἴσως φτερωτός, ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ δέηση καὶ κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ πινάκιο μὲ τὴν κεφαλὴ του. Τὸ πρόσωπό του εἶναι λεπτὸ καὶ ἡ κόμη του μακριά²⁰¹.

196. Πρέπει νὰ διαχωρίσουμε τὸν μάρτυρα ἀπὸ τὸν ἐπίσκοπο ἅγ. Ἐρμόλαο, βλ. αὐτόθι 269 καὶ J. Boberg, Ermolaus, *LCI* 6, στ. 511-512.

197. Ἡ Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τὸν περιγράφει ὡς «γέροντα ὀξυβουρλογένη» 291, καὶ «γέροντα βουρλογένη» 155 καὶ 268. Βλ. καὶ K. Kaster, *LCI* 5, στ. 21-22.

198. Ἡ Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τὸν περιγράφει «γέροντα μακρυγένη», 154, 268, 292, δὲν ἀναφέρει ὅτι φέρει μίτρα, ἀλλὰ εἶναι γνωστὸς ὡς πάπας Ρώμης καὶ γι' αὐτὸ εἰκονίζεται μ' αὐτὸ τὸ κάλυμμα. Βλ. J. Traeger, Silvester I, *LCI* 8, στ. 353-358.

199. «Μιξαπόλιος, μακροδιχαλογένης, φορῶν εἰς τὴν κεφαλὴν του σκέπασμα μὲ σταυρούς» περιγράφεται ἀπὸ τὴν Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 154, 267, 291. Βλ. καὶ U. Knoblen, Kyrillus, *LCI* 6, στ. 19-21. Στὸν ἴδιο τύπο καὶ μὲ τὸ ἴδιο κάλυμμα εἰκονίζεται σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα τοῦ 14ου αἰῶνα, βλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ 70, σημ. 29.

200. Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 154, 268 καὶ *LCI* 8, στ. 387-389.

201. Πρὸς τὴν εἰκονογραφία του βλ. E. Weis, Johannes der Täufer (Baptista), *LCI* 7, στ. 164-190. Πρὸς

Τεχνική - τεχνοτροπία - χρονολόγηση

Ο ζωγράφος του Αγ. Νικολάου έχει εργαστεί έξ ολοκλήρου με την τεχνική της ξηρογραφίας. Τα αποτελέσματα απ' αυτού του είδους την εργασία έγιναν, νομίζω, αντιληπτά. Η ύγρασία και ίσως και η κακής ποιότητας κόλλα που χρησιμοποιήθηκε επέφεραν την απολέπιση των χρωμάτων, ιδιαίτερα εκείνων των τελευταίων επεξεργασιών. Είναι δε τέτοια η έντύπωση που δίνουν τα ήμιεπεξεργασμένα πρόσωπα και η πτυχολογία, ώστε να νομίζει κανείς πως άλλος ζωγράφος και σε άλλη εποχή φιλοτέχνησε τις παραστάσεις του Ι. Βήματος και άλλος τον Αγ. Νικόλαο έξω από το τέμπλο. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν συμβαίνει, γιατί οι παραστάσεις του Ι. Βήματος είναι σύγχρονες με τη λατρευτική παράσταση του Αγ. Νικολάου (1544) και μās παρέχουν τη δυνατότητα να σπουδάσουμε την τεχνική του ζωγράφου. Αρχίζει λοιπόν την εργασία του με γενικό σχεδιασμό των μορφών. Τα περιγράμματα των ένδυμάτων αλλά και οι πτυχώσεις, καθώς και τα περιγράμματα των μελών του σώματος, τονίζονται ιδιαίτερα με βαθύχρωμες, πλατιές κεραμιδιές γραμμές. Ο προπλασμός δεν είναι πολύ βαθύς, αλλά καστανός ανοιχτός, που δίνει την έντύπωση της ψημένης ώχρας αναμειγμένης με λίγο μαύρο χρώμα. Τα σαρκώματα γίνονται με καστανέρυθρο χρώμα χωρίς να χρησιμοποιούνται πολλές ψιμυθιές στους νέους, ενώ στους γέρους, όπως π.χ. στον Αγ. Νικόλαο, χρησιμοποιούνται ψιμυθιές για να φωτιστούν τα μέρη που προεξέχουν. Οι καστανόχρωμες σκιές που περιβάλλουν τα μάτια δεν είναι βαθύχρωμες και φαίνεται πως στο μείγμα χρησιμοποιήθηκε αρκετή ώχρα. Τα μάτια είναι πάντοτε αμυγδαλωτά, τα φρύδια σπαθωτά και οι μύτες μακριές. Τα αυτιά σχεδιάζονται με γενικότητες και τα μαλλιά δίνονται με ομάδες τριχών που περιορίζονται με μαύρα σχεδόν περιγράμματα. Σε μερικές περιπτώσεις (ζώα Γέννησης, γέρος ποιμένας κλπ.) το σχέδιο ύστερεί αλλά δεν είναι πολύ κακό.

Ο χώρος στις παραστάσεις, όπου υπάρχει, δεν είναι το στοιχείο που ιδιαίτερα προσέξε ο ζωγράφος. Η άσχημη βέβαια έντύπωση που προκαλεί ή απόδοση του τοπίου όφειλεται και στην απολέπιση των χρωμάτων. Ο τρόπος όμως που συμβατικά το απέδωσε δεν διαφέρει από τις παραστάσεις της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί την καθιερωμένη εικονογραφία χωρίς αφαιρέσεις και προπαντός χωρίς προσθήκες νέων μοτίβων.

Η σύγκριση των τοιχογραφιών του μνημείου με τις τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Δαμανδρίου δηλώνει στενές τεχνοτροπικές σχέσεις, και αν όχι ταυτότητα ζωγράφου, όπωσδήποτε ίδιο εργαστήριο.

3. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΔΑΜΑΝΔΡΙΟ ΠΟΛΥΧΝΙΤΟΥ

Σ τὸ ἀγρόκτημα Δαμάνδριο, πὺν ἀνήκει στὴ Μητρόπολη Μυτιλήνης καὶ ἀπέχει περίπου πέντε χιλιόμετρα ἀπὸ τὸν Πολυχνίτο, ὑπάρχει μικρὸς μονόχωρος κεραμοσκεπὴς ναῖσκος (διαστ. 10.10×4.50 μ., σχ. 12-16), πὺν ἀποτελεῖται ἀπὸ κυρίως ναὸ καὶ νάρθηκα, καὶ εἶναι ἀφιερωμένος στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Κατὰ μία ἄποψη ἀποτελοῦσε παλαιότερα τὸν ἐνοριακὸ ναὸ τοῦ χωριοῦ Δαμάνδριο, πὺν ἐγκαταλείφθηκε. Στὴ συνέχεια οἱ μοναχοὶ τῆς γειτονικῆς μονῆς Ἁγ. Γεωργίου στὴ θέση «Παλιομονάστερα» ἐγκατέλειψαν τὴ μονὴ τους καὶ ἦρθαν καὶ ἐγκαταστάθηκαν στὸ Δαμάνδριο χρησιμοποιώντας τὸν ἐνοριακὸ ναὸ ὡς καθολικὸ τῆς μονῆς τους²⁰². Διαφορετικὴ γνώμη γιὰ τὸ Δαμάνδρι ἔχει ἐκφράσει ἄλλος ἐρευνητὴς²⁰³ ὑποστηρίζοντας πὺς ἡ μονὴ Δαμανδρίου ὀφείλει τὸ ὄνομά της στὴ μικρὴ βυζαντινὴ κώμη πὺν τὰ ἐρείπιά της βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὴ μονὴ καὶ πὺν μνημονευόταν σὲ χαμένο κατὰ τὴν πυρκαγιά τῆς Μυτιλήνης τοῦ 1851 μητροπολιτικὸ κώδικα τοῦ 1567-1652²⁰⁴. Ἡ κώμη ἐρημώθηκε τὸν 17ο αἰῶνα (μετὰ τὸ 1652), τὰ ἐρείπια ὅμως τοῦ οἰκισμοῦ εἶναι ὁρατὰ στὰ ΒΑ. τῆς μονῆς²⁰⁵.

Ὁ ναῖσκος, ὅπως σημειώσαμε παραπάνω, καλύπτεται μὲ ἀνακαινισμένη ἀμφικλινὴ ξύλινη στέγη καὶ φέρει ἐσωτερικὰ νεότερη, ἐλαφρῶς ἡμικυκλική, ὀροφὴ κατασκευασμένη ἀπὸ μπαγδατὶ καὶ ἐπιχρισμένη ἀλλὰ ἀκόσμητη. Οἱ ἐργασίες συντήρησης τοῦ καθολικοῦ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν στὴ δεκαετία τοῦ 1930, ὅποτε ἀποκαλύφθηκαν καὶ οἱ τοιχογραφίες πὺν ἦταν καλυμμένες ἀπὸ νεότερα ἀσβεστοκονιάματα²⁰⁶ καὶ ἀνακατασκευάστηκε πιθανὸν τὸ δάπεδο τοῦ καθολικοῦ, πὺν ἀποτελεῖται ἀπὸ λίθινες πλάκες ἀπὸ περισυλλογῇ, μερικὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες φέρουν ἀνάγλυφη διακόσμηση. Δύο ἀνισομεγέθη μετα-

202. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, Τὸ Δαμάνδριο παρὰ τὸν Πολυχνίτον τῆς Λέσβου, *Mytilena Sacra* Δ, 344-359, καὶ σὲ ἀνάτυπο ἀπὸ τὸν *Ποιμένα*, Μυτιλήνη 1977, 6. Διατηροῦνται ἀκόμα τὰ χαλάσματα τοῦ ναυδρίου τοῦ Ἁγ. Γεωργίου καὶ τῶν κελλιῶν.

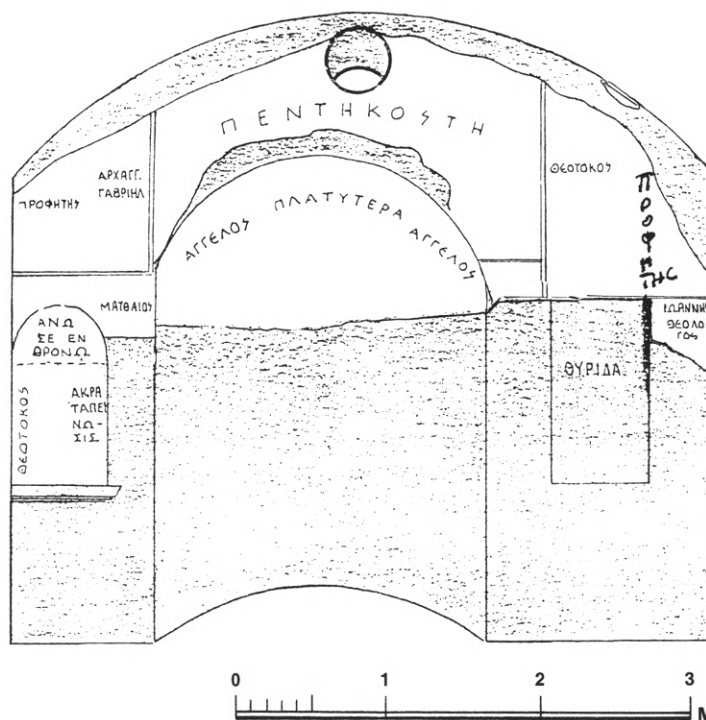
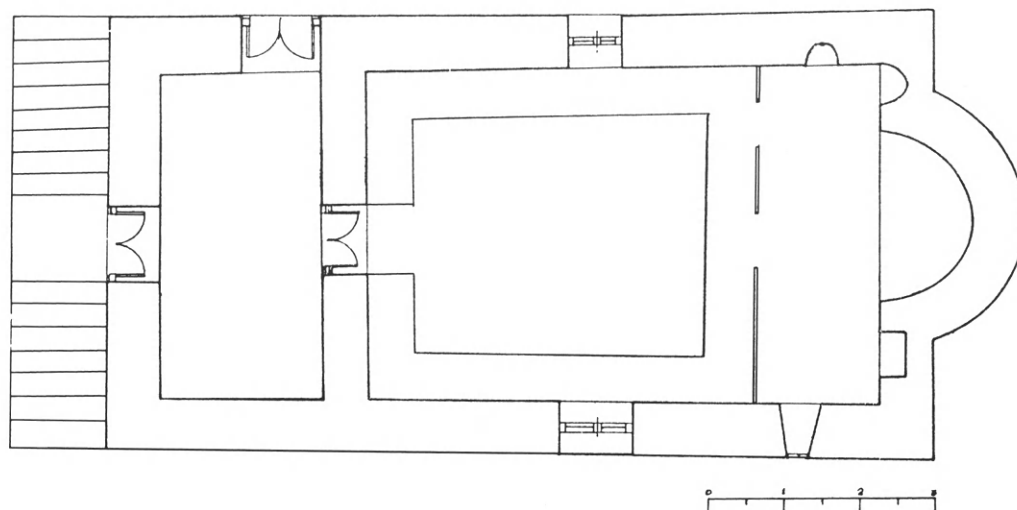
203. Ἰ. Μουτζούρης, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* 106.

204. Στ. Ἀναγνώστου, *Ἡ λεσβιάς ὡδὴ* 156.

205. Μέσα στὴν ἔκταση τοῦ οἰκισμοῦ εἶχαν χτιστεῖ καὶ τὰ ναῦδρια τοῦ Ἁγ. Βασιλείου, τῆς Ἁγ. Παρασκευῆς (χτίστηκε τὸ 1913) καὶ τῆς Ἁγ. Μαρίας, καὶ λίγο πιο μακριὰ ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω τὰ ναῦδρια τοῦ

Ἁγ. Γεωργίου καὶ τῶν Μυροφόρων, βλ. *Mytilena Sacra* Δ, 360, καὶ Π. Παρασκευαΐδη, Χαμένες πόλεις, στὸ περιοδ. *Τὰ Ψαρά* 7, 1986, τεύχ. 76-78, 19. Ἐπίσης Σ. Χαριτωνίδης, *ΑΔ* 20, 1965, Β3, 490, ὅπου ὑπάρχει φωτογραφία τμήματος τοῦ περιβόλου τοῦ οἰκισμοῦ.

206. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ ἀποκαλύφθηκαν ἀπὸ τὸν τότε μητροπολίτη Μυτιλήνης Ἰάκωβο (τὸν ἀπὸ Δυρραχίου) μετὰ τὸ 1932. Ὁ ἴδιος ἀποφάσισε νὰ ἰδρῦσει μέσα στὸν περίβολο τῆς μονῆς γηροκομεῖο γιὰ τὴν περιοχὴ τοῦ Πολυχνίτου, σκοπὸ πὺν ὀλοκλήρωσε ὁ διάδοχός του μητροπολίτης Ἰάκωβος (Κλεομβρότου).



Σχ. 12-13. Καθολικό μονής Δαμανδρίου: σχ. 12, κάτοψη· σχ. 13, ανατολικός τοίχος (σχ. Γ. Κακαδέλλη).

γενέστερα παράθυρα, από ένα σὲ κάθε τοῖχο, καθὼς καὶ μία θυρίδα, ἀρχική, στὸν νότιο μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα φωτίζουν τὸ ἐσωτερικό.

Τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ διαφορετικῶν ἐποχῶν καὶ τεχνοτροπίας κομμάτια, πού προέρχονται ἀπὸ τοὺς ἐρειπωμένους ναοὺς τῆς περιοχῆς καὶ πρέ-

πει νὰ χρονολογηθοῦν σὲ τέσσερις τουλάχιστον περιόδους τῆς ὀψίμης Τουρκοκρατίας. Διαφορετικῆς ἐποχῆς εἶναι καὶ οἱ φορητὲς εἰκόνες ποὺ ὑπάρχουν σ' αὐτό²⁰⁷.

Στὴ μονή, ἡ ὁποία ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐρημώνεται λόγῳ τῆς ἔλλειψης μοναχῶν, ὑπῆρχε τὸ 1883 ἓνα χειρόγραφο τοῦ 11ου αἰώνα, ποὺ τὸ περιέγραψε ὁ Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς²⁰⁸. Τὸ καθολικὸ ἔφερε παλαιότερα τοιχογραφίες καὶ στὸν κυρίως ναὸ καὶ στὸν νάρθηκα. Οἱ παραστάσεις τοῦ νάρθηκα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ ἁγ. Γεωργίου, ποὺ πιθανὸν εἶναι ἔργο τοῦ Χίου ζωγράφου Μιχαὴλ Χωματζῆ καὶ ἀνάγε-ται στὸ 1733, βρίσκονται ἀκόμα κάτω ἀπὸ τὰ νεότερα ἐπιχρίσματα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὕτη θὰ λέγαμε ὅτι διασώθηκαν γιὰ τὴν ἐπιστήμη, καθόσον οἱ ὑπόλοιπες ποὺ ἀποκαλύφθη-καν στὸν κυρίως ναὸ κονιορτοποιοῦνται καὶ καταρρέουν.

Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ ἀνάλυση τῶν παραστάσεων

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναῦσκου (σχ. 13-16) παρουσιάζει κάποια μικρο-προβλήματα. Πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο (σχ. 13) εἰκονίζεται ἡ Πεντηκοστὴ καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ὁ Εὐαγγελισμὸς. Τὴν Παναγία καὶ τὸν ἀρχάγγελο πλαisiώνουν ἀπὸ ἑνὸς προφήτης. Διατηρεῖται μόνο ὁ προφήτης ποὺ βρισκόταν δίπλα στὸν ἀρχάγγελο.

Στὸ τεταρτοσφαίριο εἰκονίζονταν ἡ Πλατυτέρα μὲ δύο σεβίζοντες ἀρχαγγέλους. Δυστυχῶς διατηρεῖται πολὺ ἄσχημα. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες στὸ ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης ἔχουν καταστραφεῖ²⁰⁹. Καταστραμμένες εἶναι καὶ οἱ παραστάσεις τοῦ νότιου τμήματος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο διατηρεῖται μόνο ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης. Δεξιὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος, ἐνῶ μέσα στὴν πρόθεση δύο παραστάσεις: στὸν ἡμικύλινδρο ἡ Ἄκρα Ταπείνωση ἔχοντας καὶ τὴν Παναγία ἀριστερὰ καὶ τὸν Ἰωάννη δεξιὰ, ὁ ὁποῖος ἔχει σχεδὸν καταστραφεῖ· πιὸ πάνω, στὸ τεταρτοσφαίριό της, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μὲ τὴν ἐπιγραφή *Ἄνω σε ἐν θρόνῳ* (πίν. 47α).

Ὁ διάκοσμος τοῦ νότιου τοίχου, ὅπως διατηρεῖται σήμερα, διαρθρώνεται σὲ τρεῖς ζῶνες²¹⁰. Στὶς δύο ἀνώτατες εἰκονίζονται σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὸ πάθος τοῦ Χριστοῦ

207. Στὸ τέμπλο ὑπῆρχαν παλαιότερα δύο ἀρε-τὰ καλῆς τέχνης (τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰ.) εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας. Ἡ εἰκόνα τοῦ Χρι-στοῦ, διαστ. 1.10×0.75 μ., βρίσκεται ἀπὸ χρόνια στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Ἀγιάσου. Εἶχε με-ταφερθεῖ ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Ἰάκωβο (τὸν ἀπὸ Δυρ-ραχίου). Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας βρι-σκεται σήμερα στὸ Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο Μυτιλή-νης. Εἶναι κατώτερη ποιτικὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ μᾶλλον στὸν 17ο αἰώνα, βλ. Ἡ. Βαμιτζῆ, *Θησαυροὶ τῆς Λέσβου* (Μυτιλήνη 1989) 64-65.

208. Ἀ. Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, *Κατάλογος*

τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῆς Λέσβου ἑλληνικῶν χει-ρογράφων 168. Ἄγνωστο ποῦ βρίσκεται σήμερα. Ὑποψιάζομαι πὼς ἀποτελεῖ κτῆμα τῆς συλλογῆς τῆς Παναγίας τῆς Ἀγιάσου.

209. Σὲ ὕψος 0.50 μ. περίπου στὸν ἡμικύλινδρο ἀναβλύζει μονίμως νερὸ ποῦ ἀποτελεῖ καὶ τὴν αἰτία τῆς καταστροφῆς τοῦ διακόσμου. Πρόσφατα, ὕστερα ἀπὸ κάποιες συντηρητικὲς ἐργασίες, ἡ ὕγρασία πε-ριορίστηκε.

210. Ὑπάρχουν ὑποψίες πὼς ἀρχικὰ ἦταν ὁργα-νωμένος σὲ τέσσερις. Στὴν ἀνώτατη, ποῦ ἦταν στενὴ, πρέπει νὰ εἶχαν εἰκονιστεῖ προφήτες.

καὶ στήν κατώτατη ὁλόσωμοι στρατιωτικοὶ ἅγιοι καὶ οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος, καθὼς καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Πρώτη παράσταση στήν ἀνατολική ἄκρη τοῦ τοίχου εἶναι ἡ Γέννηση (σχ. 14), πού καταλαμβάνει καὶ τὸ πρῶτο διάχωρο τῆς δεύτερης ζώνης, καὶ ἀκολουθεῖ ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισις, ἡ Ἀνάστασις τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαΐοφόρος, ἡ Μεταμόρφωσις. Στὸ β' διάχωρο τῆς β' ζώνης εἰκονίζεται ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, καὶ στή συνέχεια ὁ Νιπτήρας, ἡ Προσευχὴ στή Γεθσημανή, ἡ Ἀρνήσις τοῦ Πέτρου καὶ ὁ Ἐλκόμενος. Ἀπὸ τοὺς ὁλόσωμους ἁγίους τῆς πιὸ κάτω ζώνης ταυτίζονται ὁ ἅγ. Γεώργιος, ὁ εἰκονιζόμενος στὸ διπλανὸ ἀνατολικὸ διάχωρο εἶναι ἄγνωστος, ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ὁ ἅγ. Δημήτριος (:), ὁ ἅγ. Νέστωρ καὶ οἱ ἅγιοι Θεόδωροι Τήρων καὶ Στρατηλάτης, καὶ στή δυτικὴ ἄκρη οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα συνεχίζεται στὸν δυτικὸ τοῖχο (σχ. 15) μὲ τὴν Ἀνοδο στὸν Σταυρό, τὴ Σταύρωση καὶ τὸν Διαμερισμὸ τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ στήν πάνω ζώνη. Στὴ μεσαία ἀριστερὰ παριστάνεται ἡ Προδοσία, στὸ μεσαῖο διάχωρο, πού εἶναι καὶ τὸ μεγαλύτερο, εἰκονίζεται ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου καὶ στὸ δεξιὸ ἡ Ἀποκαθήλωσις. Ἀπὸ τοὺς ὁλόσωμους ἁγίους τῆς κάτω ζώνης σώθηκαν ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ καὶ στή νότια ἄκρη τοῦ τοίχου ὁ ἅγ. Μερκούριος. Στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς κάτω ζώνης δὲν σώθηκε διάκοσμος.

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου (σχ. 16) σώθηκαν ἀπὸ δυτικὰ πρὸς τὰ ἀνατολικά τμήματα ἀπὸ τὸν Ἐπιτάφιο Θρῆνο, τὶς Μυροφόρες στὸ μνημα καὶ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο. Οἱ ἄλλες δύο πού ἀκολουθοῦν εἶναι καταστραμμένες, ἀπὸ τὴν ἐπόμενη διασώθηκε μία μόνο μορφή, πιθανὸν ἀρχιερέως, καὶ ἀκολουθοῦν τμήματα ἀπὸ τὴν Ἀνάληψιν στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο. Ἀπὸ τὴ μεσαία ζώνη σώζονται σὲ κακὴ κατάσταση ὁ Ἑμπαιγμός, ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου καὶ τὰ Εἰσόδια. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς τοῦ θεομητορικοῦ κύκλου, πού πιθανὸν νὰ μὴν ἦταν οἱ μόνες, παρενεβλήθησαν στὸ ἄλλο πρόγραμμα γιατί τὸ μνημεῖο ἦταν ἀφιερωμένο στή Θεοτόκο. Στὸ Ἰ. Βῆμα κάτω ἀπὸ τὴν Ἀνάληψιν ἀριστερὰ σώζεται ὁ ἅγ. Πέτρος Ἀλεξανδρείας καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ μικρὴ κόγχη, ὅπου ὁ διάκονος ἅγ. Εὐπλος (πίν. 47β), πρέπει νὰ εἰκονιζόταν ὁ Χριστὸς ἀπὸ τὴ σύνθεσις τοῦ Ὁράματός του. Στὴν κάτω ζώνη ἀπὸ τὰ δυτικὰ πρὸς τὰ ἀνατολικά σώθηκαν οἱ ἅγ. Ἀρσένιος, ἅγ. Σάββας, ἅγ. Εὐθύμιος, ἅγ. Κωνσταντῖνος καὶ ἅγ. Νικόλαος.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Ἰ. Βήματος εἶναι ἐνιαῖο χωρὶς προβλήματα. Ἀντιπροσωπεύονται σ' αὐτό, ὅπως γίνεται συνήθως, τρεῖς εἰκονογραφικοὶ κύκλοι: ἓνας γιὰ τὴ Θεοτόκο (Πλατυτέρα, Εὐαγγελισμός, προφῆτες), ἓνας λειτουργικὸς (ιεράρχες, ἴσως Μελισμός, Ἀκρα Ταπείνωσις, Ὁραμα Πέτρου Ἀλεξανδρείας) καὶ ὁ χριστολογικὸς (Δωδεκάορτο).

Οἱ παραστάσεις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου ἔχουν ὑποστῇ, ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ἐκτεταμένες καταστροφές καὶ ἰσχυρές ἀπολεπίσεις²¹¹. Ὡστόσο μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ Πλατυτέρα εἰκονίζεται μὲ τὰ χέρια ἀνοιχτὰ σὲ δέση καὶ ἔχει τὸν Χριστὸ

211. Θὰ ἀσχοληθοῦμε μόνο μὲ τὶς παραστάσεις πού εἶναι δυνατόν νὰ ἐξεταστοῦν.

μπροστά στο στήθος. Ἀριστερά και δεξιά υπάρχουν δύο σεβίζοντες ἄγγελοι. Δυστυχῶς περισσότερα δὲν εἶναι δυνατόν νὰ λεχθοῦν. Ἀπὸ τὰ σωζόμενα ὅμως κομμάτια μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε πὼς ἐπρόκειτο γιὰ ἄρκετὰ ὀρθή ἐκτέλεση ἀπὸ ἄποψη σχεδίου και ἐπεξεργασίας. Τὸ ἴδιο θὰ λέγαμε και γιὰ τὴν Πεντηκοστή, στὴν ὁποία οἱ ἀπόστολοι εἶναι καθισμένοι μᾶλλον σὲ ἐνιαῖο ἔδρανο και ἔχουν στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὸ κέντρο τῆς παράστασης.

Περισσότερα μπορούμε νὰ σημειώσουμε γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό. Ἡ Παναγία παριστάνεται καθισμένη²¹² σὲ βαρὺ ξύλινο κάθισμα και κρατᾷ ἀδράχτι στὸ ἄριστερό της χέρι και ἴσως μαλλί στὸ ἄλλο. Στὸ πρόσωπό της, παρὰ τὴν ἀπολέπιση τῶν χρωμάτων, διακρίνεται κάποια ἀπορία και συστολή. Δεξιά της, πρὸς τὴν ἄκρη τῆς σύνθεσης, εἰκονίζονταν ὀρθιος ἀδιάγνωστος προφήτης μὲ εἰλητάριο στὸ χέρι. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ στὴν ἄλλη πλευρά, ἀπέναντί της, χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξιό και κρατᾷ στὸ ἄλλο τὸ σκήπτρο πὺ μόλις διακρίνεται. Ἡ στάση του εἶναι ἄνετη και ἔχει δοθεῖ μὲ ἐπιτυχία ἢ ἀντικίνηση. Εἶναι ἀδύνατο νὰ ταυτιστοῦν οἱ δύο προφῆτες. Πιθανὸν νὰ πρόκειται γιὰ τοὺς Δαβὶδ και Σολομῶντα ἢ τὸν Ἡσαΐα, πὺ συνοδεύουν συνήθως τὴν παράσταση²¹³.

Οἱ δύο Εὐαγγελιστὲς πὺ σώθηκαν στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο διατηροῦνται ἐπίσης πολὺ ἄσχημα (ὁ Ματθαῖος διατηρεῖται καλύτερα, ἐνῶ ὁ Ἰωάννης μόλις διακρίνεται). Δὲν γνωρίζουμε πὺ εἰκονίζονταν ὁ Μάρκος και ὁ Λουκᾶς, δεδομένου ὅτι σὲ μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς, τοῦ αὐτοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ τύπου μὲ τὸν δικό μας, βρίσκονται ἀνὰ δύο στὸν μακρὸν τοῖχο²¹⁴. Πρέπει νὰ παρατηρήσουμε πὼς ὁ καλλιτέχνης ἐφήρμοσε σωστὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοποθετώντας τὸν Ματθαῖο και τὸν Ἰωάννη στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο.

Ἡ Ἄκρα Ταπείνωση (πίν. 47α) στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης ἔχει ἰδιαίτερο εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον, γιὰτὶ ἐντάσσεται σὲ σύνθετο τύπο. Μέσα σὲ μαρμάρινη σαρκοφάγο εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ὀρθιος μέχρι περίπου τὴν ὀσφὺ ἔχοντας σταυρωμένα τὰ χέρια στὸ ὕψος τοῦ ὀμφαλοῦ²¹⁵. Φέρει λευκὸ ἀδιάφανο περιζώμα, μὲ πτυχωσεῖς καφετιές, δεμένο μπροστὰ σὲ κόμπο. Τὸ κεφάλι του, ἀπὸ τὸ ὁποῖο διακρίνεται τώρα σχεδὸν μόνο τὸ περίγραμμα, εἶναι γερμένο πρὸς τὰ ἄριστερά. Φέρει σταυροφόρο φωτοστέφανο στὶς κεραῖες τοῦ ὁποῖου μόλις πὺ διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή *Ο ΩΝ*. Πίσω ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο εἰκονίζονται ὁ σταυρὸς και τὰ σύμβολα τοῦ πάθους. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ δίνεται εὐσαρκο,

212. Ὁ τύπος τῆς καθισμένης Θεοτόκου ἐπικρατεῖ κατὰ τὴν τελευταία περίοδο τῆς βυζαντινῆς τέχνης και συνεχίζεται και κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχή, βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, Βημόθυρο κρητικῆς τέχνης εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, *Μακεδονικά* 3, 1953-55, 120.

213. Βλ. και στὸν Ἀγ. Νικόλαο Τζίθρας και στὸν κοιμητηριακὸ ναὸ τῆς μονῆς Λεμιῶνος, ἀλλὰ και σὲ ναοὺς βυζαντινῆς ἐποχῆς, π.χ. στὸν Χριστὸ Βεροίας, ὅπου στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο πάνω ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό εἰκονίζονται οἱ δύο βασιλεῖς προφῆτες, βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Καλλιέργης* 16.

214. Π.χ. στὸν Χριστὸ Βεροίας, βλ. αὐτόθι 14.

215. Κατὰ τὴν κατάταξη τοῦ G. Millet ἀνήκει στὸν δυτικὸν τύπο. Ὅμως ἔχουμε και ἄλλοῦ γράφει πὼς οἱ τύποι αὐτοὶ δὲν διαχωρίζονται πάντοτε και ὁ ἕνας παίρνει στοιχεῖα ἀπὸ τὸν ἄλλο, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων και τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 33, ἐπίσης και M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise, Études sur la peinture post-byzantine* (London 1976) 184, βλ. ἀκόμα και W. Mersmann, Schmerzensmann, *LCI* 4, στ. 87-95.

ἔχει χρώμα καστανέρυθρο, ἀλλὰ δὲν εἶναι παραμορφωμένο²¹⁶. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος. Ἐχει τὸ δεξιὸ χεῖρ σὲ δέηση καὶ τὸ ἄλλο πρὸς τὸ κεφάλι. Δεξιὰ πιθανὸν νὰ εἰκονιζόταν ὁ Ἰωάννης. Στὸ σῶμα του πρέπει νὰ ἀνήκουν μερικά τμήματα ποὺ ἔχουν ἀπομείνει²¹⁷. Γράφοντας πρὶν ἀπὸ μερικά χρόνια γιὰ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας²¹⁸ εἶχα σημειώσει, μὲ βάση βέβαια τὰ γνωστὰ δημοσιευμένα μνημεῖα, πὼς ὁ τύπος αὐτὸς δὲν ἀπαντᾶται ὡς καὶ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα σὲ μνημεῖα τῆς ἡπειρωτικῆς καὶ νησιωτικῆς Ἑλλάδας. Ὅμως τὸ παράδειγμα τοῦ Δαμανδρίου μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἀναθεωρήσουμε ἐκείνη τὴν ἀποψή μας καὶ νὰ σημειώσουμε πὼς εἶναι ἤδη γνωστὸ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἡ ἄλλη εἰκονογραφικὴ καινοτομία τοῦ ζωγράφου εἶναι ἡ ἀπεικόνιση στοῦ ἄνω μέρους τῆς κόγχης τοῦ Χριστοῦ ἐνθρονου ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *ΑΝΩ CE EN ΘΡΟΝΩ*. Δὲν εἶναι δυνατόν, λόγω τῆς κακῆς διατήρησης τῆς παράστασης, νὰ ὑποστηρίξουμε μὲ βεβαιότητα ὅτι τὸ μοτίβο αὐτὸ εἶναι σύγχρονο μὲ τὴν ὑπόλοιπη σύνθεση. Πάντως ἔτσι ὅπως εἶναι πλήρης ἡ παράσταση ὀφείλεται στὴν περικοπή τῆς Θείας Λειτουργίας, ποὺ ἐκφωνεῖται μιὰ φορὰ στὸ τέλος τῆς προσκομιδῆς ἀπὸ τὸν διάκονο καὶ κατὰ τὴ Μεγάλῃ Εἵσοδο ἀπὸ τὸν ἱερέα καὶ ἡ ὁποία ἔχει ὡς ἐξῆς: *Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν Ἄδου δὲ μετὰ ψυχῆς ὡς Θεός, ἐν παραδείσῳ δὲ μετὰ ληστοῦ καὶ ἐν θρόνῳ ὑπάρχεις, Χριστέ, μετὰ Πατρὸς καὶ Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος*²¹⁹.

Συνθέσεις τοῦ νότιου τοίχου (σχ. 14)

Ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ νότιου τοίχου διατηροῦνται λίγες καὶ αὐτὲς σὲ ὄχι καλὴ κατάσταση. Πρῶτῃ ἀπὸ ἀριστερὰ εἶναι ἡ Γέννηση²²⁰. Καταλαμβάνει καὶ τὶς δύο ζῶνες ἀλλὰ κατὰ μέγα μέρος ἔχει καταστραφεῖ. Στὸ μέσο περίπου τῆς σύνθεσης παριστάνεται ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ ἡ Θεοτόκος. Πίσω της σὲ κτιστὴ φάτνη ὁ Χριστὸς καὶ ἀριστερὰ της οἱ τρεῖς Μάγοι κρατώντας τὰ δῶρα, ζωγραφισμένοι στὴ σειρὰ κατὰ ἡλικία. Πιὸ κάτω

216. Ἡ ἐπεξεργασία τῆς σάρκας, ποὺ φαίνεται ἴσως ἐπιζωγραφισμένη, μοιάζει μὲ πολὺ παλαιότερα παραδείγματα, ὅπως π.χ. τῆς μικρῆς φορητῆς εἰκόνας τῆς Μ. Μεταμόρφωσης τῶν Μετεώρων, βλ. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S. Radoičić, *Frühe Ikonen* (Wien - München 1965) πίν. 63.

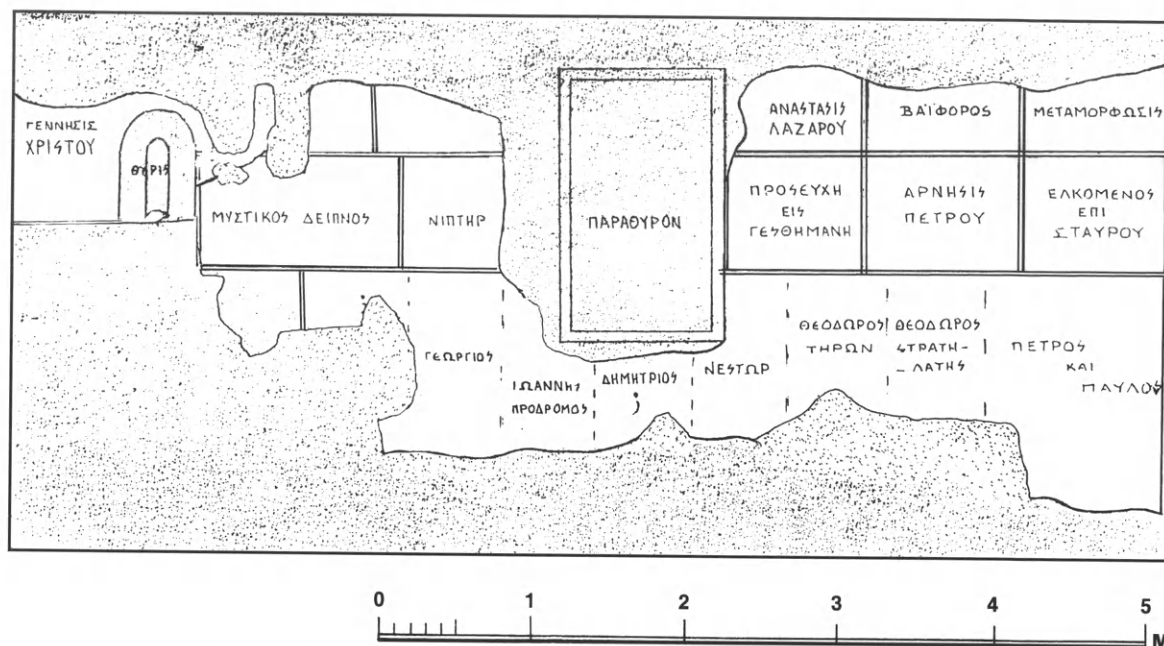
217. Ὑπάρχουν καὶ περιπτώσεις, ὅπως π.χ. στὸ Markov Manastir τῆς Σερβίας, ὅπου εἰκονίζεται μόνο ἡ Παναγία. Ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης συνοδεύουν τὸν Χριστὸ στὴν παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Μεταμόρφωσης (Ἀνδρομονάστηρο) τῆς Μεσσηνίας, βλ. K. Καλοκύρη, *Βυζαντινὰ ἐκκλησιαί τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνίας* (Θεσσαλονίκη 1973) 103, πίν. 49β.

218. Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀπο-*

στόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας 109-110.

219. *Εὐχολόγιον τὸ Μέγα* (ἔκδ. Βενετίας 1869) 43, 59. Ὁλόκληρη ἡ περικοπή ἔχει ἀπεικονιστεῖ σὲ εἰκόνα τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, βλ. Ἀ. Ευγγόπουλο, *Σχεδιάσμα* 251, πίν. 62. 2. Πὰ τὸν Πουλάκη βλ. ἐπίσης Π. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 126. Βλ. καὶ G. Millet, *Recherches* 487 καὶ D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi* 238-239. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ (*Εἰρηναία τῆς ζωγραφικῆς* 267) γράφει «εἰς τῆς προσκομιδῆς τὸν κουμπέ (ἐὰν βέβαια πρόκειται γιὰ θολωτὴ ἐκκλησία) ὁ Χριστὸς ὡς ἀρχιερεὺς ἐπὶ θρόνου καθημένος. Γράφε οὕτως: Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ».

220. Πὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς παράστασης βλ. τὴ βιβλιογραφία ποὺ δόθηκε στὴ σὺμ. 179.



Σχ. 14. Καθολικό μονής Δαμανδρίου, νότιος τοίχος (σχ. Γ. Κακαδέλλη).

κάθεται σὲ βράχο σκεπτικός ὁ Ἰωσήφ. Ἀπουσιάζει ὁ ποιμένας μὲ τὸν ὅποιο συνήθως συνομιλεῖ σὲ ἄλλα παραδείγματα μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς²²¹. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς σύνθεσης εἰκονίζεται τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους μὲ τὴ Σαλώμη ὁρθία νὰ χύνει νερὸ στὴν κολυμβήθρα καὶ τὴ μαία νὰ κρατᾷ στὴν ποδιά της τὸν γυμνὸ Χριστὸ καὶ νὰ δοκιμάζει μὲ τὸ χέρι τὸ νερό. Στὸ πάνω μέρος τῆς παράστασης εἰκονίζεται ὁ εὐαγγελισμὸς τῶν ποιμένων. Κοντὰ τους ὀκτὼ πρόβατα. Τὸ τοπίο εἶναι βραχῶδες, δοσμένο περίπου ὅπως καὶ στὸν Ἅγ. Νικόλαο Τζιθρας, μὲ εὐρεία διάρθρωση τῶν ἐπιπέδων. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση δὲν παρουσιάζει ἐνδιαφέρον παρὰ μόνο ὡς πρὸς τὴν ἀπουσία τοῦ ποιμένα ἀπὸ τὴν ὁμάδα τοῦ Ἰωσήφ. Ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα τὰ ἔχουμε ξανασυναρτήσει σὲ παραστάσεις χρονολογούμενες στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Πὰ τίς τέσσερις παραστάσεις πού βρίσκονται καὶ στίς δύο ζῶνες καὶ μέχρι τὸ παράθυρο, δηλαδή τὴν Ὑπαπαντή, τὴ Βάπτισι, τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο καὶ τὸν Νιπτῆρα, δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ λόγος, γιατί εἶναι πολὺ καταστραμμένες. Ἐκτεταμένες φθορὲς σὲ μεγάλη ἔκτασι ἔχουν καὶ ἡ Ἀνάστασις τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαῖφορος καὶ ἡ Μεταμόρφωσις. Στὴ δεύτερη ζώνη πρώτη ἀπὸ ἀριστερὰ μετὰ τὸ παράθυρο εἶναι ἡ Προσευχὴ στὴ Γεθσημανὴ ἢ Ραθυμία (πίν. 48α). Τὸ τοπίο εἶναι βραχῶδες, τραχὺ καὶ ἀφιλόξενο, χωρὶς δέντρα²²². Διακρίνεται μόνο κάποια μικρὴ βλάστησις. Στὸ κάτω ἐπίπεδο εἰκονίζονται

221. Βλ. π.χ. τίς παραστάσεις τῆς Μ. Διονυσίου, Ἅγ. Παύλου καὶ Δοχειαρίου τοῦ Ἄθω, G. Millet, *Recherches* εἰκ. 36-38.

222. Πιθανὸν νὰ τὰ παρέλειψε ἐσκεμμένα ὁ ζωγράφος λόγω τῆς στενῆς ἐπιφάνειας πού εἶχε στὴ διάθεσί του.

ἀνακαθισμένοι ἢ μισοξαπλωμένοι οἱ ἀπόστολοι. Ὅλοι τους εἶναι κοιμισμένοι ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πέτρο στὸν ὁποῖο ἀπευθύνεται ἐπιτιμητικὰ ὁ Χριστὸς²²³, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται σὲ κάπως μεγαλύτερη ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους κλίμακα στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τῆς σύνθεσης. Ὑψηλότερα στὸ δεύτερο ἐπίπεδο παριστάνεται ἀκόμα δύο φορὲς ὁ Ἰησοῦς. Στὴ μία δίνεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω ἀνάμεσα σὲ πτυχή τοῦ βουνοῦ μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια πρὸς τὸν οὐρανό, ἀπ' ὅπου προβάλλει τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ. Στὴ δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα πάλι ὁ Χριστός, γονατιστός, σχεδὸν ξαπλωμένος, προσβλέπει στὸν οὐρανό, πού δίνεται μὲ ἡμικύκλιο, καὶ ἔχει τὰ χέρια σὲ δέηση²²⁴. Πουθενὰ δὲν φαίνεται νὰ εἰκονίστηκε ὁ ἄγγελος. Καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις ὁ Χριστὸς φέρει τὴν ἴδια βαθυκάστανῃ ἐνδυμασία. Περιορισμένη εἶναι καὶ ἡ χρωματικὴ ποικιλία τῶν ἐνδυμασιῶν τῶν ἀποστόλων. Δίνονται στὶς ἀποχρώσεις τῆς ψημένης ὠχρᾶς, τοῦ σταχτοκύανου, τοῦ κόκκινου κρασιοῦ, τοῦ μενεξελιοῦ. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὶς στάσεις τῶν μαθητῶν. Εἶναι στριμωγμένοι ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο καὶ ἀκουμποῦν στοὺς διπλανοὺς τους γιὰ νὰ κοιμηθοῦν, ἔχοντας στάσεις ἀπλοϊκές, καθημερινές, γεμάτες μακαριότητα καὶ ξενοιασιά.

Ἡ παράσταση σπάνια ἀπεικονίζεται κατὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ καὶ πρώιμη βυζαντινὴ ἐποχὴ²²⁵. Ὅπου παριστάνεται, ἀπαρτίζεται μόνο ἀπὸ μία ἢ δύο σκηνές τῆς εὐαγγελικῆς διήγησης. Ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα τὰ ἐπεισόδια αὐξάνουν. Ὁ τύπος πού θὰ ἐπικρατήσῃ κατὰ τὸ τέλος τοῦ 13ου καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα εἶναι αὐτὸς πού ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία ἐπεισόδια²²⁶. Ὁ ἀριθμὸς τῶν μαθητῶν πού ἀκοῦνε τὰ αὐστηρὰ λόγια τοῦ Χριστοῦ, καθὼς καὶ τὰ εἰκονιζόμενα ἐπεισόδια, εἶναι τὰ στοιχεῖα πού διαφοροποιοῦν συνήθως τὶς παραλλαγές τῆς παράστασης. Στὰ μνημεῖα τοῦ 14ου αἰώνα ἄλλοτε ὁ Χριστὸς ἀπευθύνεται μόνο στὸν Πέτρο²²⁷, ὅπως καὶ στὸ ἐξεταζόμενο μνημεῖο, καὶ ἄλλοτε σὲ δύο ἢ καὶ τρεῖς μαθητές²²⁸. Κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ χρησιμοποιοῦνται καὶ οἱ δύο παραλλαγές. Ὁ Θεοφάνης στὴ μονὴ Λαύρας καὶ ὁ Ζώρης στὴ μονὴ Διονυσίου ἀκολουθοῦν τὴν πρώτη παραλλαγή²²⁹, ἐνῶ ὁ Κατελάνος στὴ μονὴ Βαρλαάμ χρησιμοποιοῖ τὴν παραλλαγή ὅπου ὁ Χριστὸς ἀπευθύνεται σὲ περισσότερους²³⁰. Σὲ σύγκριση

223. «Οὕτως οὐκ ἰσχύσατε μίαν ὥραν γρηγορεῖν μετ' ἐμοῦ» εἶναι τὰ λόγια τοῦ Χριστοῦ (Ματθ. 26, 36-39, Μάρκ. 14, 35-36, Λουκ. 22, 39-45, Ἰωάν. 17, 7).

224. Σὲ παλαιότερα μνημεῖα, ὅπως καὶ σὲ νεότερα, ἔχουν γραφεῖ δίπλα στὸν Χριστὸ καὶ τὰ λόγια τῆς προσευχῆς πρὸς τὸν Πατέρα, ὅπως π.χ. στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὁρφανό, βλ. Ἄ. Τσιτουρίδου, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγ. Νικολάου 112.

225. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. K. Wessel, Gethsemane, *RbK* II, 783 κέ. καὶ J. Thüner, Ölberg, *LCI* 3, στ. 342-349 καὶ H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin* (Giessen 1963) 89-94, ὅπου καὶ πολλὰ παραδείγματα.

226. H. Hallensleben, *Die Malerschule* καὶ Ἄ. Τσιτουρίδου, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγ. Νικο-

λάου 112-113. Στὸν Ἅγ. Μάρκο Βενετίας τὰ ἐπεισόδια πού συνθέτουν τὴν παράσταση εἶναι πέντε, βλ. O. Demus, *The Mosaics of St. Marco in Venice* (Chicago - London 1984) II εἰκ. 1a.

227. Π.χ. στὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὁρφανό, Τσιτουρίδου ὁ.π. πίν. 34.

228. Ὅπως π.χ. στὴ Matejča καὶ στὸ Čučer, βλ. T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* IV (Paris 1969) πίν. 33, 68 καὶ A. Frolov - G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III (Paris 1962) πίν. 43. 1.

229. G. Millet, *Athos* πίν. 126.2 καὶ 198.2.

230. Προσωπικὲς σημειώσεις. Σὲ τρεῖς ἀπευθύνεται καὶ στὴ Μ. Ντίλιον, βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 55, εἰκ. 21.

μέ τον Θεοφάνη, τὸν Ζώρζη καὶ τὸν Κατελάνο ὁ ζωγράφος τοῦ Δαμανδρίου φαίνεται πρὸ πιστὸς στὴν ἀρχαιότερη παράδοση.

Ἡ παράσταση τῆς Ἀρνήσης τοῦ Πέτρου (πίν. 48β)²³¹ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ ἔχει ἱστορηθεῖ σὲ τέσσερα ἐπεισόδια. Ἀριστερὰ γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Πέτρος ἀρνεῖται σὲ νεαρὴ γυναῖκα ποὺ στέκεται στὴ θύρα. Στὴ μέση ἀρνεῖται πρὸ ἔντονα σὲ μιὰ ἄλλη νεαρὴ γυναῖκα ποὺ στέκεται σὲ ἀνοιγμα ποὺ φέρει βῆλο. Ἀκόμα πρὸ ἔντονη εἶναι ἡ τρίτη ἀρνήσή του στὸν νεαρὸ στρατιώτη καὶ τὸν δοῦλο ποὺ ζεσταίνονται στὴ φωτιά στὴν ἄκρη τοῦ πίνακα. Ἡ ἀρνήση σ' ὅλες τὶς περιπτώσεις δίνεται μὲ τὴ χαρκτηριστικὴ κίνηση τῶν χειρῶν μὲ τὶς παλάμες πρὸς τὰ ἔξω. Στὴν τρίτη φορὰ ἡ ἀρνήση ἐπιπλέον δηλώνεται καὶ μὲ τὴν ὑποχώρηση τοῦ ἀποστόλου. Τέλος ἡ μετάνοια καὶ τὸ κλάμα παριστάνονται μὲ τὸν ἀπόστολο ἀκουμπισμένο στὸ στηθαῖο τοῦ δώματος τοῦ κτιρίου πάνω δεξιὰ, ἐνῶ ἀκόμη δεξιότερα καὶ πρὸ ψηλὰ πάνω σὲ πεσσίσκο εἰκονίζεται ὁ πετεινός. Ἀπὸ τὸ πρῶτο μέχρι καὶ τὸ τρίτο ἐπεισόδιο ἡ παράσταση δίνεται μὲ αὐξοῦσα συγκίνηση. Ἀνάμεσα στίς στέγες τῶν κτιρίων ἡ ἐπιγραφή *Η ΑΡΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ*. Σ' ὅλα τὰ ἐπεισόδια πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἀποστόλου δίνονται τὰ ἀρχικὰ γράμματα (ΠΕ) τοῦ ὀνόματός του. Ὡς ἀρχιτεκτονικὸ βάθος στὸ ὁποῖο προβάλλονται τὰ τρία ἐπεισόδια χρησιμοποιεῖται σύνθετο ἀρχιτεκτόνημα μὲ τρεῖς εἰσόδους. Καθὼς δὲ ἡ παράσταση ἀναπτύσσεται διηγηματικά, αὐτὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση βοήθησε στὴ σωστὴ ὁργάνωση τοῦ συνόλου. Ἡ παράθεση τῶν ἐπεισοδίων ἀκολουθεῖ τὴ διήγηση τοῦ εὐαγγελίου τοῦ Ματθαίου (26, 69-75), ἐνῶ ὁ Μάρκος (14, 66-72), ὁ Λουκᾶς (22, 55-62) καὶ ὁ Ἰωάννης (18, 25-27) παραθέτουν τὰ ἐπεισόδια μὲ διαφορετικὴ σειρά.

Ἡ τριπλὴ ἀρνήση τοῦ Πέτρου μὲ τὰ τρία ἐπεισόδια εἶναι συνηθισμένη στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ὁ τύπος θὰ μπορούσε νὰ ἀναχθεῖ σὲ παλαιότερα πρότυπα, ὅπως π.χ. στὸν κώδικα Laurent. VI.23, σύμφωνα μὲ τὰ ὁποῖα ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἐπεισοδίων εἶναι συνεχῆς καὶ σὲ ἓνα ἐπίπεδο, ὁ δὲ χωρισμός τους γίνεται ὅπως καὶ στὴ σύνθεσή μας μὲ ἀρχιτεκτονήματα ἀλλὰ μὲ τρόπο ἀπλούστερο²³². Τὸν 14ο αἰῶνα ἡ παράσταση εἶναι πρὸ σύνθετη, τὰ ἐπεισόδια τοποθετοῦνται τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο ἔχοντας στὸ βάθος διάφορα ἀπλὰ ἢ συνθετότερα οἰκοδομήματα²³³. Ἡ χειρονομία τῆς ἀρνήσης τοῦ Πέτρου μὲ τὰ χέρια σηκωμένα στὸ ὕψος τοῦ στήθους σὲ στάση ἔντονη εἶναι στοιχεῖο ποὺ ἔχει καθιερωθεῖ ἀπὸ τὴν παλαιότερη εἰκονογραφία²³⁴.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸν Θεοφάνη στὴ μονὴ Ἀναπανυσᾶ²³⁵, καθὼς καὶ στὴ μονὴ τῆς Λαύρας, εἶναι περίπου ὁ ἴδιος²³⁶. Σ' αὐτὸν εἰκονίζον-

231. Πρὸ τὴν εἰκονογραφία τῆς σύνθεσης βλ. G. Millet, *Recherches* 345 κέ., ἐπίσης K. Laske, *Verleugnung Petri*, LCI 4, σσ. 437-440. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 105, περιγράφει τὴν Ἀρνήση κάπως διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι παριστάνεται στὸ μνημεῖο μας. Τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὴ φωτιά εἶναι στὴ μέση τοῦ πίνακα.

232. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 368 καὶ T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI.23 (Paris 1971) πίν. 40, εἰκ. 177.

233. G. Millet, *Recherches* 354.

234. Π.χ. στὸν ναὸ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων στὸ Ρεέ (V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, πίν. XXX, χρον. 1300), στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανό (Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου* πίν. 38) καὶ σὲ ἄλλα παραδείγματα.

235. Προσωπικὲς σημειώσεις καὶ φωτογραφίες.

236. G. Millet, *Athos* πίν. 125.2, ὅπου φαίνεται τὸ ἓνα ἐπεισόδιο, καθὼς καὶ προσωπικὲς σημειώσεις.

ται τὰ δύο ἐπεισόδια τῶν ἀρνήσεων καὶ αὐτὰ σὲ διάταξη, ὅπως καὶ στὴ δική μας παράσταση, μὲ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο πάντα ἀριστερά. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀναγνωρίζεται σὲ παλαιότερα παραδείγματα, ὅπως π.χ. στὴν εἰκόνα τοῦ «Ἐπὶ σοι χαίρει» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν²³⁷. Ὑπάρχουν βέβαια κάποιες μικρὲς διαφορὲς, ἀλλὰ αὐτὲς δὲν διαφοροποιοῦν τὸν τύπο σὲ μεγάλο βαθμό.

Τελευταία στὴ δυτικὴ ἄκρῃ τῆς ἴδιας ζώνης εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Ἑλκομένου (πίν. 49), ποὺ ἐπιγράφεται *Ο Κ(ΥΡΙΟ)C ΕΛΚΟΜΕΝΟC ΕΠΙ CΤ(ΑΥ)ΡΟΥ*. Ἡ σκηνὴ λαμβάνει χώρα μπροστὰ σὲ ἓνα βραχῶδες τοπίο ποὺ ἀπολήγει σὲ πέντε ὑψηλὲς κορυφές. Στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς σύνθεσης προπορεύεται ὁ Σίμων ὁ Κυρηναῖος ποὺ κρατᾷ τὸν σταυρὸ στὸν ὦμο, ἀκολουθεῖ ὁ Χριστὸς, ποὺ ἔχει τὰ χέρια μπροστὰ δεμένα, καὶ πίσω του ἀκόμῃ μία μισοκαταστραμμένη μορφὴ, πιθανὸν πεζὸς στρατιώτης. Πίσω τους ἴσως νὰ στέκουν ἀκόμῃ μία ἢ δύο μορφές²³⁸. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ παράσταση εἶναι ἀρκετὰ ἀπολεπισμένη. Ὁ Χριστὸς τονίζεται ἰδιαίτερα ὄχι μόνο μὲ τὸν φωτοστέφανο ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν κόκκινη κρασιοῦ ἐνδυμασίᾳ του. Ὁ Σίμων παριστάνεται μὲ κοντὸ γένι καὶ κόμῃ καὶ φέρει χιτωνίσκο μέχρι τὸ γόνατο. Κι αὐτός, ὅπως καὶ ὁ Χριστὸς, εἶναι ξυπόλητος. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἀκολουθεῖ ἡ ὁμάδα τῶν καβαλλαρέων²³⁹. Πρῶτος σὲ λευκὸ ἄλογο εἶναι ὁ Πιλάτος, μὲ σταχτοκύανο χιτῶνα, κόκκινο μανδύα ποὺ σχηματίζει ἀναπετάρι, καὶ ἓνα εἶδος στέμματος στὸ κεφάλι. Κρατᾷ ξετυλιγμένο εἰλητᾶρι μὲ τὸν «τίτλον», δηλ. τὸ *INBI* ποὺ τοποθετήθηκε στὸν σταυρὸ. Πίσω ἀπὸ τὸν Πιλάτο ἓνας ἔφιππος σαλπικτῆς χωρὶς κράνος, μὲ φουσκωμένα τὰ μάγουλα ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ σαλπίσει, καὶ τέσσερις ἐπίσης ἔφιπποι καὶ πάνοπλοι στρατιῶτες. Ὁ ἓνας ἀπὸ αὐτοὺς ἔχει καὶ φλάμπουρο στὴ λόγχη. Ἀνάμεσα στὸν Πιλάτο καὶ τὸν σαλπικτῆ πιθανὸν εἰκονίζεται πεζὸς ἀρχιερέας²⁴⁰.

Ἡ σύνθεσις²⁴¹, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, χαρακτηρίζεται ἀπὸ σχετικὴ ἡρεμία. Παρὰ τὴν κίνηση ποὺ ἐκ τῶν πραγμάτων ἔχει, ἀπουσιάζουν οἱ βίαιες πρὸς τὸν Χριστὸ χειρονομίες, ὁ ὁποῖος δείχνει νὰ πορεύεται θεληματικά, ὑπομένων τὸ μοιραῖο, στὸν δρόμο τοῦ μαρτυρίου. Δὲν εἶναι ἐξουθενωμένος, ἔχει ὕψος μᾶλλον ὑπεράνθρωπο. Τὰ χέρια του εἶναι δεμένα, ὅμως ὄχι καὶ ὁ λαμὸς του, καὶ ἀπουσιάζει ὁ στρατιώτης ποὺ τὸν τραβᾷ²⁴², καθὼς

237. K. Weitzmann - M. Chatzidakis, *Frühe Ikonen* πίν. 88.

238. Λίγο πὺ πᾶνω πιθανὸν νὰ ὑπῆρχαν ἡ Παναγία καὶ ἴσως καὶ οἱ φίλες τῆς, ὅπως π.χ. στὴ Μ. Ντίλιον, βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 73.

239. Οἱ ἔφιπποι γιὰ πρώτη φορὰ ἐμφανίζονται στὴν παράσταση τοῦ Lesnovo, βλ. G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* IV 10, 22.

240. Ἡ παρουσία τοῦ ἀρχιερέα κοντὰ στὸν Πιλάτο δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη (19, 21).

241. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 363 κέ. Οἱ εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις τοῦ Millet περὶ δυτικοῦ καὶ ἀνατολικοῦ τύπου μᾶλλον δὲν ἰσχύουν πλέον. Ἐπίσης βλ. Β. Κώττα, Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκο-

νογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἑλκομένου Χριστοῦ ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ, *ΠΧΑΕ* 3-4, 1936-38, 5-27, U. Ulbert-Schede, *Das Andachtsbild des kreuztragenden Christi in der deutschen Kunst von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jhs.* (München 1968), B. Wilk, *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300* (Bamberg 1968), E. Lucchesi-Palli, *Die Passion und Endszenen Christi an der Ciboriumsäule von San Marco in Venedig* (Prag 1942) 83 κέ., G. Schiller, *Ikono-graphie der christlichen Kunst* II 88 κέ., H. Laag - G. Jászai, *Kreuztragung Jesu*, *LCI* 2, στ. 649 κέ.

242. Βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Καλλιέργει* 51-53, ὅπου συζητοῦνται λεπτομερῶς οἱ διαφορὲς τῶν τύπων μὲ ἀφορμὴ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέταση τοῦ τύπου τῆς παράστασις ἀπὸ τὸν G. Millet (*Recherches*).

και ὁ ἄλλος στρατιώτης, ὁ σταυρωτής, μὲ τὸ καλάθι μὲ τὰ καρφιά. Ἀπουσιάζει καὶ ὁ προφήτης Ἰερεμίας, ποὺ ἀναφέρεται στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*²⁴³, καθὼς καὶ ἡ Παναγία μὲ τὸν Ἰωάννη καὶ τὶς φίλες τῆς ποὺ ἀπὸ μακριὰ παρακολουθοῦν τὴ σκηνή²⁴⁴.

Ἡ παράστασή μας ἔχει ἰδιαίτερο εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον. Στὸν τύπο ποὺ ἀκολουθεῖται στὸ μνημεῖο μας εἶναι ἄγνωστη στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ²⁴⁵. Τὰ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν βρίσκονται στὴν παλαιολόγια ζωγραφικὴ, καθὼς καὶ σὲ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου²⁴⁶. Ἡ παράσταση τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν εἶναι χρονολογικὰ τὸ πρῶτο παράδειγμα τοῦ τύπου τῆς πολυπρόσωπης σκηνῆς μὲ τοὺς ἑφιππους στρατιῶτες, τοὺς ἀρχιερεῖς καὶ τὸν Πιλάτο στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο. Τὸ ἀρχαιότερο παράδειγμα τοῦ τύπου ποὺ ἀκολουθεῖ ἡ παράσταση τοῦ Δαμανδρίου εἶναι αὐτὸ τοῦ Ἀγ. Νικολάου Μαγαλειοῦ (15ος αἰ.) Καστοριᾶς, ὅπου ὁμως, καθὼς οἱ μορφές εἶναι ἀραιὰ τοποθετημένες καὶ χωρὶς τὰ διαχωριστικὰ πλαίσια, ὁδήγησε τὸν Πελεκανίδη νὰ τιτλοφορήσει τὴ μισὴ παράσταση μὲ τὸν Πιλάτο ὡς «ὁ Πιλάτος κηρύσσων τὴν ἀθωότητά του»²⁴⁷, ἐνῶ στὴν οὐσία πρόκειται γιὰ μία παράσταση τὴν ὁποία στὰ ἐπόμενα χρόνια βρίσκουμε σὲ δύο μνημεῖα τῆς Μολδαβίας, τὸ Humor (1535) καὶ τὸ Vatra Moldovitei (1537)²⁴⁸. Τὰ παραδείγματα αὐτὰ μᾶς ὁδηγοῦν ἀναγκαστικὰ σὲ μία ὑπόθεση: ὅτι κατὰ τὴν ἀρχαιότερη ἐποχὴ ὑπῆρχε μία λιγοπρόσωπη παράσταση μὲ τὸν ἑφιππο Πιλάτο καὶ τὴν ἀκολουθία του, καθὼς καὶ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν Σίμωνα, καὶ ἴσως καὶ κάποιον ἀρχιερέα, ἡ ὁποία ἀργότερα ἐμπλουτίστηκε καὶ μὲ νέα πρόσωπα, ἀναγκάζοντας ἔτσι τοὺς καλλιτέχνες νὰ τὴ χωρίσουν σὲ δύο ἀνεξάρτητες ἀλλὰ εἰκονιζόμενες τὴ μία δίπλα στὴν ἄλλη συνθέσεις.

Συνθέσεις τοῦ δυτικοῦ τοίχου (σχ. 15)

Πρώτη ἀπὸ ἀριστερὰ στὴν ἀνώτατη ζώνη εἰκονίζεται ἡ Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸν σταυρό²⁴⁹. Δυστυχῶς καὶ αὕτὴ ἡ σύνθεση εἶναι ταλαιπωρημένη ἀπὸ τὴν ὑγρασία

243. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 81.

244. C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha, Acta Pilati* B, X. 2. Ὑπάρχουν στὴν παράσταση τῆς Λαύρας, βλ. ἐπόμενη σημείωση.

245. Στὴν παράσταση τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ἀναπανσᾶ (Κ. Καλοκύρης, *Ἄθως, Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης*, Ἀθῆναι 1963, εἰκ. ζ') καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (G. Millet, *Athos* πίν. 127.1) τὸν Χριστὸ τὸν σέρνει στρατιώτης καὶ ἀκολουθοῦν ἄλλοι στρατιῶτες. Στὴ μονὴ Λαύρας ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης βρίσκονται μακριὰ καὶ παρακολουθοῦν τὴν πομπὴ χωρὶς νὰ ἐκδηλώνουν τὰ συναισθήματά τους. Τὸν ἴδιο τύπο βλέπουμε καὶ στὶς ἄλλες ἁγιορείτικες παραστάσεις, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 162.2 (Μ. Κουτλουμουσιού) καὶ 200.1 (Μ. Διονυσίου).

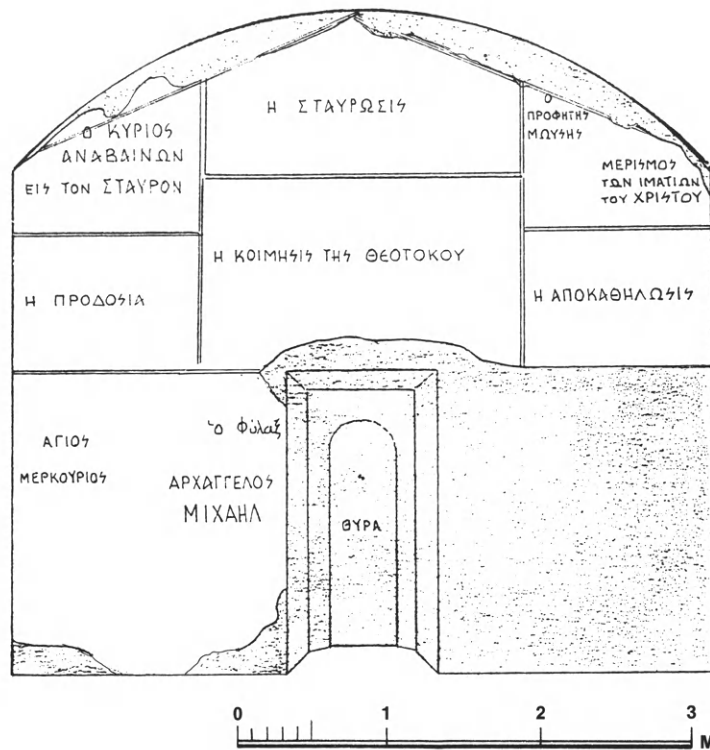
246. Μ. Ἀχεμᾶστου-Ποταμιάνου, *Η Μ. Φιλαν-*

θρωπηνῶν 84 κέ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μονὴ αὕτὴ βρίσκεται στὴ Μ. Βαρλαάμ καὶ στὸν ναὸ τῆς Μεταμόρφωσης τῆς Βελτισίας, μνημεῖα ποὺ σχετίζονται μὲ τὴ σχολὴ τῆς Ἡπείρου. Βλ. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltista* εἰκ. 26.

247. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία* 168.

248. V. Vatasianu, *La peinture murale du Nord de la Moldavie* (Bucarest 1974) εἰκ. 36, καὶ P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord* (Paris 1930) πίν. XXIII, 2. Ὁ Πιλάτος καὶ ἡ συνοδεία του ἀποτελοῦν τμήμα τῆς ἴδιας σκηνῆς καὶ κακῶς διαχωρίστηκε ἀρχικὰ ἀπὸ μερικοὺς ζωγράφους, ἴσως λόγω ἑλλείψεως χώρου.

249. Πὰ τὰ πρὶν ἀπὸ τὴ Σταύρωση ἐπεισόδια δὲν κάνουν λόγο οἱ Εὐαγγελιστὲς ἀλλὰ τὸ Ἀπόκρυφο



Σχ. 15. Καθολικό της μονής Δαμανδρίου, δυτικός τοίχος (σχ. Γ. Κακαδέλλη).

καί τις κάπνες, καί τήν ἔλλειψη ἔστω καί κάποιων πρόχειρων συντηρητικῶν ἐργασιῶν. Στό κέντρο τοῦ πίνακα εἰκονίζεται σταυρός μπηγμένος στόν Γολγοθά, ὅπου καί τὸ κρανίον τοῦ Ἀδάμ, καί δύο κλίμακες στηριγμένες σ' αὐτόν. Στή μία ἀνεβαίνει ὁ Κύριος συρόμενος ἀπὸ δύο ὑπηρέτες ἢ στρατιῶτες. Ὁ ἓνας ἀπ' αὐτοὺς φαίνεται ἀπὸ μπροστὰ καί ὁ ἄλλος ἀπὸ πίσω. Κρατᾷ μάλιστα ὁ ἀριστερὸς καί τὰ καρφιὰ γιὰ τὴν προσήλωση. Κάτω εἰκονίζονται δύο γέροντες Φαρισαῖοι ποὺ ἐποπτεύουν τὴ σταύρωση καί ρίχνουν σὲ λεκάνη τὸ «ὄξος μετὰ χολῆς» ἢ κατὰ τὸν Μάρκο «τὸν ἐσμυρνισμένον οἶνον»²⁵⁰, ποὺ ἀρνήθηκε νὰ πιεῖ ὁ Χριστός.

Ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ βλέπουμε στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας²⁵¹ καί σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ Ἀθῶ²⁵² καί ὁ ὁποῖος εἶναι ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰῶνα. Σὲ σχέση βέβαια μὲ παραστάσεις

εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου, C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha* 283 κέ. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 380-495, ἐπίσης M. Bošković, *Kreuzbestiegung*, *LCI* 2, σσ. 602-605.

250. Ματθ. 27, 34, Μάρκ. 15, 23. Καί στίς δύο περιπτώσεις πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος ναρκωτικοῦ,

ὥστε νὰ ἀπαλυνθοῦν οἱ πόνοι ἀπὸ τὸ κάρφωμα τῶν χειρῶν καί τῶν ποδιῶν.

251. G. Millet, *Athos* πίν. 128.1 καὶ *Recherches* εἰκ. 476, καθὼς καὶ M. Chatzidakis, *Recherches* πίν. 17.

252. G. Millet, *Athos* πίν. 162.1.

ὅπως τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφانوῦ²⁵³ καὶ τοῦ Ἀγ. Νικήτα στὸ Cucer²⁵⁴ ὑπάρχουν κάποιες μικροδιαφορές, ἀλλὰ αὐτὲς δὲν ἀλλοιώνουν τὸν τύπο.

Στὸ μέσο τοῦ τοίχου εἰκονίζεται ἡ πολυπρόσωπη παράσταση τῆς Σταύρωσης τοῦ Χριστοῦ (πίν. 53β)²⁵⁵. Ὁ σταυρὸς μὲ τὸν Χριστὸ εἶναι τοποθετημένος στὸ μέσο τῆς παράστασης. Τὸ σῶμα τοῦ Σωτήρα φέρει ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Ὡστόσο φαίνεται πὺς ἡ κεφαλὴ του εἶναι γερμένη πρὸς τὰ ἀριστερά, τὰ χέρια ἐλαφρὰ λυγισμένα καὶ τὸ σῶμα κάπως κεκαμμένο. Δύο ἄγγελοι, πού πετοῦν κάτω ἀπὸ τὶς ὀριζόντιες κεραίες τοῦ σταυροῦ, συλλέγουν τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν σταυρὸ εἰκονίζεται ἡ κλειστή ὁμάδα τῆς Παναγίας, τὴν ὁποία παραστέκουν δύο γυναῖκες, ἐνῶ ἡ τρίτη εἶναι λίγο πρὸ πίσω. Παρὰ τὴν ὑπάρχουσα φθορά, διακρίνεται στὰ πρόσωπά τους ἡ θλίψη γιὰ τὸ συμβάν. Δεξιὰ ἀπὸ τὸν σταυρὸ βρίσκονται ὁ Ἰωάννης μὲ τὸν Ἐκατόνταρχο, πού ἔχουν τὴ συνηθισμένη τους στάση. Ὁ Ἰωάννης ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι ἀκουμπισμένο στὸ στήθος καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ἱμάτιο, ἐνῶ ὁ Ἐκατόνταρχος, πού φέρει φωτοστέφανο, ἔχει τεντωμένο τὸ δεξιὸ πρὸς τὸν Χριστό. Ἀνάμεσα στὸν ὅμιλο τῆς Παναγίας καὶ τὸν ἐσταυρωμένο εἰκονίζεται στρατιώτης πού μὲ λόγχη κεντᾷ τὴν πλευρὰ τοῦ Ἰησοῦ. Παρόλο πού τὰ χρώματα τοῦ προσώπου του ἔχουν ἀποξεσεῖ, φαίνεται ὅτι εἰκονιζόταν δύσμορφος, ὅπως συνήθως ἀποδίδεται ὁ στρατιώτης αὐτὸς στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Ἰδιότυπη εἶναι ἡ ἐνδυμασία του. Ὁ χιτῶνας ἀπολήγει ὅπως οἱ βράκες τῶν νησιωτῶν. Ἀπουσιάζει ὁ στρατιώτης πού κρατᾷ συνήθως τὸν σπόγγο. Οἱ συσταυρωθέντες ληστὲς εἰκονίζονται πρὸς τὶς ἅκρες τῆς σύνθεσης. Ὁ εὐγνώμων βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῆς Παναγίας. Φέρει φωτοστέφανο καὶ ἔχει στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Χριστό. Στὴν ἀριστερὴ ἅκρῃ διακρίνεται ὁ ἀγνώμων ληστής. Εἶναι ἤδη νεκρὸς μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ κάτω. Δὲν διακρίνεται ἂν εἶναι δεμένοι ἢ καρφωμένοι στοὺς σταυρούς. Ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴ σύνθεση καὶ οἱ στρατιῶτες πού μοιράζουν τὰ ροῦχα τοῦ Χριστοῦ. Εἰκονίστηκαν μᾶλλον σὲ ξεχωριστὴ σύνθεση δεξιὰ. Δὲν λείπουν ὅμως τὰ κοσμικὰ σύμβολα ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν σταυρὸ. Στὸ βάθος τοῦ πίνακα καὶ σ' ὅλο του τὸ πλάτος, εἰκονίζεται ἡ Ἱερουσαλήμ. Στὰ τεῖχη της διακρίνεται ποικιλία πύργων καὶ ἀνοιγμάτων, τετραγώνων καὶ ἡμικυκλικῶν στὸ ἄνω μέρος. Τὸ βραχῶδες τοπίο τοῦ Γολγοθᾶ δίνεται, ὅπως συνήθως ἀπὸ τὸν ζωγράφο αὐτόν, σχηματοποιημένο καὶ μὲ πλατιῆς πινελιὲς καὶ εὐρέα ἐπίπεδα. Δὲν εἰκονίστηκαν τὰ «ἀνεωγμένα μνημεῖα» τὰ ὁποῖα ἀναφέρει ὁ Ματθαῖος (27, 52). Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ παράσταση εἶναι λιγοπρόσωπη χωρὶς νὰ τῆς λείπει τίποτα τὸ σημαντικό. Σχεδὸν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴ χαρακτηρίσαμε παραδοσιακὴ, καθὼς εἶναι συγκρατημένες οἱ στάσεις τῶν μορφῶν καὶ ἀπουσιάζουν οἱ ἰδιορρυθμίες καὶ οἱ νεωτερισμοί. Ὅπως δὲ τὰ πρόσωπα εἶναι συμμετρικὰ διατεταγμένα σὲ δύο ὁμίλους ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν σταυρὸ, μᾶς ὁδηγεῖ στὸν τύπο πού ἀκολούθησαν οἱ Κρητικοὶ ἁγιογράφοι²⁵⁶ ὅπως τὸν

253. Ἀ. Τσιτουρίδου, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφانوῦ πίν. 42.

254. G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 44, 1-2.

255. Πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Σταύρωσης βλ. G. Millet, *Recherches* 369-460, K. Wessel, *Die Kreuzigung*

(Recklinghausen 1966), G. Schiller, *Ikongraphie* II, στ. 98 κέ., E. Lucchesi Palli - G. Jászai, *Kreuzigung Christi*, *LCI* 2, στ. 606 κέ.

256. M. Chatzidakis, *Icons of Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Venise 1962) 32, καὶ G. Millet, *Recherches* 450-451.

βλέπουμε σὲ μιὰ σειρά κρητικῶν εἰκόνων καὶ τοιχογραφιῶν, ὅχι ὅμως ἐμπλουτισμένο μὲ δευτερεύοντα πρόσωπα²⁵⁷ πὺν παρακολουθοῦν τὴ σταύρωση καὶ βρίσκονται σχεδὸν πάντα στὶς τοιχογραφίες τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Στὸ δεξιὰ ἀπὸ τὴ Σταύρωση διάχωρο, στὸ πάνω ἀριστερό του τμήμα, εἰκονίζεται ὁ προφήτης Μωυσῆς κρατώντας εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: ὄψεσθε τὴν ζωὴν ὑμῶν κρεμαμένην (ἀπέναντι τῶν ὀφθαλμῶν ὑμῶν)²⁵⁸, ἡ ὁποία ἀναφέρεται στὴ Σταύρωση. Ἡ διατήρησή του δὲν εἶναι πολὺ καλὴ. Ὡστόσο φαίνεται πὺς ἦταν «μυξαιπόλιος καὶ ὀλιγογένης»²⁵⁹. Πιὸ κάτω δεξιὰ στὸ ἴδιο διάχωρο δύσκολα διακρίνεται σήμερα τί εἰκονίζοταν. Ὁ μητροπολίτης Ἰάκωβος, πὺν εἶχε δεῖ τὴ σκηνὴ πρὶν ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια, εἶχε σημειώσει πὺς ἴσως πρόκειται γιὰ τὸν διαμερισμὸ τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ²⁶⁰. Δὲν ἀποκλείεται καθόλου νὰ συνέβαινε αὐτό, ἀφοῦ καὶ ὁ προφήτης Μωυσῆς μὲ τὴ Σταύρωση σχετίζεται. Ἄλλες παρατηρήσεις, ἂν δὲν προηγηθεῖ κάποιος, ἔστω καὶ στοιχειώδης, καθαρισμὸς καὶ συντήρηση, δὲν μποροῦν νὰ γίνουν.

Ἡ Προδοσία²⁶¹, στὸ ἀριστερὸ διάχωρο τῆς μεσαίας ζώνης, εἶναι κατάμαυρη ἀπὸ τίς κάπνες τῶν κεριῶν καὶ τὴν ὑγρασία. Μετὰ βίας διακρίνεται στὸ μέσο ὁ Χριστὸς πὺν δέχεται τὸ φίλημα τοῦ Ἰούδα καὶ οἱ στρατιῶτες πίσω πὺν μὲ ὅπλα καὶ ρόπαλα ἤλθαν νὰ τὸν συλλάβουν. Κάτω δεξιὰ τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀποκοπῆς τοῦ αὐτιοῦ τοῦ Μάλχου ἀπὸ τὸν Πέτρο²⁶² καὶ λίγο ἀριστερότερα ἡ ὁμάδα τῶν Ἀποστόλων πὺν βλέπουν ἀπὸ μακριὰ τὰ διαδραματιζόμενα. Ἐπιμέρους παρατηρήσεις δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνουν. Ὡστόσο τυπολογικά, μὲ τὸν Ἰούδα νὰ ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερά²⁶³, ἡ σκηνὴ ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν παλαιολογία βυζαντινὴ παράδοση, ἡ ὁποία ἐκτὸς τῶν ἄλλων θέλει τὴν παράσταση λιγοπρόσωπη καὶ μὲ περιορισμένες χειρονομίες, μελετημένες στάσεις καὶ συγκρατημένο συναισθηματισμό. Πίσω ἀπὸ τὴ σύνθεση τὸ τοπίο εἶναι ὀρεινὸ καὶ μὲ λίγα δέντρα.

Στὸ μεσαῖο διάχωρο κάτω ἀπὸ τὴ Σταύρωση παραστάθηκε ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (πίν. 51, 52α-β, 53α)²⁶⁴, πὺν ἔχει καὶ αὐτὴ ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις ἰδίως στὰ πρόσωπα.

257. G. Millet, *Athos* πίν. 129.2.

258. *Λευιτ.* κη', 64. Βλ. καὶ *Ἐρημνεῖα τῆς ζωγραφικῆς* 81 καὶ 276.

259. Αὐτόθι 77.

260. Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Τὸ Δαμάνδριον* 21.

261. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. G. Millet, *Recherches* 326-344, G. Schiller, *Ikonographie* II 62-66, J. Thüner, *Verrat des Judas*, *LCI* 4, στ. 440, καὶ E. Lucchesi-Palli, *Die Passion und Endszenen Christi* 51-58.

262. Στὶς ἀρχαιότερες συνθέσεις τὸ ἐπεισόδιο βρίσκεται στὴν ἀριστερὴ ἄκρη, ὅπως π.χ. στὸν κώδ. Laur. VI.23, φ. 55r, T. Velmans, *Le Tetraevangile* πίν. 27, εἰκ. 112. Σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ. βρίσκεται τὸ ἐπεισόδιο πάντα δεξιὰ. Βλ. π.χ. τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ Βεροίας, Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* πίν. 24, στὴν παράσταση τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας καὶ τοῦ Staro Nagoričino, R. Hamann Mac-Lean - H.

Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien* εἰκ. 164-165 καὶ 295, ἀλλὰ καὶ στὸ Πρωτάτο καὶ τὸ Χιλανδάρι, G. Millet, *Athos* πίν. 21.2 καὶ 70.1.

263. Ὡπως καὶ στὴν παράσταση τῆς Μ. Λαύρας, G. Millet, *Athos* πίν. 126.2.

264. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. L. Wratislav Mitrović - N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byz-Slav.* 3, 1931, 134 κέ., C. Myslivec, *Tod Mariens*, *LCI* 4, στ. 334 κέ., K. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν* 126 κέ., ὅπου ἐπιχειρεῖται ἐκτενὴς ἀνάλυση τοῦ τύπου, G. Schiller, *Ikonographie* IV 2, 92 κέ., K. Kreid-Papadopoulos, *Koimesis*, *RbK* IV, στ. 126 κέ. ἰδιαίτερα στ. 168. Πὰ παραδείγματα μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 60, 140, Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* 157.

Πρόκειται για μία από τις πιο πολυπρόσωπες παραστάσεις με το ίδιο θέμα. Στο μέσο της σύνθεσης, ξαπλωμένη σε νεκρική κλίνη και με το κεφάλι ακουμπισμένο σε πλουμιστό μαξιλάρι, βρίσκεται η Θεοτόκος. Στο πίσω μέρος ὄρθιος ὁ Χριστὸς κρατώντας στὰ ἄριστερά του τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας σὲ μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Γύρω του σὲ εὐρύτερη ἀνοιχτοῦ χρώματος ἔλλειψη εἰκονίζονται τέσσερις ἄγγελοι με κηροστάτες στὰ χέρια, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει τὸ χερουβεὶμ πὺν ἀναφέρεται στὸ ἀπόκρυφο κείμενο – ἔργο μᾶλλον τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου²⁶⁵ – πὺν κατέχει συνήθως τὴν κορυφή. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ νεκρὸ κρεβάτι εἰκονίζονται ὅλα τὰ πρόσωπα πὺν συνθέτουν τὴν παράσταση. Δίπλα στὸ κεφάλι τῆς Παναγίας βρίσκεται ὁ Πέτρος θυμιατίζοντας τὴ σορὸ, ἐνῶ στὰ πόδια της σκυμμένος ὁ Παῦλος ἔχοντας τὰ χέρια του καλυμμένα με τὸ ἱμάτιο. Ἄξια προσοχῆς εἶναι ἡ πτυχολογία τῶν ρούχων του στὴν κοιλιακὴ χώρα. Πίσω ἀπὸ τοὺς κορυφαίους βρίσκονται οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι. Στὰ φωτοστέφανά τους ἦταν γραμμένα τὰ δύο ἢ καὶ περισσότερα ἀρχικά τῶν ὀνομάτων τους. Διακρίνονται οἱ Πέτρος, Παῦλος, Βαρθολομαῖος, Νάρκος καὶ Θωμᾶς²⁶⁶ πὺν εἰκονίζονται στὴν ἄκρη τοῦ ἀριστεροῦ ὀμίλου κρατώντας θυμιατό. Στους ὀμίλους τῶν μαθητῶν δὲν ξεχωρίζει ὁ Ἰωάννης, πὺν συνήθως βρίσκεται στὸ πίσω μέρος τῆς κλίνης²⁶⁷. Ἴσως μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μ' αὐτὸν πὺν βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸν Πέτρο. Στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο, στὸ ὕψος τοῦ Χριστοῦ, ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἓνας καὶ δεξιὰ δύο ἱεράρχες. Πρόκειται πιθανὸν γιὰ τὸν Διονύσιο Ἀρεοπαγίτη, τὸν Ἱερόθεο καὶ τὸν Τιμόθεο πὺν ἀναφέρει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*²⁶⁸. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις προστίθεται καὶ ὁ τέταρτος, ὁ Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος²⁶⁹, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἑβδομήντα ἀποστόλους. Τελευταῖες στὴν ἀριστερὴ ὁμάδα εἰκονίζονται τρεῖς γυναῖκες, οἱ ὁποῖες ἀναφέρονται στὴν ἀπόκρυφη λατινικὴ διήγηση²⁷⁰. Στὸ πάνω μέρος σὲ δύο σειρὲς ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ εἰκονίζονται οἱ «νεφέλες φωτὸς» πάνω στίς ὁποῖες ἔρχονται οἱ ἀπόστολοι²⁷¹. Ἀνάμεσα στίς νεφέλες, μέσα σὲ δόξα πὺν τὴν κρατοῦν δύο ἄγγελοι, εἰκονίζεται καθισμένη σὲ τόξο ἡ ἀναλαμβανόμενη Θεοτόκος. Δεξιὰ ἀνάμεσα στὸν ἄγγελο καὶ τὸν πρῶτο πάνω στὴ νεφέλη ἀπόστολο διακρίνεται τὸ κεφάλι καὶ ἐνμέρει τὸ σῶμα ἑνὸς ἀρχαγγέλου, ἴσως τοῦ Μιχαήλ, πὺν ἀναφέρεται στὸ ἀπόκρυφο κείμενο. Οἱ δύο ὕμνωδοί²⁷², ὁλόσωμοι καὶ στραμμένοι πρὸς τὸ κέντρο, βρίσκονται στὰ ἄκρα τῆς σύνθεσης: ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ*) ἀριστερὰ μετὰ τὸ συνηθισμένο μανδήλι στὸ κεφάλι κρατᾷ ἀνοιχτὸ εἰλητάρι μετὰ τὴν ἐπιγραφή *ΘΑΜΒΟC ΗΝ ΘΕΑCΕCΤΕ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΤΟΥ ΠΑΝΒΑCΙΑΕΩC ΤΟΝ ΕΜΨΥΧΟΝ, ΤΟΥC ΚΕΝΕΩΝΑC, ΥΠΕΡΧΟΜΕΝΟΝ ΤΗC ΓΗC*. (*Ὡς θαυμαστὰ τὰ ἔργα σου. Δόξα τῇ δυνάμει σου Κύριε*)²⁷³

265. C. Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae* (Leipzig 1866) 107, καὶ P.G. 99, 728b (Θεόδωρος Στουδίτης).

266. Ὁ μητροπολίτης Ἰάκωβος Κλεομβρότου (*Δαμάνδριον* 21) ἀναφέρει ἀπὸ παραδρομὴ ὅτι ἡ μορφή αὐτὴ εἶναι ὁ ἀρχιδιάκονος Στέφανος. Ὅμως τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνόματός του ἀφενός, καὶ ἡ ἀπουσία τῆς ἱερατικῆς ἀμφίεσης τοῦ διακόνου ἀναιροῦν αὐτὸν τὸν ἰσχυρισμό. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ σὲ κανένα κείμενο δὲν γίνεται λόγος ὅτι παραβρέθηκε στὴν ἐξόδιο τελετὴ τῆς Θεοτόκου.

267. Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 61, σημ. 1.

268. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 144.

269. Wratław Mitrović-Okunev, *Byz.Slav.* 3, 1931, 139 κέ.

270. Tischendorf ὁ.π. 115.

271. Αὐτόθι 100-102.

272. Βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 144.

273. Βλ. *Μηναῖον* Αὐγούστου 15η, σ. 111.

ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς ἑορτῆς τῆς Κοίμησης. Ὁ Κοσμᾶς ὁ Μαΐουμᾶ δεξιὰ μὲ μοναχικὸ κάλυμμα στὴν κεφαλὴ κρατᾷ ἐπίσης εἰλητάρι μὲ τὴν ἐπιγραφὴ (ΓΥΝΑΙΚΑ) CE ΘΝΗΤΗΝ, ΑΛΛ' ΥΠΕΡΦΥΩΣ ΚΑΙ ΜΗΤΕΡΑ ΘΥ ΕΙΔΟΤΕΣ ΠΑΝΑΜΩΜΕ ΟΙ ΚΛΕΙΝΟΙ ΑΠΟCΤΟΛΟΙ ΠΕΦΡΙΚΥΛΑΙC ΗΠΤΟΝΤΟ ΧΕΡCΙ (δόξη ἀπαστράπτουσιν, ὡς θεοδόχον σκῆνος θεόμενοι)²⁷⁴. Τέλος μπροστὰ ἀπὸ τὴ νεκρικὴ κλίνη εἰκονίζεται τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Ἰεφωνία, τὸ ὁποῖο ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου μὲ ἀρχῆς 13ου αἰῶνα, ὅσο ξέρουμε μέχρι τώρα, συμπληρώνει τὴν παράσταση αὐτή²⁷⁵. Ἡ ὅλη παράσταση τῆς Κοίμησης ἔχει πίσω της ὡς βάθος τὰ κτίρια μιᾶς πόλης, τὰ ὁποῖα προβάλλονται πυκνὰ καὶ σὲ διάφορους ἀρχιτεκτονικοὺς τύπους, ἀπλὰ ἢ σύνθετα. Στὸ ὕψος τοῦ λαμποῦ τῆς Θεοτόκου ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἢ ἐπιγραφὴ ΜΡ ΘΥ καὶ λίγο πιο κάτω ἢ ἐπιγραφὴ Η CHΛΗΨΙC ΤΗC ΘΥ (ἀντὶ Η ΑΝΑΛΗΨΙC). Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ σημεῖο ἐπαφῆς τῶν δύο δοξῶν ἢ ἐπιγραφὴ Η ΚΥΜΗCΙC ΤΗC ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

Πὰ τὴν εἰκονογραφικὴ προέλευση τῶν διαφορῶν ἐπιμέρους ἐπεισοδίων ποὺ συνθέτουν τὴν παράσταση πολλὰ καὶ διάφορα ἔχουν γραφεῖ, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ συγγραφεῖς δὲν ἀγνοοῦν τὴν ἀπόκρυφη διήγηση, ἑλληνικὴ καὶ λατινικὴ, στίς ὁποῖες στηρίχτηκαν ἢ μᾶλλον ἀπὸ τίς ὁποῖες ἀντλοῦν οἱ ζωγράφοι. Κατὰ τὴν ἀποψή μας δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ καταφεύγουμε σὲ θεωρίες γιὰ νὰ ἐρμηνεύσουμε μερικὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Ἄν δὲ δεχτοῦμε ὅτι ὡς παράσταση ζωγραφίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν 8ο αἰῶνα²⁷⁶, ἢ περίοδος ποὺ ἀκολούθησε μέχρι τὴ συμπλήρωσή της μὲ ὅλα τὰ ἐπεισόδια εἶναι μᾶλλον μακρὰ καὶ δικαιολογεῖται μόνον ἀπὸ τὴν μὴ εὐκολὴ ἀποδοχὴ τοῦ ἀπόκρυφου κεμένου ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν²⁷⁷. Πρέπει ἀκόμα νὰ προσθέσουμε πὼς ἡ καλλιτεχνικὴ ἐλευθερία τοὺς ἐπέτρεπε νὰ μειώνουν ἢ καὶ νὰ πολλαπλασιάζουν τὰ ἐπεισόδια. Ἔτσι βλέπουμε ζωγράφους, ὅπως τὸν Θεοφάνη στὴ Λαύρα²⁷⁸, νὰ παραλείπουν τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Ἰεφωνία καὶ τὴ Μετάσταση καὶ νὰ κρατοῦν τὸ ἀπλὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀπὸ τὴν παλαιότερη ἐποχὴ.

Στὸ τρίτο δεξιὰ διάχωρο τῆς ζώνης εἰκονίζεται ἡ Ἀποκαθήλωση τοῦ Χριστοῦ²⁷⁹. Δυστυχῶς καὶ ἐδῶ πολλὰ πράγματα δὲν φαίνονται καλὰ, ἀλλὰ μποροῦμε νὰ διακρίνουμε μερικὰ στοιχεῖα. Στὸ κέντρο ὑπάρχει ὁ σταυρὸς ποὺ μὲ τὸ μέγεθός του κυριαρχεῖ σ' ὅλη τὴ σκηνή. Στὴν ὀριζόντια κεραία του ἀκουμπᾷ ὡς συνήθως ἡ σκάλα. Πίσω στὸ βάθος φαίνονται τὰ τεῖχη τῆς Ἱερουσαλὴμ. Ἀριστερὰ κοντὰ στὸν σταυρὸ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος, ποὺ κλαίει κρατώντας τὸ πάνω σῶμα τοῦ Χριστοῦ στὴν ἀγκαλιά της. Πιο ἀριστερὰ

274. Ὕμνος τῆς δευτέρας Ὠδῆς τοῦ κανόνα τῆς ἑορτῆς τῆς Κοίμησης ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνό, *Μηναῖον* 15η Αὐγούστου, σ. 111.

275. Σ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά* (Ἀθήνα 1984) πίν. 12, σ. 67. Τὸ καστοριανὸ μνημεῖο μᾶς δίνει τὸ πρῶτο παράδειγμα ὅπου εἰκονίζεται τὸ ἐπεισόδιον, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε πρέπει νὰ ὑπῆρχε καὶ σὲ ἄλλα ἀρχαιότερα μνημεῖα ποὺ ἔχουν χαθεῖ ὀριστικά.

276. Ἡ πρόταση ἀνήκει στὸν J. Stefanescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie* (Paris 1938) 105.

277. Βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* 157, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία. Τὸν 14ο αἰ. συμπληρώνεται ἡ σύνθεση μὲ τίς σὲ μονοχρωμία μορφές τῶν ἀγγέλων μέσα στὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ.

278. G. Millet, *Athos* πίν. 133.1.

279. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 466-483, D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi* 105, M. Bošković - G. Jászai, *Kreuzabnahme*, *LCI* 2, σσ. 590-595, καὶ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* 86-89, G. Schiller, *Ikonographie* II 177 κέ.

ἀκόμα δύο γυναῖκες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ πρώτη κρατᾷ καὶ φιλᾷ τὸ χέρι τοῦ Ἰησοῦ, ἐνῶ ὁ Ἰωσήφ ἀπὸ Ἀριμαθαίας βοηθᾷ στὸ ξεκρέμασμα τοῦ νεκροῦ σώματος ὄντας στὰ πρῶτα χαμηλὰ σκαλοπάτια τῆς κλίμακας. Ὁ Ἰωάννης σκύβει πρὸς τὸν Χριστὸ καὶ ἀσπάζεται τὸ ἀριστερό του χέρι, καὶ μπροστά, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ὁ Νικόδημος γονατίζει σχεδὸν γιὰ νὰ ξεκαρφώσει τὰ πόδια τοῦ Ἰησοῦ. Δίπλα του ἔνα κάνιστρο γιὰ τὰ καρφιά. Τέλος κοντὰ στὸν Ἰωάννη ἀκόμα δύο γυναῖκες, ποὺ ἐκφράζουν τὴ λύπη τους μὲ συγκρατημένες χειρονομίες.

Πὰ τὸ ἐπεισόδιο τῆς Ἀποκαθήλωσης, καθὼς καὶ γιὰ τὰ πρόσωπα ποὺ ἔλαβαν μέρος σ' αὐτήν, οἱ εὐαγγελιστὲς ἀλλὰ καὶ τὰ ἀπόκρυφα κείμενα ἐλάχιστα μᾶς πληροφοροῦν²⁸⁰. Ὡστόσο οἱ λίγες πληροφορίες, καθὼς καὶ οἱ ὁμιλίες τῶν πατέρων, ἀλλὰ καὶ τὸ δράμα *Χριστὸς Πάσχων* (στ. 1247-1310)²⁸¹ ἔδωσαν τὴ δυνατότητα στοὺς ζωγράφους νὰ διαμορφώσουν μία ὁλοκληρωμένη παράσταση.

Ὁ ζωγράφος τῆς μονῆς Δαμανδρίου ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἀκολουθεῖ τὸ πρότυπο ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει λίγο νωρίτερα ὁ Θεοφάνης στὴ Λαύρα²⁸², ὁ ὁποῖος ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν προγενέστερη παράδοση τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα²⁸³. Κάποιες βέβαια διαφορὲς ὑπάρχουν ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν γυναικῶν καὶ ὡς πρὸς τὴ στάση καὶ τὶς χειρονομίες τους, ἀλλὰ αὐτὲς δὲν ἀλλάζουν τὸν τύπο.

Συνθέσεις τοῦ βόρειου τοίχου (σχ. 16)

Οἱ περισσότερες παραστάσεις τοῦ βόρειου τοίχου διατηροῦνται ἀποσπασματικά, καὶ μερικὲς ἔχουν χάσει τὰ χρώματά τους. Πρῶτη ἀπὸ τὰ δυτικὰ στὴν πάνω ζώνη εἶναι ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος²⁸⁴. Ἀρκετὰ μαυρισμένη ἀπὸ τὶς κάπνες καὶ τὴν ὑγρασία, ἀκολουθεῖ τὴ συνηθισμένη εἰκονογραφία. Πάνω στὸν καθιερωμένο πλέον λίθο διακρίνεται

280. Ὁ Ματθαῖος 27, 59, ἀναφέρει «καὶ λαβὼν τὸ σῶμα ὁ Ἰωσήφ», ὁ Μάρκος 15, 46, «καὶ καθελὼν αὐτόν», ὁ Λουκᾶς 23, 53, «καὶ καθελὼν αὐτόν», ὁ Ἰωάννης 13, 38-39, «ἦλθεν (ὁ Ἰωσήφ) καὶ ἦρε τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ. ἦλθε δὲ καὶ ὁ Νικόδημος». Βλ. καὶ C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha, Acta Pilati*, A (XI.3) καὶ *Acta Pilati*, B (XI.3).

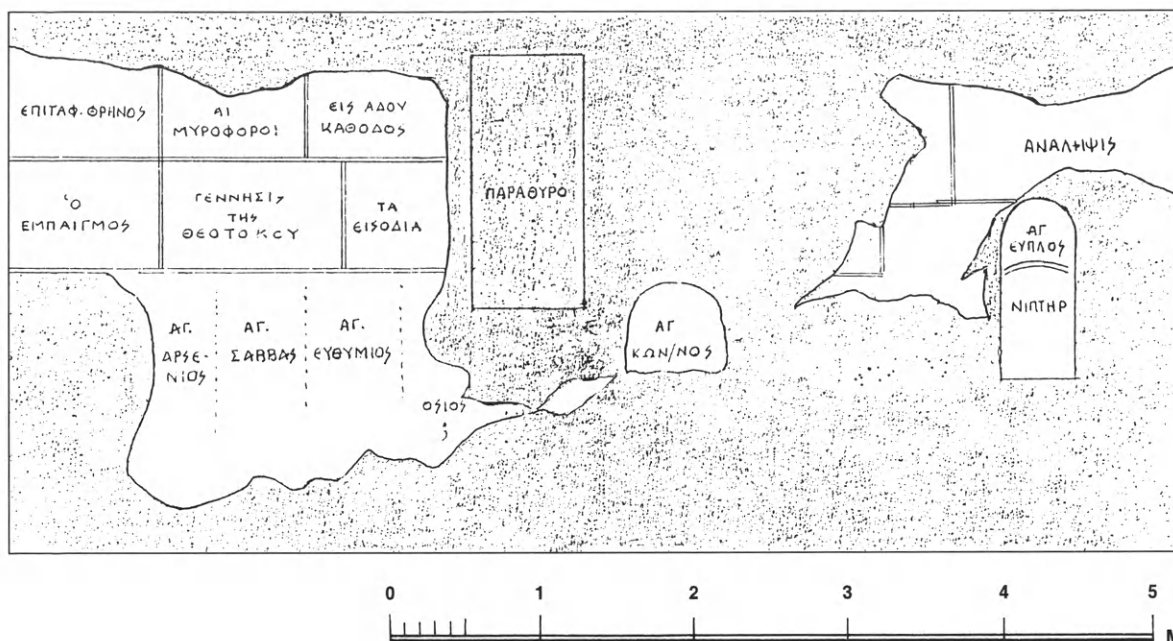
281. Π.χ. ὁ Γεώργιος Νικομηδείας (P.G. 100, 1488).

282. G. Millet, *Athos* πίν. 128.2, M. Chatzidakis, *Théophane* εἰκ. 19.

283. Στὴ Milečeva, βλ. Hamman Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei* εἰκ. 85 καὶ τὸ Πρωτότο, βλ. M. Σωτηρίου, *Ἡ Μακεδονικὴ Σχολὴ καὶ ἡ Σχολὴ τοῦ Μιλούτιν*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 5, 1966/69, πίν. 9β. Βλ. καὶ M. Ἀχεμᾶστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηῶν* 154, σημ. 713, ὅπου σχολιάζονται οἱ ἀπόψεις τοῦ Millet σχετικὰ μὲ τὸν ἐξεταζόμενο τύπο

καὶ τὶς σχέσεις τῆς βυζαντινῆς παράδοσης μὲ τοὺς Ἱταλοὺς ζωγράφους τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα.

284. Πὰ τὸν Θρῆνο μᾶς δίνει πληροφορίες μόνο τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου (XI 5). Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 489-516, V. Cottas, *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient* (Paris 1931) 82 κέ. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos*, στὸν τόμο *Essays in Honor of E. Panofsky I* (New York 1961) 476 κέ., D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi* 52-60, L. Hadermann-Misquish, *Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Épitaφιος Threnos dans une icône du XVe siècle conservée à Patmos*, BZ 59, 1966, 359-364, M. Σωτηρίου, *Ἐνταφιασμός-Θρῆνος*, ΔΧΑΕ περ. Δ', 7, 1973/74, 139-147, G. Schiller, *Ikonoγραφία II* 187 κέ., E. Lucchesi-Palli - L. Hoffscholte, *Beweinung Christi*, LCI 1, στ. 278-282.



Σχ. 16. Καθολικό μονής Δαμανδρίου. Βόρειος τοίχος (σχ. Γ. Κακαδέλλη).

ξαπλωμένος ο νεκρός Χριστός. Ἡ Παναγία κλαίονσα ἀγκαλιάζει τὸ κεφάλι του καὶ τὸ ἀσπάζεται με μητρικὴ τρυφερότητα καὶ πόνο²⁸⁵. Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ βρίσκεται μᾶλλον ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀρμαθαίας, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν Ἰησοῦ στέκονται γυναῖκες καὶ πιθανὸν καὶ ὁ Ἰωάννης. Λόγω τῆς φθορᾶς δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μιλήσουμε περισσότερο. Δὲν ξέρουμε λοιπὸν ποιὲς ἦταν οἱ χειρονομίες τῶν γυναικῶν καὶ τοῦ Ἰωάννη καὶ δὲν γνωρίζουμε ποιοὶ ἦταν τὸ βάθος τῆς σύνθεσής μας. Ὡστόσο οἱ θέσεις τῶν κυρίων προσώπων καὶ οἱ στάσεις τους εἶναι ἤδη στοιχεῖα καθιερωμένα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων²⁸⁶ καὶ ἐφαρμόζονται καὶ μετὰ τὴν Ἄλωση²⁸⁷.

Στὴν ἴδια περίπτου κατάστασι ἀπὸ ἀποψη διατήρησης βρίσκεται καὶ ἡ διπλανὴ σύνθεσι τῶν Μυροφόρων στὸ μνημεῖο (διατηρεῖται μόνο ἡ ἐπιγραφὴ *ΑΙ ΜΥΡΟΦΟΡΟΙ*). Ἡ ἀπουσία, λόγω καταστροφῆς, τῶν γυναικῶν δὲν βοηθᾷ καθόλου τὴν ἐξέτασι τοῦ

285. Θεωρῶ σκόπιμο μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ νὰ ἀνασκευάσω ἀνακρίβεια στὴν ὁποία εἶχα ὑποπέσει ὅταν ἐξέταζα τὴν ἀντίστοιχη παράστασι τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Καστοριάς (βλ. *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 50, σημ. 3). Εἶχα σημειώσει ἐκ παραδρομῆς πὺς ἡ Παναγία καθισμένη στὸν λίθο δὲν ἀπαντᾷ σὲ καμία παράστασι τῆς Ἑλλάδας καὶ τῆς Παλαιᾶς Σερβίας. Ἀλλὰ μοῦ εἶχε διαφύγει ἡ παράστασι τοῦ Ἀγ. Νικολάου Markona Varos κοντὰ στὸ Prilep (Millet - Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 26.1).

286. Π.χ. στὸ Χιλανδάρη, G. Millet, *Athos* πίν. 67. 1, στὸν Ἀγ. Δημήτριο στὸ Peč, G. Subotić, *The Church of St. Demetrius in the Patriarchate of Pec* (Beograd 1964) πίν. 30, ὅπου ἡ Παναγία κρατᾷ καὶ φιλᾷ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Ἡ θέση καὶ ἡ στάσι τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ Νικοδήμου εἶναι ἴδια στὸ Πρωτάτο, Millet, *Athos* πίν. 25.3, στὴν Περιβλεπτο Ἀχρίδας, Millet - Frolow III πίν. 9.3, καὶ ἄλλοι.

287. Π.χ. Μονὴ τῆς Λαύρας καὶ Μολυβοκκλησιά, G. Millet, *Athos* πίν. 127.4 καὶ 154.2.

τύπου. Πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ πίνακα βρίσκονται πέντε καθισμένοι καὶ κοιμισμένοι στρατιῶτες, ἐνῶ πίσω τους μᾶλλον τὸ μνημα καὶ τὰ πόδια τοῦ ἀγγέλου²⁸⁸.

Στὸ διπλανὸ διάχωρο παριστάνεται ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος²⁸⁹, ὅπου ἀμυδρὰ διακρίνεται τὸ σπήλαιον τοῦ Ἄδου μὲ τις πύλες στὶς ὁποῖες φαίνεται νὰ πατᾷ ὁ Χριστός (διακρίνεται μόνο τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός του), ὁ ὁποῖος τραβᾷ μὲ τὰ χέρια του τὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὐά. Τίποτα ἄλλο δὲν φαίνεται.

Ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη, πού βρίσκεται στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ τοίχου, διατηροῦνται ἐλάχιστα στοιχεῖα πού δὲν βοηθοῦν οὔτε στὴν ἀναγνώριση τοῦ τύπου. Στὴν ἴδια περιπὺ κατάσταση εἶναι καὶ οἱ παραστάσεις τῆς δεύτερης ζώνης. Ὁ Ἑμπαϊγμός²⁹⁰ ἐλάχιστα διακρίνεται. Δεξιὰ του ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου²⁹¹, ὅπου ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ εἰκονίζεται ἡ ἁγ. Ἄννα. Μερικὲς ὑπηρετρίες τῆς προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες τους. Στὸ κάτω μέρος τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους τὸ ὁποῖο κάνουν οἱ δύο γυναῖκες. Μέσα στὴν κούνια τὸ παιδί καὶ δίπλα καθισμένος ὁ Ἰωακείμ. Ἡ παράσταση τοῦ Δαμανδρίου μᾶς παρέχει περισσότερα στοιχεῖα ἀπὸ αὐτὴν τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος, εἶναι πιὸ πλήρης. Ἀπουσιάζει βέβαια ἡ νεαρὴ ὑπηρετρία πού φυλάει τὴν κούνια, ἀλλὰ τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἔχει ἀναλάβει ὁ Ἰωακείμ, πού ἐδῶ εἶναι πιὸ ἀνθρώπινος. Μὲ τὰ ἀθωνικὰ μνημεῖα²⁹² τοῦ 16ου αἰῶνα ἡ παράστασή μας παρουσιάζει κάποιες διαφορές, πού δὲν ξέρω ἂν θὰ μπορούσαμε νὰ τὶς ἀποδώσουμε σὲ διαφορετικὰ πρότυπα. Στὴ Λαύρα καὶ τὴ Μολυβοκκλησιὰ ἀπουσιάζει ὁ Ἰωακείμ καὶ τὸ λουτρὸ, ἀλλὰ στὴ Διονυσίου ὑπάρχει τὸ λουτρὸ καὶ ὁ Ἰωακείμ βρίσκεται στὴ θύρα στὸ πίσω μέρος. Στὴ Μολυβοκκλησιὰ, ὅπως καὶ στὴ Λαύρα, κοντὰ στὴν κούνια εἰκονίζεται μία θεραπαινίδα πού γνέθει.

Καὶ ἡ διπλανὴ σύνθεση τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου²⁹³ δὲν διατηρεῖται σὲ καλύ-

288. Καὶ ὅχι τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἐκ παραδρομῆς ἀναφέρει ὁ μητροπολίτης Ἰάκωβος. Πὰ τὴ βιβλιογραφία, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 52-56, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα.

289. Ἀφθονὴ εἶναι ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα. Ἐπιλεκτικὰ σημειῶνω: J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien de 2e au 7e siècle* (Paris 1957), R. Lange, *Die Auferstehung* (Recklinghausen 1966), F. Rademacher, *Zu den frühen Darstellungen der Auferstehung Christi*, *Zeitsch. für Kunstgeschichte* 28, 1965, 195 κέ., E. Lucchesi-Palli, *Anastasis*, *RbK* I, στ. 142-148, P. Wilhelm, *Auferstehung Christi*, *LCI* 1, στ. 201-218, A. Grabar, *Essai sur les plus anciennes représentations de la «Résurrection du Christ»*, *Monument Piot* 63 (1980) 105-141, N. Γκιολές, Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan καὶ οἱ παλαιότερες σωζόμενες στὴν Ἀνατολὴ παραστάσεις τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Χριστοῦ, *Δίπτυχα* 3, 1982-83, 130 κέ., ἐπίσης A. Kartsonis, *Anastasis*, *The Making of an Image* (Princeton 1986). Πὰ τὶς παραστάσεις τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς βλ. Θ.

Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 97, Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 56 κέ. καὶ 134 κέ., Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 91 κέ.

290. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 668 κέ., G. Schiller, *Ikonographie* II 79 κέ., K. Laske, *Verspottung Jesu*, *LCI* 4, στ. 443-446. Πὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ βλ. παραδείγματα Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 82-83, καὶ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 66-69.

291. Πὰ τὴ βιβλιογραφία τοῦ θέματος βλ. τὶς σημειώσεις 119-124 τῆς ἴδιας παράστασης τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς Μ. Λειμῶνος.

292. Π.χ. τῆς τράπεζας τῆς Μ. Λαύρας, τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου καὶ τῆς Μολυβοκκλησιᾶς, G. Millet, *Athos* πίν. 140.2, 204.1, 157.3.

293. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Ἰ. Ἀναστασίον, *Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (ἡ ἱστορία, ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ ὑμνογραφία τῆς ἑορτῆς)* (Θεσσαλονίκη 1959), ἐπίσης Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν* 100-107, J. Lafontaine-Dosogne,

τερη κατάσταση από τις άλλες, γιατί σώζονται μόνο τμήματα από την πομπή που οδηγεί στον ναό τη Θεοτόκο. Στην πομπή προπορεύεται η άγ. Άννα, ακολουθεῖ ὁ Ἰωακείμ καὶ πίσω του ὁ χορὸς τῶν ὀκτῶ ἰσῶς παρθένων που φοροῦν γιορτινὰ ροῦχα καὶ κρατοῦν λευκὲς λαμπάδες²⁹⁴. Δὲν διακρίνεται ἡ Παναγία, καθὼς καὶ ὁ ἱερέας Ζαχαρίας που τὴν ὑποδέχεται συνήθως μπροστὰ ἀπὸ τὸ φράγμα τοῦ θυσιαστηρίου ἢ καὶ μέσα σ' αὐτό, κοντὰ ἢ κάτω ἀπὸ τὸ κιβώριο. Οἱ γονεῖς τῆς Θεοτόκου κλίνουν ἑλαφρὰ τὰ κεφάλια καὶ μὲ τὴ χειρονομία τους προσφέρουν τὴ θυγατέρα τους στὸν ναό. Δυστυχῶς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνουν πιὸ λεπτομερεῖς παρατηρήσεις γιὰ τὴ συναισθηματικὴ κατάσταση τῶν μορφῶν. Δὲν γνωρίζουμε ἂν στὴν ἀριστερὴ γωνία τῆς σύνθεσης εἰκονιζόταν ἡ σκηνὴ που συνοδεύει τὴν παράσταση, δηλαδὴ τῆς Παναγίας που τὴν τρέφει ὁ ἄγγελος μέσα στὸ ἱερό, καθισμένης στὴν κορυφὴ βαθμιδωτοῦ θρόνου που ἀντιγράφει ἀντίστοιχο ἐπισκοπικό.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασής μας εἶναι αὐτὸς που ἔχει διαμορφωθεῖ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ α' μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα καὶ ἀκολουθεῖται κυρίως κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ²⁹⁵.

Στὸ ἐπόμενο διάχωρο ἡ παράσταση μὲ τὸ Ὅραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας²⁹⁶ σώζεται κατὰ τὸ ἥμισυ. Ὁ ἅγ. Πέτρος βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ βοηθητικὴ θυρίδα τοῦ τοῖχου, ἐνῶ δεξιὰ τῆς πρέπει νὰ εἰκονιζόταν ὁ Χριστός. Φαίνεται πὼς ἀπὸ τὴ σύνθεση, ἡ ὁποία κατέχει τὴ συνήθη θέση στὸν ναό, ἀπουσίαζε τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸ τέρας που καταπίνει τὸν Ἄρειο, γιατί κάτω ἀπὸ τὸν Πέτρο εἰκονίζεται ὁ ἱεράρχης ἅγ. Νικόλαος, καὶ εἶναι μᾶλλον ἀπίθανο τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ μοτίβο νὰ βρισκόταν δεξιὰ καὶ κοντὰ στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης.

Μεμονωμένες μορφές

Νότιος τοῖχος

Ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ νότιου τοῖχου θὰ σταθοῦμε μόνο σ' αὐτὲς που διατηροῦνται σὲ κάπως καλὴ κατάσταση καὶ ἀπὸ τὶς ὁποῖες μπορούμε νὰ κερδίσουμε κάτι γιὰ τὴν τεχνολογία.

Πρῶτος ἀπὸ τὰ ἀνατολικά ὁ ἅγ. Γεώργιος (πίν. 57α, ἔγχρ. πίν. ΧΙΙΑ, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ

Iconographie de l'enfance de la Vierge I 136, τῆς ἴδιας, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin* στὸ *Studies in Kariye Djami* 179 κέ., G. Schiller, *Ikono-graphie* IV2, στ. 67 κέ., M. Nitz, *Marienleben*, LCI 3, στ. 213-216.

294. Ἑπτὰ παρθένες μνημονεύει τὸ συριακὸ κείμενο, βλ. E. A. Wallis-Budge, *The History of the Blessed Virgin Mary and the History of the Likeness of Christ which the Jews of Tiberias Made to Mock at* (London 1899) 17. Ὁ ἀριθμὸς ὅμως τῶν παρθένων μπορεῖ νὰ παραλλάσσει, βλ. Lafontaine-Dosogne, *Ikono-graphie de l'enfance* I 141, βλ. καὶ τὸ *Πρωτοεναγγέλιο*, VII, 2. Σὲ

μερικὲς περιπτώσεις λόγω ἑλλειψης χώρου οἱ παρθένες εἶναι λιγότερες, ὅπως π.χ. στὴ Μ. Μυρτιάς, βλ. Ἀ. Ὁρλάνδο, *ABME* 9 (1961) πίν. 9.

295. Ὅπως π.χ. στὴ Μ. Μυρτιάς (βλ. παραπάνω), στὸ καθολικὸ τῆς Μ. Λαύρας (G. Millet, *Athos* πίν. 130.2), στὴ Μ. Φιλανθρωπηῶν (Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηῶν* 53, πίν. 32α) καὶ στὴ Μ. Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* 127, εἰκ. 53).

296. Βλ. τὴ βιβλιογραφία που δίνεται στὶς σημειώσεις 115-116.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ) εικονίζεται κατά μέτωπο, με πλουμιστή παραλληλόγραμμη άσπίδα, πού κρέμεται πίσω, και λόγχη. Η κόμη του, κοντή και φουντωτή, στεφανώνει τὸ πρόσωπο αφήνοντας λίγο άκάλυπτα τὰ αὐτιά. Πάνω στὰ μαλλιά φέρει σχηματοποιημένο στέφανο δόξης. Τὰ μάτια του εἶναι άμυγδαλωτά και περιβάλλονται στὸ πάνω μέρος άπό καστανή σκιά. Η έπιδερμίδα τοῦ προσώπου εἶναι ροδοκάστανη και λεπτά έπεξεργασμένη²⁹⁷. Η μορφή του εἶναι αὐτή πού έχει καθιερωθεῖ κατὰ τὴ βυζαντινὴ έποχή και συνεχίζεται και κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο²⁹⁸.

Άκολουθεῖ ὁ άγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (πίν. 58α, έγχρ. πίν. ΧΙΙα, έπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ[ΑΝΝΗΣ]), ὁ ὁποῖος διατηρεῖται μέχρι τὸ στήθος. Τὸ πάνω δεξιὸ τμήμα τῆς κεφαλῆς και τὸ άριστερό του χέρι έχουν καταστραφεῖ. Τὸ δεξί του χέρι εἶναι ύψωμένο σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Στὸ άριστερό χέρι κρατᾶ εἰλητάριο, στὸ ὁποῖο πιθανὸν νὰ ύπῆρχε ἡ έπιγραφή πού βλέπουμε και σὲ άλλα μνημεῖα²⁹⁹. Φέρει βαθυκύανη μηλωτή και πάνω σ' αὐτὴ πρέπει νὰ έφερε ἱμάτιο πιθανὸν βαθυκύανο (διακρίνεται ἓνα τμήμα του). Η κεφαλὴ του εἶναι ὅπως συνήθως ὠοειδής, ἡ μύτη μακριά με τονισμένα τὰ πτερύγιά της, τὰ μάτια ξεαίρονται ιδιαίτερα με καστανή σκιά, τὰ δὲ προεξέχοντα μέρη τοῦ προσώπου έπισημαίνονται ιδιαίτερα με κατάλληλη έπεξεργασία. Τὰ μαλλιά του εἶναι μάλλον λεπτοδουλεμένα και πέφτουν λίγο στοὺς ὤμους. Τὸ ἴδιο συμβαίνει και με τὰ γένια. Τὸ πρόσωπό του, παρὰ τὰ αὐστηρά του χαρακτηριστικά, δὲν εἶναι τόσο άσκητικό.

Ὁ ὁλόσωμος άγιος πού ακολουθεῖ στὴ συνέχεια δὲν διακρίνεται και οὔτε ἡ έπιγραφή με τὸ ὄνομά του διατηρεῖται. Ὡστόσο θὰ μπορούσαμε νὰ υποθέσουμε πὼς πρόκειται γιὰ τὸν άγ. Δημήτριο, έπειδὴ δίπλα του βρίσκεται ὁ άγ. Νέστωρ, ὁ ὁποῖος συνήθως τὸν συνοδεύει και τοῦ ὁποῖου διατηρεῖται ἡ έπιγραφή (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΚΤΩΡ). Ὁ τελευταῖος εικονίζεται νέος, άγένειος³⁰⁰, με κοντὸ σγουρὸ μαλλί, κρατώντας στὸ δεξί χέρι δόρυ. Άπὸ τὸν άριστερό του ὤμο κρέμεται ἡ άσπίδα³⁰¹ και φορᾶ στρατιωτικὴ ένδυμασία.

Στὴ συνέχεια ακολουθεῖ ὁ άγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων (πίν. 57β, έγχρ. πίν. ΧΙΙβ, έπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ. Τὸ Τήρων³⁰² έχει άποξεστεῖ). Εικονίζεται μάλλον μεσήλικας, κατὰ μέτωπο, με ὠοειδὲς πρόσωπο και κάπως μυτερὸ πηγούνι με βαθυκάστανο γένι, και σγουρὰ μαλλιά πού περιβάλλουν τὸ πρόσωπο και καλύπτουν κάπως τὰ αὐτιά³⁰³. Φορᾶ θώρακα και πάνω άπὸ αὐτὸν ἱμάτιο. Στὸν άριστερό του ὤμο κρέμεται τὸ ξίφος και στὴν κεφαλὴ φέρει τὸ στεφάνι τοῦ μάρτυρα. Τὰ εἰκονογραφικὰ πρότυπά του πρέπει νὰ άναζητηθοῦν στὴν παλαιολόγια έποχή³⁰⁴.

Δεξιὰ τοῦ Τήρωνος βρίσκεται ὁ άγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης (πίν. 57β, έγχρ.

297. Ὁ άγιος εικονίζεται ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 270 και 295.

298. Βλ. και παραπάνω σημ. 146.

299. Ὅπως π.χ. στὴν Παναγία Ρασιώτισσα, ὅπου στὸ εἰλητάριο ἡ έπιγραφή: *Μετανοεῖτε ἡγκικε ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν*, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 143, πίν. 35α.

300. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158 και 270.

301. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. G. Hartwagner,

LCI 8, στ. 35-37.

302. Ἴσως εἶναι ὀρθότερο νὰ γράφεται Τίρων (νεοσύλλεκτος), βλ. G. W. Lampe, *A Patristic Lexikon* (Oxford 1972) 1934.

303. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157.

304. Π.χ. στὸ Πρωτάτο, Χιλανδάρι (Millet, *Athos* πίν. 48.3 και 74.3), στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανό (Α. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ* πίν. 88) και ἄλλοῦ.

πίν. ΧΙβ, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*). Εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο, νεότερος ἀπὸ τὸν προηγούμενο, μὲ μυτερὸ κάπως γένι³⁰⁵, κοντὸ σγουρὸ μαλλὶ καὶ τὸ στεφάνι τοῦ μάρτυρα. Ἐνδιαφέρον ἔχει ὅτι ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ὄχι μὲ τὴν παραδοσιακὴ στρατιωτικὴ τοῦ ἐνδυμασία ἀλλὰ μὲ χιτῶνα, πού φέρει πλατιά κατάκοσμη τραχηλιά, καὶ μὲ μανδύα δεμένο μπροστὰ στὸ στήθος.

Τὰ πρότυπα γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων τοῦ στρατηλάτη καὶ τοῦ Τήρωνα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴν παλαιότερη, τὴν παλαιολόγια παράδοση³⁰⁶, τὴν ὁποία ἀκολούθησε καὶ γιὰ τοὺς ἁγίους αὐτοὺς ἡ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ³⁰⁷.

Τελευταῖοι στὴ δυτικὴ ἄκρη εἰκονίζονται οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος (πίν. 50, ἔγχρ. πίν. ΧΙβ, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ*). Παριστάνονται κατὰ τρία τέταρτα γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλον. Μὲ τὸ ἓνα χέρι ὑποβαστάζουν ὁμοίωμα τρουλαίου ναοῦ καὶ μὲ τὸ ἄλλο ὁ Πέτρος εὐλογεῖ, ἐνῶ ὁ Παῦλος κρατᾷ κώδικα. Συνήθως οἱ ἀπόστολοι παριστάνονται μὲ ναῖσκο στὸ χέρι ὅταν εἰκονίζονται σὲ ναοὺς ἀφιερωμένους στὸ ὄνομά τους³⁰⁸. Καὶ οἱ δύο ἔχουν τὸν γνωστὸ εἰκονογραφικὸ τύπο πού συναντᾶται ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο καὶ ὁ ὁποῖος μέχρι τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ ἐλάχιστα ἐξελίχτηκε. Ὁ Πέτρος εἶναι «γέρων καὶ στρογγυλογένης», ὁ Παῦλος «φαλακρός, βουρλογένης καὶ μξαিপόλιος»³⁰⁹. Φοροῦν καὶ οἱ δύο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο σὲ χρωματισμοὺς πού συνηθίζονται καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα, ὅπως στὴν Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς καὶ στὴ μονὴ Βαρλαάμ Μετεώρων.

Δυτικὸς τοῖχος

Ἀπὸ τοὺς τέσσερις ὁλόσωμους ἁγίους πού εἰκονίζονταν στὴν κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου σώθηκαν μόνο ὁ ἅγ. Μερκούριος (πίν. 55) καὶ ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ὁ Φύλαξ (πίν. 54), καὶ οἱ δύο ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν πόρτα.

Ὁ ἅγ. Μερκούριος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ*, τὸ ὄνομα ἴσως ξαναγραμμένο) εἰκονίζεται γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ σὲ στάση γνωστὴ ἀπὸ ἄλλα μνημεῖα³¹⁰. Κρατᾷ μὲ τὰ δύο χέρια βέλος καὶ ἐλέγχει τὴν εὐθύτητά του. Εἰκονίζεται νέος, μὲ κοντὸ μαλλὶ καὶ

305. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157, περιγράφεται ὡς «νέος σγουροκέφαλος, βουρλογένης» καὶ στὴ σ. 270 (πηγές) «σγουροκέφαλος, διχαλογένης». Ἡ περιγραφή τῶν «πηγῶν» ταιριάζει περισσότερο μὲ τὸν Θεόδωρο Τήρωνα τοῦ μνημείου μας. Βλ. H. Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum Novembris* (Bruxelles 1902, ἀνατύπωση 1954) 451-452. Ὑποπτευόμαστε πὺς ἀπὸ λάθος τοῦ ζωγράφου ἔγινε ἀλλαγὴ τῶν ὀνομάτων τους.

306. Π.χ. τοῦ Πρωτάτου καὶ τοῦ Χιλανδαρίου (Millet, *Athos* πίν. 49.2 καὶ 74.3), Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ (Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ* πίν. 89).

307. Π.χ. Μ. Φιλανθρωπηνῶν (Μ. Ἀχεμιάστου-

Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν* 106-107), Ἀγ. Ἀπόστολοι Καστοριάς (Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* πίν. 18β).

308. Π.χ. στοὺς Ἀγ. Ἀποστόλους Καστοριάς, Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* πίν. 12α. Φαίνεται πὺς ὁ ζωγράφος τοῦ Δαμανδρίου ἀντιγράφει τὴν παράσταση ἀπὸ παλαιότερη τοιχογραφία ἢ εἰκόνα.

309. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 150.

310. Π.χ. στὸν Ἀγ. Ἀνδρέα Ρουσούλη, Ἀγ. Ἀποστόλους, Παναγία Ρασιώτισσα καὶ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολόγο Καστοριάς, Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 166β, 203α, 225α, 215β, βλ. καὶ Γ. Γούναρη ὁ.π. 74 καὶ πίν. 18α, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

σχεδόν ἀρχιγέννης³¹¹, φέροντας στεφάνι μάρτυρα. Φορᾶ θώρακα καὶ ἔχει κρεμασμένο στὸν δεξιὸ ὦμο τόξο καὶ κρατᾶ τὴ λόγχη μὲ τὸ δεξιόν. Πίσω κρέμεται ἡ φαρέτρα. Παρὰ τὶς ἀπολεπίσεις ποὺ ὑπάρχουν στὸ πρόσωπό του, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ὁμορφα τοῦ μνημείου.

Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ (ἐπιγρ. *Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΦΥΛΑΞ*)³¹², ποὺ βρίσκεται δεξιᾶ, εἶναι μία ἀπὸ τὶς πιὸ ἐπιβλητικὲς φυσιογνωμίες τοῦ ναοῦ. Εἰκονισμένος σχεδόν κατὰ μέτωπο, φέρει στρατιωτικὴ ἀρματωσιά πάνω ἀπὸ κοντὸ χιτωνίσκο καὶ κρατᾶ ὑψωμένο σπαθί στὸ δεξιὸ χέρι καὶ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο στὸ ἀριστερὸ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *ΒΡΩΤΟΙ ΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΤΟ ΞΙΦΟΣ ΤΕΤΑΜΕΝΟΝ ΟΣΟΙ ΒΕΒΗΛΟΙ ΚΑΙ ΡΑΘΥΜΟΙ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟΝ Η ΣΥΣΤΑΛΕΙΤΑΙ ΠΡΟΣ ΜΕΤΑΝΟΙΑΝ ΤΑΧΟΙ ΕΙ ΔΕ ΜΗ ΠΡΟΣΨΑΥΗΤΑΙ ΤΗ ΘΕΙΑ ΠΥΛΗ. ΕΓΩ ΓΑΡ Ο ΠΡΙΝ ΤΗΣ ΠΑΛΙΑΣ ΠΡΟΣΤΑΤΗΣ ΕΤΑΧΘΗΝ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΔΕΜ ΦΥΛΑΞ*³¹³. Παριστάνεται νέος, μὲ μακριὰ φουντωτὴ κόμη. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ποὺ κρατᾶ τὸ ξίφος ὀρθιόν³¹⁴, ὅπως στὸ μνημεῖο μας, καὶ ἄλλες ποὺ τὸ ἀκουμπᾶ στὸν ὦμο καὶ οἱ ὁποῖες εἶναι πιὸ συνηθισμένες.

Βόρειος τοῖχος

Πρῶτος ἀπὸ τὰ δυτικὰ διατηρεῖται ὁ ἄγ. Ἀρσένιος (ἐγγρ. πίν. XIIIβ, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡCENΙΟΣ*) σὲ αὐστηρὰ κατὰ μέτωπο στάση, μὲ μοναχικὸ ἔνδυμα καὶ κουκούλιο. Εἶναι γέρος μὲ μικρὸ ἀποστεωμένο κεφάλι, λεπτὸ πηγούνι, μὲ σγουρὰ κοντὰ μαλλιά καὶ πλατιά γένια ποὺ χωρίζονται σὲ βοστρύχους. Κρατᾶ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *ΑΔΕΛΦΟΙ ΔΙ Ο ΕΞΗΛΘΕΤΕ ΑΓΩΝΙCΑCΘΕ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΥΤΩΝ CΩΤΗΡΙΑC ΜΗ ΑΜΕΛΗCΕΤΕ*³¹⁵. Δίπλα στὸν ἄγ. Ἀρσένιο ἔχει χαραχτεῖ μὲ ὀξὺ ἐργαλεῖο ἡ ἐπιγραφὴ *1733 Μιχαήλ Χωματζᾶς ἐν Χίω τάχα καὶ ζωγράφος*. Ὅπως δὲν πρόκειται γιὰ τὸν ζωγράφο τοῦ μνημείου³¹⁶ ἀλλὰ γιὰ ἓνα εἶδος ἐνθύμησης πιθανὸν ἀπὸ ἐπίσκεψι τοῦ Χωματζᾶ στὸν ναό, ποὺ μπορεῖ μᾶλλον νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἄγ. Γεωργίου στὸν νότιο τοῖχο τοῦ νάρθηκα.

Ὁμοῖος περίπου μὲ τὸν προηγούμενο εἶναι ὁ ἄγ. Σάββας (πίν. 56)³¹⁷ ποὺ βρίσκεται δεξιᾶ. Καὶ αὐτὸς παριστάνεται γέρος κατὰ μέτωπο μὲ ἐπίσης λεπτὸ ὁστεῶδες κεφάλι, λίγα μαλλιά, μὲ «μαδαρὸν τὸν πώγωνα» καὶ γένι χωρισμένο στὴ μέση. Φορᾶ μοναχικὸ μανδύα μὲ κουκούλι, ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω

311. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 150 καὶ 270.

312. Πὰ τὴν ἐπωνυμία καὶ τὴν προέλευσή της βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ, *Byz.-Neogr. Jahr.* 10, 1934, 184.

313. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 231.

314. Π.χ. στὸ Lesnovo, G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie IV* πίν. 8.18.

315. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. A. Strnad, *Artenius der Grosse, LCI* 8, στ. 251-252, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία, ἐπίσης *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162.

316. Ὡς ζωγράφος τοῦ μνημείου θεωρεῖ τὸν Χωματζᾶ ὁ Ἱ. Μουτζούρης (*Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου*

107). Ὅπως ὁμως εἶναι γνωστὸ, οἱ ζωγράφοι δὲν χάραζαν τὸ ὄνομά τους στὰ μνημεῖα, ἀλλὰ ἂν ἤθελαν μποροῦσαν νὰ τὸ περιλάβουν στὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ, ὅπου ὑπῆρχε χώρος στὴν κατάλληλη θέση πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἴσοδο ἢ σὲ ἄλλη περίοπτη θέση στὸν ναό. Πὰ τὸν Μιχαήλ Χωματζᾶ θὰ γίνεῖ λόγος στὸ σχετικὸ γιὰ τὸν ναὸ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου Ἀνεμότιας κεφάλαιο.

317. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. M. Lechner, Sabas von Jerusalem, *LCI* 8, στ. 296-298. Βλ. καὶ D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei* 179, σημ. 239, ὅπου πολλὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴ μεταβυζαντινὴ κυρίως ἐποχὴ.

και κρατᾶ στοῦ ἀριστεροῦ εἰλητάριου μὲ τὴν μισοσβησμένη ἐπιγραφή: *OCTIC CΩMA ENIKHCE OYTOC ΦYCIN ENIKHCE. O ΔΕ ΤΗΝ ΦYCIN ΝΙΚΗCΑC ΠΑΝΤΩC ΥΠΕΡ ΦYCIN ΕΓΕΝΕΤΟ*³¹⁸.

Δεξιὰ ἀπὸ τὸν ἅγ. Σάββα, καὶ μὲ τὴν ἴδια στάση καὶ χειρονομία, φέροντας καὶ αὐτὸς μοναχικὴ ἐνδυμασία, ὅπως καὶ οἱ δύο προηγούμενοι, εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Εὐθύμιος (πίν. 56). Παριστάνεται ὅπως εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ καὶ ὅπως εἰκονίστηκε ἀργότερα στὰ μεταβυζαντινὰ χρόνια³¹⁹ γέρος καὶ μὲ μακρὸν γένι ποὺ φτάνει μέχρι τὴ μέση, μὲ λίγα μαλλιά καὶ ἀναφαλάντωση. Στὸ εἰλητάριό του ἡ ἐπιγραφή *ΑΔΕΛΦΟΙ ΤΑ ΟΠΛΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΕCΤΙΝ Η ΜΕΛΕΤΗ, Η ΠΡΟCΕΥΧΗ, Η ΔΙΑΚΡΙCΙC, Η ΤΑΠΕΙΝΟΦΡΟCΥΝΗ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑ ΘΕΟΝ ΥΠΑΚΟΗ*³²⁰.

Οἱ μορφές τοῦ ἁγ. Κωνσταντίνου (πίν. 58β), καὶ τοῦ ἁγ. Νικολάου ποὺ ἔχουν διασωθεῖ ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ἁγίους τῆς τρίτης ζώνης εἶναι δυστυχῶς ἀρκετὰ ἀπολεπισμένες. Στὴν ἴδια περίπου κατάσταση βρίσκεται καὶ ὁ διάκονος ἅγ. Εὐπλος, ποὺ εἶναι στὸ ἄνω τμήμα τῆς μικρῆς βοηθητικῆς θυρίδας τοῦ τοίχου καὶ κρατᾶ μᾶλλον λιβανωτίδα ποὺ μοιάζει μὲ κάνιστρο. Εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος, ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*³²¹, ἀλλὰ μὲ σοβαρὲς φθορές.

Τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα

Στὸν νότιο τοῖχο τοῦ νάρθηκα διατηρεῖται ἡ πολὺ μεταγενέστερη παράσταση τοῦ ἁγ. Γεωργίου τοῦ Ταχέως (πίν. 59, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟC ΓΕΩΡΓΙΟC Ο ΤΑΧΥC*). Πιθανὸν νὰ ἀποτελεῖ ἐπιζωγράφιση τῆς παλαιότερης. Ἡ ἐπιγραφή ποὺ τὴ συνοδεύει ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη μας ἄλλες βυζαντινῆς ἐποχῆς παραστάσεις, ποὺ ὅμως εἰκονίζουν τὸν ἅγιο πεζὸ καὶ ὄχι ἔφιππο συνοδευόμενο ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *ΓΟΡΓΟC*³²². Πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸν 18ο αἰώνα.

Τεχνικὴ - τεχνοτροπία - χρονολόγησις

Ἡ γενικὴ κατάστασις τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι, ὅπως ἔχουμε στὴν ἀρχὴ σημειώσει, πολὺ κακὴ. Ἡ ἐγκατάλειψις τοῦ μνημείου ἀπὸ τὴν ἀρμόδια Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία στὴν τύχη

318. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162.

319. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. τὴ βιβλιογραφία τῆς σσμ. 138 τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς Μ. Λεμῶνος.

320. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162, ὅπου ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου. Οἱ «πηγές» τῆς *Ἑρμηνείας* (σ. 284) δίνουν ἄλλη ἐπιγραφή, ἐνῶ στὴ σ. 292 δίνεται καὶ ἡ ἐπιγραφή τοῦ μνημείου μας καὶ μία ἄλλη.

321. Αὐτόθι 157 καὶ 208, καὶ K. Kaster, *Euplus von Catania, LCI* 6, σ. 189.

322. Τὰ τρία παραδείγματα στὰ ὁποῖα ὁ ἅγιος ἔχει τὴν ἐπωνυμία *Γοργὸς* ἀναφέρονται ἀπὸ τὴν Ἀ. Τσιτουρίδου (*Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγ. Νικολάου* 41). Ἐπίσης βλ. καὶ Ε. Τσολάκη, Ποικίλα, *ΕΕΦΣΠΘ* 18, 1979, 477 κέ., ὅπου γίνεται λόγος γὰρ τὴν ἐπωνυμία τοῦ ἁγ. Γεωργίου Γοργοῦ σὲ ἐπίγραμμα μᾶλλον τῆς ἐποχῆς τοῦ Μανουὴλ Α΄ Κομνηνοῦ (1143-1180), καθὼς καὶ μιᾶς ἐκκλησίας πιθανὸν στὴν Κωνσταντινούπολιν ἀφιερωμένης στὸν ἅγ. Γεώργιο Γοργό.

του, παρὰ τὰ ἐπανελημμένα διαβήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀρχῆς, εἶναι ἡ κύρια αἰτία πὺν ὀδήγησε στὴ φθορὰ του. Μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις, πὺν δυστυχῶς ἔγιναν ὑπὸ μορφὴ ἐπιδιορθώσεων, δὲν ἦταν ἀποτελεσματικές. Προέχει ἡ συντήρηση τοῦ κτίσματος καὶ ἡ προστασία τοῦ διακόσμου του ἀπὸ τὴν ἀνερχόμενη ὑγρασία στὸν χῶρο τοῦ Ἱεροῦ Βήματος.

Οὕτε ἡ τεχνικὴ ἀλλὰ οὕτε καὶ ἡ τεχνοτροπία τοῦ καλλιτέχνη παρουσιάζει κάποια πρωτοτυπία. Ἀκολουθεῖ ἀρχαιότερα ἴσως πρότυπα, ἀλλὰ σὲ μερικές περιπτώσεις μᾶλλον τὰ ἀπλοποιεῖ.

Καὶ τὸ μνημεῖο αὐτὸ ἔχει ζωγραφιστεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας. Σὲ ἐλάχιστες μορφές ἀπ' αὐτὲς πὺν σώθηκαν διατηρήθηκαν ἀκέραια τὰ πρόσωπα. Ἰδιαίτερα ἄσχημη καὶ παραπλανητικὴ γιὰ τὴν ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν ἐντύπωση προκαλεῖται ἀπὸ τὴν ἀπολέπιση τῶν χρωμάτων τῆς τελικῆς ἐπεξεργασίας. Συγκρίνοντας τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων μ' αὐτὰ τῶν μεμονωμένων ἀγίων τῆς κάτω ζώνης, χωρὶς δισταγμὸ διατυπώνει κανεῖς τὴν ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο δύο διαφορετικῶν τεχνιτῶν, πὺν παρουσιάζουν ὁμως σχέση μαθητείας ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο.

Ἡ ἐπεξεργασία τῆς πτυχολογίας εἶναι σὲ μερικές περιπτώσεις σκληρὴ, παρανοημένη καὶ σχηματοποιημένη. Ἰδιαίτερα στὴν πάνω ζώνη φαίνεται πὺς μαζὶ μὲ τὸν κύριο ζωγράφο ἐργάστηκε σὲ ἀρκετὰ πρόσωπα, ἀλλὰ πρὸ παντὸς στίς ἐνδυμασίες, καὶ κάποιοι βοηθός του.

Ἡ σάρκα εἶναι βαθύχρωμη καστανὴ μὲ ρόδινα φῶτα διάχυτα ἢ τοπικά. Τὰ χρώματα εἶναι μᾶλλον παχύρρευστα καὶ χωρὶς διαύγεια. Τὰ λευκὰ τοπικά ἢ σὲ δέσμες φῶτα ἀποφεύγονται συστηματικὰ καὶ ὁ τονισμὸς τῶν μερῶν πὺν προεξέχουν γίνεται μὲ τὸ ρόδινο χρῶμα. Ἔτσι κυριαρχεῖ ἡ πλαστικότητα στὰ πρόσωπα. Ὁ ζωγραφικὸς αὐτὸς τρόπος ἀπόδοσης ἐπιβάλλεται σὲ βάρος τῆς γραμμικότητας. Γραμμὲς σχεδὸν δὲν ὑπάρχουν. Τὰ περιγράμματα πὺν χρησιμοποιοῦνται εἶναι μᾶλλον ἔντονα καὶ δίνουν τὴν ἐντύπωση σκιᾶς. Στὰ πρόσωπα τῶν μεσηλίκων καὶ γερόντων ἡ φωτισμένη ἐπιφάνεια εἶναι πιὸ περιορισμένη. Ρυτιδωμένα πρόσωπα στὸ μνημεῖο μας σώθηκαν ἐλάχιστα, καὶ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρατηρήσουμε πὺς καὶ σ' αὐτὰ οἱ γραμμὲς εἶναι πολὺ λίγες καὶ δὲν τονίζονται ἰδιαίτερα.

Ἡ κόμη δηλώνεται μὲ πλατιὲς ἀνοιχτόχρωμες, μᾶλλον ἄκαμπτες, πινελιές πὺν διαχωρίζουν τοὺς βοστρύχους. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὰ γένια. Ὑπάρχουν βέβαια περιπτώσεις, ὅπως τοῦ ἀποστόλου Παύλου καὶ τοῦ Ἰωάννου Προδρόμου, στοὺς ὁποίους τὸ καστανὸ γένι εἶναι λεπτοδουλεμένο καὶ μαλακό, ἀλλὰ σ' αὐτοὺς καὶ ἡ κόμη ἀποδίδεται μαλακότερη. Θὰ μπορούσαμε λοιπὸν νὰ ὑποστηρίξουμε πὺς τοῦτο ὀφείλεται στὸν γεροντότερο καὶ πιὸ ἔμπειρο τεχνίτη.

Στὰ χαρακτηριστικὰ πὺν σημειώσαμε θὰ μπορούσαν νὰ προστεθοῦν καὶ ἄλλα διαφορετικῆς κατηγορίας. Τὰ πρόσωπα καὶ τῶν δύο τεχνιτῶν εἶναι μᾶλλον στενόμακρα καὶ λεπτά, τὰ ζυγωματικά τους τονίζονται ἐλάχιστα, τὰ μάτια εἶναι μικρὰ καὶ μᾶλλον ἀμυγδαλωτά, καὶ οἱ μύτες μακριές, τονισμένες μὲ ἰσχυρὸ περίγραμμα στὴν ἀκμὴ. Ἡ σκιά πὺν τοποθετεῖται στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς μύτης δὲν εἶναι πλατιά καὶ ἀπλῶς συντελεῖ στὴν ἔξαρση τοῦ ὄγκου της. Τὰ αὐτιά εἶναι μικρὰ καὶ τὸ σχέδιό τους μᾶλλον καλὸ. Τὰ συναισθήματα, ὅταν πρόκειται γιὰ λυπημένες μορφές (π.χ. στὴν Κοίμηση), δηλώνονται μὲ γωνιώδη καστανὴ σκιά κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, πὺν προχωρεῖ μέχρι τὴν ἀκμὴ περίπου τῆς

μύτης αλλά εκεί είναι πολύ λεπτή. Τὰ χέρια, είτε ανήκουν σε γέροντες είτε σε νέους, είναι τὸ ἴδιο πλαδαρά, χωρὶς νὰ τονίζονται οἱ ἄρθρώσεις τους.

Ἡ πτυχολογία ἀποδίδεται μὲ γραμμὲς βαθύτερου τόνου ἀπ' ὅ,τι τὸ ροῦχο καὶ εἶναι ἔντονα γραμμική, ἰδιαίτερα στὶς συνθέσεις. Ἡ παρατήρηση ὅτι ἡ πτυχολογία τῶν μορφῶν στὶς συνθέσεις δὲν εἶναι σ' ὅλες ἀποδομένη μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα, καθὼς καὶ ἄλλα στοιχεῖα, μᾶς ὁδήγησαν στὴν ἄποψη πὼς ὀφείλονται στὸν νεότερο συνεργάτη τοῦ ζωγράφου. Διαφορετικά π.χ. ἀποδόθηκε ἡ πτύχωση τοῦ ἁγ. Κοσμᾶ τοῦ Μαΐουμᾶ στὴν Κοίμηση καὶ διαφορετικά ἡ πτύχωση τοῦ ἀποστόλου πού βρίσκεται ἀριστερά του, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ἡ πτύχωση τοῦ ἱματίου του εἶναι ἐπιζωγραφισμένη. Ὅμως ἐπέμβαση δὲν διαπιστώνεται. Ἡ ἐντελὴς γραμμικὴ ἀπόδοση μὲ γωνίες ἐπᾶλληλες σὲ θέσεις ἄσχετες μὲ τὴν πραγματικότητα πρέπει νὰ ὀφείλεται στὸν συνεργάτη τοῦ ζωγράφου. Οἱ δύο ἐπόμενοι πρὸς τὴ σορὸ τῆς Θεοτόκου ἀπόστολοι δὲν φαίνονται νὰ ἔχουν κακοτεχνίες, ὅπως ὑπάρχουν στὶς πτυχώσεις τοῦ ἀποστόλου Παύλου, στὴν περιοχὴ τῆς κοιλιᾶς, ὅπου δημιουργοῦνται ὁμόκεντρες ἑλλείψεις.

Στὰ πρόσωπα δὲν παρατηροῦνται ἐπιζωγραφίσεις. Ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ἡ ἄσχημη ἐντύπωση προκαλεῖται ἀπὸ τὶς ἀπολεπίσεις τῶν χρωμάτων τῆς τελικῆς ἐπεξεργασίας. Ὅρισμένες κακοτεχνίες πού παρατηροῦνται στὰ πρόσωπα μερικῶν συνθέσεων θὰ μπορούσαν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν βοηθὸ τοῦ μαῖστορα. Ὁ μαῖστορας, παρόλο πού φαίνεται λίγο παράξενο, ἐπεξεργάστηκε τὰ πρόσωπα ὅλων τῶν μεμονωμένων μορφῶν τῆς κάτω ζώνης. Πὰ τὸ γεγονὸς αὐτὸ μία σκέψη μπορούμε μόνο νὰ κάνουμε: ὅτι ὁ πιὸ ἔμπειρος ζωγράφος, λόγω ἴσως τῆς ἡλικίας του, φιλοτέχνησε περιορισμένο ἀριθμὸ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῶν συνθέσεων καὶ ὅλα τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων τῆς κάτω ζώνης. Στὴν κάτω ζώνη, ὅπως εὐκόλα διαπιστώνει κανεὶς, ἡ δουλειὰ εἶναι πολὺ προσεγμένη καὶ ἀπληχεῖ τὸ τεχντροπικὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς μέσα στὴν ὁποία τελειοποιήθηκε ὡς καλλιτέχνης (ἀ' μισὸ 16ου αἰ.). Στὴν πάνω ζώνη σὲ πολλὰ σημεῖα διαπιστώνονται, ὅπως εἴπαμε, κακοτεχνίες, πού ὀφείλονται στὸ χέρι τοῦ συνεργάτη, ὁ ὁποῖος ἀναλάμβανε νὰ τελειώσει ὅ,τι πιθανὸν ἢ ἡλικία τοῦ μαῖστορα δὲν ἐπέτρεπε.

Τὰ τεχντροπικὰ στοιχεῖα πού μᾶς παρέχουν οἱ τοιχογραφίες πού εἶδαμε, νομίζω πὼς συνηγοροῦν σὲ μιὰ πρώτη χρονολόγησή τους στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου αἰώνα. Ἐὰν δὲ θὰ θέλαμε νὰ προχωρήσουμε καὶ σὲ περισσότερες παρατηρήσεις ὡς πρὸς τὸ ρεῦμα πού ἀντιπροσωπεύουν, θὰ λέγαμε ὅτι ἐξαρτῶνται ἔμμεσα ἀπὸ τὴν κρητικὴ παράδοση, πράγμα πού σημαίνει πὼς ὁ κύριος ζωγράφος, καλὸς ἀλλὰ ὄχι καὶ ἄριστος τεχνίτης, ἀντλεῖ τὰ στοιχεῖα του μᾶλλον ἀπὸ τὸν βορειοελλαδικὸ χῶρο καὶ ἴσως ἀπὸ τὸν Ἄθω.

Ὡς πρὸς τὴν ἐπιζωγράφιση, αὐτὴ δὲν εἶναι τόσο ἐμφανὴς στὸν κυρίως ναὸ ὅσο εἶναι στὸν νάρθηκα, στὴν παράσταση τοῦ ἁγ. Γεωργίου. Νομίζω πὼς σ' αὐτὴν δὲν εἶναι ἀμέτοχος ὁ Χιώτης ζωγράφος Χωματᾶς (ἢ Χωματζᾶς), πού χάραξε τὸ ὄνομά του στὶς τοιχογραφίες τοῦ βόρειου τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ τὸ 1733. Πὰ τὴ χρονολογία τοῦ ἀ' στρώματος καὶ τὴν πιθανὴ συσχέτιση τοῦ νεότερου ζωγράφου μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους θὰ μιλήσουμε παρακάτω.

4. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΚΑΤΩ ΤΡΙΤΟΥΣ

Μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μνημείου (σχ. 17-20 καὶ πίν. 60α-β) ἔχουμε ἤδη ἀσχοληθεῖ σὲ ἄλλη ἐργασία³²³, γι' αὐτὸ θεωροῦμε περιττὸ νὰ ἐπαναλάβουμε τὰ ἴδια πράγματα. Ὡστόσο θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε πὼς τὸ καθολικὸ ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν μονόχωρων τρουλωτῶν ναῶν, ποὺ ἀναγκαστικὰ λόγῳ κυρίως τοῦ τύπου, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν ἀντιλήψεων καὶ τῶν οἰκονομικῶν δυνατοτήτων τῆς ἐποχῆς, ἔχουν μικρὲς διαστάσεις (6.75×4.25 μ.). Ἡ κατάστασις στὴν ὁποία σήμερα διατηρεῖται τὸ μνημεῖο εἶναι πολὺ κακὴ. Ὑπάρχει κίνδυνος νὰ καταρρεῦσει ὁ τρούλος τοῦ λόγῳ κυρίως τῶν ρωγμῶν ποὺ ἔχουν τὰ τόξα ποὺ τὸν στηρίζουν. Ὡς πρὸς τὶς τοιχογραφίες, μόνο τὸ δύο τοῖς ἑκατὸ τῶν συνολικὰ διακοσμημένων ἐπιφανειῶν διατηροῦνται. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πτώσις τῶν κονιμάτων, ἀρκετὲς βλάβες ἔχουν ὑποστεί ἀπὸ τὰ ἀσπρίσματα, ποὺ οἱ ἀδαεῖς πιστοὶ κάθε λίγο τὰ ἀνανεώνουν καλύπτοντας ὁλοένα καὶ μεγαλύτερες ἐπιφάνειες.

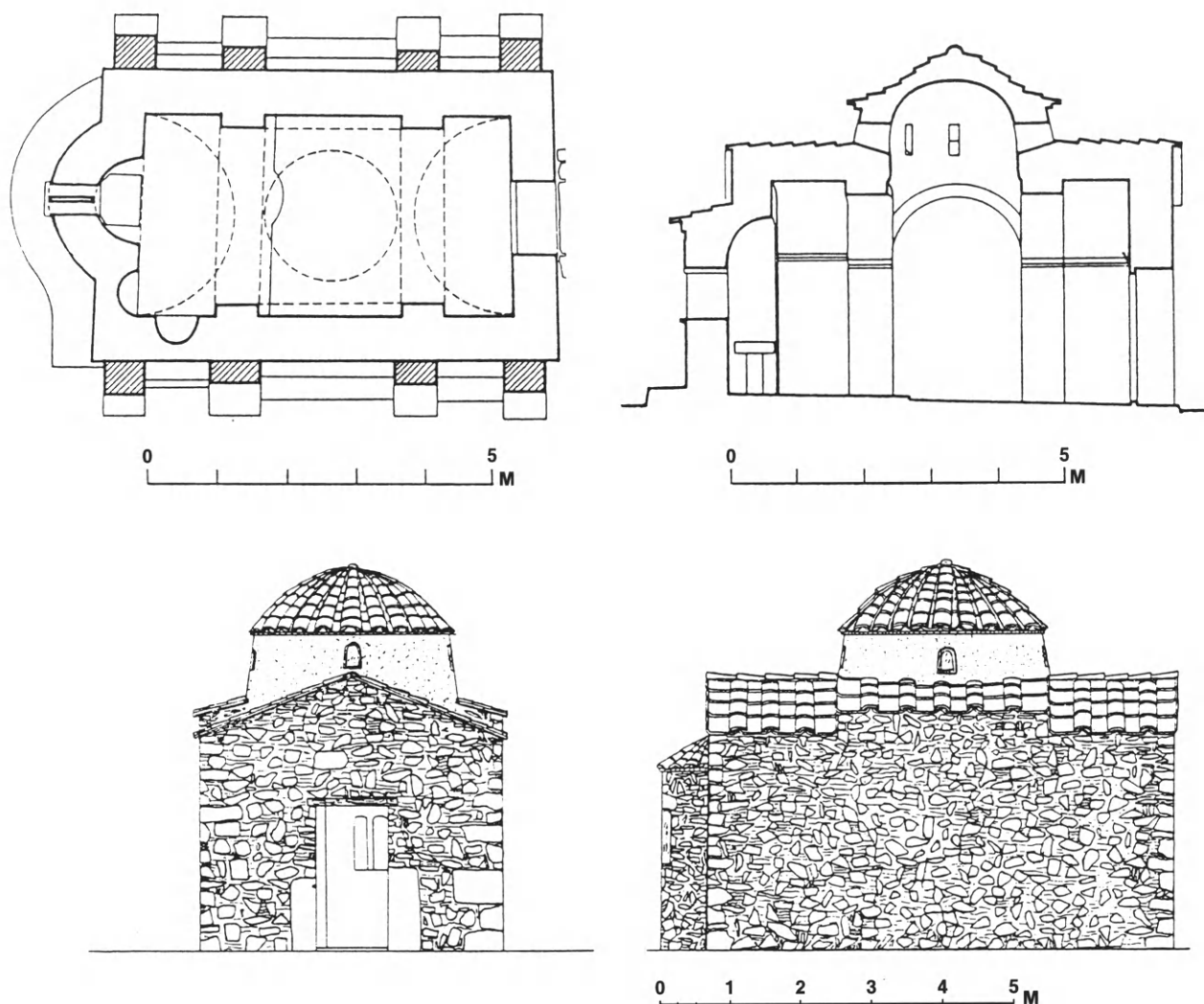
Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ δὲν εἶναι δυνατό μὲ σιγουριά νὰ τὸ ἀποκαταστήσουμε, γιὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μεγάλη καταστροφὴ φέρει καὶ ἐπιζωγραφίσεις. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης εἶχε παρασταθεῖ στὴν τελευταία φάσις ἡ Παναγία Πλατυτέρα (πίν. 61α), μὲ τὰ χέρια ἀνοιχτὰ σὲ δέξι. Μικρὸ τμήμα τῶν χειρῶν καὶ τῆς κεφαλῆς τῆς διατηρεῖται. Ἡ ἴδια παράστασις θὰ κοσμοῦσε πιθανὸν καὶ κατὰ τὴν α' φάσις τὸ τεταρτοσφαίριο. Στὴν τελευταία φάσις ἀνήκουν καὶ τὰ ὑπολείμματα τῶν δύο ἱεραρχῶν, πιθανὸν τοῦ Μ. Βασιλείου καὶ Ἰωάννη Χρυσοστόμου τοῦ ἡμικυλίνδρου.

Στὸ μέτωπο τῆς κόγχης εἰκονίζοταν τὸ ἅγ. Μανδήλιο (πίν. 61α) καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ Ὁ εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου. Στὴν πάνω ἀπὸ τὸ Ἰ. Βῆμα καμάρια παριστανόταν ἡ Ἀνάληψις, ποὺ διατηρεῖται πολὺ ἄσχημα. Ὡστόσο παρατηροῦμε πὼς ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος σὲ τόξο μέσα σὲ δόξα ποὺ τὴν ἀνακρατοῦσαν δύο ἄγγελοι, ἐνῶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δίδονται τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων. Δὲν μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε ἂν εἰκονίζοταν καὶ σὲ ποιά θέσις ἡ Παναγία, ποὺ συνήθως βρίσκεται στὸν ἴδιο ἄξονα μὲ τὸν Χριστὸ δεόμενη κατὰ μέτωπο ἢ στραμμένη ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ.

Στὸ κέντρο τοῦ τρούλου, μέσα σὲ δόξα, εἰκονίζεται ὁ Παντοκράτορας (πίν. 62) καὶ στὸ τύμπανο ὁ κτὼ προφηῆτες μὲ ἀνοιχτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια, τὰ ὁποῖα, ὅπως καὶ τὰ

323. Γ. Γούναρης, Τὸ καθολικὸ τῆς Μ. Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους Λέσβου, *Ἑλληνικά* 41, 1990, 43-58. Βλ. ἐπίσης Σ. Χαριτωνίδη, Ὁ Ταξίαρχος τοῦ Κάτω Τρί-

τους, *ΑΕ* 1963, Χρονικά, 1-4, ὅπου γίνεται πολὺ συνοπτικὴ ἐξέτασις τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἐπισημαίνονται τὰ στρώματα τῶν τοιχογραφιῶν.



Σχ. 17-20. Μονή Ταξιαρχῶν: Σχ. 17. Κάτοψη. Σχ. 18. Τομή κατὰ μῆκος. Σχ. 19. Ἀποψη ἀπὸ Δ. Σχ. 20. Ἀποψη ἀπὸ Β.

φωτοστέφανά τους, διατηροῦνται ἐλάχιστα. Στὰ σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές (πίν. 63α, 64). Ὁ Ματθαῖος ἔχει καταστραφεῖ. Καὶ ἡ διακόσμηση τοῦ τρούλου ἀνήκει πιθανὸν στὴν τελευταία φάση. Στὸ κέντρο τῆς δυτικῆς καμάρας εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στηθαῖος καὶ προτομὲς ἁγίων σὲ στηθάρια ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του. Ὅλες οἱ μορφὲς ἀνήκουν μᾶλλον στὴν τελευταία φάση τῆς διακόσμησης. Στὸ νότιο τμήμα τῆς ἴδιας καμάρας διατηρήθηκε πολὺ ἄσχημα ἡ Μεταμόρφωση τοῦ Χριστοῦ (πίν. 66α). Στὸ κάτω μέρος ἡ παράσταση ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπιζωγράφιση τῆς τελευταίας φάσης πὺν προσέθεσε μία ζώνη ἁγίων σὲ στηθάρια. Ἀπέναντι ἀπὸ τὴ Μεταμόρφωση εἰκονίζεται ἡ Σταύρωση (πίν. 65).

Στὸν στενὸ πεσσὸ ἀνατολικά ἀπὸ τὴ Σταύρωση ἔχει σωθεῖ τὸ κεφάλι τοῦ ἁγ. Γεωρ-

γίου (πίν. 66β). Δεν αποκλείεται στην πάριση νότια θέση να εικονιζόταν ὁ ἅγ. Δημήτριος.

Δυστυχῶς τίποτε ἄλλο δὲν μπορεῖ νὰ προστεθεῖ γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, τὸ ὁποῖο λόγω τοῦ μεγέθους τοῦ μνημείου πρέπει νὰ ἦταν περιορισμένο στὶς συνθέσεις τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ σὲ μερικές μορφές ἱεραρχῶν, ὁσίων καὶ στρατιωτικῶν ἁγίων.

Ὅλες οἱ διακοσμήσεις ποὺ εἶναι ὁρατὲς σήμερα στὸ μνημεῖο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἅγ. Γεώργιο, τὴ Μεταμόρφωση καὶ τὴ Σταύρωση, καὶ ἴσως τὸν Εὐαγγελισμό, πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν μᾶλλον στὸ β' μισὸ τοῦ 17ου αἰώνα.

Ὁ Εὐαγγελισμὸς κατέχει τὴ συνηθισμένη του θέση ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ μέτωπο τῆς κόγχης. Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται ἀριστερὰ βαδίζοντας μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ καὶ μὲ τεντωμένο τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὴ Θεοτόκο, ποὺ βρίσκεται στὴν ἄλλη πλευρὰ καθισμένη. Κλίνει ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι τῆς ὑψώνοντας παράλληλα μὲ συστολὴ τὸ δεξιὸ χέρι στὸ ὕψος τοῦ στήθους. Δυστυχῶς ἡ κατάσταση τῆς διατήρησης δὲν ἐπιτρέπει ἄλλες παρατηρήσεις³²⁴. Δὲν ξέρουμε ἂν ἡ Παναγία κρατοῦσε ἀδράχτι καὶ ἂν τὸ κάθισμά της εἶχε ἐρεισίνωτο.

Ἡ Μεταμόρφωση (πίν. 66α)³²⁵ διατηρεῖται καλύτερα. Μερικὰ στοιχεῖα της πρέπει νὰ προσεχτοῦν ἰδιαίτερα. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ φωτεινὴ δόξα ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκφεύγουν πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις ἀκτίνες φωτός. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος, Ἰάκωβος καὶ Ἰωάννης βρίσκονται στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης φοβισμένοι, ἔχοντας τὶς συνηθισμένες τοὺς στάσεις. Στὶς διπλανὲς πρὸς τὸν Χριστὸ κορυφές τοῦ ὄρους οἱ δύο προφῆτες Ἡλίας καὶ Μωυσῆς χειρονομοῦν συγκρατημένα πρὸς τὸν Χριστό³²⁶. Παρὰ τὴ μικρὴ σχετικὰ ἐπιφάνεια (πλάτ. 1 μ.) ποὺ ὁ ζωγράφος εἶχε στὴ διάθεσή του, προτίμησε νὰ χρησιμοποιοῦν τὸν σύνθετο τύπο τῆς παράστασης. Ἔτσι εἰκόνισε στὸ κάτω μέρος τὰ δύο ἐπεισόδια σύμφωνα μὲ τὰ ὁποῖα ὁ Χριστὸς ἀριστερὰ ἀνεβάζει τοὺς μαθητὲς στὸ Ὄρος καὶ στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοὺς κατεβάζει³²⁷, συνιστώντας τοὺς νὰ μὴ μιλήσουν πούθενά γι' αὐτὰ ποὺ εἶδαν πρὶν ἀπὸ τὴν Ἀνάστασή του³²⁸.

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος ἔχει χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Θεοφάνη στὴ μονὴ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας, καὶ ὅπωςδήποτε προέρχεται ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ, ἀλλὰ μὲ κρητικὲς ἐπεμβάσεις ποὺ ἐπέφεραν τὴν ὀριστικὴν του διαμόρφωση. Στὴ μονὴ Ἀναπαυσᾶ λείπει τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀνόδου καὶ καθόδου τῶν μαθητῶν στὸ ὄρος Θαβὼρ³²⁹ καὶ ὑπάρχει κάποια διάθεση νὰ ἀποδοθεῖ τὸ τοπίο πλαστικά. Στὴ μονὴ Λαύρας εἰκονίζονται καὶ τὰ δύο ἐπεισόδια.

324. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. σμ. 112.

325. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 216-231, G. Schiller, *Ikonographie* I 155 κέ., J. Myslivec, *Verklärung*, *LCI* 4, στ. 416-421, καὶ Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 114, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

326. Ματθ. 17, 3: «καὶ ἰδὼν ὥφθη αὐτοῖς Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας συλλαλοῦντες μετ' αὐτοῦ».

327. Τὰ ἐπεισόδια συναντῶνται κυρίως στὶς παλαιολόγιες τοιχογραφίες, ὅπως π.χ. στὸ Χιλανδάρει (Millet, *Athos* πίν. 67.2), τὴν Περίβλεπτο Μυστρᾶ ἀλλὰ καὶ ἀργότερα στὶς τοιχογραφίες τῆς Λαύρας καὶ Μ. Ἀγ. Παύλου (αὐτόθι πίν. 123.1 καὶ 188.4).

328. Ματθ. 17, 9: «Μηδενὶ εἶπτε τὸ ὄραμα ἕως οὗ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐκ νεκρῶν ἐγερθῇ».

329. Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* πίν. 70α.

Όταν κατά τον 17ο αιώνα – εποχή κατά την οποία πρέπει να χρονολογηθεί το τελευταίο στρώμα του διακόσμου – προστέθηκε μία ζώνη με στηθάρια αγίων, καλύφθηκε το κάτω τμήμα της Μεταμόρφωσης. Ευτυχώς αυτά που κάλυπταν τη Μεταμόρφωση αποκολλήθηκαν και έτσι μάς δόθηκε η δυνατότητα να εξετάσουμε την παράσταση.

Η Σταύρωση (πίν. 65)³³⁰ (έπιγρ. *Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΥ*) βρίσκεται απέναντι από τη Μεταμόρφωση στον βόρειο τοίχο και η διατήρησή της σε σχέση με τις άλλες παραστάσεις είναι πολύ καλή. Κρεμασμένος στον σταυρό, νεκρός και με τα μάτια κλειστά εικονίζεται ο Χριστός. Το κεφάλι του έχει γείρει προς τα αριστερά και τα χέρια του είναι τεντωμένα από το βάρος του σώματος, που δίνεται αδύνατο αλλά όχι παραμορφωμένο. Απλώς τονίζονται οι μύες της κοιλιακής χώρας. Η καμπύλη του σώματος σε σχέση με τον σταυρό δεν είναι πολύ μεγάλη. Αριστερά από τον Χριστό, πίσω από το τείχος, παριστάνεται με τα χέρια δεμένα πίσω στον σταυρό ο καλός ληστής, ο Δημᾶς (έπιγρ. *ΔΙΜΑΚ*). Φέρει φωτοστέφανο και κοιτάζει προς τον Ίησού³³¹. Δεξιά, δεμένος κατά τον ίδιο τρόπο στον σταυρό, εικονίζεται ο Γέστας. Είναι στραμμένος έξω από τη σύνθεση με γερμένο το κεφάλι προς τα κάτω. Κοντά στον σταυρό και πίσω από την ομάδα των γυναικών βρίσκεται ο στρατιώτης που λογχίζει το σώμα του Ίησού.

Αριστερά από τον σταυρό παριστάνεται η Θεοτόκος συνοδευόμενη από τέσσερις φίλες της³³² και δεξιά ο Ιωάννης με τον Έκατόνταρχο. Αριθμητικά οι δύο όμιλοι φαίνονται ἄνισοι. Όμως οι λεπτές γυναικείες φυσιognomίες αντισταθμίζονται από τις γεροδεμένες ανδρικές. Η Παναγία, με βαθνύανο μαφόριο, έχει ανασηκωμένο το κεφάλι προς τον έσταυρωμένο³³³ και ακουμπά τα χέρια της στο στήθος της φίλης της. Προς τον Χριστό κοιτάζουν και οι τρεις άλλες που βρίσκονται πίσω της³³⁴. Παρά το ότι συγκρατείται ελαφρώς από τη φίλη της, δεν φαίνεται να είναι λιπόθυμη. Δυστυχώς τα απολεπισμένα πρόσωπά τους δεν μάς επιτρέπουν να διαπιστώσουμε αν ο τεχνίτης είχε την ικανότητα να τα ψυχογραφήσει. Μόνο τα λυμένα και ελαφρώς έξω από το κάλυμμα της κεφαλής μαλλιά της δεξιά από την Παναγία γυναίκας διαγράφουν κάπως την ψυχική της κατάσταση.

Οι ανδρικές μορφές διατηρούνται καλύτερα. Πρώτος, όπως συνήθως, ο Ιωάννης με

330. Πά την εικονογραφία της Σταύρωσης βλ. G. Millet, *Recherches* 96-460, K. Wessel, *Die Kreuzigung* (Recklinghausen 1966), G. Schiller, *Ikongraphie* II στ. 98 κέ., E. Lucchesi Palli - G. Jászai, *Kreuzigung Christi*, *LCI* 2, στ. 606 κέ.

331. Τα όνόματα των ληστών κατά τα *Acta Pilati* είναι Γέστας και Δημᾶς (βλ. *Evangelia Apocrypha* σ. 233). Η ἀπεικόνιση του καλού ληστή με φωτοστέφανο στη Σταύρωση είναι πολύ σπάνια στη βυζαντινή τέχνη. Βρίσκεται π.χ. στην Gracaniča, βλ. G. Millet, *Recherches* 437, εικ. 464, και όπωςδήποτε ἀπηχεί τα λόγια του Χριστού, ότι ο ληστής αυτός θα είναι μαζί του στον Παράδεισο.

332. Τα όνόματα των γυναικών που συνοδεύουν

τη Θεοτόκο στη Σταύρωση μάς παραδίδονται από τα *Acta Pilati* (*Evangelia Apocrypha* B, κεφ. X, παρ. 2, σ. 282) και είναι Μάρθα, Μαρία, Μαγδαληνή και Σαλώμη.

333. Στο φωτοστέφανο της το *MP ΘΥ*.

334. Ο αριθμός των γυναικών και η στάση τους δεν είναι πάντοτε ίδια. Συνήθως στα περισσότερα παραδείγματα την Παναγία συνοδεύουν τρεις γυναίκες. Όμως στην παράσταση του κώδ. Berol. qu. 66 (*Recherches* εικ. 452) και στο καθολικό της Λαύρας είναι πολύ περισσότερες (αυτόθι εικ. 476), ενώ στο ψηφιδωτό του Άγ. Μάρκου Βενετίας, στην τοιχογραφία της Aquileia και στην παράσταση της Μ. Άγ. Παύλου του Άθω είναι τέσσερις (αυτόθι εικ. 452, 475 και 479).

κυρτωμένη τῇ μέσῃ καὶ ἀνασηκωμένο τὸ κεφάλι, ἔχοντας τὰ χέρια σὲ μιὰ μοναδική χειρονομία σταυρωμένα μπροστὰ καὶ λίγο μακριὰ ἀπὸ τὸ στήθος στὸ ὕψος τοῦ προσώπου³³⁵. Πίσω του ὁ Ἐκατόνταρχος μὲ ἀνασηκωμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Χριστὸ καὶ τεντωμένο τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου³³⁶. Ὅπωςδήποτε τὰ συναισθήματά τους εἶναι, ὅπως δείχνει τὸ πρόσωπο τοῦ Ἐκατόνταρχου, πιὸ συγκρατημένα ἀπὸ τῶν γυναικῶν. Στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη κάτω ἀπὸ τὰ μάτια τοποθετήθηκε καστανὴ σχηματοποιημένη σκιά σὲ σχῆμα τριγώνου. Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ πρόσωπό του εἶναι νεανικό, ροδαλὸ καὶ ἀνέκφραστο, χωρὶς τὴν παραμικρὴ σύσπαση. Μὲ περισσότερο ρεαλισμὸ ἔχει ἀποδοθεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ Ἐκατόνταρχου. Πίσω ἀπὸ τὴν παράσταση καὶ σ' ὅλο της τὸ πλάτος, ἔχει εἰκονιστεῖ μὲ κάποια στοιχεῖα προοπτικῆς ὥστε νὰ τονιστεῖ ὁ ὄγκος του, τὸ τεῖχος καὶ τὸ προτεῖχισμα τῆς Ἱερουσαλήμ. Οἱ ἐπάλξεις δόθηκαν καὶ μὲ παράθυρα σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ πύργους, ἀνάμεσα δὲ στὶς πρῶτες ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν σταυρὸ ζωγραφίστηκαν δύο ἀχνὰ διακοσμητικὰ σχέδια ποὺ θυμίζουν ἱστὸ ἀράχνης³³⁷. Στὸ ὕψος τῆς ὀριζόντιας κεραίας τοῦ σταυροῦ δίνονται τὰ κοσμικὰ σύμβολα τοῦ Ἡλίου καὶ τῆς Σελήνης.

Ἡ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τῶν μορφῶν εἶναι ἀρκετὰ πυκνὴ καὶ δίνεται μὲ γραμμὲς βαθύτερου χρώματος ἀπ' ὅ,τι τὸ ροῦχο. Πολλὲς θὰ μπορούσαν νὰ ἀποφευχθοῦν, ἀφοῦ οἱ μορφὲς δὲν εἶναι πολὺ κινημένες κάτω ἀπὸ τὸν σταυρό. Ὡστόσο οἱ ἐπιφάνειες τῶν ἐνδυμάτων κατακερματίζονται χωρὶς λόγο. Στὴν πτυχολογία τοῦ ἱματίου τοῦ Ἰωάννη διακρίνουμε καὶ κάποιες τάσεις νὰ ἀποδοθοῦν οἱ πτυχὲς διακοσμητικὰ, ἐνῶ ἡ πτύχωση τῶν μαφορίων τῶν γυναικῶν εἶναι μᾶλλον κανονικὴ καὶ ἀκολουθεῖ τὶς κινήσεις τῶν μελῶν τοῦ σώματος.

Ἡ χειρονομία τοῦ Ἰωάννη καὶ τὰ τεντωμένα χέρια τοῦ Χριστοῦ ἀποτελοῦν, νομίζω, κάτι τὸ σπάνιο στὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης. Καὶ τὰ δύο στοιχεῖα ὀφείλονται στὴ θέληση τοῦ ζωγράφου νὰ ἐκφράσει ρεαλιστικὰ τὴν παρουσία τοῦ θανάτου ἀπὸ τὴ μία, καὶ τὸ δυνατὸ συναισθηματὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἀνάλογα ἀλλὰ πιὸ ρεαλιστικὰ ἔχει ἀποδοθεῖ παλαιότερα ὁ Χριστὸς στὴ Σταύρωση τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483)³³⁸. Τὰ χέρια του εἶναι τεντωμένα ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ σώματος, τὸ ὁποῖο ἔχει καὶ κάποιο τυμπανισμό. Ὁ ρεαλισμὸς καὶ τὸ ἀνθρώπινο πάθος ἐπιτείνεται ἀκόμα περισσότερο μὲ τὴ σχεδὸν λιπόθυμη Παναγία καὶ μὲ τὴ στάση τοῦ Ἰωάννη, ὁ ὁποῖος φέρει καὶ τὰ δύο χέρια στὸ σκυμμένο πρόσωπο. Θὰ μπορούσαμε ἄραγε τὴ ζωγραφικὴ τοῦ μνημείου μας νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε ἀντικλασικὴ, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴ βυζαντινὴ παράδοση καὶ τὴ σύγχρονη κρητικὴ ζωγραφικὴ; Νομίζω πὼς ὄχι, γιατί τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι καὶ περιορισμένα καὶ ὄχι τόσο ἔντονα. Πιὸ

335. Συνήθως ὁ Ἰωάννης εἰκονίζεται ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι κάτω ἀπὸ τὸ πηγούνι, ὑποβαστάζοντας τὸ κεφάλι, βλ. πρόχειρα αὐτόθι εἰκ. 426-429 καὶ ἄλλα.

336. Ἡ θέση τοῦ χειριοῦ, ἂν δηλαδὴ εἶναι τεντωμένο ἢ κεκαμμένο στὸν ἀγκώνα, καθορίζει κατὰ τὸν Millet καὶ τὴν προέλευση τοῦ προτύπου, ἀπὸ τὴ Δύ-

ση ἢ τὴν Ἀνατολή, βλ. αὐτόθι 449.

337. Τέτοια διακοσμητικὰ σχέδια στὶς ἐπάλξεις τοῦ τεῖχους τῆς Ἱερουσαλήμ δὲν ἔχω βρεῖ ἄλλοῦ.

338. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο* (Ἀθήνα 1990) εἰκ. σ. 81.

κοντά στον Χριστό της παράστασής μας βρίσκεται ο Χριστός της Σταύρωσης του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως της Καστοριάς (του 1359/60)³³⁹ και ο Χριστός από την ίδια παράσταση του Άγ. Ανδρέα Ρουσούλη στην ίδια πόλη των αρχών του 15ου αιώνα³⁴⁰. Βέβαια τα χέρια του Χριστού στον Άγ. Ανδρέα είναι ελαφρά καμπυλωμένα, όμως το σώμα του είναι το ίδιο λεπτό χωρίς παραμορφώσεις και τα γόνατα κλίνουν προς τα αριστερά. Υπάρχουν λοιπόν κοινά στοιχεία με την παράδοση του β' μισού του 14ου και 15ου αιώνα που επαναλαμβάνονται. Σε κανένα από τα προαναφερθέντα μνημεία ο Ίω-άννης δεν έχει την ίδια στάση που βλέπουμε στον Ταξιάρχη της Μυτιλήνης. Είναι ίσως κάτι το πολύ σπάνιο.

Ο ζωγράφος του 17ου αιώνα στον οποίο οφείλονται οι τοιχογραφίες του τελευταίου στρώματος χαρακτηρίζεται από κάποια λαϊκά στοιχεία, τα οποία αναγνωρίζονται και στο πλάσιμο των μορφών και στην απόδοση των πτυχώσεων. Αντίθετα ο ζωγράφος της Μεταμόρφωσης και της Σταύρωσης (β' στρώμα) έχει στοιχεία που διακρίνουν δόκιμους καλλιτέχνες του 16ου αιώνα, χωρίς βέβαια να απουσιάζει από το έργο και κάποια αδεξιότητα, που θα μπορούσε όμως να αποδοθεί σε έναν βοηθό του. Πότε, άραγε, είναι δυνατό να χρονολογήσουμε τις τοιχογραφίες του β' στρώματος των Ταξιαρχών; Νομίζω πως δεν θα ήμασταν πολύ μακριά αν τις τοποθετούσαμε στην τελευταία τριακονταετία του 16ου αιώνα.

339. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 124β.

340. Αυτόθι πίν. 162β.

5. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΕΡΙΒΟΛΗΣ

Η Μονή τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Περιβολῆς (πίν. 67α, σχ. 21-29) βρίσκεται στήν ὁχθη τοῦ χειμάρρου Βούλγαρη, κοντά στήν ὁδὸ ποὺ ὁδηγεῖ ἀπὸ τὴν Καλλονὴ πρὸς τὴν Ἀντισσα. Δυστυχῶς γιὰ τὴ χρονολόγησή της δὲν ὑπάρχει κανένα στοιχεῖο. Ἔχει, χωρὶς σοβαρὰ ἐπιχειρήματα, διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ἡ μονὴ εἶναι βυζαντινὴ. Ὅμως ἡ γνώμη αὐτὴ δὲν εἶναι σωστή³⁴¹. Ἡ παλαιότερη μαρτυρία γιὰ τὸ μοναστήρι εἶναι τοῦ 1590 καὶ βρίσκεται στὰ ἀρχεῖα τῆς μονῆς Λειμῶνος³⁴². Ἐξάλλου ἡ τοιχοδομία τοῦ καθολικοῦ, τῶν κελλιῶν καὶ τοῦ περιβόλου δὲν βοηθοῦν γιὰ μία ἔστω καὶ στὸν 15ο αἰῶνα χρονολόγησιν³⁴³. Ἔχουν χτιστεῖ μὲ ἀργοὺς λίθους καὶ κροκάλες ἀπὸ τὸν παρακείμενο ξεροπόταμο, χωρὶς πλίνθους, μὲ σύστημα δόμησης ποὺ ἀπαντᾶται σ' ὅλη τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας στὸ νησί, χωρὶς ἐμφανεῖς τουλάχιστον ξυλοδεσιές. Κατὰ τὸν 17ο αἰῶνα ὑπάρχουν ἀκόμα δύο πληροφορίες γιὰ τὴ μονή. Ὁ μητροπολίτης Μηθύμνης Γαβριὴλ ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ (1618-1621) ἦταν κοινόβια καὶ εἶχε τριάντα μοναχές³⁴⁴. Ἡ ἐπόμενη πληροφορία ἀνάγεται στὸ 1630, βρίσκεται σὲ κώδικα τοῦ ναοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος Μολύβου καὶ ἀναφέρεται σὲ ἐπισκευὴ τοῦ καθολικοῦ³⁴⁵. Ἀπὸ τὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ ὅμως (πίν. 67β), ποὺ εἶναι πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο τῆς δυτικῆς πρὸς τὸν νάρθηκα θύρας, λείπει ἡ χρονολογία. Σήμερα διαβάζουμε: *ΑΝΕΚΑΙΝΙ[ΣΘΗ]...[Η ΠΑΡΟΥΣ] Α ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΥΠΕ/ΡΑΓΙΑΣ... [ΠΑΤΕ]ΡΩΝ ΤΩΝ ΕΥΡΗΣΚΟ/ΜΕΝΟΝ [ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΡΕΟ-ΚΟΠΟΥ] ΕΠΙ ΚΑΘΥΓΟΥΜΕΝΟΥ ΡΑΦΑΗΛ ΙΕΡΟ[ΜΟΝΑΧΟΥ]*³⁴⁶.

341. Πιστεύω πὺς δὲν ἀποτελεῖ στοιχεῖο πρῶμης χρονολόγησιν τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει περίβολο – ποὺ βέβαια δὲν εἶναι τόσο σπουδαίας κατασκευῆς ἀπὸ ἄποψη ὀχυρωματικῆς – οὔτε ὅτι εἶχε καὶ ὑψηλὸ ὀχυρωματικὸ πύργο. Τέτοιοι πύργοι εἶναι συνήθεις σὲ ὅλα τὰ μοναστήρια τοῦ Ἁγ. Ὁρους. Τὴν παραπάνω ἄποψη ἔχει διατυπώσει ὁ Ἱ. Μουτζούρης, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* 151.

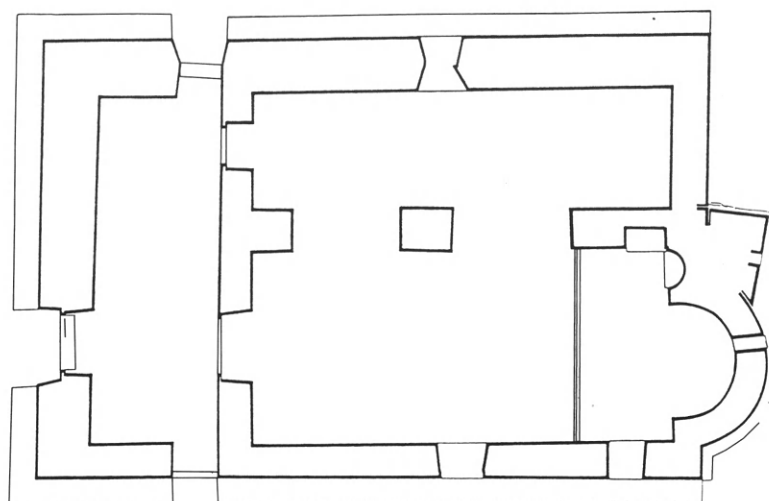
342. Πρόκειται γιὰ ἕνα σουλτανικὸ φερμάνι μὲ τὸ ὁποῖο προστατεύονται διάφορες μονές τῆς Λέσβου, μεταξὺ αὐτῶν καὶ ἐκεῖνὴ τῆς Περιβολῆς, ἀπὸ τὶς αὐθαιρεσίες τῶν ἰσχυρῶν «σουμπασιδῶν» τῆς περιοχῆς ποὺ ἐξεβίαζαν τὶς μονές γιὰ χρήματα, πρόβατα καὶ τρόφμα, βλ. Σ. Καρυδῶνη, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 100-101.

343. Ὁ μητροπολίτης Ἰάκωβος Κλεομβρότου (*Συννοπτικὴ ἱστορία* 49-50) χρονολογεῖ τὶς τοιχογραφίες χωρὶς καμιά τεκμηρίωση σὴν ἐποχὴ τῶν Γατελούζων (1355-1462).

344. Ἱ. Φουντούλης, *Γαβριὴλ μητροπολίτου Μηθύμνης «περιγραφὴ τῆς Λέσβου»* 42.

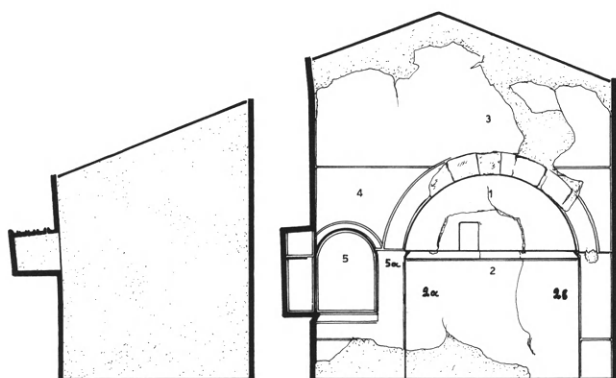
345. Ἱ. Μουτζούρης, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* 151.

346. Ὁ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (*Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις, ιδ', ὑπόσημ.*) τὴν εἶχε διαβάσει πλήρη ὡς ἐξῆς: «*Ἀνεκαίνισθη... ἡ παρῶσα μονὴ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου... ὑπὸ τῶν πατέρων τῶν εὐρισκομένων τῆς μονῆς Κρεοκόπου ἐπὶ καθηγουμένου Ραφαὴλ ἱερομονάχου*». Ἀπὸ τὸν Παπαδόπουλο-Κεραμέα τὴν ἀντιγράφουν καὶ ὁ μητροπολί-

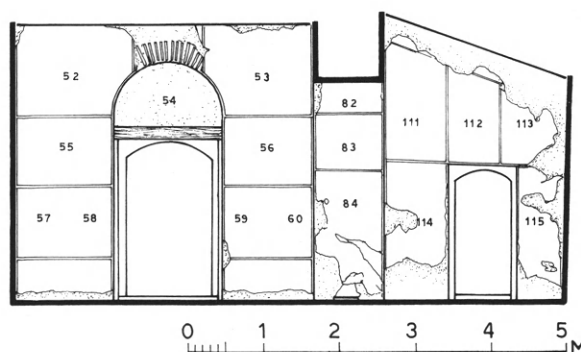


Σχ. 21. Κάτοψη.

0 5 M



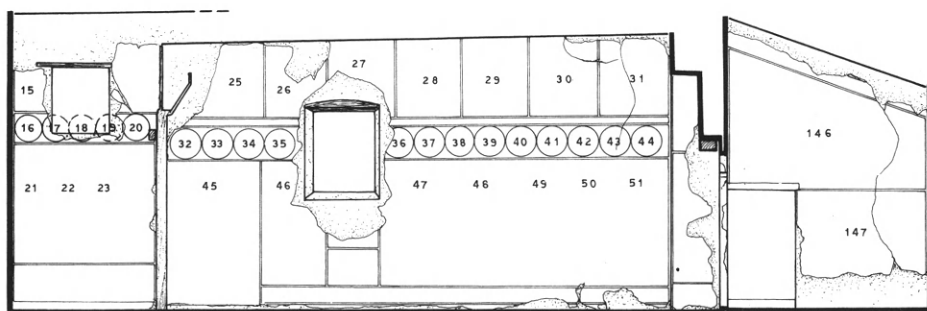
Σχ. 22. Ανατολικός τοίχος.

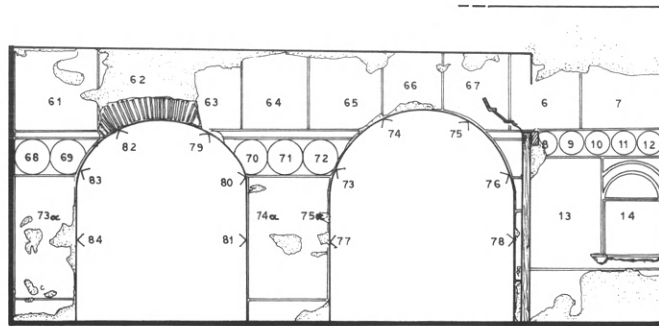


Σχ. 23. Δυτικός τοίχος και των δύο κλιτών.

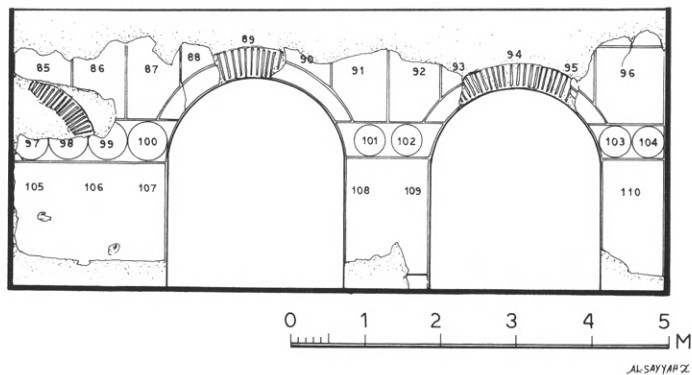
AL-SAYYAR Z

0 1 2 3 4 5 M

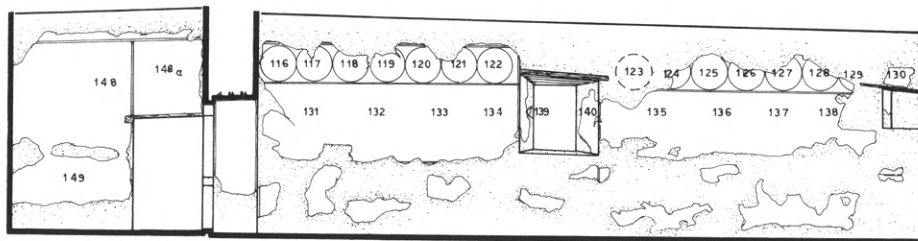




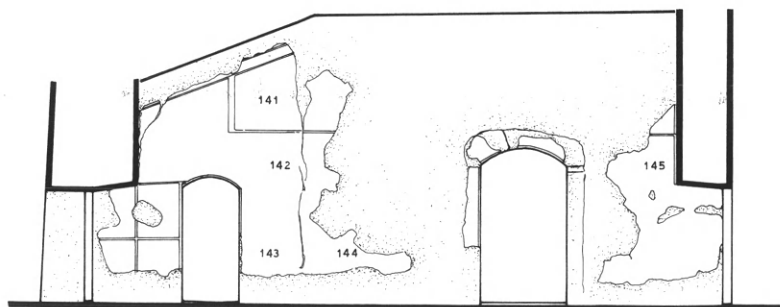
Σχ. 25. Βόρειος τοίχος νότιον κλίτους.



Σχ. 26. Νότιος τοίχος βόρειον κλίτους.

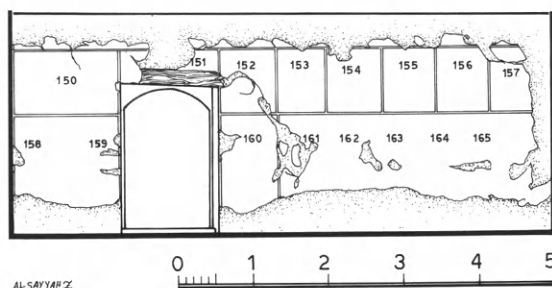


Σχ. 27. Βόρειος τοίχος βόρειον κλίτους καὶ νάρθηκα.



Σχ. 28. Νάρθηκας. Ἀνατολικὸς τοίχος.

Σχ. 25-28. Μονὴ Περιβολῆς.



Σχ. 29. Μονή Περιβολής. Νάρθηκας, δυτικός τοίχος.

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ 21-29

- | | | |
|------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Παναγία Πλατυτέρα | 45. Ἀρχάγγ. Μιχαήλ | 80. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ζ |
| 2. Ἀμνός-Μελισμός | 46. Ἀγ. Ἰωάννης ὁ Προδρόμος | 81. Ἀγ. Θεόδωρος Στρατηλάτης |
| 2α. Ἀγ. Ἰωάννης Χρυσόστομος - | 47. Ἀγ. Παντελεήμων | 82. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Η |
| Μέγας Βασίλειος | 48. Ἀγ. Γεώργιος | 83. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Θ |
| 2β. Ἀγ. Κλήμης - Γρηγόριος ὁ Θεο- | 49. Ἀγ. Δημήτριος | 84. Ἀγ. Θεόδωρος Τήρων |
| λόγος | 50. Ἀγ. Ἰσίδωρος | 85. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Π |
| 3. Πεντηκοστή | 51. Ἀγ. Μερκούριος | 86. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ρ |
| 4. Θυσία Ἀβραάμ | 52. Σταύρωση | 87. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Σ |
| 5. Ἄκρα Ταπείνωση | 53. Αποκαθήλωση | 88-90α. Ἅγιοι ἀδιάγνωστοι στηθαῖοι |
| 6. Θεραπεία Τυφλοῦ | 54. Κοίμηση Θεοτόκου (;) | 91. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Τ |
| 7. Ἀνάληψη | 55. Γέννηση Θεοτόκου | 92. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Υ |
| 8-12. Ἀγ. Γερμανός - ἀδιάγνωστος - | 56. Εἰσόδια Θεοτόκου | 93-95. Ἅγιοι ἀδιάγνωστοι, στηθαῖοι |
| Ἀβέρκιος - ἀδιάγνωστος - ἀδιά- | 57. Ἀγ. Φανούριος | 96. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Φ |
| γνωστος | 58. Ἀγ. Ἀρτέμιος | 97-99. Ἅγιοι Δίκαιοι (;) (καταστραμ.) |
| 13. Ὅραμα ἁγίου Πέτρου Ἀλεξαν- | 59. Ἀγ. Ναζαρίος | 100. Ἀγ. Σὴθ ὁ Δίκαιος |
| δρείας | 60. Ἀγ. Γεωβάσιος | 101-103. Ἅγιοι Δίκαιοι (καταστραμ.) |
| 14. Μελχισεδέκ ὁ Δίκαιος | 61. Ἐπιτάφιος Θρηῆνος | 104. Ἀγ. Ἰάρεδ ὁ Δίκαιος |
| 15. Γέννηση | 62. Εἰς Ἄδον Κάθοδος | 105-106. Ἀπόστολοι Πέτρος - Παῦλος |
| 16-20. Ἱεράρχες, ἀδιάγνωστοι, ἅγ. | 63. Τὸ Χαίρετε, ἡ οἱ Μυροφόρες στὸ | 107. Ἀπόστολος Ἀνδρέας |
| Βλάσιος | Μνήμα | 108. Ἀγ. Θωμᾶς |
| 21. Ἀγ. Κύριλλος | 64. Συνάντηση Χριστοῦ Μυροφόρων | 109. Ἀγ. Σεβαστιανός |
| 22. Ἀγ. Ἀθανάσιος | 65. Ἀπιστία Θωμᾶ | 110. Ἀγ. Χαράλαμπος |
| 23. Ἀγ. Σπυρίδων | 66. Θεραπεία Παραλντικῶν | 111. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Χ |
| 25. Ὑπαπαντή | 67. Χριστός - Σαμαρείτιδα | 112. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ψ |
| 26. Βάπτισμα | 68. Ἅγιος ἀδιάγνωστος | 113. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ω |
| 27. Μεταμόρφωση | 69. Ἀγ. Ἀνίκητος | 114. Ἀγ. Ζωσιμᾶς |
| 28. Ἑγερση Λαζάρου | 70. Ἀγ. Ἐλπιδοφόρος | 115. Ἀγ. Μαρία Αἰγυπτία |
| 29. Βαῖοφόρος | 71. Ἀγ. Ἀνεμπόδιτος | 116-130. Ἅγιοι ἀδιάγνωστοι, προφη- |
| 30. Μυστικός Δεῖπνος | 72. Ἅγιος ἀδιάγνωστος | τες (;) |
| 31. Προδοσία | 73. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Γ | 131. Ἀγ. Ἀντώνιος |
| 32. Ἀγ. Εὐστράτιος | 73α. Ἀγ. Νικήτας | 132. Ἀγ. Σάββας |
| 33. Ἅγιος ἀδιάγνωστος | 74. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Δ | 133. Ἀγ. Εὐθύμιος |
| 34. Ἀγ. Εὐγένιος | 74α. Ἀγ. Κοσμάς | 134. Ἀγ. Ἀρσένιος |
| 35-37. Ἅγιοι ἀδιάγνωστοι | 75. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Α | 135. Ἀγ. Παῦλος ὁ Θηβαῖος |
| 38. Ἀγ. Βικέντιος | 75α. Ἀγ. Δαμιανός | 136. Ἀγ. Ἰωάννης Κλίμακος |
| 39-40. Ἅγιοι ἀδιάγνωστοι | 76. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Β | 137. Ἀγ. Θεόδωρος Στουδίτης |
| 41. Ἀγ. Ἀβιβος | 77. Ἅγιοι Κωνσταντῖνος - Ἐλένη | 138. Ἅγιος μοναχός, ἀδιάγνωστος |
| 42-43. Ἅγιοι ἀδιάγνωστοι | 78. Ἅγιος Νικόλαος | 139. Ἅγιος καταστραμμένος |
| 44. Ἀγ. Ἀφθόνιος | 79. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ε | 140. Φιλοξενία |

Ἡ γυναικεία μονή Περιβολῆς ἦταν ἐξάρτημα τῆς ἀνδρικῆς μονῆς τῶν Ταξιαρχῶν Κρεοκόπου³⁴⁷, πὺν βρισκόταν σὲ ἀπόσταση μιᾶς περιῖπου ὥρας ἀπ' αὐτήν, νότια πάνω στὸ βουνό. Τοῦτο δικαιολογεῖ καὶ τὴ φροντίδα πὺν ἔδειχναν οἱ πατέρες τῆς μονῆς γιὰ τὴν Περιβολή. Τὴν ἐξάρτηση τὴν παρακολουθοῦμε τουλάχιστον ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα, ἐποχὴ στὴν ὁποία χρονολογοῦνται κατὰ πᾶσα πιθανότητα οἱ τοιχογραφίες γιὰ τὶς ὁποῖες πλήρωσαν οἱ πατέρες τῆς μονῆς Κρεοκόπου, καὶ μέχρι τὸ τέλος πιθανὸν τοῦ 18ου αἰῶνα³⁴⁸.

Τὸ καθολικὸ ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν δίκλιτων ναῶν (σχ. 21-29). Τὸ δεύτερο κλίτος βρίσκεται στὰ βόρεια τοῦ κεντρικοῦ, εἶναι στενότερο καὶ δὲν φέρει ἀνατολικά καμία ἐλεύθερη ἢ μικρὴ ἐγγεγραμμένη στὸ πάχος τοῦ τοῖχου κόγχη. Ἐπικοινωνία τοῦ Ἱ. Βήματος μὲ τὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ κλίτους αὐτοῦ τώρα δὲν ὑπάρχει. Ὅμως ἡ τωρινὴ οἰκοδομικὴ φάση τοῦ μνημεῖου δὲν εἶναι ἡ ἀρχικὴ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δύο τοξωτὰ ἀνοίγματα πὺν συνδέουν τὰ δύο κλίτη ὑπῆρχε ἀρχικά καὶ τρίτο μικρότερο στὰ ἀνατολικά, πὺν ἐντοιχίστηκε πρὶν ἀπὸ τὴν ἀγιογράφηση. Δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία πὺς καὶ τὸ βόρειο κλίτος, πὺν εἶναι ἀρχικό, ἦταν ἀφιερωμένο καὶ αὐτὸ στὴ Θεοτόκο, ἀφοῦ κατὰ τὸ μέγα μέρος του διακοσμεῖται μὲ Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου³⁴⁹.

Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα

Στὸ τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης τοῦ κυρίου κλίτους εἰκονίζεται ἡ σχεδὸν καταστραμμένη ἀπὸ τὴν ὑγρασία καὶ τὶς ἀπολεπίσεις παράσταση τῆς ἐνθρονῆς Πλατυτέρας, πὺν φέρει τὴν ἐπωνυμία: *Η ΚΑΡΔΙΟΒΑΚΤΑΖΟΥΣΑ*. Στὴν ἀγκαλιά της εἶναι καθισμένος ὁ Χριστός, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ της δύο σεβίζοντες ἄγγελοι. Στὴ μέση τοῦ ἡμικυλίνδρου κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία εἰκονίζεται πάνω σὲ ἁγία Τράπεζα ὁ Ἀμνός (Μελισμός) καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δύο ἀρχάγγελοι μὲ λειτουργικά ριπίδια. Ἀκολουθοῦν στὸ βόρειο τμήμα τῆς κόγχης οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἁγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ Μέγας Βασίλειος, καὶ στὸ νότιο ὁ ἁγ. Κλήμης πάπας Ρώμης καὶ ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος μὲ ἀνοικτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια. Στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης παραστάθηκε ἡ Ἄκρα Ταπείνωση καὶ πάνω ἀπ' αὐτὴν ἡ

τῆς Ἰάκωβος (*Συνοπτικὴ Ἱστορία* 69) καὶ ὁ Ἱ. Μουτζούρης (*Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* 151-152) χωρὶς νὰ σημειώνουν τὰ κενὰ τοῦ κεμένου. Ὁ ἀριθμὸς τῶν γραμμάτων πὺν λείπουν δὲν μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ μὲ ἀκρίβεια. Ὡστόσο μετὰ τὸ *ΑΝΕΚΑΙΝΙCΘΗ* μπορεῖ νὰ συμπληρωθεῖ *ΚΑΙ ΙCΤΟΡΗΘΗ*, μετὰ δὲ *ΤΩΝ ΕΥΡΗCΚΟΜΕΝΟΝ* στὸ κενὸ πὺν ὑπάρχει ὁ Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς εἶχε διαβάσει *ΤΗC ΜΟΝΗC ΚΡΕΟΚΟΠΟΥ*.

347. Ἀ. Παπαδόπουλος - Κεραμεὺς, *Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις, ιδ'*, καὶ Σ. Τάξης, *Συνοπτικὴ*

Ἱστορία καὶ τοπογραφία τῆς Λέσβου (Κάιρον 1909) 138.

348. Ἱ. Μουτζούρης, *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου* 150. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας, τὸν 17ο αἰ. καὶ ὕστερα, οἱ μοναχὲς ἀπὸ τριάντα πὺν ἦταν μειώνονταν σταδιακά, ὥστε σήμερα νὰ ὑπάρχει μόνο μία.

349. Οἱ Οἴκοι τοῦ Ἀκαθίστου βρίσκονται στὴ βόρεια ὀψη τοῦ διαχωριστικοῦ τῶν κλιτῶν τοῖχου πάνω ἀπὸ τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα, καθὼς καὶ στὰ ἐσωρράγια τῶν τόξων καὶ τὸν δυτικὸ τοῖχο.

Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Δίπλα στήν κόγχη τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ πρωτομάρτυς ἅγ. Στέφανος. Πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο καὶ σ' ὅλο τὸ πλάτος τοῦ τοίχου εἰκονίζεται ἡ Πεντηκοστή. Διατηρεῖται καὶ τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφεύγουν δώδεκα ἀκτίνες ποὺ κατευθύνονται στὰ κεφάλια τῶν ἀποστόλων. Ἡ σύνθεση σώζεται σὲ κακὴ κατάσταση. Πιθανὸν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο νὰ εἰκονίζονταν ὁ Εὐαγγελισμός. Στὸν βόρειο τοῖχο μέσα στὴ βοηθητικὴ κόγχη ποὺ βρίσκεται στὸ ὕψος τῆς πρώτης ἀπὸ κάτω ζώνης εἰκονίζεται ὁ δίκαιος Μελχισεδέκ, ἀριστερὰ ἀπ' αὐτὴν διατηρεῖται σὲ καλὴ σχετικὰ κατάσταση τὸ Ὅραμα τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας. Δὲν λείπει καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα μὲ τὸ τέρας ποὺ καταβροχθίζει τὸν Ἄρειο. Στὴ δευτέρη ζώνη παριστάνονται πέντε ἱεράρχες σὲ στηθάρια. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζονται ὁ ἅγ. Γερμανός, ἓνας ἀδιάγνωστος, ὁ ἅγ. Ἀβέρκιος καὶ δύο ἄλλοι ἐπίσης ἀδιάγνωστοι. Δύο παραστάσεις ὑπάρχουν στὴν ἀνώτερη ζώνη τοῦ ἴδιου τοίχου μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα: ἀριστερὰ εἶναι ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ καὶ δεξιὰ ἡ Ἀνάληψη. Στὸν νότιο τοῖχο τοῦ Ἰ. Βήματος, στὴν κάτω ζώνη, εἰκονίζονται ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ ἱεράρχες ἅγ. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας, ἅγ. Ἀθανάσιος καὶ ὁ ἅγ. Σπυρίδων. Ἀκολουθεῖ πρὸ πάνω στενὴ ζώνη μὲ πέντε στηθάρια ἁγίων. Τὰ τρία στὸ κέντρο ἔχουν σχεδὸν καταστραφεῖ ἀπὸ τὸ παράθυρο ποὺ ἀνοίχτηκε σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ, ἐνῶ καὶ τὰ ὀνόματα τῶν ἄλλων δύο ἔχουν σβηστεῖ. Στὴν ἀνώτατη τέλος ζώνη μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα παριστάνεται ἡ Γέννηση, ποὺ εἶναι καὶ αὕτῃ ἐνμέρει καταστραμμένη ἀπὸ τὸ μεταγενέστερο παράθυρο. Σώζεται ἓνας ἄγγελος στὸ ἀριστερὸ τμῆμα καὶ στὸ δεξιὸ ἡ μισοκαταστραμμένη Παναγία σὲ στρωμνὴ καὶ κάτω τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Πάνω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο οἱ τρεῖς ἔφιπποι Μάγοι. Ἡ διακόσμηση τοῦ νότιου τοίχου ἔξω ἀπὸ τὸ Ἰ. Βῆμα ἔχει ὁργανωθεῖ σὲ τρεῖς ἐπίσης ζῶνες. Στὴν πάνω ζώνη ἔχουν εἰκονιστεῖ σκηνές ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο: τὴ Γέννηση ἀκολουθεῖ ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισμα, ἡ Μεταμόρφωση, ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαΐοφόρος, ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος καὶ ἡ Προδοσία. Στὴ μεσαία στενὴ ζώνη εἰκονίζονται δεκατρεῖς ἅγιοι σὲ στηθάρια: ἀπὸ τὰ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ παριστάνεται ὁ ἅγ. Εὐστράτιος, ἓνας ἀδιάγνωστος, ὁ ἅγ. Εὐγένιος καὶ ἀκολουθεῖ ἓνας ἀκόμη ἀδιάγνωστος. Ἀδιάγνωστος εἶναι καὶ ὁ ἀμέσως μετὰ τὸ παράθυρο πρὸς τὰ δυτικὰ εὐρισκόμενος. Πιθανὸν αὐτοὶ οἱ πέντε ἅγιοι νὰ ἀποτελοῦσαν τὴν ὁμάδα τῶν πέντε μαρτύρων ποὺ ἐορτάζουν στίς 13 Δεκεμβρίου. Ἀδιάγνωστος εἶναι καὶ ὁ ἀμέσως ἐπόμενος στηθαῖος ἅγιος. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Βικέντιος, δύο ἀδιάγνωστοι, ὁ ἅγ. Ἀβιβος, δύο ἀδιάγνωστοι καὶ τέλος ὁ ἅγ. Ἀφθόνιος. Στὴν κάτω ζώνη τοῦ ἴδιου τοίχου ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ παριστάνονται ὁλόσωμοι: ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, οἱ ἅγιοι Παντελεήμων, Γεώργιος καὶ Δημήτριος, καὶ οἱ ἅγιοι Ἰσίδωρος ἐν Χίφ καὶ Μερκούριος.

Στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ἴδιου κλίτους, ὁ ὁποῖος διαρθρώνεται ἐπίσης σὲ τρεῖς ζῶνες, εἰκονίζονται: στὴν πάνω ζώνη ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση. Στὴν ἐπιφάνεια πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο πρέπει νὰ παριστανόταν ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Στὴ μεσαία ζώνη δὲν εἰκονίζονται ἅγιοι σὲ στηθάρια ἀλλὰ ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου καὶ τὰ Εἰσόδια. Στὴν τρίτη ζώνη, νότια ἀπὸ τὴ θύρα, παραστάθηκαν μέχρι τὴ μέση οἱ ἅγιοι Φανούριος καὶ Ἀρτέμιος, ἐνῶ βόρεια ἀπὸ τὴ θύρα

οἱ ἅγιοι Ναζάριος καὶ Γερβάσιος. Στὴν πάνω ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου ἀπὸ δυτικὰ πρὸς τὰ ἀνατολικά συνεχίζονται σκηνές ἀπὸ τὸν χριστολογικὸ κύκλο. Πρῶτη εἶναι ἡ σύνθεση τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου, ἀκολουθεῖ πιθανὸν ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος πάνω ἀπὸ τὸ τόξο, καὶ δίπλα τῆς οἱ Μυροφόρες στὸ μνημα ἢ τὸ Χαίρετε. Ἀκολουθεῖ ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὶς Μυροφόρες, ἡ Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, ἡ Ἰαση τοῦ Παραλυτικοῦ, ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα, καὶ ὅπως ἤδη σημειώσαμε μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ καὶ ἡ Ἀνάληψη. Στὴ μεσαία ζώνη εἰκονίζονται ἐπίσης ἅγιοι σὲ στηθάρια. Ὁ πρῶτος στὴ δυτικὴ ἄκρη εἶναι ἀδιάγνωστος. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ἀνίκητος, ὁ ἅγ. Ἐλπιδοφόρος, ὁ ἅγ. Ἀνεμπόδιστος καὶ ἕνας ἀδιάγνωστος. Στὰ πέντε μικρότερα στηθάρια μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα εἰκονίζονται, ὅπως σημειώσαμε ἤδη, ἱεράρχες. Στὴν κάτω τέλος ζώνη παραστάθηκαν ὁλόσωμοι ἀπὸ τὰ δυτικὰ πρὸς τὰ ἀνατολικά οἱ ἅγιοι: Νικήτας, Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς οἱ Ἀνάργυροι. Στὴν ἀνατολικὴ ὄψη τοῦ πεσσοῦ, στὸ ἀνατολικὸ ἄνοιγμα, εἰκονίζονται οἱ ἅγ. Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη καὶ ἀπέναντί τους στὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἀνοιγματος ὁ ἱεράρχης ἅγ. Νικόλαος. Ἀμέσως πάνω ἀπὸ τὸν ἱεράρχη ὁ Β. Οἶκος τοῦ Ἀκαθίστου καὶ πάνω ἀπὸ αὐτὸν ὁ Α. Οἶκος. Ἀπέναντί τους πάνω ἀπὸ τοὺς ἰσαποστόλους ὁ Γ καὶ Δ Οἶκος. Στὴ δυτικὴ ὄψη τοῦ πεσσοῦ, στὸ δυτικὸ ἄνοιγμα πρὸς τὸ βόρειο κλίτος, εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης καὶ ἀπέναντί του ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων. Πάνω ἀπὸ τοὺς στρατιωτικὸν αὐτοὺς ἁγίους παριστάνονται οἱ ἐπόμενοι τέσσερις Οἶκοι τοῦ Ἀκαθίστου (Ε-Θ). Οἱ Ε καὶ Ζ βρίσκονται στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ τόξου καὶ οἱ ἐπόμενοι, Η καὶ Θ, στὸ δυτικὸ. Οἱ ἐπόμενοι ἐπτὰ Οἶκοι (Ι-Ο) ἔχουν εἰκονιστεῖ στὴν πάνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα. Οἱ ἐπόμενοι ἕξι Οἶκοι (Π-Φ) εἰκονίστηκαν στὴν ἄνω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου τοῦ βόρειου κλίτους. Ἡ διατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν σ' αὐτὸν τὸν τοῖχο εἶναι πολὺ κακὴ. Πάνω ἀπὸ τὰ τόξα, ἀνάμεσα στοὺς Οἶκους τοῦ Ἀκαθίστου, παριστάνονται ἀπὸ τρεῖς καταστραμμένοι ἅγιοι σὲ στηθάρια. Στηθαῖοι ἅγιοι εἰκονίζονται καὶ στὴ μεσαία ζώνη. Ἀπὸ τοὺς τέσσερις τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος οἱ δύο πρῶτοι εἶναι μισοκαταστραμμένοι. Λείπουν τὰ κεφάλια τους καὶ οἱ ἐπιγραφές. Ἀπὸ τὸν ἐπόμενο διατηρεῖται ἡ ἐπιγραφή: *Ο ΔΙΚΑΙΟΣ* καὶ ἀκολουθεῖ ὁ Δίκαιος Σήθ. Ἀδιάγνωστοι εἶναι καὶ οἱ δύο στηθαῖοι ποὺ εἰκονίζονται στὸν πεσσοῦ, ἐνῶ ἀπὸ τοὺς δύο στηθαίους τῆς δυτικῆς ἄκρης διατηρεῖται τὸ ὄνομα τοῦ Δικαίου Ἰάρεδ. Στὴν κάτω ζώνη τοῦ ἴδιου τοίχου παριστάνονται ὁλόσωμοι, ἀντικριστοί, σὲ στάση τριῶν τετάρτων, οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος κρατώντας ὁμοίωμα ναοῦ καὶ δίπλα τους ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας. Στὸν πεσσοῦ εἰκονίζονται ὁ ἅγ. Θωμᾶς καὶ ὁ ἅγ. Σεβαστιανός, καὶ στὴ δυτικὴ παραστάδα πιθανὸν ὁ ἅγ. Βαρθολομαῖος ἢ ὁ Χαράλαμπος. Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος ὁλοκληρῶνεται στὴν ἄνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ ἴδιου κλίτους (Οἶκοι Χ, Ψ, Ω). Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τοὺς τρεῖς Οἶκους, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα ποὺ ὁδηγεῖ στὸν νάρθηκα, εἰκονίζονται ὁ ἅγ. Ζωσιμᾶς, ἀριστερά, καὶ ἡ ἅγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία, ἀπέναντί του. Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ βόρειου κλίτους δὲν ὑπάρχει καμία παράσταση. Ὁ διάκοσμος τοῦ βόρειου τοίχου διαρθρῶνεται σὲ δύο ζῶνες. Στὴν πάνω παραστάθηκαν δεκατέσσερις ἅγιοι, πιθανὸν προφῆτες, σὲ στηθάρια, ἀπὸ ἐπτὰ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο. Στὴν ἀνατολικὴ ἄκρη τῆς ζώνης, πάνω ἀπὸ μία μικρὴ θυρίδα, σώζεται τμήμα ἀπὸ τὴν εὐχή τοῦ Β' Ἀντι-

φώνου από τη λειτουργία του Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου (...*ΑΓΙΑΣΤΟΝ ΚΥΡΙΕ ΤΟΥΤΟΝ ...ΤΗΝ ΕΥΠΡΕΠΕΙΑΝ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΣΟΥ*)³⁵⁰. Τὰ στηθάρια πού ἀκολουθοῦν εἶναι μισοκαταστραμμένα. Καὶ οἱ μετὰ τὸ παράθυρο στηθαῖοι εἶναι ἐπίσης μισοκαταστραμμένοι. Ἀπὸ μερικόνους διατηροῦνται κάποια γράμματα ἀπὸ τὰ ὀνόματά τους. Στὴν κάτω ζώνη εἰκονίζονται ὁλόσωμοι καὶ μετωπικοὶ τέσσερις ὅσοι, πού κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια. Ὁ πρῶτος ἀπὸ ἀνατολικά εἶναι ἀδιάγνωστος. Δεύτερος παριστάνεται ὁ ἄγ. Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, τρίτος εἶναι ὁ ἄγ. Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ τέταρτος ὁ ἄγ. Παῦλος ὁ Θηβαῖος. Δυτικὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο παριστάνονται ὁ ἄγ. Ἀρσένιος, ὁ ἄγ. Εὐθύμιος, ὁ ἄγ. Σάββας καὶ ὁ ἄγ. Ἀντώνιος³⁵¹. Στὶς παρεῖς τοῦ παραθύρου καὶ σχεδὸν μὲ τὴν τεχνικὴ μονοχρωμίας εἰκονίζονται δύο μορφές. Τῆς δυτικῆς παρεῖας εἶναι μισοκαταστραμμένη. Τῆς ἀνατολικῆς ἐπιγράφεται *ΦΙΛΟΞΕΝΙΑ*. Δίνει κάτι (πιθανὸν ἓνα καρβέλι ψωμί) σὲ νεαρὸ πού εἰκονίζεται μπροστά της καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *Ο ΕΛΕΩΝ ΠΤΩΧΟΝ ΔΑΝΙΖΕΙ ΘΕΩ*.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα εἶναι πιὸ εὐανάγνωστο. Τὶς περισσότερες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων τὶς καταλαμβάνει ἡ Δευτέρα Παρουσία. Δυστυχῶς ἀπὸ τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων πού βρίσκονταν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ στὴν πάνω ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου διατηροῦνται, ἀπὸ τὸ βόρειο τμήμα, μόνο πέντε ἀπόστολοι. Κάτω ἀπὸ αὐτοὺς ἀριστερὰ ὁ χορὸς τῶν ἱεραρχῶν, προφητῶν καὶ μαρτύρων, καὶ πιὸ κάτω χορὸς ὁσίων γυναικῶν καὶ χορὸς μαρτύρων γυναικῶν. Λίγο πιὸ κάτω παριστάνεται τὸ τέρας στὸ ἀνοιχτὸ στόμα τοῦ ὁποῖου ἓνας διάβολος ρίχνει μία μοναχὴ καὶ δίπλα του ἡ Ψυχοστασία. Ἀπὸ τὸ νότιο τμήμα δὲν διατηρεῖται σχεδὸν τίποτα. Ἡ σύνθεση συνεχίζεται στὸν βόρειο καὶ νότιο τοῖχο. Στὸ νότιο τμήμα τοῦ βόρειου τοίχου παριστάνεται ὁ Παράδεισος, ὅπου βρίσκονται ὁ Ἀβραάμ, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ καλὸς ληστής. Πιὸ δεξιὰ ἔξω ἀπὸ τὴν πύλη, χωριζόμενοι μὲ ἐρυθρὴ ταινία, εἰκονίζονται ὁ ἀπόστολος Πέτρος μὲ τὰ κλειδιά στὸ χέρι καὶ δίπλα του ὁ Ἀβελ, προφήτες, καὶ πίσω του σὲ δεύτερο ἐπίπεδο ὁ ἀπόστολος Παῦλος. Κάτω ἀπὸ τὸν Παράδεισο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πηγάζουν οἱ τέσσερις ποταμοί, εἰκονίζονται οἱ τέσσερις ἄνεμοι. Καλύτερα διατηρεῖται τὸ τμήμα πού βρίσκεται στὸν νότιο τοῖχο, ὅπου ἡ Γῆ καὶ ἡ Θάλασσα «ἀποδίδουσαι τοὺς ἑαυτῶν νεκρούς», καθὼς καὶ διάφορα θηρία πού ἐμέσουν τοὺς ἀνθρώπους πού ἔχουν φάει γιὰ νὰ κριθοῦν ἀπὸ τὸν Κύριο. Πιὸ κάτω δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα τοῦ τοίχου αὐτοῦ εἰκονίζεται ἡ Οὐρανοδρόμος Κλίμαξ τοῦ Ἰωάννου.

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βόρεια εἰκονίστηκαν, ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ἑπτὰ Οἴκοι τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου. Πρῶτος εἶναι ὁ Ι Οἶκος. Ἐπίσης σώθηκαν οἱ Οἴκοι Κ, Λ, Μ, Ν, Ξ καὶ Ο. Κάτω ἀπὸ τὸν Ἀκάθιστο ἔχουν παρασταθεῖ ὁλόσωμοι ἄγιοι. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ εἰκονίζονται ὁ ἄγ. Τρύφων καὶ ὁ προφήτης Ἡλίας. Δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο ὁ ἄγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος στραμμένος πρὸς τὰ ἀριστερὰ. Χωριζόμενες μὲ ταινία ἀπὸ τὸν Ἰωάννη ἀκολουθοῦν δεξιὰ ἡ ἄγ.

350. Π. Ν. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι* 32.

351. Στὸν ἴδιο τοῖχο ἀπὸ λάθος ὁ Κ. Καλοκύρης τοποθετεῖ καὶ τοὺς τρεῖς ἀποστόλους, βλ. Κ. Καλο-

κύρη, "Ερευναι χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξον, Ἀμοργὸν καὶ Λέσβον, ὅ.π. 36 (ἀνατύπου).

Παρασκευή, ἡ ἁγ. Ἀναστασία ἡ Φαρμακολύτριά, ἡ ἁγ. Αἰκατερίνα, ἡ ἁγ. Κυριακή, καὶ τέλος στήν ἄκρη τοῦ τοίχου ὁ προφήτης Δανιήλ.

Ὅπως ἔγινε ἀντιληπτό, τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ κυρίως ναοῦ περιλαμβάνει συνθέσεις ἀπὸ τὸν Λειτουργικὸ - Εὐχαριστηριακὸ κύκλο, σκηνές ἀπὸ τὸν Χριστολογικὸ κύκλο μὲ θέματα ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, σκηνές ἀπὸ τὸν Θεομητορικὸ κύκλο, τὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο, καὶ μεμονωμένους ἁγίους.

Στοὺς τρεῖς τοίχους τοῦ νάρθηκα, πού εἶναι κοινὸς καὶ γιὰ τὰ δύο κλίτη, εἰκονίστηκε ἡ Δευτέρα Παρουσία, ἐνῶ στὸν δυτικὸ τοῦ τοῖχου Οἶκοι τοῦ Ἀκαθίστου καὶ μεμονωμένοι ἅγιοι.

Ὅπως εἶδαμε, στὰ ἐσωρράχια τῶν τόξων τῶν ἀνοιγμάτων ἀπὸ τὸ νότιο πρὸς τὸ βόρειο κλίτος ἔχουν εἰκονιστεῖ ὁκτώ Οἶκοι τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου. Δὲν μπορούμε νὰ ἐξηγήσουμε, γιὰτί οἱ Οἶκοι ἀπὸ τὸν Ι μέχρι τὸν Ο εἰκονίστηκαν στὸν νάρθηκα καὶ ὄχι μαζί μὲ τοὺς ἄλλους στὸ βόρειο κλίτος³⁵².

Συνθέσεις τοῦ κυρίως ναοῦ

Συνθέσεις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νότιου κλίτους

Ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ τεταρτοσφαιρίου (πίν. 68α), πού δὲν διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση, στὸν ἡμικύλινδρο εἰκονίζεται ὁ Ἀμνὸς καὶ οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες (πίν. 70, 71, 72α). Συγκεκριμένα πάνω στήν ἁγία Τράπεζα, πού καλύπτεται μὲ κιβώριο στηριζόμενο σὲ τέσσερις λεπτοὺς κιονίσκους πού φέρουν θεοδοσιανὰ κιονόκρανα, παριστάνεται σὲ λεκανίδιο ὁ Χριστός. Δυστυχῶς δὲν διατηρεῖται καλά. Ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ ὅτι ἡ παράσταση καὶ στὸ μνημεῖο αὐτὸ συνοδεύεται ἀπὸ τὴ γνωστὴ ἐπιγραφή πού εἶδαμε καὶ στὸν κοιμητηριακὸ ναὸ τῆς μονῆς Λειμῶνος: *AMNOC PROKEIMAI MYSTIKΩC ECΦAΓMENOC. MELIZOMAI TE (KAI) TPEΦΩ TOYC AEIOYC. BΛEΠE ANΘPΩΠE ANAEIΩC MH ΛABHC*, γραμμμένη σὲ τρεῖς στίχους ἀνάμεσα στοὺς κιονίσκους τοῦ κιβωρίου μὲ ὠραία κεφαλαιογράμματα γραφῇ³⁵³. Ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ οὐρανοῦ τοῦ κιβωρίου κρέμονται τέσσερα κανδήλια. Δύο ἄγγελοι μὲ λειτουργικὰ ριπίδια στὸ δεξιὸ χέρι παριστάνονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα. Φέρουν πλουμιστὸ στιχάριο καὶ ὁράριο στὸ ὁποῖο τρεῖς φορὲς εἶναι γραμμένο τὸ *ΑΓΙΟΣ*. Ἀξιοπρόσεκτη εἶναι ἡ στάση τῶν ἀγγέλων: ἔχουν κατὰ τρία τέταρτα τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς ἱεράρχες ἀλλὰ τὸ βλέμμα πρὸς τὸν θεατὴ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι δείχνουν πρὸς τὴν ἁγία Τράπεζα. Τὴν παράσταση συμπληρώνουν πρὸς τὶς ἄκρες τοῦ ἡμικυ-

352. Γιὰ τὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο καὶ τὴν εἰκονογραφία του βλ. τὴν πρόσφατη ἐργασία τῆς Alexandra Paetzold, *Akathistos-Hymnos, Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrh.* (Stuttgart 1989), ὅπου καὶ ὅλη ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Ἐπίσης

βλ. καὶ A. Chadzinikolau, *Akathistos Hymnos, RbK I*, στ. 94-96, καὶ E. Lucchesi-Palli, *Akathistos Hymnus, LCI* 1, στ. 86-89.

353. Βλ. παραπάνω σ. 37.

λίνδρου και οἱ συλλειτουργοῦντες ιεράρχες. Τὸ σῶμα τοῦ ἁγ. Ἰωάννη Χρυσοστόμου, καθὼς καὶ ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου του, ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Ὡστόσο τὰ χαρκτηριστικά τῆς λεπτῆς κεφαλῆς του μετὰ τὴν λήξη καὶ ἀραιὴ κόμη καὶ τὸ μαδαρὸ γένι, καθὼς καὶ ἡ ἐνμέρει σωζόμενη ἐπιγραφή του (*Ο ΧΡΥ[COCTOMOC]*) δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία γιὰ τὴν ταυτότητά του. Ὁ ἁγ. Κλήμης (πίν. 72α) στὴ νότια πλευρὰ τοῦ ἡμικυλίνδρου φέρει τὴ γνωστὴ μίτρα, σταυροφόρο σάκκο καὶ ὠμοφόριο καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: *ΠΑΛΙΝ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑΚΙΣ ΣΟΙ ΠΡΟΣΠΙΠΤΟΜΕΝ ΚΑΙ ΣΟΥ ΔΕΟΜΕΘΑ ΑΓΑΘΕ ΚΑΙ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΕ ΟΠΩΣ...*³⁵⁴ Παριστάνεται μᾶλλον μεσήλικας³⁵⁵, μετὰ πλατὺ ἀλλὰ κοντὸ γένι καὶ μετὰ ἰδιαίτερα τονισμένο τὸ πηγούνι. Ἡ ἐπεξεργασία τοῦ προσώπου γίνεται μετὰ παχύρρευστα χρώματα ποὺ στεροῦν ἀπὸ τὴ σάρκα τὴ φρεσκάδα καὶ τὴ διαφάνεια³⁵⁶.

Τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρη ἡ σύνθεση συγκρινόμενη μετὰ τὶς ἄλλες καὶ μάλιστα αὐτὲς τοῦ νάρθηκα, ποὺ θὰ δοῦμε, δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ἀνήκουν σὲ ἄλλο τεχνίτη καὶ ἰδίως σὲ ἄλλη ἐποχή. Στὸν ἴδιο καλλιτέχνη ἀποδίδει ὁ Κ. Καλοκύρης τὶς παραστάσεις τῆς πάνω ζώνης τοῦ κυρίως ναοῦ, χρονολογώντας τες στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα, ἐνῶ αὐτὲς τοῦ νάρθηκα στὰ μέσα τοῦ 17ου³⁵⁷. Πράγματι ὑπάρχουν δύο χέρια στὸ μνημεῖο, ἀλλὰ εἶναι μᾶλλον σύγχρονα καὶ πρέπει νὰ δούλεψαν στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου αἰώνα. Μάλιστα σὲ μερικὲς πολυπρόσωπες συνθέσεις διακρίνονται τὰ χέρια καὶ τῶν δύο τεχνιτῶν. Ἀλλὰ γιὰ τοὺς ζωγράφους καὶ γιὰ τὴν πιθανὴ ἐπιζωγράφιση τῆς παράστασης τοῦ ἱεροῦ θὰ ἐπανέλθουμε παρακάτω.

Ὁ Χριστὸς τῆς Ἀκρας Ταπείνωσης (πίν. 72β)³⁵⁸ στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης διατηρεῖται καλύτερα. Παριστάνεται μετὰ τὰ χέρια σταυρωμένα μπροστὰ στὴν κοιλιακὴ χώρα καὶ μετὰ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γεμμένο ἀριστερά, χωρὶς ἀκάνθινο στεφάνι, μετὰ μακριὰ κόμη ποὺ πέφτει στοὺς ὤμους καὶ τὴν πλάτη. Τὸ κοντὸ καὶ μαλακὸ γένι εἶναι μᾶλλον ἀραιό. Σχηματικά καὶ κάπως ἐξωπραγματικά ἀποδόθηκαν τὸ στέρνο καὶ οἱ πλευρές, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι κάτι τὸ συνηθισμένο σ' αὐτὴ τὴν παράσταση. Ἡ σάρκα δουλεύεται μετὰ εὐρεῖες πινελιές καὶ μετὰ παχύρρευστα χρώματα. Στὸν σταυροφόρο φωτοστέφανο ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή *Ο ΩΝ*.

Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ (πίν. 69α), πάνω ἀπὸ τὴν Ἀκρα Ταπείνωση³⁵⁹, διατηρεῖται σὲ πολὺ ἄσχημη κατάσταση. Ὁ Ἰσαὰκ εἶναι ξαπλωμένος πρηνηδὸν καὶ πάνω του μετὰ τὸ

354. Συνήθως ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ βρίσκεται στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας, βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ ὁ.π. 267. Τὸ χωρίο προέρχεται ἀπὸ τὴ Θεία Λειτουργία καὶ ἀπὸ τὴν εὐχὴ τῶν πιστῶν β', ποὺ λέγεται μυστικῶς λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ Μεγάλῃ Εἵσοδο καὶ τὸν Χερουβικὸ ὕμνο, βλ. Π. Ν. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* 68.

355. Κατὰ τὸν Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ (ὁ.π. 156) εἶναι γέρων καὶ πλατυγένης.

356. Ὁ ἴδιος ἱεράρχης εἰκονίζεται καὶ στὴν κόγχη τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λεμῶνος, ἀλλὰ σ' αὐτὴν εἶναι

μετὰ μακρὸν διχαλωτὸ γένι καὶ κάπως διαφορετικὴ μίτρα, βλ. πίν. 12α.

357. Κ. Καλοκύρης, Ἔρευναι χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξον, Ἀμοργὸν καὶ Λέσβον, ὁ.π. καὶ 1959-60, 37 (ἀνατύπου).

358. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. τὴ βιβλιογραφία τῆς σημ. 215.

359. Εἰκονίστηκε στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης γιὰ τὴ συμβολίζει τὴ Θεία Εὐχαριστία, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 11-12.

δεξι γόνατο ἀκουμπισμένο στην πλάτη του ὁ Ἀβραάμ. Πίσω τους, κοντὰ σ' ἓνα δέντρο εἰκονίζεται τὸ κριάρι καὶ πὺ πάνω στὸν οὐρανὸ μία ἀδιάγνωστη μορφή (ἴσως ἄγγελος) ποὺ ἔχει τὸ δεξι χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Στὸ δεξι μέρος τῆς σύνθεσης βρίσκεται μικρὸ ἐξάπλευρο καμίνι ὅπου ὑπάρχει φωτιά. Δυστυχῶς λόγω τῶν ἰσχυρῶν ἀπολεπίσεων τεχνολογικὲς παρατηρήσεις δὲν εἶναι δυνατό νὰ γίνουν.

Σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση διατηρεῖται καὶ ἡ Πεντηκοστή (πίν. 68β-69β). Οἱ ἀπόστολοι εἶναι καθισμένοι σὲ συνεχὲς μᾶλλον ἔδρανο μὲ τὰ κεφάλια στραμμένα πρὸς τὸ κέντρο, ὅπου σὲ ἡμικύκλιο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφεύγουν δώδεκα ἀκτίνες φωτός, τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ.

Συνθέσεις τοῦ νότιου τοίχου τοῦ νότιου κλίτους

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου, μέσα στὸ 'Ι. Βῆμα, ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένη καὶ ἀρκετὰ κολοβωμένη στὸ πάνω καὶ κεντρικὸ τμήμα, εἰκονίζεται ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ (πίν. 73β). Διατηρεῖται σὲ ἄσχημη κατάσταση μόνο ἡ μισοξαπλωμένη Παναγία στὴ δεξιὰ ἄκρη καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὴν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὁ Ἰωσήφ καθισμένος μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὸ κέντρο καὶ δίπλα του τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Τὸ παράθυρο ποὺ κόβει στὴ μέση τὴν παράσταση πρέπει νὰ εἶναι ἀρχικό, ἀλλὰ μᾶλλον τὸ ὕψος του θὰ ἦταν μικρότερο³⁶⁰. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο μόλις ποὺ διακρίνεται ἓνας ἄγγελος καὶ πάνω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο οἱ τρεῖς Μάγοι ἔφιπποι.

Στὴν ἴδια ζώνη ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο εἰκονίστηκε ἡ Ὑπαπαντή³⁶¹. Τὸ ἄνω καὶ τὸ ἀριστερὸ τῆς τμήμα, ὅπου διατηρεῖται μέρος τοῦ σώματος τῆς προφήτισας Ἄννας μὲ εἰλητάριο στὸ χέρι, ἔχει χαθεῖ. Ἐκτὸς ἀπὸ τίς σοβαρὲς αὐτὲς φθορὲς καὶ τὰ χρώματα ὁλόκληρης τῆς σύνθεσης ἔχουν ξεπλυθεῖ ἢ ἀπολεπιστεῖ. Στὸ μέσον, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα ποὺ καλύπτεται μὲ κιβώριο, εἰκονίζονται ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Συμεὼν μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά του. Τὸ παιδί δὲν φαίνεται νὰ δυσανασχετεῖ, οὔτε ἐκδηλώνει τὴν ἐπιθυμία νὰ ἐπιστρέψει στὴν ἀγκαλιά τῆς μητέρας του, ὅπως γίνεται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Οἴκου Μ τοῦ Ἀκαθίστου, τὸν ὁποῖο θὰ δοῦμε παρακάτω. Πίσω ἀπὸ τὸν πρεσβύτερο εἰκονίζεται ὕψιλος θρόνος καὶ στὸ βάθος ἓνα ἀρχιτεκτόνημα. Ἀπὸ τὸ κιβώριο κρέμεται μία κανδήλα ὅμοια μ' αὐτὲς ποὺ εἰκονίζονται καὶ μέσα στὸ 'Ι. Βῆμα.

Δεξιὰ ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντὴ παριστανόταν ἡ Βάπτισις. Δυστυχῶς διατηρεῖται ἀριστερὰ μόνο τὸ σῶμα τοῦ Προδρόμου καὶ χαμηλότερα ἡ ἀξίνα κοντὰ στὸ δέντρο, ἐνῶ δεξιὰ ὑπάρχουν τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὸ σῶμα κάποιου ἀγγέλου καὶ μέσα στὸ νερὸ ἀμυδρὰ ἡ προσωποποίηση τοῦ ποταμοῦ.

Πολὺ καταστραμμένη εἶναι καὶ ἡ παράσταση τῆς Μεταμόρφωσης ποὺ ἀκολουθεῖ. Διατηροῦνται τμήματα ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ προφήτη καὶ τὸν Χριστὸ στὴ δόξα. Οἱ τρεῖς μαθητὲς ἔχουν χαθεῖ ὀριστικά.

Ἡ Ὑγερση τοῦ Λαζάρου (πίν. 79β) διατηρεῖται σὲ καλύτερη κατάσταση. Στὰ

360. Διαφορετικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτεῖ ἡ εἰκόνιση τῆς Παναγίας στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς παράστασης.

361. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. παραπάνω σημ. 98, ὅπου ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

πόδια του Χριστού, πού έρχεται από τὰ ἀριστερά, προσπίπτουν οἱ ἀδελφές του Λαζάρου. Τὸν Σωτήρα ἀκολουθεῖ ὄμιλος μαθητῶν. Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα παραστάθηκε ὁ Λάζαρος τυλιγμένος ὅπως συνήθως μὲ τὰ σάβανα. Μπροστά του ἕνας ὑπηρέτης ἀποκυλίνει τὴν ταφόπλακα, ἐνῶ ἀριστερότερα ἕνας ἄλλος ὄρθιος ξετυλίγει τὶς κειρίες. Πίσω ἀπὸ αὐτὸν δίνεται ὄμιλος Ἑβραίων. Ἀπ' ὅ,τι μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε, δὲν παρατηροῦνται εἰκονογραφικὲς διαφοροποιήσεις.

Στὴν ἴδια κατάσταση διατηρεῖται σήμερα καὶ ἡ Βαΐοφόρος (πίν. 79β)³⁶², πού βρίσκεται δεξιά. Ἔχει εἰκονιστεῖ κατὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο μὲ τὸν Χριστὸ ἐρχόμενο ἀπὸ ἀριστερὰ καβάλα κατὰ γυναικεῖο τρόπο σὲ σταχτὶ πουλάρι, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τοὺς μαθητὲς, ἐνῶ στὴ δεξιά ἄκρῃ εἰκονίζεται τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ, μπροστά στὴν πύλη τοῦ ὁποίου στέκεται ὁμάδα Ἑβραίων μὲ προηγούμενο ἀσπρογένη καὶ μακρογένη γέροντα. Ὅλων τὰ βλέμματα εἶναι στραμμένα πρὸς τὸν ἐρχόμενο Κύριο. Στὸ βάθος τῆς σύνθεσης παριστάνεται τὸ βουνὸ πάνω στὸ ὁποῖο προβάλλεται ἡ ὅλῃ σύνθεση. Δὲν διακρίνεται δυστυχῶς λόγω τῆς κάπνας καὶ τῆς μεταγενέστερης ὀροφῆς ἀν' ὃ ζωγράφος εἶχε εἰκονίσει καὶ τὸ ἐπεισόδιο σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο δύο μαθητὲς παίρνουν τὸ πουλάρι ἀπὸ τὴν κόμη Βηθφαγή, καὶ τὸ ὁποῖο ἀναφέρουν οἱ συνοπτικοί³⁶³. Ἐπίσης δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν ἐνσωματωθεῖ στὴ σύνθεση καὶ κάποια ἡθογραφικὰ θέματα, ὅπως αὐτὰ π.χ. μὲ τὰ παιδιά πού στρώνουν τὰ ροῦχα τοὺς γιὰ νὰ περάσει ὁ Χριστός.

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος (πίν. 75α)³⁶⁴ ἔχει ὀργανωθεῖ μὲ τὸν Χριστὸ ἀριστερὰ³⁶⁵ καὶ τοὺς μαθητὲς καθισμένους γύρω ἀπὸ ἐλλειψοειδὲς τραπέζι. Δίνονται ἔτσι γυρισμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο ἀνὰ δυάδες ἢ τριάδες, ταραγμένοι ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ διδασκάλου (Ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ὅτι εἷς ἐξ ὑμῶν παραδώσει με, Μάρκ. 14, 18). Μαθητὲς ὑπάρχουν καὶ μπροστά στὸ τραπέζι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, καθισμένοι σὲ συνεχῆς ἔδρανο. Τὸ πρότυπο τῆς παράστασής μας εἶναι τὸ ἴδιο μ' αὐτὸ πού χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά (Κατελάνος)³⁶⁶, ὁ ζωγράφος τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν³⁶⁷ καὶ ὁ Θεοφάνης στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ νωρίτερα³⁶⁸, ἀλλὰ μὲ κάποιες προσθήκες. Ἔτσι ὁ πρῶτος ἀπὸ δεξιά μαθητὴς στὸ πρῶτο ἐπίπεδο δίνεται στὴν Περιβολὴ νὰ συζητᾷ μὲ τὸν Πέτρο, ὅπως καὶ στὴ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν, ὁ δὲ διπλανὸς του ἀπόστολος εἰκονίζεται μὲ ὄρατὸ τὸ πίσω μέρος τῆς κεφαλῆς του, πράγμα πού δὲν βλέπουμε σὲ ἄλλες

362. Πὰ τὴν εἰκονογραφία της βλ. G. Millet, *Recherches* 255-284, E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, *RbK* II, στ. 22-30, τῆς ἴδιας, *Einzug in Jerusalem*, *LCI* 1, στ. 593-597 καὶ G. Schiller, *Iconographie* II 28 κέ. Βλ. καὶ Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 39-42 καὶ 119-121, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία μὲ παραδείγματα.

363. Ματθ. 21, 1-9, Μάρκ. 11, 1-10, Λουκ. 19, 29-38.

364. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. G. Millet, *Recherches* 286-309, K. Wessel, *Abendmahl und Apostel-*

kommunion (Recklinghausen 1964), τοῦ ἴδιου, *Abendmahl*, *RbK* I, στ. 1-11, E. Lucchesi-Palli, *Abendmahl*, *LCI* 1, στ. 1-18.

365. Ὅπως σὲ παλαιότερες παραστάσεις, π.χ. στὴ μικρογραφία τοῦ τετραεγγέλου τῆς Πάριμας ἀρ. 5, G. Millet, *Recherches* εἰκ. 608.

366. Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* πίν. 27β.

367. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν* 71-72 καὶ πίν. 48β.

368. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* πίν. 21.1.

παραστάσεις. Ἐπίσης στὸ τραπέζι ἔχουν ζωγραφιστεῖ τὰ ἴδια σκεύη μὲ κάποιες μόνο μικροπροσθήκες ἢ ἀλλαγές τῶν θέσεών τους. Ἐλαφρὰ ἀλλαγμένο ἀλλὰ σαφῶς στὸ ἴδιο πνεῦμα ἔχει ἀποδοθεῖ καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος στὴν Περιβολή καὶ τὴ Ρασιώτισσα. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ καταπλήσσει εἶναι ἡ ὁμοιότητα στὴν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας, ἡ ὁποία παρόλο ποὺ δὲν ταυτίζεται ἀπόλυτα, ἐντούτοις ἔχει τὸ ἴδιο πνεῦμα ἐπεξεργασίας καὶ στὰ δύο παραπάνω μνημεῖα. Καὶ στὰ δύο παρατηρεῖται τὸ ἴδιο πλάσσιμο καὶ καταβάλλεται προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ ὅμοια ὁ ὄγκος τοῦ ὑφάσματος.

Ἀρκετὰ φθαρμένη ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη ξύλινη ὀροφή, τὴν ὑγρασία ἀλλὰ καὶ μαυρισμένη ἀπὸ τὶς κάπνες τῶν κεριῶν εἶναι ἡ Προδοσία (πίν. 75β)³⁶⁹, ποὺ βρίσκεται στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ νότιου τοίχου. Τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης εἰκονίζονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα. Ἀριστερὰ ἡ ὁμάδα τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ τὸ πίσω μέρος ἀπὸ ἀγνώστου ἀριθμοῦ πυκνὴ ὁμάδα στρατιωτῶν διαφόρων ἡλικιῶν. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ παριστάνεται στρατιώτης μὲ κοντὸ χιτῶνα καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Ἰούδα γέροντας Ἐβραῖος, ὁ ὁποῖος πιθανὸν κρατᾷ ψηλὰ φανὸ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Τὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀποκοπῆς τοῦ αὐτιοῦ τοῦ Μάλχου ἀπὸ τὸν Πέτρο βρίσκεται στὴ δεξιὰ ἄκρη τοῦ ἴδιου ἐπιπέδου.

Παρὰ τὶς ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῶν προσώπων τῶν εἰκονιζομένων, θὰ λέγαμε ὅτι μᾶλλον ψυχικὴ ἡρεμία τοὺς χαρακτηρίζει, ὅπως ἡρεμεῖς εἶναι καὶ οἱ κινήσεις τους.

Συνθέσεις τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ νότιου κλίτους

Στὸ ἀριστερὸ διάχωρο τῆς πάνω ζώνης εἰκονίζεται ἡ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ (πίν. 76α)³⁷⁰. Στὸ μέσον τοῦ πίνακα, καρφωμένος σὲ μεγάλο σταυρό, παριστάνεται ὁ Χριστός. Ἐχει γερμένο τὸ κεφάλι καὶ τὸ νεκρὸ σῶμα του σχηματίζει ἀπὸ τὸ βάρος μεγάλη καμπύλη. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, δεμένοι σὲ μικρότερους σταυροὺς, παριστάνονται οἱ δύο συσταυρωθέντες ληστές. Ὁ καλὸς ληστής ἀριστερὰ μὲ ἀνασηκωμένο ἔλαφρὰ τὸ κεφάλι φαίνεται μᾶλλον νὰ ἀπευθύνεται στὸν Χριστό, ἐνῶ ὁ κακὸς δεξιὰ ἔχει γύρει μπροστὰ στὸ στήθος τὸ κεφάλι. Εἶναι ἤδη νεκρός. Στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς σύνθεσης ἀνάμεσα στοὺς σταυροὺς εἰκονίζεται μόνη τῆς, χωρὶς συνοδεία ἄλλων γυναικῶν, ἡ Θεοτόκος. Ἡ στάση καὶ οἱ χειρονομίες τῆς εἶναι δηλωτικὲς τῆς θλίψης ποὺ τὴν κατέχει. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ παραστάθηκαν ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ἐκατόνταρχος. Ὁ πρῶτος ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι στὴν παρειά, ὅμως δὲν διακρίνεται ἂν ὁ Λογγίνος ἔχει τεντωμένο τὸ δεξιὸ χέρι πρὸς τὸν Ἐσταυρωμένο.

Κάτω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, εἰκονίζονται τὰ κοσμικὰ σύμβολα, ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ σύνθεση δὲν μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ οὔτε στὸν ἀπλὸ οὔτε

369. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. 440-443.

G. Millet, *Recherches* 326-344, G. Schiller, *Ikonographie* II 62 κέ. καὶ J. Thüner, *Verrat des Judas*, LCI 4, στ.

370. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Σταύρωσης βλ. παραπάνω σημ. 330.

και στὸν σύνθετο τύπο τοῦ θέματος³⁷¹, καθὼς παριστάνονται μόνο τρία κύρια πρόσωπα καὶ οἱ συσταυρωθέντες ληστές. Ἀπουσιάζουν, πιθανὸν λόγῳ ἔλλειψης χώρου, οἱ στρατιῶτες ποὺ παίζουν στὰ ζάρια τὸν χιτῶνα τοῦ Σωτήρα.

Τὸ τύμπανο πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ κλίτους, καθὼς καὶ ἡ πάνω ἀπ' αὐτὸ ἐπιφάνεια, πρέπει νὰ ἦταν διακοσμημένα μὲ τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Δυστυχῶς τίποτε δὲν σώζεται σήμερ³⁷².

Ἐκτεταμένες καταστροφές καὶ ἀπολεπίσεις φέρει ἡ Ἀποκαθήλωση (πίν. 76β)³⁷³, ποὺ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο. Ὡστόσο σαφὴ εἶναι τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ποὺ τὴ συνθέτουν. Ἡ Θεοτόκος πατώντας σὲ ὑψηλὸ ὑποπόδιο γιὰ νὰ πλησιάσει στὸν σταυρὸ κρατᾷ στὴν ἀγκαλιά της τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ἀκουμπώντας τὴν παρειὰ της στὸ κεφάλι του. Ἀριστερὰ μία ἄλλη γυναίκα, ἴσως ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνή, κρατᾷ τὸ δεξιὸν χέρι. Ἀπὸ δεξιὰ δὲν διακρίνεται ὁ Ἰωσήφ, ποὺ ἀνεβασμένος πάνω στὴ σκάλα θὰ προσπαθοῦσε νὰ ξεκαρφώσει τὰ χέρια τοῦ Σωτήρα, ἐνῶ χαμηλὰ σκυμμένος ὁ Νικόδημος ἐπιδίδεται στὴν ἀπελευθέρωση τῶν ποδιῶν. Δίπλα, ὄρθιοι, ὁ Ἰωάννης καὶ δύο φίλες τῆς Παναγίας.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη ἡ παράσταση τῆς Περιβολῆς εἶναι ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα. Ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας πάνω στὸ σκαμνί, ὅπου σὲ παλαιότερα παραδείγματα στέκεται ὁ Ἰωσήφ³⁷⁴, τὴν ἐντάσσει στὸν εἰκονογραφικὸν τύπο ποὺ συναντᾶμε κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα στὴν τοιχογραφία τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Βενετίας, καὶ κατὰ τὸν 14ο αἰῶνα στὴν παράσταση τοῦ Πρωτάτου καὶ τοῦ Staro Nagoričino, καθὼς καὶ σὲ τμῆμα βυζαντινίζοντος μᾶλλον πολυπύχου ποὺ βρίσκεται στὴν Πινακοθήκη τῆς Bologna (ἀρ. 310)³⁷⁵. τὸν τύπο αὐτό, μὲ κάποιες ἀφαιρέσεις ἢ διαφοροποιήσεις, βρίσκουμε καὶ στὸν 16ο αἰῶνα³⁷⁶.

Στὴν κάτω ζώνη ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο βρίσκεται ἡ Γέννηση τῆς Θεοτόκου (πίν. 80α)³⁷⁷. Ἡ ἁγ. Ἄννα παριστάνεται ἀνακαθισμένη σὲ ὑψηλὸ κρεβάτι καλυμμένο μὲ πλούσια διακοσμημένα ὑφάσματα. Δίπλα της σὲ χαμηλὸ σκαμνί εἶναι ὁ Ἰωακείμ, ποὺ κρατᾷ τὸ παιδί καὶ ἐκδηλώνει τὴν ἀγάπη καὶ τὴν τρυφερότητά του ἀκουμπώντας τὸ κεφάλι του στὸ βρεφικὸ κεφαλάκι, μιὰ ἐκδήλωση πέρα γιὰ πέρα ἀνθρώπινη καὶ καθη-

371. Ὁ σύνθετος τύπος εἶναι ἀρκετὰ διαδεδομένος κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα. Βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 133, ὅπου ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

372. Στὴν ἴδια θέση βρίσκεται ἡ Κοίμηση καὶ στὸν Ἀγ. Γεώργιο Ἀνεμότιας (1702), ποὺ θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω.

373. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. σμ. 279.

374. Ὅπως π.χ. στὸν κώδικα Conp. soppr. 160, fol. 114b τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φλωρεντίας (10ου αἰ.), στὸν κώδ. ἀρ. 5 τῆς Μ. Ἱβήρων, βλ. Σ. Πελεκανίδη - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου - Σ. Καδᾶ, *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους* II εἰκ. 16, καὶ

στὸν κώδ. Gr. qu. 66, fol. 256v (τέλους 12ου αἰ.) τοῦ Βερολίνου, βλ. G. Schiller, *Ikonographie* II εἰκ. 550, 552.

375. Βλ. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 502, Μ. Γ. Σωτηρίου, *Ἡ Μακεδονικὴ Σχολὴ καὶ ἡ λεγόμενη Σχολὴ τοῦ Μιλούτιν*, ΔΧΑΕ περ. Δ', 5, 1966-1969, πίν. 9β καὶ 9α, καὶ G. Schiller, *Ikonographie* II εἰκ. 561.

376. Π.χ. καθολικὸ τῆς Λαύρας, G. Millet, *Athos* πίν. 128.2, Μ. Chatzidakis, Théophane εἰκ. 19 καὶ 20, καὶ στὴ Μ. Φιλανθρωπητῶν, Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπητῶν* πίν. 57α, καὶ τὴ Μ. Ντίλιον, Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* εἰκ. 34.

377. Ὅλη τὴ βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα βλ. στίς σμ. 119-124.

μερινή. Τη σκηνή παρακολουθεῖ ἡ Ἄννα. Δύο νέες γυναῖκες, ὄρθιες μὲ μανδήλια στὸ κεφάλι, ἐπισκέπτονται τὴ λεχώνα κομίζοντάς της διάφορα ἐδέσματα σὲ δίσκο καὶ κάποιο δυναμωτικό ἴσως ὑγρὸ σὲ καράφα. Μπροστά, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, δύο ἄλλες ἀνακαθισμένες, ἡ μία νεότερη ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐπιδίδονται στὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Ἡ πρεσβύτερη, ἀσφαλῶς ἡ μαία, κρατᾷ τὸ φασκιωμένο παιδί καὶ δοκιμάζει μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὴ θερμοκρασία τοῦ νεροῦ, ἐνῶ ἡ νεότερη χύνει ἀπὸ κανάτα νερὸ στὴ λεκάνη. Πίσω ἀπὸ τὴ σύνθεση τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ποὺ τὴν πλαισιώνει εἶναι ἀπλὸ καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ τοῖχο μὲ δύο πυργοειδεῖς κατασκευὲς στὶς ἄκρες, ποὺ ὅπως γίνεται συνήθως, συνδέονται καὶ διακοσμοῦνται ταυτόχρονα μὲ ὕψασμα. Τὰ πρόσωπα τῶν γυναικῶν τῆς σύνθεσής μας εἶναι ἀπὸ τὰ ὁμορφότερα ποὺ ὑπάρχουν στὸ σύνολο τῶν παραστάσεων τοῦ μνημείου. Στὴ μικρὴ ἐπιφάνεια ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του ὁ τεχνίτης ἀναγκάστηκε νὰ περιορίσει τὸν ἀριθμὸ τῶν εἰκονιζομένων ζωγραφίζοντας μόνο ὅσους ἦταν ἀπαραίτητοι. Δὲν ὑπάρχει ἡ πολυπροσωπία ποὺ εἶδαμε στὴ σύνθεση τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος καὶ τὶς ἀρχαιότερες παλαιολόγειες παραστάσεις³⁷⁸, τὸ δὲ νέο στοιχεῖο εἶναι ἡ θωπεία τοῦ παιδιοῦ ἀπὸ τὸν πατέρα, ποὺ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα ἀποτελεῖ ξεχωριστὸ πίνακα³⁷⁹.

Ἡ παράσταση τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (πίν. 80β)³⁸⁰ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο καὶ διατηρεῖται πολὺ καλά, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὶς φθορὲς ποὺ ὑπάρχουν στὴν κεφαλὴ τῆς Θεοτόκου καὶ χαμηλὰ στὰ ἄμφια τοῦ Ζαχαρία. Στὸ μέσον τοῦ πίνακα μπροστὰ ἀπὸ τὸ θυσιαστήριο παριστάνονται τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης³⁸¹: ὁ Ζαχαρίας, ἀπέναντί του οἱ γονεῖς τῆς Παναγίας καὶ ἀνάμεσά τους ἡ Θεοτόκος.

Τὸ ἱερὸ δὲν ξεχωρίζει ἰδιαίτερα παρὰ μόνο μὲ τὸ ἐλαφρὰ ὑπερυψωμένο καὶ σὲ διαφορετικὸ χρῶμα δοσμένο δάπεδο. Οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τῶν τεσσάρων προσώπων μὲ κάποιες μικροαλλαγές εἶναι χαρακτηριστικὲς καὶ διακρίνουν ὅλες σχεδὸν τὶς παραστάσεις μὲ τὸ ἴδιο θέμα ἀπὸ τότε ποὺ καθιερώθηκε ὡς μία ἀπὸ τὶς σημαντικότερες γιορτὲς μέχρι καὶ τὴν ὀψιμη μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ³⁸². Πιὸ συγκεκριμένα ὁ πρεσβύτερος σκύβει ἐλαφρὰ καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς τὴν παιδίσκη Παναγία ποὺ ἔχει τὰ χέρια σὲ δέηση· ἡ ἁγ. Ἄννα δίπλα καὶ πίσω ἀπὸ τὸν Ἰωακεῖμ χειρονομεῖ συγκρατημένα παρακινώντας τὴν νὰ πλησιάσει τὸν γέροντα ἱερέα. Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σύνθεσης παριστάνεται ὁμιλος ἐννέα νεαρῶν κοριτσιῶν³⁸³, ποὺ εἶναι ντυμένες μὲ τὶς γιορτινὲς τους φορεσιὲς καὶ κρατοῦν λαμπάδες στὰ χέρια³⁸⁴.

378. Βλ. ἀνωτέρω σημ. 124.

379. Βλ. Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν* 95-97, ὅπου ἀναφέρονται πολλὰ παραδείγματα.

380. Βλ. τὴ βιβλιογραφία ποὺ δίνεται στὶς σημ. 293-295.

381. Ἡ σύνθεση πηγάζει ἀπὸ τὸ *Ἀπόκρυφο Πρωτοευαγγέλιο* (VII 1-2).

382. Ἡ καθιέρωση τῆς θεομητορικῆς αὐτῆς ἐορτῆς ἔγινε τὸν 8ο αἰῶνα ἀπὸ τὸν πατριάρχη Γερμανό,

ἀλλὰ βρίσκεται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 9ου σὲ τοιχογραφίες κυρίως τῆς Καππαδοκίας (Göreme καὶ Kizil-Cukur), βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle* 138. Νωρίτερα εἰκονίζεται στὸ κιβώριο τοῦ Ἁγ. Μάρκου.

383. Ὁ ἀριθμὸς τους στὶς συνθέσεις κυμαίνεται ἀπὸ ἕξι μέχρι καὶπάνω ἀπὸ ἐννέα, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle* 180.

384. «Ἵνα μὴ στροφῇ ἡ παῖς εἰς τὰ ὀπίσω καὶ αἰχμαλωτισθῇ ἡ καρδιά αὐτῆς ἐκ ναοῦ κυρίου», *Πρωτοευαγγέλιο* VII, 2.

Στην καθιερωμένη της θέση βρίσκεται και η σκηνή με την Παναγία καθισμένη στο ιερό να την τρέφει ο ἄγγελος, πού πιθανόν στις ἀρχαιότερες, τις πρώτες εἰκονογραφήσεις τῆς ζωῆς τῆς Θεοτόκου, νὰ ἀποτελοῦσε ξεχωριστή σκηνή³⁸⁵. Σχεδὸν ὅμοιες μὲ τὴν παράστασή μας εἶναι οἱ συνθέσεις τῶν μονῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ Ντίλιου³⁸⁶. Μὲ τὴν παράσταση μάλιστα τῆς πρώτης οἱ ὁμοιότητες προχωροῦν καὶ σὲ λεπτομέρειες. Ἐκτὸς ἀπὸ τις ὅμοιες στάσεις καὶ τις ἐνδυμασίες τῶν κοριτσιῶν, τὰ τρία μπροστινὰ κιονόκρανα τῶν κιονίσκων τοῦ κιβωρίου τῆς ἁγ. Τράπεζας στὴ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν, πού ἀνήκουν σὲ ἓνα τύπο ἐκφυλισμένου κορινθιακοῦ, δίνονται στὴ μονὴ Περιβολῆς ἀκόμα πιὸ ἐκφυλισμένα καὶ μοιάζουν περισσότερο μὲ λοφία. Σχηματοποιημένο δίνεται καὶ τὸ πίσω κιονόκρανο.

Κλείνοντας τὴν περιγραφή τῆς παράστασης θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε τὸ σωστὸ πλάνο τῶν προσώπων, ὅχι μόνο τοῦ Ἰωακείμ καὶ τοῦ Ζαχαρία, ἀλλὰ καὶ τῶν ροδαλῶν καὶ χαριτωμένων κοριτσιῶν, πού ἔχουν ἰσχυρὲς ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν παλαιολόγια τέχνη.

Συνθέσεις τοῦ βόρειου τοίχου τοῦ νότιου κλίτους

Ὁ χριστολογικὸς κύκλος συνεχίζεται στὴν ἄνω ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου μὲ τὴ σύνθεση τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου (πίν. 77α), ἡ ὁποία δυστυχῶς εἶναι ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένη καὶ φέρει ἐκτεταμένες καταστροφές στὸ ἄνω τμήμα. Πάνω σὲ ἀμυγδαλίτη λίθο, πίσω ἀπὸ τὸν ὁποῖο διακρίνεται κοντὰ ὁ σταυρὸς καὶ στὸ βάθος τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλὴμ, εἰκονίζεται ξαπλωμένο τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Κοντὰ στὸ κεφάλι του, πίσω ἀπὸ τὸν λίθο, εἶναι γονατισμένη ἡ Θεοτόκος, ἡ ὁποία μὲ μητρικὴ στοργὴ τὸν ἀσπάζεται. Λίγο δεξιότερα, σκυμμένος χαμηλά, ὁ Ἰωάννης ἀσπάζεται τὸ ἀριστερὸ του χέρι. Πίσω ἀπὸ αὐτὸν δεξιὰ μόλις πού διακρίνεται ὁ Ἰωσήφ καὶ ἀκόμη δεξιότερα, στὴν ἄκρῃ τῆς σύνθεσης, προβάλλει τὸ κεφάλι του ἀνάμεσα στὰ σκαλιὰ τῆς κλίμακας ὁ Νικόδημος. Ἀπὸ τις φίλες τῆς Παναγίας, πού συνήθως τῆς συμπαραστέκονται ὀδυρόμενες μὲ ἐκδηλωτικὲς χειρονομίες, εἰκονίστηκε λόγῳ ἔλλειψης χώρου μόνο μία στὴν ἀριστερὴ πλευρά, πού θρηνεῖ μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα. Τῶν ὑπόλοιπων μορφῶν τὰ συναισθήματα εἶναι μᾶλλον συγκρατημένα³⁸⁷. Μπροστὰ στὸν λίθο εἰκονίστηκε τὸ καλάθι μὲ τὰ καρφιὰ καὶ τὰ σύνεργα τῆς Ἀποκαθήλωσης.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη³⁸⁸ ἡ παράσταση τῆς Περιβολῆς δὲν παρουσιάζει πρωτοτυπίες. Ἀνήκει σ' ἓνα ἀπλὸ σχετικὰ καὶ λιγοπρόσωπο τύπο, στὸν ὁποῖο ὑπάρχουν στοιχεῖα τῆς ἀρχαιότερης ἐποχῆς ἀλλὰ καὶ τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἡ ἐπιθυμία τοῦ ζωγράφου τοῦ μνημείου μας ἢ τοῦ ζωγράφου τοῦ προτύπου του νὰ προβάλλει ἰδιαίτερα τὸ σῶμα

385. Βλ. Ν. Δρανδάκη, Ὁ ναὸς τῶν Ἀγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, *ΕΕΒΣ* 25, 1955, 75.

386. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν* πίν. 32α καὶ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* εἰκ. 53.

387. Ὅπως σημειώνει καὶ τὸ Δοξαστικὸ Ἰδιόμε-

λον τῆς Μ. Παρασκευῆς (Τριώδιον 414) «καθελὼν Ἰωσήφ ἀπὸ τοῦ ξύλου... εὐσυμπάθητον θρήνον ἀναλαβὼν...».

388. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. σμμ. 284, ὅπου ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

τοῦ Χριστοῦ τὸν ὁδήγησε σὲ ἀφαίρεση τῶν μορφῶν, ποὺ κυρίως κατὰ τὸν 14ο αἰῶνα εἰκονίζονται στὴν πίσω πλευρὰ τοῦ λίθου.

Ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου, ποὺ εἰκονιζόταν δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, διατηρεῖται, καὶ μάλιστα πολὺ ἄσχημα, μόνο ἓνα μικρὸ τμήμα στὴ δεξιὰ πλευρά, ὅπου μέσα σὲ σαρκοφάγο παριστάνεται ἡ Εὐὰ καὶ λίγο ἀριστερότερα ὁ Χριστός, ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζεται μόνο ἓνα μικρὸ τμήμα. Εἰκονογραφικὲς καὶ ἄλλες παρατηρήσεις δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γίνουν.

Στὴ διπλανὴ παράσταση, ὅπου εἰκονίζονται μαζὶ τὰ ἐπεισόδια τοῦ Λίθου καὶ τοῦ Μή μου Ἄπτου (πίν. 77β)³⁸⁹, ἡ διατήρηση εἶναι καλύτερη. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης παριστάνεται τὸ Μή μου Ἄπτου. Ὁ Χριστὸς βρίσκεται ἀριστερά, ἐνῶ ἐμπρὸς του γονατισμένη ἀλλὰ μὲ ὀρθὸ τὸν κορμὸ ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνή. Ὁ Κύριος ἔχει γερμένο ἑλαφρὰ τὸν κορμὸ πρὸς τὸ μέρος τῆς χειρονομώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Στὸ δεύτερο ἐπίπεδο παριστάνεται ὁ Λίθος. Τὰ ὀθόνια βρίσκονται μέσα σὲ σπηλαιῶδες ἄνοιγμα διαγώνια στὸ ἔδαφος καὶ πίσω, πάνω στὸν λίθο, ἄγγελος ποὺ χειρονομεῖ δείχνοντας πρὸς τὸν τάφο. Ἀριστερὰ δύο γυναῖκες μπροστὰ καὶ μία τρίτη πίσω κρατοῦν μυροδοχεῖα καὶ κοιτᾶζουν φοβισμένα πρὸς τὸν ἄγγελο. Πίσω ἀπὸ τὸν λίθο ἡ κουστωδία, ποὺ τὴν ἀποτελοῦν τέσσερις κοιμισμένοι στρατιῶτες. Ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασης, ὅπως καὶ στίς περισσότερες, δὲν σώζεται.

Ὅπως ἔγινε ἀντιληπτό ἀπὸ τὴ σύντομη περιγραφή τῆς παράστασης, φαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος συνένωσε σὲ μία σύνθεση τὸν Λίθο καὶ τὸ Μή μου Ἄπτου, παρόλο ποὺ ἡ ἐπιφάνεια τὴν ὁποία χρησιμοποίησε δὲν ἦταν μεγάλη. Ἡ συναπεικόνιση τῶν δύο θεμάτων σ' ἓνα πίνακα ἀσφαλῶς δὲν ἔγινε τυχαῖα καὶ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ προγράμματος τοῦ ναοῦ δὲν ἐπαρκοῦσε ὁ διαθέσιμος μέχρι τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο χώρος.

Ἀνατολικά ἀπὸ τὴν προηγούμενη εἰκονίζεται ἡ μαυρισμένη καὶ ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένη Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (πίν. 78α)³⁹⁰. Μπροστὰ σὲ μεγάλη θύρα, ποὺ δὲν διακρίνεται ἂν εἶναι ἀνοιχτὴ ἢ κλειστὴ, εἰκονίζεται στραμμένος πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὁ Χριστός. Ἡ στάση του μὲ τὰ δύο πόδια λυγισμένα στὰ γόνατα, καθὼς καὶ ἡ χειρονομία του, εἶναι μᾶλλον ἀδέξια. Ἀριστερὰ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὁ Θωμᾶς ἐπιχειρεῖ νὰ πλησιάσει τὸν Σωτῆρα ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι τεντωμένο καὶ τὸ κεφάλι ἑλαφρὰ ἀνασηκωμένο. Πίσω του διακρίνονται τὰ κεφάλια τεσσάρων ἢ πέντε μαθητῶν. Τὸ ἴδιο πρέπει νὰ συνέβαινε καὶ στὴ δεξιὰ πλευρά, ὅπου ὅμως ἡ καταστροφὴ εἶναι πιὸ ἐκτεταμένη.

Ἀκολουθεῖ ἡ Ἰαση τοῦ Παραλυτικοῦ (πίν. 78β), ποὺ διατηρεῖται ἀκόμα χειρότερα. Πρέπει πάντως νὰ σημειώσουμε ὅτι ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὀρθὸς ὁ Χριστός, συνο-

389. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 52-56, ἐπίσης D. Triantafyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkira* 162-163, καὶ A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista* 94-98, ὅπου καὶ ὅλη ἡ νεότερη βιβλιογραφία.

390. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας* στὴν Καστοριά, *Μακεδονικά* 21, 1981, 31-32, καὶ A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista* 102-104, ὅπου καὶ ἄλλη νεότερη βιβλιογραφία.

δευόμενος από άγνωστου αριθμού ομάδα αποστόλων. Έχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου πρὸς τὸν ἤδη ἱαθέντα παράλυτο, πὺν εἰκονίζεται μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους. Πίσω, ἀμυδρὰ φαίνονται κάποια κτίρια, ἐνῶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν παράλυτο δὲν διακρίνεται καλὰ ἡ Προβατική κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδα³⁹¹.

Ἀρκετὰ καταστραμμένη εἶναι καὶ ἡ παράσταση τῆς Συνάντησης τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα (πίν. 78β)³⁹², πὺν βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Ἡ Σαμαρείτιδα, σκυμμένη στὸ πηγᾶδι μὲ τὸν κορμὸ σὲ ὀρθή γωνία, προσπαθεῖ νὰ ἀντλήσει νερὸ γιὰ νὰ τὸ προσφέρει στὸν Κύριο, ὁ ὁποῖος εἶναι καθισμένος σὲ βράχο ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου. Μπροστὰ στὸ προστομαῖο εἰκονίζεται καὶ μία μεταλλικὴ κανάτα. Δὲν μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε ἂν εἰκονίζονταν πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ ἀποστολοὶ πὺν ἀναφέρει ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς³⁹³ ἢ καὶ Σαμαρείτες, πὺν σύμφωνα μὲ τὸν εὐαγγελιστὴ εἶχαν ἔρθει νὰ ἀκούσουν τὸν Χριστό.

Ἡ Ἰαση τοῦ Τυφλοῦ (πίν. 79α), πὺν βρίσκεται στὸν χώρο τοῦ Ἰ. Βήματος, δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη παράσταση, διατηρεῖται καλύτερα. Ἀριστερὰ, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, παριστάνεται ὁ ὀρθὸς ὁ Χριστός. Ἀπλώνει τὸ δεξιὸ του χέρι καὶ ἀγγίζει τὰ μάτια τοῦ τυφλοῦ πὺν εἰκονίζεται μὲ κυρτὸ τὸν κορμὸ πρὸς τὸν Κύριο, ἀκουμπώντας σὲ ραβδί. Δεξιότερα ἢ κολυμβήθρα τοῦ Σιλῳάμ, ὅπου νίπτεται ὁ τυφλός. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις τὰ χαρακτηριστικά του εἶναι τὰ ἴδια. Πίσω ἡ παράσταση περιβάλλεται ἀπὸ κιονοστήρικτη στοά. Τὸ ἀνώτερο τμῆμα τῆς σύνθεσης εἶναι καταστραμμένο.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση τῆς Περιβολῆς δὲν παρουσιάζει καμία καινοτομία. Προτιμήθηκε ἡ ἀπεικόνισή της μέσα στὴν πόλη ἀντὶ σὲ τοπίο ἔξω ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλήμ, πὺν προτιμᾶται ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ Ἀθῶ³⁹⁴.

Τελευταία στὴν ἴδια ζώνη δίπλα στὴν Ἰαση τοῦ Τυφλοῦ εἰκονίστηκε ἡ Ἀνάληψη (πίν. 73α)³⁹⁵, τῆς ὁποίας τὸ πάνω τμῆμα μὲ τὸν ἀναλαμβανόμενο Χριστὸ ἔχει καταστραφεῖ. Ἀλλὰ καὶ τὸ τμῆμα πὺν σώζεται φέρει ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Στὴ μέση τοῦ κάτω τμήματος εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο καὶ μὲ τὰ χέρια σὲ δέηση ἡ Παναγία. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ της τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων (δὲν διακρίνεται ἂν εἶναι ἑνδεκα ἢ δώδεκα), οἱ

391. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας 46-48, καὶ Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista* 112-113, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

392. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας 37-39, ἐπίσης D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkira* 317.

393. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ ὁ.π. 90.

394. G. Millet, *Athos* πίν. 119.1, 156.4, 201.1, 232.1 (καθολικὸ Λαύρας, Μολυβοκκλησιά, καθολικὸ Κουτλουμουσίου καὶ Δοχειαρίου). Περισσότερα βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολό-

γου τῆς Μαυριώτισσας 48-49.

395. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19, 1915, 277 κέ., H. Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst* (Strassburg 1934), Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἀγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1938, 32 κέ., S. Tsuji, *Les portes de Ste Sabine, Particularités de l'iconographie de l'Ascension*, *CA* 13, 1962, 13-28, K. Wessel, *Himmelfahrt, RbK* II, στ. 1224 κέ., A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, *LCI* 2, στ. 268 κέ., G. Schiller, *Ikongraphie* III στ. 140 κέ., Ν. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος* (Ἀθήναι 1981).

όποιοι, όπως συμβαίνει συνήθως στην παράσταση αυτή, έχουν στραμμένα τα κεφάλια τους στον οὐρανό, όπου δείχνουν οι δύο ἄγγελοι πού βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο. Τὸ φυσικὸ τοπίο μόλις πού διακρίνεται.

Ἀκάθιστος Ὕμνος³⁹⁶

Ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει³⁹⁷, οἱ ὀκτὼ πρῶτοι Οἴκοι (Α-Θ) βρίσκονται ἀνὰ τέσσερις στὰ δύο τόξα τῶν ἀνοιγμάτων πρὸς τὸ βόρειο κλίτος, οἱ ἐπόμενοι ἑπτὰ (Ι-Ο) στὴν πάνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα, οἱ ἀκόλουθοι ἕξι (Π-Φ) στὴν ἄνω ζώνη τοῦ νότιου τοίχου τοῦ βόρειου κλίτους καὶ οἱ λοιποὶ τρεῖς (Χ-Ω) στὴν ἄνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ ἴδιου κλίτους.

Οἶκος Α

«Ἄγγελος πρωτοστάτης οὐρανόθεν ἐπέμφθη εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τὸ Χαῖρε»³⁹⁸

Ὅπως εἶναι γνωστό, οἱ τρεῖς πρῶτοι Οἴκοι ἀναφέρονται στὸν Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου καὶ ἀποδίδονται μὲ τὴν παράσταση αὐτή. Στὸ μνημεῖο μας ὁ Οἶκος Α (πίν. 81α) ἀποδόθηκε μὲ τὸν Εὐαγγελισμό παρὰ τὸ φρέαρ (σύμφωνα μὲ τὸ Πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου), μὲ τὸν ὅποιο στὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα εἰκονογραφεῖται συνήθως ὁ Οἶκος Γ³⁹⁹.

Μπροστὰ σὲ ὀρεινὸ τοπίο εἰκονίζεται ἀριστερά, χωρὶς φωτοστέφανο, μία φίλη τῆς Θεοτόκου, πού φαίνεται ξαφνιασμένη ἀπὸ τὴ φωνή τοῦ ἀγγέλου, πού παριστάνεται στὸν οὐρανό. Γυρίζει πίσω τὸ κεφάλι καὶ φέρει τὸ ἀριστερὸ χέρι κοντὰ στὸ αὐτί της. Δεξιότερα, κοντὰ στὸ σταυρόμορφο προστομαῖο τοῦ πηγαδιοῦ ἢ Θεοτόκος, μὲ φωτοστέφανο, χειρονομεῖ μᾶλλον συνεσταλμένα ὄντας στραμμένη πρὸς τὸν Γαβριήλ. Δίπλα της, γεμάτη ἀπορία καὶ συστολή, μιὰ μικρὴ ὑπέρετρα^{399α}.

396. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἀκαθίστου στὰ μνημεῖα τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς γίνεται μὲ μεγαλύτερη συχνότητα ἀπ' ὅ,τι κατὰ τὴν προηγούμενη ἐποχή. Πὰ ὅλες σχεδὸν τὶς δημοσιευμένες περιπτώσεις βλ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου στὸν κώδικα Garrett 13 Princeton* (Ἀθήναι 1992) 16-17, ὅπου καὶ ὅλη ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

397. Θεωρήσαμε σκόπιμο, γιὰ νὰ μὴ διασπαστεῖ ἡ ἐνότητα τοῦ κύκλου, νὰ συνεξετάσουμε ὅλες τὶς συνθέσεις τοῦ Ἀκαθίστου ἄσχετα ἀπὸ τὴ θέση πού βρίσκονται στὸν ναό.

398. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica, Wiener Byzantinische Studien*, V (Wien 1968) 30 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 119.

399. Ὅπως π.χ. στὴ Matejčá καὶ στὴν Παναγία

τοῦ Ἀρχοντος Ἀποστολάκη τῆς Καστοριάς (1606), βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* πίν. 54a-b, καὶ Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία* πίν. 236. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις ὡς βάθος τῆς σύνθεσης δίνεται τεῖχος. Ὑπάρχουν βέβαια περιπτώσεις, ὅπως π.χ. τοῦ χειρογράφου Garrett 13 τοῦ Princeton, στὸ ὁποῖο ὁ Οἶκος Γ ἀποδίδεται μὲ τὴ Θεοτόκο καθισμένη στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ ἔχοντας πίσω της τὸν Ἰωσήφ, βλ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 4. Στίς τοιχογραφίες τῆς Καταπολιανῆς ὁ Οἶκος Α εἰκονίζεται μὲ τὸν Εὐαγγελισμό παρὰ τὸ φρέαρ.

399α. Ὅμοια περίπου εἰκονίζεται ὁ Οἶκος στὴν τράπεζα τῆς Μ. Δοχειαρίου (1568), βλ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη ὁ.π. εἰκ. 132.

“Όπως έγινε αντιληπτό, τη σύνθεσή μας τη διακρίνει αρκετή πρωτοτυπία. Ἡ διπλή ἀπεικόνιση τῆς φίλης τῆς Παναγίας καὶ ἡ παράσταση τῆς θεραπαινίδας τὴν καθιστοῦν πολὺ διηγηματική. Παρὰ τὴν ἰσχυρὴ ἀπολέπισή της, φαίνεται πὼς ἦταν ψυχογραφημένη μὲ ἐπιτυχία.

Τὴν παράσταση συνοδεύει ἐπιγραφή μὲ τοὺς δύο πρώτους στίχους τοῦ ὕμνου.

Οἶκος Β

«Βλέπουσα ἡ ἁγία ἑαυτὴν ἐν ἀγνείᾳ φησὶ τῷ Γαβριὴλ θαρσαλέως»⁴⁰⁰

Ἡ σύνθεση (πίν. 81β), ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν προηγούμενη, ὁργανώνεται πολὺ ἀπλά, καθὼς μπροστὰ σὲ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο παριστάνονται ὁ ἀρχάγγελος καὶ ἡ Θεοτόκος, ἡ ὁποία χειρονομώντας ζωηρὰ προσπαθεῖ νὰ πληροφορηθεῖ μερικὰ στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὸ θεϊκὸ ἄγγελμα. Στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι κρατᾷ κλειστὸ εἰλητάριο, ἐνῶ ὁ Γαβριὴλ στὸ ἀριστερὸ φέρει σκῆπτρο⁴⁰¹. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος εἶναι ἐπίσης ἀπλὸ καὶ δίνεται μὲ συνεχὴ τοῖχο, στὸν ὁποῖο ὑπάρχουν δύο ἀνοίγματα καὶ δύο πύργοι. Ἀνάμεσά τους εἶναι γραμμένοι οἱ δύο πρώτοι στίχοι τοῦ Οἴκου.

Εἰκονογραφικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὸν ἐξεταζόμενο καὶ στὸν προηγούμενο Οἶκο ὑπάρχουν σημαντικές: πρῶτα εἶναι τὸ τοπίο καὶ κατόπιν ἡ διηγηματικότητα τῆς πρώτης σύνθεσης.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ Οἴκου γίνεται κατὰ τὸν ἴδιο περίπου τρόπο στὴ βυζαντινὴ⁴⁰² καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Διαφορὲς ὑπάρχουν ἐλάχιστες καὶ σημειώνονται κυρίως στὴν ἀμφίση τοῦ ἀρχαγγέλου ἀλλὰ καὶ στὶς χειρονομίες τῆς Θεοτόκου⁴⁰³.

Οἶκος Γ

«Γνώσιν ἄγνωστον γινῶναι ἡ Παρθένος ζητοῦσα ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα. Ἐκ λαγόνων ἀγνῶν υἱὸν πὼς ἐστὶ τεθῆναι δυνατόν; λέξον μοι»⁴⁰⁴

Ἡ παράσταση (πίν. 82α), ποὺ μαζί μὲ τὶς δύο προηγούμενες ἀποτελοῦν τὶς τρεῖς ἀπὸ τὶς τέσσερις εἰσαγωγικὲς συνθέσεις τοῦ ὅλου προγράμματος τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, ἔχει ἀρκετὲς ἀπολεπίσεις, ἰδιαίτερα στὰ πρόσωπα. Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς σύνθεσης εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος καθισμένη σὲ ξύλινο κάθισμα μὲ ἐρεισίνωτο, κρατώντας στὸ ἀριστερὸ ἀδράχτι καὶ μαλλὶ στὸ δεξιὸ τῆς χέρι. Τὸ κεφάλι τῆς εἶναι στραμμένο πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπου ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ⁴⁰⁵, ὁ ὁποῖος χειρονομεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ κρατᾷ τρία κρινάνθεμα

400. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 30 καὶ Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 120.

401. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 148, ὀρίζει τὴ Θεοτόκο «βαστάζουσα χαρτὶ λέγον “Κατὰ τί γνώσομαι τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω;”».

402. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 16-17 (Ὁλυμπιώτισσα), εἰκ. 31 (Dečani) καὶ εἰκ. 86 (Markov Manastir). Περίπου ὁμοία καὶ στὸν Garrett 13, βλ.

Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη ὁ.π. εἰκ. 3.

403. G. Millet, *Athos* 145.2. Ἡ χειρονομία τῆς Θεοτόκου εἶναι χειρονομία ἀπορίας καὶ συναντᾶται στοὺς 8ο-10ο αἰῶνες, βλ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη ὁ.π. 44.

404. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 31 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 120.

405. Συνήθως ὁ τρίτος Οἶκος ἀποδίδεται, ὅπως ἔχουμε πρὸς πάνω σημειώσεις, μὲ τὸν Εὐαγγελισμό κοντὰ στὸ πηγᾶδι, παράσταση ποὺ τὴν ἔχουν ἐμ-

στο δεξι ἔχοντας στραμμένο τὸ κεφάλι του πρὸς τὸν οὐρανό. Ἡ σκηνὴ ἐκτυλίσσεται μπροστὰ σὲ πίοσχημο κτίριο, πὺν στὸ κέντρο καλύπτεται μὲ ἀχιβάδα καὶ ἔχει εἴσοδο γιὰ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς οἰκίας. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν ἀχιβάδα ὁ πρῶτος στίχος τοῦ Οἴκου. Ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται πολὺ ἀπλὰ καὶ τὸ μόνο πὺν τὴν διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὶς δύο προηγούμενες συνθέσεις τοῦ Α καὶ Β Οἴκου εἶναι οἱ ζωηρότερες χειρονομίες τῆς Παναγίας, γιὰ τὴν ζήτησιν νὰ πληροφορηθεῖ πῶς εἶναι δυνατόν «ἐκ λαγόνων ἀγνῶν υἱὸν τεχθῆναι».

Οἶκος Δ

«Δύναμις τοῦ Ὑψίστου ἐπεσκίασε τότε πρὸς σύλληψιν τῇ ἀπειρογάμῃ»⁴⁰⁶

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ Οἴκου αὐτοῦ (πίν. 82β), μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται ἡ ἄσπορη σύλληψη τῆς Θεοτόκου⁴⁰⁷, γίνεται μὲ τρόπο πὺν δὲν ἀπαντᾶται σὲ σωζόμενες παραστάσεις τοῦ 14ου αἰῶνα. Ἐνῶ σ' ἐκεῖνες ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται καθισμένη σὲ θρόνο καὶ πίσω τῆς δύο ἢ τέσσερις ἄγγελοι ἢ νέες γυναῖκες κρατώντας λευκὸ συνήθως ὕφασμα⁴⁰⁸, στὸ μνημεῖο μας παριστάνεται ὄρθια σὲ βάθρο, μέσα σὲ φωτεινὴ ἐλλειπτικὴ δόξα, μὲ τὰ χέρια σὲ δέση. Στὸ στήθος τῆς σὲ μετάλλιο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφεύγουν λεπτὲς ἀκτίνες, εἰκονίζεται ὁ Χριστός⁴⁰⁹. Στὴν κορυφὴ τῆς δόξας τῆς Θεοτόκου παριστάνεται τὸ Ἅγιο Πνεῦμα κατὰ τέτοιο τρόπο πὺν νὰ ἐνώνει τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ μὲ τὴν δόξα. Πίσω τῆς εἰκονίζονται σπίτια μὲ ἰσόγειο καὶ ἕνα ὄροφο. Μὲ τὸν τρόπο πὺν εἰκονίστηκε ἡ Θεοτόκος στὸ καθολικὸ τῆς Περιβολῆς παραστάθηκε καὶ στὸν ναὸ τῆς Μεταμόρφωσης Παπιανῶν, πὺν θὰ δοῦμε παρακάτω, καθὼς καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα, ὁ Οἶκος Τ (Τεῖχος εἰ τῶν παρθένων κλπ.). Στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Ὁρους ὁ Οἶκος Δ εἰκονίζεται ὅπως καὶ στὸν 14ο αἰῶνα⁴¹⁰.

Οἶκος Ε

«Ἐχουσα Θεοδόχον ἢ Παρθένος τὴν μήτραν ἀνέδραμε πρὸς τὴν Ἐλισάβετ»⁴¹¹

Ἡ λιγοπρόσωπη αὐτὴ σύνθεση (πίν. 83α) εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀξονική. Μπροστὰ ἀπὸ τὶς σχηματικὰ ἀποδομένες οἰκίες τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Ἐλισάβετ παριστάνονται οἱ δύο γυναῖκες τὴ στιγμὴ πὺν ἀγκαλιάζονται. Στὶς ἄκρες τῆς σύνθεσης δίνονται οἱ θύρες τῶν οἰκιῶν τους μὲ ἀνοικμένα τὰ θυρόφυλλα καὶ πάνω στοὺς ὀρθοστάτες εἰκονίζεται ἀπὸ

πνευστεῖ ἀπὸ τὸ Πρωτοεὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου. Βλ. καὶ Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου* 141-142, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

406. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 31, καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 120.

407. Αὐτόθι 43-44.

408. Αὐτόθι εἰκ. 20b (Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσόνας), εἰκ. 33 (Dečani), εἰκ. 55b (Matejč), εἰκ. 77b (Ἅγ. Κλήμης Ἀχιδίας), εἰκ. 88 (Markov Manastir). Μὲ τὸν ἴδιο τύπο περιγράφεται ὁ Οἶκος καὶ στὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 148. Ὁμοία εἰκονίστηκε καὶ στὴν

Καταπολιανὴ Πάρον, βλ. *ABME* 10 (1964) πίν. 10.

409. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ ἐμφανίστηκε γύρω στὸν 9ο αἰ., βλ. A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins* (Princeton 1968) 128.

410. G. Millet, *Athos* πίν. 99.4 (τράπεζα Χιλανδαρίου, 1621), πίν. 145.3 (τράπεζα Λαύρας, 1512), πίν. 155.1 (Μολυβοκκλησιὰ, 1536), πίν. 238.2 (Δοχειαρίου, 1568). Βλ. καὶ Ἀσπρὰ-Βαρδαβάκη ὁ.π. 50-52.

411. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 31 καὶ Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 121.

ένα διακοσμητικό άγγειο. Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ἔχουν ἀποξεστεῖ, ὥστε εἶναι ἀδύνατο νὰ γίνει λόγος γιὰ τὸ πλάσμιο καὶ τὴν ψυχογράφησή τους.

Μὲ τὸν Οἶκο αὐτό, ὅπως καὶ μὲ τὸν ἐπόμενο, τονίζεται τὸ ὑπερφυσικὸ τῆς ἄσπορης σύλληψης τοῦ Χριστοῦ⁴¹². Κατὰ τὸν Α. Grabar⁴¹³ μὲ τὴν παράσταση αὐτὴ ἀποσκοπεῖται νὰ δοξαστεῖ ὁ Χριστὸς ὄντας ἀκόμη ἀγέννητος ἀπὸ ἓνα ἄλλο παιδί θεόσταλτο καὶ ἀγέννητο, τὸ παιδί τῆς Ἑλισάβετ.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση εἶναι γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ. Παριστάνει τὸν Ἀσπασμό ἢ τὴν Ἐπίσκεψη⁴¹⁴ καὶ χρησιμοποιεῖται ἀμετάβλητη ἀργότερα γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς στροφῆς Ε τοῦ Ἀκαθίστου. Καθὼς τὸ κείμενο δὲν προσφέρεται γιὰ ποικιλίες, μένει χωρὶς εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη στὰ κύρια πρόσωπα, ἐνῶ προστίθενται κάποιες δευτερεύουσες μορφές στὰ ψαλτήρια τοῦ Μονάχου (cod. slav. IV)⁴¹⁵ καὶ Tomić (Muz. 2752)⁴¹⁶. Πρόκειται γιὰ μιὰ νεαρὴ ὑπηρετρία, ποὺ κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ ἀντικαθίσταται στὴν τράπεζα τῆς μονῆς Λαύρας ἀπὸ νεαρὸ ὑπηρετῆ⁴¹⁷.

Οἶκος Ζ

«Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων λογισμῶν ἀμφιβόλων ὁ σῶφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη πρὸς τὴν ἄγαμόν σε θεωρῶν καὶ κλεψίγαμον ὑπονοῶν, ἄμεμπτε»⁴¹⁸

Ἡ παράσταση (πίν. 83β), ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν προηγούμενη καὶ φέρει φθορὲς στὸ πάνω τῆς τμήμα καὶ ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις, ἰδιαίτερα στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας, δραματίζεται μπροστὰ ἀπὸ τὸ στέγαστρο τῆς θύρας τῆς οἰκίας τοῦ Ἰωσήφ. Καὶ οἱ δύο χειρονομοῦν. Ὁ Ἰωσήφ κοιτάζοντάς τὴν στὰ μάτια ἐκφράζει τὴν ἀπορία καὶ τὴ λύπη του γιὰ τὸ συμβάν, ἐνῶ ἡ Θεοτόκος ἐκφράζει τὴν ἀντίδρασή της στὰ λόγια του.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση παρουσιάζει περισσότερες παραλλαγές ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Ἔτσι π.χ. οἱ δύο μορφές μπορεῖ νὰ ἔχουν ἀντίστροφη τοποθέτηση⁴¹⁹ καὶ οἱ χειρονομίες τους νὰ εἶναι περισσότερο ἢ λιγότερο ἐκφραστικές. Στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας ὁ Ἰωσήφ ἀπευθύνεται πρὸς τὴ Μαρία μὲ τεντωμένο τὸ δάκτυλο τοῦ χειροῦ ἐπιτιμώντας τὴν αὐστηρά, ὅπως καὶ στὸ μνημεῖο μας⁴²⁰. Στὸ ψαλτήρι Tomić ἡ Θεοτόκος ἀντιδρᾷ μὲ σηκωμένα τὰ χέρια στὴν παρόμοια μὲ τοῦ μνημείου μας χειρονομία τοῦ Ἰωσήφ⁴²¹. Στὸ χειρόγραφο Escorial (cod. 19), ποὺ χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 14ου-ἄρχες

412. Αὐτόθι 5.

413. Α. Grabar, *L'iconographie de la Parousie, στοὺ L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge I* (Paris 1968) 578 κέ.

414. Γιὰ τὸν Ἀσπασμό, βλ. K. Wessel, *Heimsuchung, RbK II*, στ. 1093 κέ.

415. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München* (Wien 1906) πίν. LIII, 128.

416. M. Ščepkina, *Bálgarskaja miniatjura XIV veka. Issledovanie Psaltiri Tomića* (Moskva 1963) πίν. LIV, 1.

417. G. Millet, *Athos* πίν. 145.3.

418. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 32 καὶ A. Paezold, *Akathistos-Hymnos* 121.

419. Ὅπως στὸν Ἁγ. Νικόλαο Ὁρφανό, ὅπου ὁ Ἰωσήφ στηρίζεται μὲ τὰ δύο χέρια στὴ βακτηρία, ἀκουμπώντας ἀκόμα καὶ τὸ πηγούνι του σ' αὐτήν, καὶ κοιτᾷ κατάματα τὴν Παναγία, βλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ πίν. 53.

420. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 77b (σχέδιο).

421. M. Ščepkina, *Bálgarskaja miniatjura XIV veka* πίν. LIV, 2.

15ου αιώνα, οί χειρονομίες του Ίωσήφ είναι πιό έκδηλωτικές της όργης του, καθώς φανερώνει, με τὰ χέρια του στο ύψος της κεφαλής, καὶ διάθεση νὰ κινηθεῖ ἐναντίον τῆς Θεοτόκου⁴²². Ἰδιες περίπου εἶναι οἱ χειρονομίες του Ίωσήφ καὶ στο ψαλτήρι τοῦ Μονάχου καὶ τὸ χειρόγραφο Synodal (gr. 429) τῆς Μόσχας⁴²³. Τέλος θὰ πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε καὶ στὴν παράσταση τῆς Cozia, ὅπου ὁ Ίωσήφ παριστάνεται δύο φορές: στὴ μία εἶναι καθισμένος καὶ συλλογιέται, ὅπως καὶ στὴ Γέννηση, καὶ στὴν ἄλλη στηριζόμενος στὴ βακτηρία του συνομιλεῖ μετὰ τὴ Μαρία δίνοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι τὴν ἀνακρίνει⁴²⁴.

Οἶκος Η

«*Ἦκουσαν οἱ ποιμένες τῶν ἀγγέλων ὑμνούντων*»⁴²⁵

Λόγω τῆς μικρῆς ἐπιφάνειας στὴν ὁποία ζωγραφίστηκε, ἡ σύνθεση (πίν. 84α) ἔχει περιοριστεῖ μόνο στὰ ἀπαραίτητα πρόσωπα, μετὰ τὰ ὁποία ἀποδίδεται καὶ τὸ κεντρικὸ νόημα τοῦ Οἴκου⁴²⁶. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ὀρεινοῦ τοπίου εἰκονίζονται τρεῖς ποιμένες ποὺ μετὰ ἐκδηλωτικὲς χειρονομίες ὑμνοῦν τὸν «ἐν τῇ γαστρὶ Μαρίας βοσκηθέντα». Ἀνάμεσά τους βόσκουν μερικὰ πρόβατα. Στὴν πάνω ἀριστερὴ γωνία δίνεται ὁμάδα τριῶν ἀγγέλων. Δεξιὰ τους ἔχει γραφεῖ ὁ πρῶτος στίχος τοῦ Οἴκου. Σήμερα εἶναι ἀρκετὰ ἀποξεσμένος.

Ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφίας φαίνεται πὼς ὁ ζωγράφος μας δὲν ἀκολούθησε κανένα γνωστὸ σχῆμα. Προτίμησε ἀπὸ τὴ Γέννηση, μετὰ τὴν ὁποία ὅπως εἶπαμε ἀποδίδεται ὁ Οἶκος, νὰ τονίσει ἰδιαίτερα τὸν εὐαγγελισμό τῶν ποιμένων. Ἡ σύνθεση ἀποβαίνει βέβαια ἀποσπασματική, ἀλλὰ ἡ ἐπιλογή τοῦ μοτίβου αὐτοῦ ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς Γέννησης εἶναι πετυχημένη.

Στὰ ἀρχαιότερα παραδείγματα, ὅπως π.χ. τὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὁρφανό⁴²⁷, τὴν Dečani, τὴ Matejča καὶ τὴ μονὴ Marcov, ὁ Οἶκος ἀποδίδεται μετὰ τὴ Γέννηση στὴν ὁποία ὑπάρχουν καὶ οἱ Μάγοι. Ὁ εὐαγγελισμὸς τῶν ποιμένων ἀποτελεῖ συμπληρωματικὸ ἐπεισόδιο⁴²⁸. Στὴν τράπεζα μάλιστα τῆς Λαύρας ἀπουσιάζει⁴²⁹.

422. T. Velmans, Une illustration inédite de l'Akathistos et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, *CA* 22, 1972, εἰκ. 8.

423. J. Strzygowski, *Die miniaturen des serbischen Psalters* πίν. 129 καὶ 130.

424. G. Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), *ZRVI* 14/15, 1973, εἰκ. 2. Καθισμένοι στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ τους συζητώντας ἤρεμα εἰκονίζονται ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ίωσήφ στὴν παράσταση τοῦ χειρογ. Garrett 13. Στὸν οὐρανὸ πετᾷ ἄγγελος κρατώντας ἀνοιχτὸ εἰλητήριο, βλ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 7. Ἰδία εἶναι καὶ ἡ παράσταση στοὺς Humor, βλ. P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle* (Paris 1930) πίν.

XLIII.

425. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 32 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 121. Μετὰ τὸν Οἶκο αὐτὸ ἀρχίζει ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἱστορικοῦ τμήματος τοῦ Ἀκαθίστου καὶ λήγει μετὰ τὸν Οἶκο Μ.

426. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 148, σημειώνει γιὰ τὸν ἐν λόγω Οἶκο: «Ἄπαντα τὰ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἄνευ τῶν μάγων».

427. Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἅγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ* 145, πίν. 54.

428. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 34, 57a-b, 90a-b.

429. G. Millet, *Athos* πίν. 146a. Ἡ Ἀ. Τσιτουρίδου (*Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἅγ. Νικολάου Ὁρ-*

Οἶκος Θ

«Θεοδρόμον ἀστέρα θεωρήσαντες μάγοι τῇ τούτου ἠκολούθησαν αἴγλη»⁴³⁰

Παρά τὴν ἐκτεταμένη ἀπολέπιση πού ἔχει ὑποστῇ ἡ σύνθεση (πίν. 84β), ἰδίως στὸ ἄνω τμήμα, εἶναι φανερό πὺς ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε γιὰ τὴν εἰκόνισή της ὄχι καὶ τόσο συνηθισμένο πρότυπο, ἀφοῦ τὴν ἀπέδωσε μὲ τὴ Γέννηση, ἀπὸ τὴν ὁποία ὁμως ἀπουσιάζει ὁ Ἰωσήφ καὶ οἱ ποιμένες. Ἔτσι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο παριστάνεται ὄρθια μπροστὰ σὲ σπήλαιο ἡ Θεοτόκος, πού χειρονομεῖ πρὸς τὶς δύο γυναῖκες πού ἐπιδίδονται στὸ λουτρό τοῦ βρέφους. Πίσω της μόλις διακρίνεται διαγώνια τοποθετημένη ἡ κτιστὴ φάτνη. Στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο, πίσω ἀπὸ τὸ σπήλαιο, εἰκονίζονταν ἔφιπποι οἱ τρεῖς Μάγοι. Σώζεται σὲ κακὴ κατάσταση μόνο τὸ ἄλογο τοῦ πρώτου.

Εἰκονογραφικὰ ὁ ἐξεταζόμενος Οἶκος ἀκολουθεῖ πρότυπο περίπου ἀνάλογο μ' αὐτὸ τῶν συνθέσεων τῆς Matejčá⁴³¹ καὶ τῶν χειρογράφων Tomić⁴³² καὶ Μονάχου⁴³³, στὰ ὁποία ἡ Γέννηση ἀποδίδεται ἀπλουστευμένη⁴³⁴. Ἡ παράσταση τοῦ μνημείου μας διαφέρει καὶ στὴν ἀπεικόνιση τῆς Θεοτόκου πού εἶναι, ὅπως εἶδαμε, ὄρθια στὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου.

Οἶκος Ι

«Ἴδον παῖδες Χαλδαίων ἐν χειρὶ τῆς Παρθένου τὸν πλάσαντα χειρὶ τοὺς ἀνθρώπους»⁴³⁵

Στὴν ἀριστερὴ ἄκρῃ τῆς σύνθεσης (πίν. 85α) εἰκονίζεται, καθισμένη σὲ βαρὺ μὲ ἐρεισίνωτο κάθισμα, ἡ Θεοτόκος κρατώντας στὰ γόνατά της τὸν Χριστό, ὄχι ὡς βρέφος ἀλλὰ ὡς μικρὸ παιδί. Καὶ οἱ δύο τους ἔχουν ἐλαφρὰ γερμένο τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς Μάγους, πού παριστάνονται δεξιὰ προσερχόμενοι πεζοὶ μὲ δῶρα. Προηγεῖται ὁ γεροντότερος καὶ ἀκολουθοῦν ὁ νέος καὶ ὁ μεσήλικας. Τὸ κεφάλι τους τὸ ἔχουν οἱ δύο πρῶτοι ἐλαφρὰ στραμμένο πρὸς τὰ πάνω, ὅπου μᾶλλον θὰ εἰκονιζόταν ὁ ἀστέρας, ἐνῶ ὁ τρίτος κοιτᾷ πρὸς τὸν θεατὴ. Στὴν παράσταση δὲν εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ⁴³⁶, οὔτε ὁ ἄγγελος πού συνοδεύει συνήθως τοὺς Μάγους⁴³⁷, οὔτε καὶ ὁ νεαρὸς ἵπποκόμος, πού βαστᾷ τὰ ἄλογα καὶ

φανοῦ 146) μᾶλλον ἀπὸ παραδρομὴ σημειώνει ὅτι ὁ εὐαγγελισμὸς τῶν ποιμένων παραλείπεται ἀπὸ τὴν Dečani, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα ὑπάρχει ἀλλὰ εἶναι λίγο καταστραμμένο.

430. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 33 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 122.

431. Αὐτόθι εἰκ. 58a-b.

432. M. Ščepkina, *Bálgarskaja miniatjura XIV veka* πίν. LV, 2.

433. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* πίν. LIV, 131.

434. Ἀπλουστευμένη μόνο μὲ τοὺς Μάγους ὀρίζει τὴν παράσταση καὶ ἡ *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 148. Ὅμοια εἰκονίζεται καὶ στὸ χειρόγραφο Garrett 13, βλ. M. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 9.

435. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 33 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 122. Δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασής μας.

436. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωσήφ στὴ σύνθεση αὐτὴ ὀφείλεται μᾶλλον σὲ ἐπίδραση τῆς παράστασης τῆς Γέννησης, στὴν ὁποία τὶς περισσότερες φορὲς ὑπάρχει καὶ ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων. Ὁ Ἰωσήφ εἰκονίζεται στὶς παραστάσεις τῆς τράπεζας Χιλανδαρίου καὶ Λαύρας, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 101.1 καὶ 146.1, ἀλλὰ καὶ στὸ χειρόγραφο Garrett 13, βλ. M. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 10. Στὴ μικρογραφία τοῦ χειρογρ. ἡ Παναγία εἶναι καθισμένη σὲ ἔξαγμα γῆς καὶ ὁ γεροντότερος μάγος γονατιστός.

437. Ὅπως π.χ. στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανό, βλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ.*

τὸν ὁποῖο ἀναφέρει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁴³⁸. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ποὺ περιβάλλει ἀπὸ πίσω τὴ σύνθεση ἀποτελεῖται ἀπὸ συνεχὲς τεῖχος μὲ δύο πύργους ποὺ ἐνώνονται μὲ ὕψασμα. Ὁ Οἶκος ἔχει ἀποδοθεῖ ὅπως ἀκριβῶς ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων, ἀλλὰ μόνο μὲ τὰ κύρια πρόσωπα καὶ χωρὶς τὸν Ἰωσήφ καὶ τὸν ἄγγελο.

Οἶκος Κ

«*Κήρυκες θεοφόροι γεγονότες οἱ Μάγοι ὑπέστρεψαν εἰς τὴν Βαβυλῶνα*»⁴³⁹

Ἡ παράσταση (πίν. 85β) φέρει σημαντικὲς φθορὲς σ' ὅλη τὴν ἔκτασή της. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζονται πεζοποροῦντες πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπου ἐνθρονῇ γυναικεία μορφή, οἱ τρεῖς Μάγοι. Στὸ δεύτερο ἐπίπεδο παριστάνεται τὸ τεῖχος τῆς Βαβυλώνας, μέσα στὸ ὁποῖο δίνονται διάφορα οἰκήματα. Ἡ γυναικεία μορφή, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν προσωποποίηση τῆς Βαβυλώνας, εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ τεῖχος, καὶ φορᾷ στέμμα, πολυτελὴ κόκκινο χιτῶνα καὶ πέπλο.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ Οἴκου μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ εἶδαμε δὲν εἶναι τόσο συχνή. Στὶς ἀρχαιότερες συνθέσεις τοὺς Μάγους, ποὺ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἶναι ἔφιπποι, τοὺς ὑποδέχονται στὴν πύλη τοῦ τείχους οἱ Βαβυλώνιοι, ὁ λαὸς ἢ μόνο ἄρχοντες⁴⁴⁰. Στὴ μονὴ Markon παριστάνονται μόνο τὰ ἄλογά τους, ποὺ τὰ ὀδηγεῖ στὴν πύλη ἕνας ἵπποκόμος. Ὁ τύπος τῆς Περιβολῆς μὲ τὴν προσωποποίηση τῆς Τύχης τῆς πόλης καθισμένης μπρὸς στὸ τεῖχος εἶναι, ὅσο ξέρω, γνωστὴ ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς Καταπολιανῆς Πάρου^{440α}. Πλησιέστερα στὴ σύνθεσή μας εἶναι ἡ παράσταση τῆς τράπεζας τῆς μονῆς Χιλανδαρίου, ὅπου ὑποδέχεται τοὺς Μάγους στὴν πύλη ὄρθια ἢ προσωποποίηση τῆς πόλης, ποὺ φέρει χιτῶνα, λῶρο καὶ στέμμα⁴⁴¹, καὶ τῆς τράπεζας τῆς μονῆς Λαύρας⁴⁴², ὅπου ἡ προσωποποίηση τῆς πόλης εἶναι ντυμένη μόνο μὲ χιτῶνα. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις οἱ Μάγοι εἶναι ἔφιπποι.

Οἶκος Λ

«*Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος*»⁴⁴³

Στὸν Οἶκο αὐτό (πίν. 86α), ποὺ εἰκονογραφεῖται ὅπως ἡ φυγὴ στὴν Αἴγυπτο⁴⁴⁴, ἡ

Νικολάου Ὁρφانوῦ 147, πίν. 55, ἄλλα παραδείγματα στὴ σ. 148.

438. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 148. Ὑπάρχει ἵπποκόμος στὴν παράσταση τῆς Matejča, βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 59a.

439. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 34 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 122.

440. Π.χ. στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανό (Α. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος* πίν. 56), τὴν Dečani, Matejča καὶ Markon Manastir, βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 36, 60a-b καὶ 93. Κανεῖς δὲν ὑποδέχεται τοὺς ἔφιππους Μάγους στὴ μικρογραφία τοῦ χειρογρ. Garrett 13, βλ. M. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ*

μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου εἰκ. 11.

440a. Βλ. *ABME* 10 (1964) πίν. 13.

441. G. Millet, *Athos* πίν. 101.2.

442. Αὐτόθι πίν. 146.1.

443. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 34 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 123.

444. Πὰ τὴν παράσταση κάνει λόγο ὁ εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος (2, 14), τὸ Πρωτοεὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου (XXI 4) καὶ ἡ ἀπόκρυφὴ διήγηση τοῦ Ψευδο-Ματθαίου (XVII). Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σύνθεσης βλ. G. Millet, *Recherches* 157-158, ἐπίσης J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ* 226-229.

Παναγία είναι καθισμένη σὲ σταχτι ἄλογο (καὶ ὄχι σὲ ὄνο)⁴⁴⁵ καὶ κρατᾷ στήν ἀγκαλιά της τὸν Χριστό⁴⁴⁶, ὁ ὁποῖος στὸ ἓνα χέρι κρατᾷ τὸ εἰλητάριο καὶ ἔχει τεντωμένο τὸ ἄλλο πρὸς τὰ δεξιὰ πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς πίσω ἀπὸ τὸ βουνὸ εἰκονιζομένης πόλης Σωτήνης⁴⁴⁷. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση εἶναι στραμμένη καὶ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωσήφ, ὁ ὁποῖος κρατᾷ ὑψωμένη βέργα. Ἡ δυσανασχέτηση τοῦ ζώου διακρίνεται στὸ ὑψωμένο του κεφάλι μὲ τὰ τεντωμένα αὐτιά καὶ τὸ μισάνοιχτο στόμα. Οἱ μορφὲς προβάλλονται πάνω στὸν λόφο, πίσω ἀπὸ τὸν ὁποῖο φαίνονται τὰ σπίτια τῆς πόλης. Ἐξω ἀπὸ τὸ κάστρο ὑπάρχει πιθανὸν ἓνα βάθρο, πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι καθισμένη μία γυναικεία μορφή πού φορᾷ κίδαρι καὶ χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Ἀσφαλῶς πρόκειται γιὰ τὴν προσωποποίηση τῆς Σωτήνης⁴⁴⁸. Μικρότερα ἀνθρωποειδῆ εἰδωλα φαίνονται νὰ γκρεμίζονται ἀπὸ τὰ τείχη τῆς πόλης (*μη ἐνέγκοντά σου τὴν ἰσχὺν πέπτωκαν*). Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ ὀφείλεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ψευδο-Ματθαίου, στὸ ὁποῖο σημειώνεται (σὲ μετάφραση): «ὅτε ἡ μακαρία Μαρία, μετὰ τοῦ παιδός, ἐντὸς τοῦ ναοῦ εἰσῆλθον, ἅπαντα τὰ εἰδωλα ἔπεσαν χαμαί»⁴⁴⁹. Συγκρίνοντας τὴν παράστασή μας μὲ ἄλλες παλαιότερες, παρατηροῦμε πὼς ὁ ζωγράφος τῆς Περιβολῆς ἀκολούθησε πρότυπα στὰ ὁποῖα ὁ ἀριθμὸς τῶν προσώπων ἦταν περιορισμένος. Δὲν ὑπάρχει στὴ σύνθεσή μας ὁ γιὸς τοῦ Ἰωσήφ, ὁ Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος, πού κρατᾷ ἀπὸ τὰ γκέμια καὶ ὁδηγεῖ τὸ ζῶο⁴⁵⁰ καὶ ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται σὲ παρα-

445. Σὲ ἄλογο εἶναι καθισμένη καὶ στὴ Μ. Ντίλιου, βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* εἰκ. 62, καὶ στὴν Καταπολιανὴ Πάρου, βλ. *ABME* 10 (1964) πίν. 14.

446. Σὲ ἄλλες παραστάσεις ὁ Χριστὸς βρίσκεται στοὺς ὤμους τοῦ Ἰωσήφ, ὅπως π.χ. στὸ Kalinić καὶ στὴ Μ. Ντίλιου, βλ. παρακάτω σημ. 108.

447. Κατὰ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ψευδο-Ματθαίου, πού σώζεται σὲ λατινικὴ γλῶσσα, «ἔφθασαν εἰς τὸ ἔδαφος τῆς Ἑρμουπόλεως καὶ εἰσῆλθον εἰς πόλιν τῆς Αἰγύπτου ὀνόματι Σωτήνη», βλ. P. Peeters, *Évangiles Apocryphes* (Paris 1926) κεφ. XXII, 2, σ. 121. Βλ. ἐπίσης καὶ C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, κεφ. XXIV, σ. 91 κέ. Σὲ ἀρχαῖες τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας κοντὰ στὴν ἐπιγραφή «ἡ Αἴγυπτος» ὑπάρχει καὶ δευτέρη «ἡ πόλις» πού ὁπωσδήποτε ὑποδηλώνει τὴ Σωτήνη, βλ. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1925) I, 1, σ. 79, 117, 160, 188 κ.ά. καὶ τὸν πίν. II.1, σ. 488.

448. Σὲ μία ἀπὸ τὶς καππαδοκικὲς τοιχογραφίες, πού δημοσιεύτηκαν μετὰ τὸν de Jerphanion, ὑπάρχει δίπλα στὴ γυναικεία μορφή, πού βρίσκεται κοντὰ στὴν πύλη τοῦ κάστρου, ἡ ἐπιγραφή «Ἡ βασίλισσα τῆς Αἰγύπτου», βλ. N. καὶ M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1963) 56. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ κίδαρις πού φέρει ἡ μορφή αὐτὴ στὴν παρὰ-

σταση τῆς Περιβολῆς, καθὼς καὶ τὸ στέμμα πού φορᾷ στὴν παράσταση τῆς Παναγίας Χαλκῶων, ὅπου ὅμως δὲν εἰκονίζονται τὰ εἰδωλα. Βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶων* 62, εἰκ. 1. Γυναικεία μορφή μὲ στέμμα μαζί μὲ μιὰ ἄλλη ἀπλοῖκᾶ ντυμένη βρίσκονται στὴν πύλη τοῦ κάστρου τῆς Σωτήνης στὴν παράσταση τοῦ Οἴκου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μεγάλης Παναγίας Σάμου, βλ. N. Πασσᾶ, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Μεγάλης Παναγίας Σάμου* (Ἀθῆναι 1982) 178, πίν. XXVIII, 1. Τὸ κείμενο τοῦ Ψευδο-Ματθαίου (κεφ. XXIV) κάνει λόγο καὶ γιὰ τὸν διοικητὴ τῆς Σωτήνης, τὸν Ἀφροδίσιο, πού μαζί μὲ ἓνα συνοδό του παριστάνεται στὴ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου Synodal (Gr. 429) τῆς Μόσχας. Βλ. εἰκόνα στὸ K. Weitzmann, *The Fresko Cycle of Sta Maria di Castelseprio* (Princeton 1951) πίν. XXX. 70. Ἡ παράσταση τῆς Περιβολῆς ἐνμέρει μόνον συμφωνεῖ μὲ τὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 87.

449. P. Peeters, *Évangiles Apocryphes* κεφ. XXIII, σ. 121, βλ. καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 26 καὶ 47. Εἰδωλα πέφτουν καὶ ἀπὸ τὰ τείχη τῆς πόλης πού εἰκονίζεται στὸ βάθος τῆς μικρογραφίας τοῦ Garrett 13, βλ. M. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 12.

450. Σὲ καππαδοκικὰ μνημεῖα (Kiliclar), καθὼς

στάσεις βυζαντινής αλλά και μεταβυζαντινής εποχής⁴⁵¹. Ἀπὸ τὶς παραστάσεις πού γνωρίζουμε σὲ καμία ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι τόσο ἀνήσυχος καὶ μὲ τόση συμμετοχὴ στὰ ὅσα συμβαίνουν⁴⁵². Ὑστερα ἀπ' ὅλα τὰ παραπάνω θὰ ὑποστηρίζαμε πὼς ὁ ζωγράφος ἐπιλέγει εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα γνωστὰ ἀπὸ ἀρχαιότερες παραστάσεις τοῦ Οἴκου καὶ τὰ ὁποῖα ἀπαντῶνται καὶ σὲ συνθέσεις πού χρονολογοῦνται στὸν 15ο καὶ 16ο αἰῶνα⁴⁵³.

Οἶκος Μ

«Μέλλοντος Συμεῶνος τοῦ παρόντος αἰῶνος μεθίστασθαι τοῦ ἀπατεῶνος...»⁴⁵⁴

Ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 86β), πού ὡς γνωστὸ ἀποδίδεται μὲ τὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς⁴⁵⁵, βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὸν προηγούμενο καὶ διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Ἀπαρτίζεται μόνο ἀπὸ τὰ τρία κύρια πρόσωπα, τὴ Θεοτόκο, τὸν πρεσβύτερην Συμεῶν καὶ τὸν Χριστό⁴⁵⁶. Στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ Θυσιαστήριο ἢ Παναγία καὶ ὁ Συμεών. Ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὴν ἀγκαλιά τοῦ πρεσβύτερου, ἀλλὰ δυσανασχετεῖ καὶ θέλει νὰ ἐπιστρέψει στὴ μητέρα του, πού ἀπλώνει συγκρατημένα τὰ χέρια της γιὰ νὰ τὸν πάρει χωρὶς νὰ ἀλλοιώνει τὴν ἰσορροπία τῆς σκηνῆς. Πίσω ἀπὸ τὴν Τράπεζα, ἡ ὁποία στηρίζεται σὲ βαρὺ πόδι καὶ φέρει κατάκοσμο κάλυμμα, ὑπάρχει κνικλὶ καὶ κιβώριο καὶ πρὸς πίσω τοῖχος μὲ δύο συμμετρικοὺς πύργους. Ἀπὸ ἀποψη εἰκονογραφικὴ ἢ παράστασή μας ἀνήκει στὸν τύπο Ε' σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη τοῦ

καὶ στὸ Ψαλτήρι τοῦ Λονδίνου Add. 19352, γράφεται καὶ τὸ ὄνομά του, βλ. G. de Jerfanion, *Les églises rupestres de Cappadoce* πίν. 47.2 καὶ G. Millet, *Recherches* εἰκ. 119. Ἐπίσης καὶ ἡ ὑμνολογία τῆς ἐορτῆς τοῦ ἁγ. Ἰακώβου (23 Ὀκτωβρίου) ἀναφέρει «Φυγὰς σὺν αὐτῷ ἐν Αἰγύπτῳ γενόμενος, σὺν Ἰωσήφ, τῇ μητρὶ τε τοῦ Ἰησοῦ...» *Μηναιὸν Ὀκτωβρίου* σ. 132.

451. Στὸ Kalinić ἡ ὁμάδα τῶν προπορευομένων νεαρῶν ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία ἄτομα (G. Millet, *Recherches* εἰκ. 112), στὴ Matejča ὁ Ἰάκωβος συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἰωσήφ, ἐνῶ τὸ ζῶο τὸ ὁδηγεῖ ὁ μικρότερος γιὸς του, βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, The Kariye Djami IV* εἰκ. 53b, ὁ μικρότερος γιὸς ὁδηγεῖ τὸ ζῶο καὶ στὴν Dečani, βλ. αὐτόθι εἰκ. 53. Στὸ *Μηνολόγιο* τοῦ Βασιλείου Β' ὁ Ἰακώβ ἀκολουθεῖ, ἐνῶ τὸ ζῶο τὸ ὁδηγεῖ ὁ Ἰωσήφ, βλ. Lafontaine-Dosogne, *The Kariye Djami IV* εἰκ. 55. Στὴ Μ. Ντίλιου τὸ ζῶο τὸ ὁδηγεῖ ὁ Ἰάκωβος, βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* εἰκ. 62, καὶ στὴν Capella Palatina προπορεύεται ὁ Ἰωσήφ ἔχοντας στοὺς ὤμους τοῦ τὸν Χριστό, ἐνῶ ἔπεται ὁ Ἰάκωβος, βλ. Millet, *Recherches* εἰκ. 109.

452. Μᾶλλον ὁ ζωγράφος θέλησε νὰ ἐκφράσει

τὴν ἀνησυχία τοῦ παιδιοῦ γι' αὐτὰ πού βλέπει νὰ διαδραματίζονται στὴν πόλη.

453. Στὴ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας Synodal (gr. 429) τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ. μπρὸς στὴν πύλη τῆς Σωτήνης ὁ Ἀφροδίσιος καὶ ὁ ἀκόλουθός του σεβίζουν πρὸς τὴν θεία οἰκογένεια, βλ. F. Buslaev, *Publications of the Moskow, Publin Museum, στὸ Socinenija Buslaeva I* (Saint Petersburg 1908) 414, καὶ K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio* πίν. XXX. Περίπου παρόμοιο εἰκονογραφικὸν τύπο μὲ τῆς Περιβολῆς βρίσκουμε στὴν τράπεζα Χιλανδαρίου, στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας καὶ τὸ καθολικὸ τῆς Μ. Δοχειαρίου, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 101.3, 147.1, καὶ 238.1.

454. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 34 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 123.

455. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 149.

456. Πᾶ τὴν εἰκονογραφία τῆς σύνθεσης βλ. σημ. 95-96, ὅπου ὅλη ἡ βιβλιογραφία. Ἀπὸ τὴν παράστασή μας λείπουν ὁ Ἰωσήφ μὲ τοὺς νεοσσούς καὶ ἡ προφήτισσα Ἄννα.

Ξυγγόπουλου⁴⁵⁷, ὁ ὁποῖος ἐπικράτησε ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα καὶ εἶχε εὐρεία χρήση στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Ὁρους.

Στὴ σύνθεση τῆς Ὑπαπαντῆς, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες τοῦ ἴδιου ζωγράφου στὸ μνημεῖο, διακρίνει κανεῖς τὴ δύναμη τοῦ καλλιτέχνη νὰ ψυχογραφεῖ τὰ πρόσωπα. Ἐτσι ὁ Συμεὼν δόθηκε μὲ τὰ μάτια πρὸς τὸν οὐρανὸ καὶ μὲ ρυτιδωμένο τὸ μέτωπο, ἐνῶ τὴν Παναγία τὴ διακρίνει συγκρατημένη ἔκφραση. Ἀλλὰ καὶ ἡ στάση καὶ ἡ ἔκφραση τοῦ παιδιοῦ εἶναι πολὺ μελετημένη, καθὼς δείχνει ἀνήσυχο καὶ ἴσως φοβισμένο ἀπὸ τὴν ὄψη τοῦ γέροντα.

Οἶκος Ν

«Νέαν ἔδειξεν κτίσιν ἐμφανίσας ὁ κτίστης ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις ἐξ ἀσπόρου βλαστήσας γαστροῦς»⁴⁵⁸

Στὴ δεξιὰ ἄκρη τῆς σύνθεσης (πίν. 87α-β), καθισμένη σὲ βαρὺ χωρὶς ἐρεισίνωτο κάθισμα καὶ πατώντας σὲ ὑποπόδιο, εἰκονίζεται ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ στὰ γόνατά της. Καὶ οἱ δύο τους ἔχουν στραμμένο τὸ κεφάλι καὶ τὸ βλέμμα πρὸς τὸν οὐρανό, πρὸς τὸ μέρος ὅπου εἶναι γραμμένοι οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τοῦ Οἴκου. Ἀριστερὰ ομάδα νεαρῶν ἀνδρῶν συζητᾷ, ἐνῶ ὁ πρῶτος ὑψώνει τὰ χέρια καὶ τὸ πρόσωπο πρὸς τὸν οὐρανό.

Οἱ Οἶκοι ποὺ ἀφοροῦν τὸ δογματικὸ μέρος τοῦ ὕμνου δὲν ἀκολουθοῦν πάντα τὴν ἴδια εἰκονογραφία. Τοῦτο ὀφείλεται στὴν προσπάθεια τῶν καλλιτεχνῶν νὰ ἀποδώσουν ἀνάλογα μὲ τὴ θεολογικὴ τους παιδεία ἀλλὰ καὶ τὴν ἀντίληψή τους τὶς ἀφηρημένες ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἔννοιες τοῦ ὕμνου. Σὲ μερικὲς μάλιστα περιπτώσεις, ἂν δὲν ὑπάρχει τὸ σχετικὸ κείμενο, εἶναι ἀδύνατη ἡ ταύτιση τῶν σκηνῶν.

Ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀπὸ τὴν παράσταση μᾶς περιγράφει τὸν Οἶκο αὐτὸ ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς⁴⁵⁹. Σύμφωνα μ' αὐτὴν ὁ Χριστὸς βρίσκεται «ἐπὶ νεφέλης εὐλογῶν». Κάτω τάγματα ἁγίων, ἱεραρχῶν, μαρτύρων καὶ ἀπόστολοι. Πουθενὰ δὲν γίνεται λόγος γιὰ τὴν Παναγία. Στὶς σωζόμενες παραστάσεις τοῦ 14ου αἰῶνα, δηλαδὴ τῆς Παναγίας Χαλκῶν, τῆς Dečani, τῆς Matejča καὶ τοῦ Markov Manastir, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στὴ μέση τῶν ὁμίλων, πάντα χωρὶς τὴν Παναγία⁴⁶⁰. Ἀλλοῦ ἔχει τὴν ἡλικία τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα καὶ ἄλλοῦ τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ⁴⁶¹. Σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ ἀποδίδεται ὁ Οἶκος στὴν τράπεζα τῆς μονῆς Χιλανδαρίου καὶ τὴν τράπεζα τῆς Λαύρας⁴⁶², ἐνῶ περίπου ὅμοια μὲ τὴν παράστασή μας ἔχει εἰκονιστεῖ στὸν κώδ. Escorial⁴⁶³.

457. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ὑπαπαντή, *ΕΕΒΣ* 6, 1929, 228-239 καὶ παραπάνω σημ. 98.

458. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 35 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 123. Στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας διατηρεῖται ἡ ἐπιγραφή ΝΕ[ΑΝ] ΕΔ[ΕΙΞ]Ε ΚΤΙCΙΝ ΕΜ[Φ]ΑΝΥCΑC Ο ΚΤΙCΤΗC ΗΜΙΝ ΤΟΙC ΥΠ' ΑΥΤ[ΟΥ] ΓΕΝΟΜ[Ε]ΝΟΙC.

459. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 149.

460. A. Paetzold *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 14, 39, 64a,

97. Μὲ ὅμοιο τρόπο εἰκονίζεται ὁ Οἶκος στὴν Παναγία τοῦ Ἀρχοντα Ἀποστολάκη στὴν Καστοριά, Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 240β.

461. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 14, 39, 64a, 97.

462. G. Millet, *Athos* πίν. 102.1 καὶ 147.1.

463. T. Velmans, Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, *CA* 22, 1972, εἰκ. 15.

Οἶκος Ξ

«Ξένον τόκον ἰδόντες ξενωθῶμεν τοῦ κόσμου, τὸν νοῦν εἰς οὐρανὸν μεταθέντες»⁴⁶⁴

Ἡ ὁργάνωση τῆς παράστασης (πίν. 88α) ἔχει γίνει κατὰ τρόπο ἄριστο, ὅμως αὐτὴ ἀποδίδεται ἐντελῶς διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν τύπο πού περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁴⁶⁵. Δεξιὰ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, μέσα σὲ χτιστὴ φάτνη, βρίσκεται ὁ Χριστὸς καὶ τὰ δύο ζῶα πού τὸν θερμαίνουν. Στὸ ἴδιο ἐπίπεδο ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ φάτνη ἕνας νέος δειχνεὶ πρὸς αὐτὴν ἀπευθυνόμενος στοὺς νέους πού βρίσκονται ἀριστερότερα χειρονόμοντας καὶ κοιτάζοντας πρὸς τὸν οὐρανό. Πίσω ἀπὸ τὴ φάτνη διαγώνια, ξαπλωμένος σὲ στρωμνὴ (Ἀναπεσών), εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στὴν ἡλικία τοῦ Παντοκράτορα κρατώντας κλειστὸ εἰλητᾶριο στὸ ἀριστερὸ χέρι. Στὸ τελευταῖο πρὸς τὸ βάθος ἐπίπεδο πλαισιώνουν τὸν πίνακα δύο διαγώνια δοσμένοι λοφίσκοι μὲ ἐλάχιστη βλάστηση. Στὸ ἄνω μέρος οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τοῦ Οἴκου.

Ὅπως γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτό, ἡ σύνθεση διαφέρει εἰκονογραφικὰ ὄχι μόνο ἀπὸ τὸν τύπο πού ὀρίζει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* ἀλλὰ καὶ ἀπὸ αὐτὸν πού συνήθως ἀκολουθεῖ ἡ παράδοση τοῦ 14ου αἰώνα. Στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανὸ καὶ τὴν Dečani εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ θρόνο καὶ γύρω πλῆθος ὁσίων, ἀρχιερέων, ἱερέων, μοναχῶν, πιστῶν καὶ ψαλτῶν, πού κοιτάζουν πρὸς αὐτὸν καὶ ὄχι στὸν οὐρανό⁴⁶⁶. Στὴ Matejča παριστάνεται ψηλά, σὰν νὰ εἶναι σὲ προσκυνητᾶρι, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καὶ κάτω ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δύο ὅμιλοι ὁσίων πού δίνονται μᾶλλον συζητοῦντες⁴⁶⁷. Στὸ Markov Manastir εἰκονίζεται στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σύνθεσης καθισμένη σὲ θρόνο ἡ Παναγία ἔχοντας τὸν Χριστὸ βρέφος στὴν ἀγκυαλίᾳ της, ἐνῶ ἀπὸ δεξιὰ τὴν πλησιάζει ὅμιλος ἀγγέλων⁴⁶⁸. Τέλος στὴν παράσταση τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας ἡ Παναγία εἶναι καθισμένη σὲ θρόνο καὶ περιβάλλεται ἀπὸ ἀποστόλους⁴⁶⁹. Ὅμοια παριστάνεται, ὅσο γνωρίζω, μόνο στὴν ὑστεροβυζαντινὴ εἰκόνα στὸ Λειβάδι Σκοπέλου καὶ στὴν Καταπολιανὴ Πάρου^{469α}. Πιο κοντὰ στὴ σύνθεσή μας εἰκονογραφικὰ βρίσκονται οἱ μικρογραφίες τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Μονάχου (cod. Slav. IV)⁴⁷⁰, τοῦ ψαλτηρίου Tomić (Muz. 2752)⁴⁷¹, τοῦ χειρογράφου

464. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 35 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 124. Ἡ ἐπιγραφή τῆς παράστασής μας εἶναι: ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝΤΕC ΞΕΝΩ[ΘΩΜΕΝ] ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΟΝ ΝΟΥΝ ΕΙC ΟΥΡΑΝΟΝ ΜΕΤΑΘΕΝΤΕC.

465. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 149, «Οὐρανὸς καὶ ἐπάνω αὐτοῦ ἡ Παναγία καθημένη ἐπὶ θρόνου μὲ τὸ βρέφος, καὶ κάτωθεν τοῦ οὐρανοῦ πλῆθος ὁσίων βλέποντες ἄνω εἰς τὸν οὐρανόν».

466. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 7 καὶ 20. Σὲ θρόνο, στὴν ἡλικία τοῦ Ἑμμανουήλ, περιβαλλόμενος ἀπὸ ἀγγέλους, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στὸ χειρόγρ. Garrett 13, βλ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μι-*

κρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου εἰκ. 15.

467. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 66a. Τὸ σχέδιο 66b μᾶλλον δὲν εἶναι πιστό.

468. Αὐτόθι εἰκ. 98.

469. Cv. Grozdanov, *Ilustracija himni Bogorodičnog Akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu, Zbornik Svetozara Radojčića* (Beograd 1969) σχ. 4.

469α. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη* (Ἀθήνα 1986) ἀρ. 99, καὶ *ABME* 10 (1964) πίν. 16.

470. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* πίν. LV, σ. 137.

471. M. Ščepkina, *Bălgarskaja miniatjura XIV veka* πίν. LVIII, 2.

Synodal (gr. 429) της Μόσχας⁴⁷² και τοῦ χειρογράφου Escorial⁴⁷³, στὰ ὁποῖα ὁ ἐν λόγῳ Οἶκος ἀποδίδεται μὲ τὴ Γέννηση, ὅπου περιβάλλουν τὴ Θεοτόκο ἄγγελοι, πιστοὶ καὶ ποιμένες (ψαλτήρι Μονάχου) ἢ μόνο πιστοὶ (στὰ ἄλλα τρία χειρόγραφα). Τὸν τύπο μὲ τὴν ἐνθρονη Θεοτόκο ἀκολουθεῖ καὶ ἡ παράσταση τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας καὶ τῆς τράπεζας Χιλανδαρίου. Στὴν πρώτη τὴ Θεοτόκο περιβάλλουν πιστοί, στὴ δεύτερη, παρὰ τὶς φθορὲς ποὺ ὑπάρχουν, φαίνεται πὼς περιβάλλουν τὴν Παναγία πιστοὶ καὶ μοναχοί⁴⁷⁴.

Οἶκος Ο

«Ὁλος ἦν ἐν τοῖς κάτω καὶ τῶν ἄνω οὐδ' ὅλως ἀπὴν ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος»⁴⁷⁵

Καὶ ἀπὸ τὴ σύνθεση αὐτὴ (πίν. 88β), ποὺ βρίσκεται δίπλα στὴν προηγούμενη καὶ διατηρεῖται μόνο κατὰ τὸ ἀριστερὸ τῆς τμήμα, ἀπουσιάζουν τὰ πρόσωπα ποὺ σὲ ἄλλα μνημεῖα παριστάνονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Χριστό⁴⁷⁶, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται, ὅπως καὶ στὸν προηγούμενο Οἶκο, στὴν ἡλικία τοῦ Παντοκράτορα, καθισμένος σὲ βαρὺ χωρὶς ἐρεισίνωτο ξύλινο θρόνο. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ἀκουμπισμένο στὸ γόνατο κλειστὸ σταχωμένο βιβλίο. Στὸν ἴδιο ἄξονα στὸ ἄνω μέρος τοῦ πίνακα παριστάνεται σὲ ἡμικυκλικὴ δόξα ἡ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἶναι μισοκαταστραμμένη. Μερικὰ ὑπολείμματα στὸ κάτω μέρος τοῦ ἡμικυκλίου ἴσως ἀνήκουν στὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δύο ἀγγέλους ποὺ πιθανὸν ἀνακρατοῦσαν τὴ δόξα ἢ σὲ ἐξαπτέρυγα.

Ὅπως γίνεται εὐκόλα ἀντιληπτό, ὁ Οἶκος αὐτὸς ὑμνεῖ τὶς δύο φύσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀποδίδεται συνήθως μὲ τὴ διπλὴ ἀπεικόνισή του. Ἄλλοτε δίνεται μὲ τὴν ἴδια μορφή καὶ στὴ Γῆ καὶ στὸν Οὐρανὸ (ὅπως συμβαίνει π.χ. στὴν Περίβλεπτο, στὸ μνημεῖο μας καὶ στὴν Καταπολιανή⁴⁷⁷) καὶ ἄλλοτε διαφορετικά, νέος κάτω, μεσήλικας ἄνω (ὅπως στὴ

472. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* 131.

473. T. Velmans, *Une illustration inédite* εἰκ. 16.

474. G. Millet, *Athos* πίν. 147.1 καὶ 102.2.

475. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 35 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 124. Ὑπάρχει μεγάλη ὁμοιότητα τοῦ κεμένου τοῦ Οἴκου μὲ τὴ φρασολογία τοῦ κοντακίου τῆς Πεντηκοστῆς (ἀρ. 33) τοῦ Ρωμανοῦ, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ ἰσχυρὸ ἐπιχείρημα ὅτι συγγραφέας τοῦ Ἀκαθίστου εἶναι ὁ Ρωμανός, βλ. Κ. Μητσάκη, *Βυζαντινὴ ὑμνογραφία I* (Θεσσαλονίκη 1971) 449 κέ. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ διατηρεῖται ἡ ἐπιγραφή [Ο]ΙΟC HN EN TOIC KATΩ [KAI TΩN AN]Ω ΟΥΔΟΛΩC ΑΠΗΝ Ο ΑΠΕΡΙΓΡΑΠΤΟC...

476. Μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπόστολοι, ἄγγελοι, κληρικοί, μοναχοὶ καὶ πιστοί. Στὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὁρφανὸ καὶ στὴν Dečani περιβάλλουν τὸν Χριστὸ ἀπόστολοι, βλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος* 151, πίν. 58, VI. Petković - Dj. Bošković, *Manastir Dečani* (Beograd 1941) πίν. CCXLVIII. Πιστοὶ μὲ ἀρχοντικές ἐνδυμασίες καὶ καπέλα ἀλλὰ καὶ μὲ ἀπλὴ ἐνδυμασία περιβάλλουν τὸν Χριστὸ στὴ Matejča, βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 33, εἰκ. 68. Ἄγγελοι καὶ ἀπόστολοι (;) ἢ ἱεράρχες βρίσκονται γύρω ἀπὸ τὸν Χριστὸ στὴν Περίβλεπτο Ἀχρίδας, βλ. Cn. Grozdanov ὅ.π. σχ. καὶ πίν. 5, καὶ A. Paetzold ὅ.π. εἰκ. 79a-b. Στὸ Markov Manastir ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἰκονίζονται ἱεράρχες, βλ. L. Mirković - Z. Tatić, *Markov manastir* (Novi Sad 1925) εἰκ. 47 καὶ Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 100. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (149) ἀναφέρει: «ἀπὸ τὸ ἕνα καὶ τὸ ἄλλο μέρος ἱστάμενοι ἀπόστολοι καὶ ἄλλος ὄχλος». Στὸ χειρόγραφο Garrett 13 ὁ Χριστὸς εἶναι κάτω ὄρθιος σὲ δόξα ἀνάμεσα στοὺς δώδεκα ἀποστόλους καὶ πάνω στὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ ἀνάμεσα σὲ ἀγγέλους, βλ. M. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 16.

477. Grozdanov ὅ.π. πίν. 5 καὶ ABME 10 (1964) πίν. 17 καὶ Θ. Ἀλιπράντης, *Ἡ Ἑκατονταπυλιανὴ τῆς Πάρου* (Πάρος 1996) πίν. 34.

μονή Markov). Μόνο μία φορά εικονίζεται στα χειρόγραφα Synodal⁴⁷⁸ και Escorial⁴⁷⁹. Στην Παντάνασσα του Μυστρᾶ (στο στρώμα του 17ου αἰ.) ἀντί για τὸν Χριστὸ κάτω εικονίζεται ἡ Θεοτόκος ἔνθρονη μετὰ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της, ἐνῶ πάνω εἶναι ὁ Χριστὸς σὲ προτομή⁴⁸⁰. Στὶς μονὲς τοῦ Ἱ. Ἀθῶ, καὶ συγκεκριμένα στὴν τράπεζα τοῦ Χιλανδαρίου (1621)⁴⁸¹, ὁ Χριστὸς εικονίζεται μεσήλικας μέσα σὲ ὠοειδὴ δόξα, ὄρθιος ἔχοντας ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του τοὺς ἀποστόλους. Πάνω, σὲ ἡμικύκλιο, ὁ Χριστὸς σὲ προτομή συνοδευόμενος ἀπὸ δύο ἀγγέλους ἐπίσης σὲ προτομή. Ὁμοία εἶναι περίπου καὶ ἡ παράσταση τῆς μονῆς Δοχειαρίου (1568), μόνον ποὺ ὁ οὐράνιος Χριστὸς ἔχει ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ του δύο ἐξαπτέρυγα⁴⁸². Μὲ λιγότερους (μόνο ἕξι) ἀποστόλους ἀποδίδεται ὁ Οἶκος στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας (1512)⁴⁸³, ἐνῶ στὴ Μολυβοκκλησιὰ (1536) εικονίζεται ὁ Χριστὸς μόνον μία φορά (ἐν τοῖς κάτω) ὁλόσωμος σὲ δόξα ἀνάμεσα σὲ ἀγγέλους⁴⁸⁴.

Οἶκος Π

«Πᾶσα φύσις ἀγγέλων κατεπλάγη τὸ μέγα τῆς σῆς ἐνανθρωπήσεως ἔργον»⁴⁸⁵

Ἡ διατήρηση τοῦ Οἴκου (πίν. 89α), ποὺ ἀναφέρεται στὶς δύο φύσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἔχει περίπου τὸ ἴδιο θεολογικὸ περιεχόμενο μετὰ τὸν προηγούμενο, καθὼς καὶ τῶν ἄλλων τοῦ ἴδιου τοῖχου, εἶναι ἀποσπασματική. Ὅ,τι μάλιστα διατηρεῖται εἶναι ἀπολεπισμένο καὶ ξεπλυμένο. Στὸ μέσον τῆς παράστασης πρέπει νὰ εἰκονίζονταν ἔνθρονη μετὰ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά ἡ Θεοτόκος⁴⁸⁶. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ της παριστάνονται συμμετρικά, στραμμένοι πρὸς τὸ κέντρο, δύο ομάδες ἀγγέλων. Φοροῦσαν χιτῶνα καὶ λῶρο. Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὑποστηριχθεῖ με βεβαιότητα ἂν πίσω ἀπὸ τὶς μορφὲς ὑπάρχει ἡμικυκλικὸ κτίσμα ἢ ἂν πρόκειται γιὰ ὠοειδὴ δόξα, ὅπως στὴν κώδικα Garrett 13⁴⁸⁷. Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς παράστασης, ποὺ θὰ βρισκόταν στὸ πάνω τμήμα της, ἔχει χαθεῖ.

Μὲ δύο βασικοὺς τύπους⁴⁸⁸ εἰκονογραφεῖται ὁ Οἶκος αὐτός: Στὸν ἕνα κεντρικὸ πρόσωπο εἶναι ὁ Χριστὸς, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ εἰκονίζεται καθισμένος⁴⁸⁹, ὄρθιος⁴⁹⁰ ἢ σὲ προτομή⁴⁹¹.

478. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* 131.

479. T. Velmans, *Une illustration inédite* εἰκ. 17.

480. G. Millet, *Mistra* πίν. 151.4.

481. G. Millet, *Athos* πίν. 103.1.

482. Αὐτόθι πίν. 236.1.

483. Αὐτόθι πίν. 146-147.1.

484. Αὐτόθι πίν. 155.1

485. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 36 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 125. Οἱ ἕξι ἐπόμενοι Οἶκοι (Π-Φ) βρίσκονται, ὅπως καὶ παραπάνω ἔχουμε σημειώσει, στὸν νότιο τοῖχο τοῦ βόρειου κλίτους πάνω ἀπὸ τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα.

486. Τὸ συμπεραίνουμε ἀπὸ τὰ λίγα στοιχεῖα ποὺ σώθηκαν καὶ ἰδίως ἀπὸ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος.

487. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 82-87, εἰκ. 17.

488. Ἡ Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη διακρίνει τέσσερις

τύπους, ἐντάσσοντας σὲ διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα αὐτὸν στὸν ὁποῖο παριστάνεται ὁ Χριστὸς ὡς Ἑμμανουὴλ περιβαλλόμενος ἀπὸ ἀγγέλους, βλ. αὐτόθι 82.

489. Ὅπως στὴν Cozia (G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia* (Valachie), *ZRVI* 14/15, 1973, εἰκ. 1), τὴν Περίβλεπτο Ἀχρίδας (A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 79b), καὶ τὶς τράπεζες Χιλανδαρίου καὶ Λαύρας (G. Millet, *Athos* πίν. 103.2 καὶ 146.2).

490. Ὅπως στὸ Marcov Manastir (A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 101), καὶ στὰ χειρόγραφα Escorial καὶ Synodal (T. Velmans, *Une illustration inédite* εἰκ. 18, καὶ J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* 131).

491. Ὅπως στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (G. Millet, *Mistra* πίν. 151.4).

Στον δεύτερο τύπο τὸ κεντρικὸ πρόσωπο εἶναι ἡ Παναγία, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ εἶναι ἔνθρονη⁴⁹² ἢ ὄρθια⁴⁹³ μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά. Στὸ παράδειγμα τῆς Matejča στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς σύνθεσης εἰκονίζονται στὴ θέση τῶν ἀγγέλων τρία χερουβεῖμ.

Τέλος ὑπάρχουν καὶ τὰ παραδείγματα τῶν ψαλτηρίων τοῦ Μονάχου καὶ Tomić, ὅπου ὁ Οἶκος ἀποδίδεται μὲ τὴν παράσταση τῆς Γέννησης, στὴν ὁποία γύρω ἀπὸ τὴ σπηλιὰ πλῆθος ἀγγέλων δοξολογεῖ τὸν Χριστό⁴⁹⁴, καὶ τὸ παράδειγμα τῆς Καταπολιανῆς ποὺ ἀποδίδεται μὲ τὸ σπήλαιο, μπροστὰ λευκὸς ἵππος, πάνω ἄγγελος καὶ δεξιὰ μία καθισμένη μορφή. Σύμφωνα μὲ τὸν Θ. Ἀλιπράντη ἡ παράσταση ὀφείλεται στὴν Ἀποκάλυψη^{494α}.

Οἶκος Ρ

«Ρήτορας πολυφθόγγους ὡς ἰχθύας ἀφώνους ὀρῶμεν ἐπὶ σοί, Θεοτόκε»⁴⁹⁵

Ἀπὸ τὴ σύνθεση (πίν. 89α) διατηροῦνται ἐλάχιστα τμήματα. Τὸ πάνω καὶ κάτω μέρος τῆς ἔχουν καταστραφεῖ, τὸ δὲ σωζόμενο φέρει ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις. Κάπως ὑποφερτὰ διατηρεῖται μόνο τὸ πάνω τμῆμα τοῦ σώματος τῆς Παναγίας, ἔτσι ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ γίνει λόγος γιὰ τὴ στάση τῆς καὶ γιὰ τὸ ἂν ἔφερε τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά τῆς. Ἀπὸ τοὺς ρήτορες ποὺ εἰκονίζονταν ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς⁴⁹⁶ σώθηκαν μόνο ἐλάχιστα ἔχνη⁴⁹⁷.

Οἶκος Σ

«Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον ὁ τῶν ὅλων κοσμήτωρ, πρὸς τοῦτον ἀντεπάγγελτος ἦλθε»⁴⁹⁸

Ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 89β), ποὺ ὑπενθυμίζει τὸν σκοπὸ τῆς Σάρκωσης τοῦ Χριστοῦ, διατηρεῖται κάπως καλύτερα ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Στὸ μέσον περίπου τοῦ ἄνω τμήματος, ἀνακλιμένος σὲ στρωμνή, παριστάνεται ὁ Χριστὸς καὶ δίπλα του ἀριστερὰ καθισμένη ἡ Θεοτόκος. Κάτω ἀπὸ τὸν Χριστὸ μόλις ποὺ διακρίνεται γενειοφόρα γεροντικὴ μορφή μὲ στέμμα, ποὺ πρέπει νὰ εἶναι ἡ προσωποποίηση τοῦ Κόσμου.

492. Ὅπως π.χ. στὸν Ἁγ. Νικόλαο Ὁρφάνο (Ἁ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ* πίν. 59), στὴν Dečani (A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 42).

493. Ὅπως στὴ Matejča (αὐτόθι εἰκ. 68a-b).

494. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* πίν. LVI, 139, καὶ M. Šćepkina, *Bălgarskaja miniatjura* LIX, 2.

494α. Θ. Ἀλιπράντης, Παραστάσεις τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου στὴν Ἐκατονταπολιανὴ Πάρου, *EEKM* 15, 1994, 6-9.

495. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 36 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 125. Μὲ τὸν Οἶκο αὐτὸ ὑμνεῖται ἡ Σάρκωση τοῦ Λόγου καὶ ἡ παρθενογέννηση τῆς Παναγίας, γεγονὸς ποὺ ἀδυνα

τελεῖ νὰ ἐρμηνεύσει ἡ «θύραθεν» σοφία. Ἐπιγραφή τῆς παράστασης δὲν διατηρήθηκε.

496. Στὰ χειρόγραφα τῆς Μόσχας καὶ τοῦ Escorial δεξιὰ ἀπὸ τὴν Παναγία εἰκονίζονται ρήτορες καὶ ἀριστερὰ τῆς οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος, βλ. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* 131, φ. 23v, T. Velmans, *Une illustration inédite* εἰκ. 19.

497. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Οἴκου αὐτοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία ποὺ δίνεται στὴν ἀντιστοιχὴ παράσταση τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης Παπιδανῶν, βλ. καὶ M. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 87-89.

498. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 36 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 123.

Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ διαφορετικὰ ὀρίζει τὴν ἀπόδοση τοῦ Οἴκου. Θέλει τὸν Χριστὸ ἀκολουθούμενο ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους, ἐνῶ στὸν οὐρανὸ δίνονται τὰ κοσμικὰ σύμβολα καὶ δύο ἄγγελοι⁴⁹⁹. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος δὲν εἶναι πολὺ συνηθισμένος. Τὸν βρίσκουμε στὶς εἰκόνες τῆς Σκοπέλου καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Εὐσταθίου τῆς μονῆς Ἰβήρων καὶ στὴν Καταπολιανή^{499α}. Παραλλαγή του βλέπουμε στὴν παράσταση τῆς Dečani, στὴν ὁποία συνδυάζονται στοιχεῖα δύο τύπων. Σ' αὐτὴν ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ δόξα μέσα σὲ σπήλαιο κρατώντας τὸν σταυρὸ τῆς Ἀναστάσεως στὸ δεξιὸ χερὶ καὶ εἰλητᾶριο στὸ ἄριστερό, ἐνῶ ἄριστερά καὶ δεξιὰ γονατιστοὶ καὶ δεόμενοι ἔξι ἀποστόλοι⁵⁰⁰. Πιὸ συνηθισμένη εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Οἴκου μὲ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο, ὅπως π.χ. στὶς μονὲς Matejča καὶ Marcov⁵⁰¹, στὴ μονὴ Humor καὶ στὴ Sucevita Μολδαβίας⁵⁰², στὴ μονὴ Δοχειαρίου καὶ στὴ Μολυβοκκλησιὰ Ἁγ. Ὁρους⁵⁰³. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ποὺ χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος τῆς Περιβολῆς, μὲ τὸν Χριστὸ Ἀναπεσόντα καὶ δίπλα του τὴ Θεοτόκο, δὲν εἶναι τόσο πολὺ συνηθισμένος ὅσο οἱ προηγούμενοι ποὺ εἶδαμε. Ἀπαντᾶται στὰ ψαλτήρια τοῦ Μονάχου⁵⁰⁴ καὶ Tomić⁵⁰⁵. Στὸ πρῶτο ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος σὲ στρωμνὴ καὶ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια. Ἡ Θεοτόκος στέκεται δεξιὰ, σκύβει ἑλαφρὰ καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια τῆς στὸν Κύριο. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ «Κόσμος» ντυμένος μὲ πολυτελὴ ἐνδυμασία καὶ διάδημα καὶ κρατώντας ὕφασμα μὲ τοὺς δώδεκα κλήρους. Κατὰ παρόμοιο περίπου τρόπο ἀποδίδεται καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Tomić. Ἐδῶ ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος σὲ μαξιλάρι, ἡ Θεοτόκος βρίσκεται δεξιὰ του γονυπετὴς μὲ τὰ χέρια ἀπλωμένα πρὸς αὐτόν. Δὲν λείπει καὶ ὁ «Κόσμος», ποὺ εἶναι σὲ προτομὴ κρατώντας τοὺς κλήρους στὰ χέρια του. Ἡ παρουσία τοῦ «Κόσμου» ὀφείλεται μᾶλλον στὴν παράσταση τῆς Πεντηκοστῆς⁵⁰⁶.

Οἶκος Τ

«Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων, Θεοτόκε Παρθένε, καὶ πάντων τῶν εἰς σὲ προσφευγόντων»⁵⁰⁷

Ἡ διατήρηση τοῦ Οἴκου αὐτοῦ (πίν. 90α), ποὺ ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς λατρείας τοῦ Σαρκωθέντος Λόγου καὶ ὑμνεῖ τὴν Παναγία ὡς προστάτιδα τῶν παρθένων, παρὰ τίς φθορὲς ποὺ φέρει στὸ ἄνω τμήμα καὶ τίς ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις, εἶναι καλύτερη ἀπὸ τῶν προηγούμενων. Στὸ μέσον τοῦ πίνακα ὄρθια, γυρισμένη ἑλαφρὰ πρὸς τὰ ἄριστερά, μὲ τὰ χέρια σὲ δέση, παριστάνεται ἡ Θεοτόκος. Στὴν ἄριστερὴ ἄκρῃ διατηρεῖται ἀπὸ τὸ

499. *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 149.

499α. Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη (Ἀθήνα 1986) εἰκ. 99. J. Lafontaine-Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste, Byzantion* 54, 1984, πίν. IX (22).

500. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 44.

501. Αὐτόθι εἰκ. 69 καὶ 104.

502. I. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle* (Paris 1930-1932) πίν. XLIV, εἰκ. 3, καὶ LXXXV, εἰκ. 1.

503. G. Millet, *Athos* πίν. 236.2 καὶ 155.1.

504. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* πίν. 56, εἰκ. 141.

505. M. Ščepkina, *Bălgarskaja miniatjura* πίν. LX, εἰκ. 99.

506. Ἐκτενὴ διαπραγμάτευση τοῦ Οἴκου μὲ πλούσια βιβλιογραφία βλ. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου* 90-93.

507. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 37 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 126.

στήθος και κάτω τὸ σῶμα γυναικείας μᾶλλον μορφῆς πού ἀποτελεῖ μέλος τῆς ομάδας τῶν παρθένων πού θὰ εἰκονίζονταν πίσω της. Δεξιά και πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία ὁμιλος τριῶν ἢ τεσσάρων γερόντων, μεταξὺ τῶν ὁποίων και δύο μοναχοί. Ἡ ἀπεικόνισή τους ὀφείλεται στὴν ὑμνολογία, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ Παναγία εἶναι ἡ προστάτιδα τῆς μοναστικῆς ζωῆς και ἡ «στήλη τῆς Παρθενίας».

Εἰκονογραφικά ἡ σύνθεσή μας διαφέρει κάπως ἀπὸ αὐτὴν τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρος τῶν Παπιανῶν πού θὰ ἐξετάσουμε παρακάτω και ἡ ὁποία ἀπαντᾶται σὲ μνημεῖα παλαιότερα και σύγχρονα (Marcov Manastir, Dečani, τράπεζα μονῆς Χιλανδαρίου, τράπεζα μονῆς Λαύρας)⁵⁰⁸. Ἡ διαφορὰ συνίσταται στὸ ὅτι στὸν δεξιὸ ὁμιλο τῆς παράστασης τῆς Περιβολῆς εἰκονίστηκαν δύο ἢ τρεῖς μοναχοί, οἱ ὁποῖοι προηγουῖνται τῶν ἄλλων. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ στοιχεῖο βρίσκεται στὴ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Tomić, ὅπου οἱ μοναχοὶ προπορεύονται ἐνὸς πλήθους πιστῶν⁵⁰⁹.

Οἶκος Υ

«Ὑμνος ἅπας ἡττάται συνεκτείνεσθαι σπεύδων τῷ πλήθει τῶν πολλῶν οἰκτιρμῶν σου»⁵¹⁰

Ἡ διατήρηση τοῦ Οἴκου (πίν. 90α) εἶναι κακή, ἀλλὰ καλύτερη σχετικὰ μὲ τοὺς προηγούμενους. Στὸ πάνω μέρος παριστάνεται εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, στηθαίου, πού μὲ τὸ ἓνα χέρι εὐλογεῖ και μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ ἀνοιχτὸ βιβλίο. Δὲν φαίνεται ἂν τὴν εἰκόνα βαστάζουν νέοι, ἂν βρίσκεται σὲ προσκυνητᾶρι και ἂν τὴν περιέβαλλαν ἄγγελοι, καθὼς και τί βάθος ὑπῆρχε πίσω. Στὸ κάτω τμήμα παραστάθηκε πλήθος ἀπὸ μοναχοὺς, ἱεράρχες και ὁσίους, πού ἀνὰ δύο ἢ τρεῖς συζητοῦν μεταξὺ τους. Πίσω ἀπὸ τὴν ομάδα τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς ὑπάρχει κιβώριο.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ ζωγράφος τῆς Περιβολῆς ἀκολουθεῖ σχεδὸν τὰ ὅσα ὀρίζει ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ. Διαφορὰ σημειώνεται μόνο στὸν Χριστό, πού ἡ *Ερμηνεία* (1419) τὸν περιγράφει ἐνθρόνο⁵¹¹.

Οἶκος Φ

«Φωτοδόχον λαμπάδα τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν, ὁρῶμεν τὴν ἁγίαν Παρθένον»⁵¹²

Ἡ παράσταση (πίν. 90β) δὲν φέρει σοβαρὲς καταστροφές στὸ ἄνω τμήμα, ἀλλὰ ἔχει ὑποστῆ ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις σ' ὅλη τὴν ἔκτασή της. Ὡστόσο εἶναι ἀρκετὰ εὐανάγνωστη. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς εἰκονίζεται ὄρθια ἡ Θεοτόκος μὲ ἐλαφρὰ γυρισμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἀριστερὰ κρατώντας μεγάλη, περίπου ὅσο και τὸ ἀνάστημά της, ἀναμμένη λαμπάδα. Δεξιά μέσα σὲ σπήλαιο ἑπτὰ ἢ ὀκτὼ πιστοὶ τείνουν τὰ χέρια πρὸς αὐτήν.

508. Βλ. τίς σημειώσεις τῆς Μεταμόρφωσης Παπιανῶν.

509. M. Šerpkina, *Bálgarskaja miniatjura* πίν. 61, εἰκ. 100. Βλ. και M. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 94-95. Στὸ ψαλτ. Tomić ἡ Παναγία δέεται μπροστὰ σὲ πύλη.

510. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*

38 και A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 126.

511. Ἐκτενέστερη εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση ἐπιχειροῦμε στὴν ἐξέταση τοῦ ἴδιου Οἴκου τοῦ ναοῦ Παπιανῶν. Βλ. και M. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 96-99.

512. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 38 και A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 126.

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ Οἴκου⁵¹³, στὸν ὁποῖο, θὰ λέγαμε, ἔχει ἀποτυπωθεῖ ὁλος ὁ λυρισμὸς τοῦ Ἀκαθίστου, δὲν παρουσιάζει πολλές καὶ σοβαρὲς εἰκονογραφικὲς παραλλαγές⁵¹⁴, γιατί δὲν προσφέρεται ἡ παράσταση γι' αὐτό, ἀφοῦ ἀποτυπώνεται ζωγραφικὰ σ' αὐτὴν τὸ κείμενο τοῦ Οἴκου. Πιὸ κοντὰ στὴ σύνθεσή μας βρίσκεται ἡ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Tomić⁵¹⁵ καὶ ἡ σύνθεση τῆς Sucevita⁵¹⁶.

Οἶκος Χ

«Χάριν δοῦναι θελήσας ὀφλημάτων ἀρχαίων ὁ πάντων χρεωλύτης ἀνθρώπων...»⁵¹⁷

Παρὰ τίς μεγάλες ἀπολεπίσεις ἡ διατήρηση τῆς παράστασης (πίν. 91α), πού βρίσκεται στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ βόρειου κλίτους, εἶναι σχετικὰ καλή. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς εἰκονίζεται ὁ Χριστός. Κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι τὸν διπλὸ σταυρὸ τῆς Ἀναστάσεως καὶ ἔχει τεντωμένο τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου πρὸς τοὺς εἰκονιζόμενους δεξιὰ πρωτοπλάστους, τὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὐά, πού παριστάνονται, μέσα στὸν Παράδεισο, ὄρθιοι μὲ τὰ χέρια σὲ ἱκεσία πρὸς τὸν Κύριο. Πίσω τους πιθανὸν εἰκονίζονταν καὶ ἄλλοι δίκαιοι. Ἀνάμεσα στὸν Χριστὸ καὶ τοὺς πρωτοπλάστους δίνεται σὲ τομὴ ἡ θύρα τοῦ Παραδείσου. Ἡ ἀπουσία τῆς προοπτικῆς ἀποβαίνει εἰς βάρος τοῦ αἰσθητικοῦ ἀποτελέσματος. Τὸ θύρωμα δίνει τὴν ἐντύπωση τῆς στήλης. Στὸ πάνω μέρος τῆς σύνθεσης σώζεται ἡ ἐπιγραφή [ΧΑΡΙΝ ΔΟΥΝΑΙ ΘΕΛΗΣΑΣ] [Ο ΠΑΝΤΩΝ ΧΡΕΩΛΗΤΗΣ] ΑΝΘΡΩΠΩΝ.

Εἰκονογραφικὰ ὁ Οἶκος αὐτός, μὲ τὸν ὁποῖο ἀποτυπώνεται κατὰ σαφὴ τρόπο ἡ Λύτρωση τῶν ἀνθρώπων, δίνεται συνήθως μὲ δύο τύπους: κατὰ τὸν ἕνα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται νὰ σχίζει τὸ χειρόγραφο τῶν «ἀρχαίων ὀφλημάτων», σύμφωνα μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ τελευταίου στίχου τοῦ Οἴκου. Κατὰ τὸν δεύτερο τύπο κατεβαίνει στὸν Ἄδη καὶ ἐλευθερώνει ἀπὸ τὰ ἔγκατά του τοὺς πρωτόπλαστους⁵¹⁸.

Οἶκος Ψ

«Ψάλλοντές σου τὸν τόκον εὐφημοῦμεν σε πάντες ὡς ἔμψυχον ναὸν Θεοτόκε»⁵¹⁹

Καὶ ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 91β), μὲ τὸν ὁποῖο ἐξυμνεῖται ὁ Χριστὸς στὸ πρόσωπο τῆς Παρθένου, βρίσκεται στὸν ἴδιο τοῖχο μὲ τὸν προηγούμενο καὶ διατηρεῖται μᾶλλον

513. Ἐκτενὴ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση βλ. στὸν ἴδιο Οἶκο τῆς Μεταμόρφωσης Παπιαῶν, πού διατηρεῖται καλύτερα.

514. Ἀ. Εὐγγόπουλος, Θεοτόκος ἡ Φωτοδόχος Λαμπάς, *ΕΕΒΣ* 10, 1933, 321 κέ.

515. M. Ščepkina, *Bălgarskaja miniatjura* πίν. 61, εἰκ. 102.

516. I. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie* πίν. LXXXV, εἰκ. 1. Ἄλλη βιβλιογραφία βλ. καὶ M. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 100-104. Στὴ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ, αὐτόθι εἰκ. 22, συνδυά-

ζεται τὸ «τριλαμπὲς τῆς μιᾶς θεότητος» (μὲ τίς τριπλὲς φωτεινὲς δόξεις) μὲ ἕνα εἶδος κηροπηγίου κολυμβήθρας.

517. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 38 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 127.

518. Ἀναλυτικὰ ἡ εἰκονογραφία τοῦ Οἴκου μὲ τὰ σχετικὰ παραδείγματα δίνεται κατὰ τὴν ἐξέταση τοῦ Οἴκου τοῦ ναοῦ τῶν Παπιαῶν, βλ. καὶ M. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 104-108.

519. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 39 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 127.

ἄσχημα. Στὸ κέντρο παριστάνεται καθισμένη σὲ ξύλινο χωρὶς ἐρεισίνωτο κάθισμα ἡ Θεοτόκος μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἕνας ἱεράρχης, συνοδευόμενος ἀπὸ διάκονο, ὁ ὁποῖος κρατοῦσε πιθανὸν θυμιατήρι, καὶ δεξιὰ ἀκόμη ἕνας διάκονος ἔχοντας δίπλα του δύο ψάλτες μὲ τοὺς συνηθισμένους πῖλους⁵²⁰. Πίσω ἀπὸ τὸ κάθισμα τῆς Παναγίας φαίνονται δύο κιονίσκοι ποὺ μᾶλλον στήριζαν ὑφασμάτινο σκιάδιο, ποὺ ἀποτελεῖ μᾶλλον ἀνάμνηση τῶν ὑφασμάτων ποὺ ἔνωσαν τὶς στέγες τῶν εἰκονιζομένων στὶς τοιχογραφίες καὶ τὰ ψηφιδωτὰ κτισμάτων⁵²¹. Ὑπολείμματα ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τῆς παράστασης διακρίνονται ἐλάχιστα.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράστασή μας ἀκολουθεῖ τὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁵²², καὶ βρίσκεται κοντὰ στὶς συνθέσεις τῆς Dečani καὶ τοῦ Ἀγ. Κλήμεντος Ἀχρίδας⁵²³, καὶ στὴν παράσταση τῆς τράπεζας τῆς μονῆς Λαύρας⁵²⁴. Καὶ στὶς τρεῖς παραστάσεις ἡ Θεοτόκος εἶναι καθισμένη καὶ περιστοιχίζεται ἀπὸ τὰ ἴδια περίπου πρόσωπα. Περίπου ὅμοια ἀποδόθηκε ὁ Οἶκος στὴ Matejčá⁵²⁵. Ὅμως ἐδῶ ἡ Παναγία εἶναι ὄρθια⁵²⁶ καὶ συνοδεύεται ἀπὸ ἀρχάγγελο, ἐνῶ στὸ δεξιὸ μέρος παριστάνονται ἀρχιερεῖς καὶ ψάλτες⁵²⁷.

Οἶκος Ω

«Ὡ πανύμνητε μητέρα, ἡ τεκοῦσα τὸν πάντων ἁγίων ἁγιώτατον λόγον»⁵²⁸

Ἡ σύνθεση τοῦ Οἴκου αὐτοῦ (πίν. 92α), μὲ τὸν ὁποῖο γίνεται ἡ τελευταία παράκληση πρὸς τὴ Θεοτόκο, βρίσκεται δίπλα στὴν προηγούμενη καὶ φέρει σημαντικὲς φθορὲς στὸ πάνω καὶ δεξιὸ τῆς τμῆμα.

Στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς παράστασης, ἀκουμπισμένη σὲ προσκυνητάρη ποὺ φέρει κεντητὴ ποδέα, παριστάνεται εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας. Στὸ δεξιὸ τμῆμα εἰκονίζοταν ὁμιλος πιστῶν, ἀπὸ τοὺς ὁποίους διατηρεῖται κάπως ὑποφερτὰ μόνο ὁ πρῶτος, ποὺ εἶναι βασιλεὺς μὲ στέμμα στὸ κεφάλι. Δίπλα του ἀμυδρὰ κάπως διατηρεῖται μέρος τοῦ σώματος ἑνὸς ἀρχιερέα.

Εἰκονογραφικὰ ὁ Οἶκος ἀποδίδεται στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ μὲ τρεῖς τύπους, ποὺ διαφέρουν κυρίως μόνο στὸν τρόπο ποὺ ἀπεικονίζεται ἡ Θεοτόκος

520. Πὰ τοὺς πῖλους τῶν ψαλτῶν βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτήν, *ΕΕΒΣ* 9, 1932, 351-360, καὶ Ν. Zias, Some Representations of Byzantine Cantors, *ΑΑΑ* 2, 1969, 233-238. Μόνο ψάλτες καὶ ἕνας μοναχὸς εἰκονίζονται στὴ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου Garrett 13, βλ. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* εἰκ. 24. Πὰ τοὺς ψάλτες βλ. καὶ Ν. Κ. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* (Leiden 1986).

521. Π.χ. στὴν τράπεζα τῆς Μ. Χιλανδαρίου, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 103.4, ὅπου ὅμως ἡ Παναγία εἶναι ὄρθια μέσα στὸ ρόμβο ποὺ προβάλλεται σὲ φωτεινὸ παραλληλόγραμμο.

522. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 150.

523. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 49 καὶ 83a-b.

524. G. Millet, *Athos* πίν. 147.1.

525. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 75a-b.

526. Ὅπως στὴν τράπεζα Χιλανδαρίου, βλ. παρὰπάνω, καὶ στὴ Μ. Δοχειαρίου, G. Millet, *Athos* πίν. 236.2.

527. Πὰ συμπληρωματικὴ βιβλιογραφία βλ. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 108-113, ὅπου διακρίνονται τέσσερις εἰκονογραφικοὶ τύποι.

528. C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica* 39 καὶ A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 127.

καὶ ἐλάχιστα στὰ πρόσωπα πού εἶναι δίπλα της. Σύμφωνα μὲ τὸν ἕνα, τὸν ὁποῖο περιγράφει καὶ ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ⁵²⁹, ἡ Παναγία εἶναι καθισμένη σὲ θρόνο ἔχοντας στὰ γόνατά της τὸν Χριστό. Ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς εἰκονίζονται βασιλεῖς, ἀρχιερεῖς, ἱερεῖς καὶ ὄσιοι, ὄρθιοι ἢ γονατιστοί, πού προσεύχονται. Παραλλαγή τοῦ τύπου ἀσφαλῶς ἀποτελεῖ ἡ περίπτωση τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας στὴν ὁποία ἡ Παναγία παριστάνεται κρατώντας μπρὸς στὸ στήθος της τὸν Χριστό⁵³⁰. Σύμφωνα μὲ τὸν δεύτερο τύπο, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦν τὰ περισσότερα σωζόμενα μνημεῖα⁵³¹, ἀντὶ τῆς Παναγίας δίνεται ἡ εἰκόνα της στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, τοποθετημένη σὲ προσκυνητάρη, ἐνῶ τὰ λοιπὰ πρόσωπα παραμένουν περὶ τὰ ἴδια. Τέλος κατὰ τὸν τρίτο τύπο εἰκονίζεται ἡ Παναγία δεομένη ἔχοντας ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ βασιλεῖς, ἱερεῖς, ἀρχιερεῖς καὶ ψάλτες⁵³².

Συνθέσεις τοῦ νάρθηκα

Δευτέρα Παρουσία

Ἡ παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας (πίν. 93-101α, ἔγχρ. πίν. XIVβ, XVα-β)⁵³³, πού ἀπλώνεται στοὺς τρεῖς τοίχους τοῦ νάρθηκα, δυστυχῶς δὲν διατηρεῖται πολὺ καλὰ. Ἔχει καταστραφεῖ τὸ κεντρικὸ τμήμα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὴ Δέηση, τὸ τάγμα ἀγγέλων, τὸ δεξιὸ ἡμιόριο τῶν ἀποστόλων, τὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου, τμήμα ἀπὸ τοὺς χοροὺς τῶν δικαίων καὶ τὸ μεγαλύτερο τμήμα μὲ τὶς τιμωρίες τῶν ἁμαρτωλῶν. Ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ ἡμιόριο τῶν ἀποστόλων σώθηκαν μόνο πέντε (πίν. 93-94α, ἔγχρ. πίν. XVα). Πρῶτος πρέπει νὰ εἰκονιζόταν ὁ Πέτρος. Εἶναι καθισμένοι σὲ συνεχῆς ἔδρανο χωρὶς ἐρεισίωτο καὶ πατοῦν σὲ ἐνιαῖο ὑποπόδιο συζητώντας μεταξύ τους. Πίσω τους ὑπάρχει συνεχῆς τοῖχος μὲ κοσμήματα καὶ πίσω ἀπ' αὐτὸν διακρίνονται ἐλάχιστα ὑπολείμματα ἀπὸ τὸ τάγμα τῶν ἀγγέλων. Οἱ ἀπόστολοι κρατοῦν στὰ γόνατά τους κλειστά βιβλία ἢ εἰλητάρια. Κάτω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους διατηροῦνται σὲ δύο ἐπάλληλα ἐπίπεδα μέσα σὲ σύννεφα οἱ χοροὶ τῶν ἱεραρχῶν, τῶν προφητῶν, μὲ πρώτους τοὺς

529. *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 150.

530. Μ. Δοχειαρίου, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 236.2, καὶ τράπεζα Λαύρας, πίν. 147b.

531. "Ὅπως ἡ Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσόνος, ἡ Dečani, ἡ Matejča, τὸ Markov Manastir, βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 29a-b, 50a-b, 76a-b, καὶ 114. Στὴν Dečani κατὰ τὸν J. Myslivec (Ikonoграфия akathistu Panny Marie, *Sem. Kond.* 5, 1932, 127) εἰκονίζεται ὁ βασιλιάς Dusan μὲ τὴ βασίλισσα Ἐλένη καὶ τὸν γιό τους Uros στὶς λειτουργίες τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς πρὶν ἀπὸ τὸ Πάσχα ἑβδομάδας.

532. "Ὅπως στὴν Περίβλεπτο Ἀχρίδας, βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 85a-b, καὶ στὴν τράπεζα Χιλανδαρίου, G. Millet, *Athos* πίν. 103.4.

533. Πὰ τὴν εἰκονογραφία της, βλ. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten*

Jahrtausends (Wien 1966), τοῦ ἴδιου, *Weltgericht*, *LCI* 4, στ. 513-523, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Ἐπίσης D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, *ΔΧΑΕ* 8, 1975-76, 146, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία. Ἡ παράσταση παίρνει τὴ βασικὴ της μορφή κατὰ τὸν 11ο αἰ., βλ. Ν. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ ἁγ. Γεωργίου, *Κρητ. Χρον.* 11, 1957, 151 καὶ συμπληρώνεται μὲ τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα τὸν 12ο καὶ 14ο αἰ., βλ. Α. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928) 83, ἐπίσης D. Milošević, *Das Jüngste Gericht* (Recklinghausen 1963). Πὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ βλ. Μ. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIX siècle* (Θεσσαλονίκη 1985).

βασιλείς προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα, και ὁ χορὸς τῶν ὁσίων γυναικῶν μαζί με τίς ὁποῖες εἰκονίζεται ἕνας προφήτης βασιλεὺς και ἡ ὁσία Μαρία ἡ Αἰγυπτία στὴν ἄκρη με τὰ ἀτομικά της χαρακτηριστικά (πίν. 94β-95α). Ὅλοι τους εἶναι στραμμένοι πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπου παριστανόταν ὁ Χριστός. Πιὸ κάτω διατηρεῖται τὸ κεφάλι τοῦ τέρατος, πού με ἀνοιχτὸ τὸ στόμα καταπίνει μία ἁμαρτωλὴ μοναχή, τὴν ὁποία σπρώχνει ἕνας διάβολος. Ἐνας ἄλλος ἐκτελεῖ τὴν καταγραφή. Δεξιότερα δύο ἄγγελοι ἐνεργοῦν τὴν Ψυχοστασία. Ὁμάδα ἱεραρχῶν, ὁσίων και προφητῶν, στραμμένων πρὸς τὸ κέντρο, διατηρεῖται και στὸ νότιο τμήμα τοῦ τοῖχου κοντὰ στὴ θύρα. Λίγο πιὸ πέρα, πάνω ἀπὸ τὴν οὐρὰ τοῦ τέρατος, εἰκονίζεται ὁμάδα πού ἀποτελεῖται ἀπὸ μοναχή, ἱεράρχη και λαϊκὸ πού ἐπιγράφεται *H EPETHKOI*.

Ὁ Παραδείσος εἰκονίζεται στὸν νότιο τοῖχο (πίν. 96-97, ἔγχρ. πίν. XVβ). Ζωγραφίστηκε ὡς κήπος με πολλὰ δέντρα, περιβαλλόμενος ἀπὸ ὑψηλὸ τεῖχος με ἐπάλξεις⁵³⁴, μέσα στὸν ὁποῖο εἶναι καθισμένη σὲ πολυτελὲς κάθισμα ἡ Θεοτόκος ἔχοντας ἀριστερὰ της τὸν Ἀβραάμ⁵³⁵, ὁ ὁποῖος ἔχει προστατευτικὰ τὰ χέρια του πάνω ἀπὸ τίς ψυχὲς τῶν δικαίων. Δεξιὰ ἀπὸ τὴ Θεοτόκο, δίπλα στὴν εἴσοδο τοῦ Παραδείσου, ἡμίγυμνος μόνο με τὸ περίζωμα ὁ καλὸς ληστής, κρατώντας τὸν σταυρὸ τοῦ μαρτυρίου του. Τὴν πόρτα τοῦ Παραδείσου φυλάει Χερουβεὶμ⁵³⁶. Δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο ὁ Πέτρος με τὸ κλειδὶ στὸ χέρι ὁδηγεῖ ὁμάδα δικαίων, ἀνάμεσα στοὺς ὁποῖους ὁ Ἄβελ με πολυτελὴ ἐνδυμασία, ὅπως και οἱ προφῆτες, και πίσω τους σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο ὁ ἀπόστολος Παῦλος. Κάτω ἀπὸ τὸ τεῖχος τοῦ Παραδείσου, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκρέουν οἱ τέσσερις ποταμοὶ τῆς Ἑδέμ, εἰκονίζονται οἱ τέσσερις προσωποποιήσεις τῶν ἀνέμων. Σῶζονται τὰ ὀνόματα *ΖΕΦ(Ι)ΡΟC*, *ΝΟΤΟC*, *ΜΕΧΗΜΒΡΙΝΟC*.

Τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅπου θὰ εἰκονιζόταν ὁ πύρινος ποταμὸς με τίς τιμωρίες τῶν ἁμαρτωλῶν και τὸν Βύθιο Δράκοντα, δὲν σώθηκε. Ἀριστα ὅμως διατηρεῖται τὸ τμήμα τῆς σύνθεσης στὸν νότιο τοῖχο (πίν. 98-101α, ἔγχρ. πίν. XIVβ) τοῦ νάρθηκα, ὅπου ἡ Γῆ και ἡ Θάλασσα προσωποποιημένες και ἀποδίδουσες τοὺς νεκροὺς. Ἡ Γῆ ὡς νεαρὴ γυναίκα καβάλα σὲ λιοντάρι πού ἐμέσει ἀνθρώπινο κεφάλι, εἶναι στραμμένη πρὸς τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, ὅπου θὰ ἦταν ὁ Χριστὸς Κριτής. Φορὰ κόκκινο χιτῶνα με πλατιά κατάκοσμη τραχηλιά και στέμμα, και κρατᾷ μαστίγιον⁵³⁷ με τὰ δύο χέρια, ἔτσι πού νὰ κάνει στεφάνι πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Γύρω της νεκροὶ ἀνασταίνονται ἀπὸ τάφους

534. Ἡ ἀπόδοση τοῦ Παραδείσου με τεῖχος εἶναι κάτι πού συνηθίζεται ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα. Στις ἀρχαιότερες παραστάσεις ἀντὶ γὰρ περίβολος χρησιμοποιεῖται ἀρχιτεκτόνημα ἢ πύλη, βλ. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* 293-294.

535. Οἱ προπάτορες τοῦ Ἰσραὴλ μαζί με τὸν Ἀβραάμ εἰκονίζονται στὸν Παράδεισο ἀπὸ τὸν 11ο και 12ο αἰῶνα σὲ βυζαντινὰ ἔργα, βλ. αὐτόθι 83.

536. Χερουβεὶμ φυλάει τὴν πύλη τοῦ Παραδείσου ἥδη ἀπὸ τὸν 11ο και 12ο αἰῶνα, ὅπως στὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα Par. gr. 74, φ. 51v και στὴν παράσταση τοῦ Torcello, βλ. πρόχειρα V. Lazarev, *Storia*

della pittura bizantina (Torino 1967) εἰκ. 194 και 370. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν ἀναφέρεται σὲ κανένα ἀπὸ τὰ κείμενα πού χρησίμευσαν ὡς πηγὴ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Δευτέρας Παρουσίας (Ματθ. 25, 31-46, Ἀποκάλυψη Ἰωάννου, Ἀπόκρυφη ἀποκάλυψη τοῦ Παύλου, Λόγοι Ἐφραίμ τοῦ Σύρου).

537. Συνήθως ἡ Γῆ εἰκονίζεται κρατώντας ὕψωμα. Στις συνθέσεις τοῦ Ἀρτοῦ Ρεθύμνης και στὸ Kremikovci ἡ Γῆ κρατᾷ φίδι, βλ. Ν. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμης ναῖσκος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου πίν. ΙΕ, 1, και A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* πίν. LVla.

καὶ πιὸ πάνω ἄγγελος σαλπίζων⁵³⁸. Πιὸ πάνω ἀπὸ τὸν ἄγγελο ἡ ἐπιγραφή *ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΣΑΛΠΙΖΩΝ ΕΝ ΤΗ ΓΗ*. Τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σύνθεσης μὲ τὴν προσωποποίηση τῆς Θάλασσας εἶναι δοσμένο μὲ περισσότερες λεπτομέρειες. Στὴν ἀκτὴ εἰκονίζεται ἄγγελος σαλπίζων. Λίγο πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή *ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΑΛΠΙΖΩΝ ΕΝ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΗ*. Μέσα στὸ νερὸ ἡ προσωποποιημένη Θάλασσα, ντυμένη ὅπως καὶ ἡ Γῆ καὶ καθισμένη πάνω σὲ μεγάλο ψάρι, ποὺ ξερνάει ἀνθρώπινο κεφάλι. Ἡ Θάλασσα κρατᾷ στὰ γόνατά της ἓνα ἱστιοφόρο. Τὸ τμήμα αὐτὸ τῆς σύνθεσης εἰκονίζει παραστατικότερα τὴν ἀπόδοση τῶν νεκρῶν γιὰ νὰ κριθοῦν⁵³⁹.

Ἡ σύνθεσή μας, παρὰ τὶς ἐκτεταμένες φθορὲς τοῦ κεντρικοῦ τμήματος καὶ παρὰ τὴ διάσπασή της στοὺς τρεῖς τοίχους τοῦ νάρθηκα, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ σχετικῶς πλήρη παραδείγματα Δευτέρας Παρουσίας.

Κλίμαξ τοῦ Ἰωάννου

Ἡ παράσταση (πίν. 101β) βρίσκεται στὸ κάτω τμήμα τοῦ νότιου τοίχου τοῦ νάρθηκα καὶ διατηρεῖται σὲ σχετικὰ καλὴ κατάσταση. Στὴν εἴσοδο ἑνὸς κτίσματος, ποὺ καλύπτεται μὲ παράξενο τροῦλο, μὲ τὸ ὁποῖο ἀσφαλῶς ἀποδόθηκε τὸ καθολικὸ μοναστηριῶ, παραστάθηκε ὁ ἅγ. Ἰωάννης τῆς Κλίμακος. Κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι ξετυλιγμένο εἰλητάριο, τοῦ ὁποῖου ἡ ἐπιγραφή ἔχει ἐκπέσει, καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου. Ἀριστερότερα λοξὰ τοποθετημένη εἰκονίζεται κλίμαξ στὴν ὁποία ἀνέρχονται τέσσερις μοναχοί, ἐνῶ ἄλλος κοντὰ στὴν κορυφὴ εἶναι γκρεμισμένος καὶ πιασμένος μὲ τὰ πόδια στὸ σκαλοπάτι. Πιὸ πάνω ἀριστερὰ στὸν οὐρανὸ πετοῦν τρεῖς ἄγγελοι καὶ εἶναι ἑτοιμοὶ νὰ τοποθετήσουν στέμματα στὰ κεφάλια τῶν μοναχῶν ἢ νὰ τοὺς δώσουν κάτι ἄλλο ποὺ δὲν διακρίνεται καθαρά. Ἀκόμη πάνω στὴν κλίμακα, σὲ μία στάση λίγο ἄβολη καὶ παράξενη, ἀκουμπᾷ τὰ πόδια της, ὄντας ἴσως καθισμένη σὲ θρόνο χωρὶς ἐρεισίνωτο, γυναικεῖα μορφή ποὺ μοιάζει μὲ τὴν Παναγία καὶ τὴν ὁποία στέφει ἓνας ἄγγελος. Στὴν κορυφὴ τῆς κλίμακος μέσα ἀπὸ τὰ ἡμικύκλια τοῦ οὐρανοῦ προβάλλει ὁ Χριστός, ποὺ πιάνει μὲ τὸ ἓνα χέρι ἀπὸ τὸν καρπὸ τὸν πρῶτο μοναχό, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο κρατᾷ εἰλητάριο στὸ ὁποῖο ὑπάρχει ἡ δυσανάγνωστη ἐπιγραφή *ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ ΜΕ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΕΦΟΡΤΙΣΜΕΝΟΙ, ΚΑΓΩ ΑΝΑΠΑΥΣΩ ΥΜΑΣ* (Ματθ. 18, 28). Κάτω ἀπὸ τὴ σκάλα, ὑπολείμματα δείχνουν πὼς πετοῦσαν μικροὶ δαίμονες, οἱ ὁποῖοι προσπαθοῦσαν νὰ κατακρημνίσουν τοὺς μοναχοὺς στὸ ἀνοιχτὸ στόμα τοῦ Βυθίου τέρατος ἢ τοῦ Ἄδη ποὺ μόλις διακρίνεται. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο φαίνεται πιθανὸ πὼς ὁ ζωγράφος ἀπέδωσε

538. Ἄγγελοι σαλπίζοντες στὴν παράσταση ὑπάρχουν ἀπὸ τὸν 11ο-12ο αἰῶνα στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Victoria and Albert Museum, βλ. πρόχειρα D. Milošević, *Das Jüngste Gericht* εἰκ. 23 καὶ στὴν παράσταση τοῦ Torcello, βλ. σημ. 536.

539. Ὅπως σημειώνεται στὴν *Ἀποκάλυψη* (20,13) «καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ,

καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ἄδης ἔδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς, καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν». Μὲ ὅμοιο περίπου τρόπο, ἀλλὰ πιὸ πιστῆς στὴν παλαιὰ παράδοση, ἀποδόθηκαν ἡ Γῆ καὶ ἡ Θάλασσα στὴ Μ. Δοχειαρίου (G. Millet, *Athos* πίν. 247). Ἐδῶ ἡ Γῆ κρατᾷ ὕφασμα καὶ ἡ Θάλασσα βρίσκεται πάνω σὲ ἄλλο θαλάσσιο θηρίο καὶ ὄχι σὲ ψάρι.

τὸν Ἄδη πὺν ἀναφέρει ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ⁵⁴⁰. Εἰκονογραφικὰ⁵⁴¹ ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ σχεδὸν πιστὰ τὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, ἡ ὁποία βέβαια ἀποδίδει παλαιότερα πρότυπα, ὅπως π.χ. ἡ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ 11ου-12ου αἰῶνα τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ⁵⁴². Ἡ παράσταση, πὺν εἶχε ἀναπτυχθεῖ πλήρως κατὰ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ⁵⁴³, βρίσκεται καὶ σὲ τοιχογραφίες τοῦ 16ου αἰῶνα στὸν Ἄθω, ὅπως στὶς τράπεζες τῶν μονῶν Λαύρας καὶ Διονυσίου καὶ στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Δοχειαρίου⁵⁴⁴. Ἄξιο προσοχῆς εἶναι τὸ εἰκονογραφικὸ μοτίβο τῆς μισοκαταστραμμένης γυναικείας μορφῆς πὺν βρίσκεται στὴν κλίμακα καὶ τὸ ὁποῖο δὲν συνάντησα σὲ ἄλλη βυζαντινὴ ἢ μεταβυζαντινὴ παράσταση μὲ τὸ ἴδιο θέμα. Ὅμως γυναικεία μορφή, πὺν ἐπιγράφεται Sanctimonialis, βρίσκεται στὴν ἴδια θέσῃ τῆς Κλίμακος τῆς Ἀρετῆς τοῦ Hortus deliciarum τοῦ Herrad τοῦ Landsberg, πὺν γράφηκε καὶ διακοσμήθηκε στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ τὸ ὁποῖο δυστυχῶς καταστράφηκε στὸ Στρασβοῦργο τὸ 1870⁵⁴⁵. Ἡ παράσταση τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ, πὺν σώζεται σὲ μεταγενέστερο ἀντίγραφο, πρέπει νὰ εἶχε ὑπόψη τῆς κάποιο βυζαντινὸ χειρόγραφο τῆς Κλίμακος. Παλαιότερο βυζαντινὸ μᾶλλον πρότυπο πρέπει νὰ εἶχε ὑπόψη του καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Περιβολῆς, ἀλλὰ εἶναι πιθανὸ νὰ ἀντλεῖ καὶ ἀπὸ κάποιο ἄλλο μὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις.

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ

Οἱ μεμονωμένες μορφές τοῦ μνημείου, ὅπως καὶ οἱ συνθέσεις, διατηροῦνται πολὺ ἄσχημα. Ἀρκετὲς μάλιστα εἶναι δύσκολο νὰ ταυτιστοῦν. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ θὰ ἐξεταστοῦν μόνο ἐκεῖνες πὺν διατηροῦνται καλύτερα⁵⁴⁶.

Ἱερὸ Βῆμα

Ὁλόσωμοι ἅγιοι

Ἀνατολικὸς τοῖχος. Στὴν ἐπιφάνεια ἀνάμεσα στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης καὶ τὴν κύρια κόγχη εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Στέφανος ὁ πρωτομάρτυς (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ [CΤΕΦΑΝΟΣ] Ο*

540. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 211. Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση τῆς εἰκονογραφίας τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὴν παράστασή μας, πράγμα πὺν εἶχε ἐπισημάνει καὶ ὁ John Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus* (Princeton 1954) 15.

541. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Kaster, Johannes Klimakus vom Sinai, *LCI* 7, στ. 140-144, ἐπίσης βλ. J. Martin, *The Illustration of Heavenly Ladder* 1-19, καὶ N. Δρανδάκη, *Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς* (Αθῆναι 1962) 56-61.

542. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - S.

Radojčić, *Frühe Ikonen* πίν. 19.

543. Ἀπαντᾶται ἰδιαίτερα σὲ μικρογραφίες χειρογράφων, τίς ὁποῖες βλ. στὸν Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder* εἰκ. 15, 17, 22, 66, 67, 133, 179, 238, 293, ἀλλὰ καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Μ. Βατοπεδίου, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 94.

544. Αὐτόθι πίν. 142.2, 211.3, 241.2.

545. J. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder* 19, εἰκ. 297.

546. Γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους βλ. σ. 94-98, ὅπου δίνεται τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ.

ΠΡΩΤΟΜΑΡΤ(ΥC)), από τὸν ὁποῖο καλύπτεται τὸ κεφάλι. Παριστάνεται μετωπικά, νέος, μὲ κοντὴ κόμη, κρατώντας λαβίδα στὸ δεξιὸ του χέρι καὶ φορώντας τὴ γνωστὴ ἐνδυμασία τῶν διακόνων, δηλαδὴ τὸ στιχάριο καὶ τὸ ὀράριο⁵⁴⁷.

Νότιος τοῖχος. Στὴν κάτω ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου εἰκονίζεται πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ ὁ ἱεράρχης ἁγ. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας (πίν. 74β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑC*). Παριστάνεται μεσήλικας μὲ μακρὸ μαῦρο γένι, φέροντας σταυροφόρο ὠμοφόριο καὶ κάλυμμα στὸ κεφάλι μὲ μαύρους σταυροὺς καὶ κρατώντας εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *ΜΕΤΑ ΤΟΥΤΩΝ ΚΑΙ ΗΜΕΙC ΤΩΝ ΜΑΚΑΡΙΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ, ΔΕCΠΟΤΑ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΕ, [ΒΟΩΜΕΝ ΚΑΙ ΛΕΓΟΜΕΝ]*⁵⁴⁸. Ὁ ἁγ. Ἀθανάσιος (πίν. 74β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ*), πὺν βρίσκεται δίπλα του, παριστάνεται γέρος μὲ μεγάλη φαλάκρα καὶ πλατὺ γένι, ντυμένος μὲ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατώντας εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *ΩCΤΕ ΓΕΝΕCΤΑΙ ΤΟΙC ΜΕΤΑΛΛΑΜΒΑΝΟΥCΙΝ ΕΙC ΝΗΨΙΝ ΨΥΧΗC, ΕΙC ΑΦΕCΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ, ΕΙC ΚΟΙ[ΝΩΝΙΑΝ]*⁵⁴⁹. Ἀκολουθεῖ ὁ ἁγ. Σπυρίδων (πίν. 74β, ἐπιγρ. *ΑΓΙΟΣ CΠΥΡΙΔΩΝ*). Παριστάνεται γέρος μὲ μακρὸ λευκὸ διχαλωτὸ γένι, φέροντας τὸ συνηθισμένο ψαθωτὸ κάλυμμα καὶ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία. Στὸ εἰλητάριό του ἡ ἐπιγρ. *Ο ΕΥΛΟΓΩΝ ΤΟΥC ΕΥΛΟΓΟΥΝΤΑC CΕ, ΚΥΡΙΕ, ΚΑΙ ΑΓΙΑΖΩΝ ΤΟΥC ΕΠΙ CΟΙ ΠΕΠΟΙΘΟΤΑC CΩCΩΝ ΤΟΝ ΛΑΟΝ CΟΥ ΚΑΙ ΕΥ[ΛΟΓΗCΩΝ]*⁵⁵⁰.

Ἅγιοι σὲ στηθάρια

Τὸ μεσαῖο καὶ ἐνμέρει τὰ διπλανά ἀπὸ τὰ πέντε στηθάρια τῆς μεσαίας ζώνης ἔχουν καταστραφεῖ ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη καθ' ὕψος διεύρυνση τοῦ παραθύρου. Πιθανὸν νὰ εἰκονίζονταν ἅγιοι ἀπὸ αὐτοὺς πὺν ἐορτάζουν τὴν 11η Φεβρουαρίου⁵⁵¹. Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ παριστάνεται ἀδιάγνωστος γέρος ἱεράρχης μὲ ὑψηλὴ φαλάκρα καὶ μακρὸ γένι. Καλύτερα διατηρεῖται τὸ ἀκραῖο δεξιό, ὅπου εἰκονίζεται μετωπικὸς ὁ ἁγ. Βλάσιος (πίν. 73β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΛΑCΙΟΣ*). Παριστάνεται γέρος, σγουροκέφαλος καὶ ὀξυγένης⁵⁵².

Βόρειος τοῖχος. Στὴ βοθητική κόγχη τοῦ βόρειου τοῖχου, πὺν βρίσκεται στὸ ὕψος τῆς κόγχης τῆς πρόθεσης, εἰκονίζεται στηθαῖος ὁ δίκαιος Μελχισεδέκ (πίν. 74α, ἐπιγρ. *Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΜΕΛΧΙCΕΔΕΚ*). Παριστάνεται γέρος μὲ μακριὰ κόμη καὶ γένι, φορώντας

547. Πὰ τὴ θέση του στὸν ναό, καθὼς καὶ τῶν ἄλλων δύο διακόνων, Ἐλευθερίου καὶ Λαυρεντίου βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας* 98, σημ. 252. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. G. Nitz, Stefan Erzmartyrer, *LCI* 8, στ. 395-403. Ἐπίσης βλ. καὶ *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 152, 157, 267, 279.

548. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι* 106. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. U. Knoben, Cyrillus von Alexandrien, *LCI* 6, στ. 19-21.

549. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι* 154. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. J. Myslivec, Athanasius der Grosse von Alexandrien, *LCI* 5, στ. 268-273.

550. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι* 154. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. C. Weigert, Spyridon von Trimiton, *LCI* 8, στ. 378-389.

551. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 155.

552. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. K. Welker, Blasius von Sebaste, *LCI* 5, στ. 416-419.

βαριά ιερατική ένδυμασία και κίδαρι και κρατώντας δίσκο ό όποιος από τό μεταγενέστερο άσπρισμα έχει ένμέρει καταστραφεί⁵⁵³.

Πέντε ιεράρχες εικονίζονται στη μεσαία ζώνη (πίν. 73α), αλλά μόνο τοῦ πρώτου και τοῦ τρίτου από τὰ άριστερά διατηροῦνται τὰ όνόματα. Εἶναι ό άγ. Γερμανός και ό άγ. Άβέρκιος. Και οἱ πέντε παριστάνονται μετωπικά, γέροντες με λίγα μαλλιά και επιπλέον ό άγ. Γερμανός με πολύ κοντό και άραιό γένι⁵⁵⁴. Ό άγ. Άβέρκιος αποδίδεται με ύψηλή φαλάκρα, πλατυγένης και άσπρογένης⁵⁵⁵.

Νότιος τοῖχος ἔξω από τό 'Ι. Βήμα

Όλόσωμοι άγιοι

Στήν κάτω ζώνη τοῦ τοῖχου αὐτοῦ, όπως ἔχουμε ήδη σημειώσει, διατηροῦνται ἔξω από τό τέμπλο, καλύτερα από τούς άλλους, οἱ άγιοι:

α) Ό Όρχάγγελος Μιχαήλ (ἐπιγρ. *Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΜΙΧΑΗΛ*), πού τό πρόσωπο και τό σώμα του φέρουν ισχυρές απολεπίσεις, παριστάνεται νέος με κοντή κόμη και ως φύλακας τοῦ ναοῦ, παρόλο πού στο μέρος εκείνο τό τέμπλο δέν φέρει είσοδο προς τό 'Ι. Βήμα. Κρατά άνεσπασμένο ξίφος στο δεξι και εἰλητάριο στο άριστερό με τήν ἐπιγραφή *ΒΡΟΤΟΙ ΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΤΟ ΕΙΦΟΣ ΤΕΤΑΜΕΝΟΝ*⁵⁵⁶.

β) Δίπλα στον Όρχάγγελο εικονίζεται ό 'Ιωάννης ό Πρόδρομος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)*). Διατηρεῖται πολύ άσχημα. Τό πρόσωπό του και τό δεξι μέρος τοῦ πάνω σώματός του ἔχουν καταστραφεί. Πάντως εικονιζόταν φτερωτός και με μηλωτή⁵⁵⁷.

γ) Άκολουθεῖ ό άγ. Παντελεήμων (πίν. 106α, ἐπιγρ. [*Ο ΑΓΙΟΣ*] *ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ*), πού παριστάνεται κατά μέτωπο, νέος άγένειος με ωοειδές πρόσωπο και κοντή σγουρή κόμη. Φορά χιτώνα και κατάκοσμη χλαμύδα και, ως ιατρός άγιος, κρατά κυλινδρική πυξίδα με θήκες στο άριστερό και λαβίδα ιατρική στο δεξι χέρι. Από τή μέση και κάτω ή μορφή εἶναι σχεδόν καταστραμμένη⁵⁵⁸.

δ) Ό άγ. Γεώργιος (πίν. 103β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*). Παριστάνεται νέος με κοντή και σγουρή κόμη, άγένειος, με πρόσωπο ωοειδές, μακριά μύτη, μυτερό πηγούνι και με πλήρη όπλισμό: θώρακα, στρογγυλή άσπίδα, τόξο περασμένο στο άριστερό χέρι και λόγχη στο δεξι⁵⁵⁹. Η χλαμύδα του εἶναι δεμένη μπροστά στο στήθος.

553. Πά τήν εἰκονογραφία του βλ. G. Seib, Melchisedech, *LCI* 3, στ. 241-242.

554. Στήν 'Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς άλλου άναφέρεται ως «γέροντας σπανός» και άλλου με «μέλαν τό γένειον», 155 και 226. Βλ. και L. Schutz, Germanus I. von Konstantinopel, *LCI* 6, στ. 401.

555. 'Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 156 και 269. Βλ. και G. Kaster, Abercius von Hierapolis, *LCI* 5, στ. 5.

556. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, 'Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 231. Πά τή θέση του στον ναό βλ. επίσης αὐτότη 219. Πά τούς άρχαγγέλους βλ. και τή σημ. 142

τοῦ παρόντος βιβλίου.

557. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 217 και E. Weis, Johannes der Täufer (Baptista), *LCI* 7, στ. 164-190, και K. Wessel, Johannes Baptistes (Prodromos), *RbK* III, στ. 616-647.

558. Πά τήν εἰκονογραφία του βλ. 'Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 162, και K. Welker, Panteleon (Panteleimon) von Nikomedien, *LCI* 8, στ. 112-113.

559. Πά τήν εἰκονογραφία του βλ. σημ. 146-148 (κοιμητηριακός ναός Μ. Λεμιώνος).

ε) Ὁ ἅγ. Δημήτριος (πίν. 103β-104α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*) βρίσκεται δίπλα στὸν προηγούμενο καὶ εἰκονίζεται περίπου ὁμοίος μ' αὐτόν. Εἶναι νέος, μακροπρόσωπος μὲ κοντὴ σγουρὴ καὶ ὄχι φουντωτὴ κόμη. Κρατᾷ μὲ τὰ δύο χέρια καὶ ἀνασπᾷ ἀπὸ τὴ θήκη ξίφος, ἐνῶ ἡ ἀσπίδα καὶ τὸ κράνος εἶναι περασμένα στὸν ἀριστερό του ὦμο. Ἔχει τὴ χλαμύδα ριγμένη στοὺς ὤμους⁵⁶⁰.

ζ) Ὁ ἅγ. Ἰσιδωρος (πίν. 105, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΣΙΔΩΡΟΣ Ο ΕΝ ΧΙΩ*) δεξιὰ ἀπὸ τὸν ἅγ. Δημήτριο. Παριστάνεται νέος, μὲ μακρὸ πρόσωπο, μακριὰ μύτη καὶ ἀμυγδαλωτὰ μάτια, σπαθωτὰ φρύδια, κοντὸ γένι καὶ μακριὰ μαλλιά ριγμένα στοὺς ὤμους. Πάνω ἀπὸ τὸν θώρακα φέρει ἀχειρίδωτο χιτῶνα⁵⁶¹. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου εἶναι μᾶλλον σπάνια. Ἐνδεικτικὰ σημειῶνω πὼς ἀπουσιάζει ἀπὸ τὰ μνημεῖα τοῦ Ἁγ. Ὁρους καὶ τῆς Καστοριάς, ἐνῶ στὰ μνημεῖα τῆς Πουγκοσλαβίας εἰκονίζεται μόνο μία φορά, στὸ Staro Nago-ricino (1318) ἀλλὰ μὲ διαφορετικὰ χαρακτηριστικά⁵⁶².

η) Ὁ ἅγ. Μερκούριος (πίν. 105α-106β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ*), ποὺ βρίσκεται δίπλα στὸν προηγούμενο, παριστάνεται κάπως πιὸ ὥριμος στὴν ἡλικία ἀπὸ τὸν ἅγ. Ἰσιδωρο⁵⁶³. Ἔχει κοντὸ μαλλὶ καὶ γένι, γέρνει τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅμως δὲν ἐλέγχει τὴν εὐθύτητα τοῦ βέλους, ὅπως στὰ περισσότερα ἄλλα μνημεῖα⁵⁶⁴, ἀλλὰ κρατᾷ δόρυ καὶ ξίφος, ἐνῶ ἡ ἀσπίδα καὶ τὸ κράνος κρέμονται ἀριστερά του.

Ἅγιοι σὲ στηθάκια

Ἀπὸ τοὺς δεκατρεῖς ἁγίους ποὺ εἰκονίζονται μέσα σὲ στηθάκια στὴ μεσαία ζώνη τοῦ νότιου τοίχου μποροῦν νὰ ταυτιστοῦν μὲ σιγουριά λιγότεροι ἀπὸ τὸ ἓνα τρίτο. Οἱ πέντε πρῶτοι, μεταξὺ τῶν ὁποίων οἱ ἅγιοι Εὐστράτιος καὶ Εὐγένιος, πρέπει νὰ ἀποτελοῦν τοὺς πέντε συναθλητὲς μάρτυρες τῆς Σεβαστείας ποὺ συνεορτάζουν στίς 13 Δεκεμβρίου⁵⁶⁵. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ εἰκονίστηκαν μαζὶ ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ ἡδὴ ἐποχὴ⁵⁶⁶ καὶ βρίσκονται συχνότερα σὲ ὑστεροβυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα⁵⁶⁷. Πρῶτος ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Εὐστράτιος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ*). Παρόλο ποὺ τὰ χρώματα τοῦ προσώπου του ἔχουν ἐνμέρει ἀποξεστεῖ, φαίνεται πὼς εἰκονίζεται μεσήλικας μὲ στρογγυλὸ κοντὸ μᾶλλον γένι⁵⁶⁸. Φοροῦσε βαρὺ ἔνδυμα μὲ ἐπιρράμματα καὶ κρατοῦσε τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα.

560. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. σημ. 149 (κοιμητηριακὸς ναὸς Μ. Λεμιῶνος).

561. «Ἀρχιγένης ὁμοῖος Ἀρτεμῖω» περιγράφεται στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 159 καὶ 204. Στὶς πηγὲς τῆς *Ἑρμηνείας* δὲν γίνεται καμιὰ μνεία τοῦ ἁγίου. Βλ. καὶ S. Kimbel, Isidor von Chios, *LCI* 7, στ. 11.

562. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 111.1.

563. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. σημ. 310-311 (ναὸς Δαμανδρίου).

564. Ὅπως π.χ. στὸ Δαμάνδρι, στοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους τῆς Καστοριάς κ.ά.

565. H. Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum Novembris* (Bruxelles 1992) στ. 305 κέ.

566. Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία* πίν. 54β καὶ 56α-β (Ἁγ. Νικόλαος τοῦ Κασνίτζη).

567. Π.χ. στὸν Χριστὸ Βεροίας (Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* πίν. IB, ID καὶ 60-62) καὶ στὴ Μ. Διονυσίου (Millet, *Athos* πίν. 205.1), στοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους Καστοριάς (Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 16α-β) κ.ά.

568. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 159, τὸν ὀρίζει ὡς γέρο καὶ δξυγένη. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του ἀλλὰ

Ἀκολουθεῖ γέροντας ἅγιος, μακρυμάλλης καὶ μακρυγένης, μὲ καλογραμμένο πρόσωπο, πὺν φορᾶ ἐπίσης τὴν ἴδια ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα. Μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὸν ἅγ. Αὐξέντιο, τὸν ὁποῖο ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς ὀρίζει ὡς «γέροντα ὀξυγένη σγουροκέφαλο».

Δίπλα του βρίσκεται ὁ ἅγ. Εὐγένιος, πὺν σώζει καὶ τὴν ἐπιγραφή του (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΤΕΝΙΟΣ). Παριστάνεται μᾶλλον νέος, ἀρχιγένης καὶ σγουρομάλλης⁵⁶⁹. Εἶναι ντυμένος μὲ τὸ ἴδιο φόρεμα καὶ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα.

Δεξιὰ βρίσκεται γέρος στρογγυλογένης ἅγιος, μὲ κοντὴ σχετικὰ κόμη, φέροντας κάλυμμα στὴν κεφαλὴ. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸν ἅγ. Μαρδάριο⁵⁷⁰.

Τελευταῖος στὴν ὁμάδα πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἅγ. Ὁρέστης. Τὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ στηθαρίου, καθὼς καὶ μέρος τῆς κεφαλῆς του, ἔχουν καταστραφεῖ. Ὡστόσο μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν ἅγ. Ὁρέστη, πὺν εἰκονίζεται πάντοτε στὸ τέλος τῆς ὁμάδας, καὶ εἶναι ὁ πιὸ νέος καὶ ἀγένειος⁵⁷¹.

Ἀκολουθεῖ ἀδιάγνωστος, γέρος σγουροκέφαλος, κοντογένης καὶ σγουρογένης ἅγιος, πὺν εἶναι ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατᾷ σταυρὸ μάρτυρα. Ἡ διατήρησή του εἶναι πολὺ καλὴ. Δυστυχῶς ὁμως ἡ ἐπιγραφή του ἔχει καταστραφεῖ, γι' αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ταυτιστεῖ σίγουρα, καθὼς ὁ ἀγιογράφος δὲν ἀκολουθεῖ πάντα, ἰδίως ὅταν πρόκειται γιὰ ὄχι καὶ τόσο συνηθισμένους ἀγίους, τοὺς παραδεδομένους τύπους. Πιθανὸν νὰ ἔχουμε τὸν ἅγ. Μηνᾶ τὸν Αἰγύπτιο⁵⁷².

Ὁ ἐπόμενος εἶναι ὁ ἅγ. Βικέντιος (ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ). Εἰκονίζεται νέος μὲ λεπτὸ πρόσωπο, σγουροκέφαλος καὶ ἀγένειος, ὅπως τὸν περιγράφει ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς⁵⁷³.

Δεξιὰ εἰκονίζεται ἀδιάγνωστος γέρος ἅγιος μὲ πλατὺ γένι καὶ κοντὴ φουντωτὴ κόμη. Ἀποδίδεται μετωπικός, φορώντας βαρὺ, μὲ κατάκοσμη τραχηλιά, ἔνδυμα. Στὸ δεξιὸ χερὶ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα.

Ἀδιάγνωστος εἶναι καὶ ὁ ἐπόμενος ἅγιος, πὺν παριστάνεται γέρος μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη καὶ μέτριο σγουρὸ γένι. Φορᾷ τὴν ἴδια ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ ἐπίσης σταυρὸ μάρτυρα.

Ἀκολουθεῖ ὁ διάκονος ἅγ. Ἀβιβος (ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΒΙΒΟΣ), πὺν φορᾷ χιτῶνα μὲ πλατιά τραχηλιά καὶ εἰκονίζεται νέος, ἀγένειος μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη. Κρατᾷ τὸν σταυρὸ στὸ δεξιὸ καὶ εὐαγγέλιο στὸ ἀριστερό. Διαφέρει ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τῆς Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς γιατί σ' αὐτὴν ὀρίζεται ὡς «στρογγυλογένης ὀλίγον»⁵⁷⁴.

καὶ τῶν ἄλλων τεσσάρων βλ. J. Boberg, Eustratius, Auxentius (Assentius), Eugenius, Mardarius und Orestes von Armenien, LCI 6, στ. 200-201.

569. Ἔτσι τὸν περιγράφει καὶ ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 159.

570. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τὸν περιγράφει ὡς «γέροντα στρογγυλογένη» (159) καὶ «μαυροστρογγυλογένη» (271).

571. Αὐτόθι 159.

572. Στὴν Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς περιγράφε-

ται «ὡς γέρον στρογγυλογένης». Βλ. καὶ Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι* (Ἀθήνα 1991) 152-153, καὶ G. Kaster, Menas von Ägypten, LCI 8, στ. 3-7.

573. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 157. Βλ. καὶ Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι* 170, ὅπου εἰκονίζεται γέρος.

574. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 157. K. Kaster, Abibo von Edessa, LCI 5, στ. 6.

Ὁ ἐπόμενος, τοῦ ὁποίου δὲν σώθηκε τὸ ὄνομα, εἶναι γέρος μὲ λευκὴ κόμη καὶ λευκὸ μυτερό, κάπως μακρὸ γένι. Φορᾷ χιτῶνα μὲ πλατιά τραχηλιά καὶ μανδύα, κρατᾷ τὸν σταυρὸ στὸ δεξιὸ χέρι καὶ ἔχει τὸ ἀριστερὸ μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα καὶ ἀμυδρὰ διατηρούμενα γράμματα τοῦ ὀνόματός του ἴσως μπορούμε νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν ἅγ. Ἀρέθα, τὸν ὁποῖο ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* περιγράφει ὡς «γέροντα ὀξυγένη»⁵⁷⁵. Ὁ διπλανὸς ἀδιάγνωστος ἅγιος εἰκονίζεται ἐπίσης γέρος μὲ μακριὰ πλούσια κόμη καὶ πλατὺ γένι. Εἶναι ντυμένος ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι καὶ κρατᾷ ἐπίσης σταυρὸ.

Τελευταῖος εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Ἀφθόνιος. Ντυμένος ὅπως οἱ προηγούμενοι καὶ κρατώντας σταυρὸ, παραστάθηκε γέρος μὲ φουντωτὴ στὰ πλάγια κόμη καὶ ὑψηλὴ φαλάκρα, καθὼς καὶ διχαλωτὸ λευκὸ γένι⁵⁷⁶.

Δυτικὸς τοῖχος

Ἀπὸ τὰ νότια πρὸς τὰ βόρεια διατηροῦνται οἱ παρακάτω ἅγιοι, πὺν εἰκονίστηκαν μέχρι τῆ μέσης:

α) Ὁ ἅγ. Φανούριος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΦΑΝΟΥΡΙΟΣ*), πὺν μαζί μὲ τὸν ἐπόμενο, βρίσκεται νότια ἀπὸ τὴ θύρα, παριστάνεται νέος, ἀγένειος, μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη. Τὸ βλέμμα του εἶναι στραμμένο πρὸς τὰ ἀριστερά. Φορᾷ χιτῶνα καὶ χλαμύδα, καὶ κρατοῦσε δόρυ καὶ ἀσπίδα⁵⁷⁷.

β) Ὁ ἅγ. Ἀρτέμιος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ*). Παρόλο πὺν τὸ πρόσωπό του ἔχει ἀπολεπιστεῖ, φαίνεται πὺς παριστανόταν μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστοῦ⁵⁷⁸ καὶ ἦταν ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα, ἀλλὰ δὲν διακρίνεται ἂν ἔφερε ἀσπίδα καὶ δόρυ.

γ) Ὁ ἅγ. Ναζάριος (πίν. 104β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΑΖΑΡΙΟΣ*), καθὼς καὶ ὁ ἐπόμενος, βρίσκονται βόρεια ἀπὸ τὴ θύρα. Παριστάνεται μεσήλικας, μιξαιπόλιος καὶ ὀλιγογένης, μὲ κοντὴ κόμη πὺν διαμορφώνεται διακοσμητικὰ στὸ πάνω μέρος τοῦ κρανίου⁵⁷⁹. Φορᾷ χιτῶνα καὶ χλαμύδα καὶ κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τὸ ἔχει μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω.

575. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 157. Κ. G. Kaster, *Aretas und Gefährten von Nedschrân*, *LCI* 5, στ. 242-243.

576. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* (159) τὸν ὀρίζει ὡς «νέο διχαλογένη». Βλ. Κ. G. Kaster, *Acyndinus, Pegasus, Aphthonius, Elpidophorus und Anempodistus von Persien*, *LCI* 5, στ. 23.

577. Βλ. *LCI* 8, στ. 194 (χωρὶς συγγρ.) καὶ Κ. Καλοκύρης, *Ἐρευναι χριστιανικῶν μνημείων* 36 (ἀνατύπου).

578. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 147, «ὁμοῖος τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος» καὶ U. Knochen, *Artemius von Ägypten*, *LCI* 5, στ. 253-254.

579. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158, 194, 271, ὅπου περιγράφεται «μιξαιπόλιος ὀλιγογένης», «μιξαιπόλιος», «νέος σιμογένης». Βλ. καὶ H. Hartwagner, *Nazarius und Celsus*, *LCI* 8, στ. 32. Στὴν ἀνατολικὴ ἀγιογραφία εἰκονίζεται συνήθως μαζί μὲ τὸν Γερβάσιο καὶ Προτάσιο, γιὰ τὴν καὶ οἱ τρεῖς γιορτάζουν μαζί στίς 14 Ὀκτωβρίου, βλ. *Synaxarium Constantinopolitanum* 137, καὶ *Μηνολόγιο Βασιλείου Β'*, 107, 110. Εἰκονίζεται στὸν νάρθηκα τοῦ Staro Nagoričino, Millet-Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III 107.2.

δ) Ὁ ἅγ. Γερβάσιος (πίν. 104β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΒΑΣΙΟΣ*) εἰκονίζεται πιὸ ἡλικιωμένος ἀπὸ τὸν προηγούμενο, μὲ κόμη χωρισμένη στὴ μέση καὶ γένι πὺν δίνεται μὲ βοστρύχους. Φορᾷ χιτῶνα καὶ μανδύα καὶ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁵⁸⁰. Τὸ ἀριστερὸ χέρι εἶναι σὲ δέηση μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω.

Βόρειος τοῖχος

Ὁλόσωμοι ἅγιοι

Ὁ ἅγ. Νικήτας (πίν. 107α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤΑΣ*) βρίσκεται στὴ δυτικὴ ἄκρη τοῦ βόρειου τοῖχου. Παριστάνεται νέος καὶ ἀγένειος⁵⁸¹, μὲ κοντὴ φουντωτὴ κόμη πὺν καλύπτει τὰ αὐτιά. Φορᾷ ζωσμένο στὴ μέση χιτῶνα καὶ χλαμύδα δεμένη μπροστά. Στὸ δεξιὸ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα καὶ ἔχει τὸ ἀριστερὸ σὲ δέηση μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Ὁ τύπος τοῦ ἁγίου τοῦ μνημείου μας δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν περιγραφόμενον στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, ὁ ὁποῖος συναντᾶται σὲ πολλὰ μνημεῖα⁵⁸².

Στὸ δυτικὸ ἄνοιγμα πρὸς τὸ βόρειο κλίτος εἰκονίζονται κάτω ἀπὸ τοὺς Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου οἱ ἅγιοι Θεόδωροι. Στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης (πίν. 107β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*) παριστάνεται κατὰ μέτωπο, «νέος σγουροκέφαλος, βουρλογένης», ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁵⁸³. Φέρει θώρακα, μικρὴ στρογγυλὴ ἀσπίδα καὶ γυμνὸ ξίφος. Ἡ φαρέτρα κρέμεται δεξιὰ στὴ μέση, τὸ δὲ τόξο εἶναι περασμένο στὸ ἀριστερό του χέρι.

Ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ*), πὺν βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸν προηγούμενο, παριστάνεται⁵⁸⁴ ἐπίσης κατὰ μέτωπο, νέος μὲ κοντὸ γένι, μὲ τὸ βλέμμα πρὸς τὰ ἀριστερά. Φέρει τὸν συνήθη ὅπλισμό καὶ ἓνα εἶδος κράνους. Στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῆς ἀσπίδας ὑπάρχει προσωπεῖο.

Στὴ συνέχεια στὴ νότια ὄψη τοῦ πεσσοῦ εἰκονίζονται οἱ ἱατροὶ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς οἱ Ἀνάργυροι (πίν. 103α). Ὁ πρῶτος παριστάνεται νέος, μὲ ἐλάχιστο κοντὸ γένι καὶ σγουροκέφαλος. Φέρει χιτῶνα μὲ κεντητὰ ἐπιρράμματα καὶ ἱμάτιο, καὶ κρατᾷ ἱατρικὴ λαβίδα καὶ πιθανὸν κίστη μὲ φάρμακα.

580. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158, 194, 295, ὅπου περιγράφεται «νέος πλατυγένης», «νέος», καὶ «νέος πλατυγένης». Ἐπίσης βλ. L. Moser - F. Werner, Gervasius und Protasius von Mailand, *LCI* 6, στ. 408-411.

581. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* τὸν περιγράφει «ὅμοιο τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος» (σ. 157), «νέο ἀρχιγένη» (σ. 191), «νέο κοντογένη» (σ. 293), ἢ «χριστοειδὴ» (σ. 295). Ἐπίσης G. Kaster, Niketas der Gote, *LCI* 8, στ. 42-43.

582. Π.χ. στὸν Ἅγ. Νικήτα στὸ Ćučer (Millet - Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 47.4, γύρω στὸ 1300), στὴ Μ. Βατοπεδίου (Millet, *Athos* πίν. 81.2), στὴ Μ. Φιλανθρωπηῶν (Μ. Ἀχειμά-

στου-Ποταμάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηῶν* 98, πίν. 14γ), καὶ τὸν κοιμητηριακὸ ναὸ τῆς Μ. Λειμῶνος, βλ. σ. 44.

583. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ σ. 157. Στὴ σ. 270 καὶ 295 (πηγὲς) σημειώνεται ὡς «σγουροκέφαλος διχαλογένης». Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. καὶ C. Weigert, Theodor Stratelates von Euchaita, *LCI* 8, στ. 444-446.

584. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157, 295, τὸν περιγράφει: «μαυρογένης τὰ μαλλία ἄνωθεν τῶν ὠτίων ἔχων» καὶ «μαυρογένης, μαδαροπώγωνος τὰς τρίχας ἄνωθεν τῶν ὠτών». Βλ. καὶ C. Weigert - E. Lucchesi-Palli, Theodor Tiro, *LCI* 8, στ. 447-451.

Ὅμοιος σχεδὸν μὲ τὸν ἅγ. Κοσμᾶ εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Δαμιανός. Τὸ πρόσωπό του εἶναι ὠοειδές, ἡ μύτη λεπτὴ καὶ ἡ κόμη του κοντὴ καὶ σγουρὴ⁵⁸⁵. Φορᾷ κι αὐτὸς χιτῶνα μὲ κατάκοσμα ἐπιρράμματα καὶ ἱμάτιο, καὶ κρατᾷ ἱατρικὴ λαβίδα καὶ πιθανὸν κίστη.

Στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ ἀνατολικοῦ ἀνοιγματος πρὸς τὸ βόρειο κλίτος εἰκονίζονται οἱ ἰσαπόστολοι ἅγ. Κωνσταντῖνος καὶ ἅγ. Ἑλένη (πίν. 102β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ - ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ*)⁵⁸⁶. Παριστάνονται κατὰ μέτωπο πίσω ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, ποὺ τὸν κρατοῦν μὲ τὸ ἓνα χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο δέονται. Φέρουν τὶς συνήθεις κατάκοσμες βασιλικὲς ἐνδυμασίες, λῶρο σταυρωτά, καθὼς καὶ τὰ τυπικὰ γιὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων στέμματα. Τὸ πρόσωπο τοῦ αὐτοκράτορα φέρει δυστυχῶς ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Φαίνεται ὅμως ὅτι εἰκονιζόταν σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, μὲ λεπτὸ πρόσωπο καὶ κοντὸ γένι. Λεπτὰ χαρακτηριστικὰ ἔχει καὶ τὸ πρόσωπο τῆς ἁγ. Ἑλένης. Καὶ οἱ δύο ἔχουν στραμμένα τὰ βλέμματά τους πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπου τὸ Ἱ. Βῆμα. Συνήθως οἱ ἅγιοι αὐτοί, ὅπως σημειώνει ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ⁵⁸⁷, εἶναι ζωγραφισμένοι στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ κανόνα. Ἐπίσης ὑπάρχουν περιπτώσεις ποὺ ὁ ἅγ. Κωνσταντῖνος εἰκονίζεται μόνος κρατώντας σταυρὸ ἢ εὐ-αγγέλιο⁵⁸⁸.

Ἀπέναντί τους βρίσκεται ὁ ἅγ. Νικόλαος (πίν. 102α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ*). Παριστάνεται κατὰ μέτωπο μὲ χαρακτηριστικὰ ποὺ γνωρίζουμε ἀπὸ ἄλλα παλαιότερα μνημεῖα καὶ μὲ βλέμμα πρὸς τὰ ἀριστερά, ἐνδειξὴ ὅτι ἀνήκει μᾶλλον στὸ πρόγραμμα τοῦ βόρειου κλίτους. Κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνοιχτὸ βιβλίον καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιόν. Φέρει ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία: λευκὸ στιχάριο, ἀκόσμητο φαλόνιο καὶ σταυροφόρο ὠμοφόριο⁵⁸⁹.

Ἅγιοι σὲ στηθάρια

Πρῶτος ἀπὸ τὰ δυτικὰ εἰκονίζεται ἀδιάγνωστος νεαρὸς ἅγιος, μὲ κοντὸ γένι καὶ μουστάκι. Ἡ κόμη του εἶναι κοντὴ, σγουρὴ καὶ φουντωτὴ. Φέρει χιτῶνα καὶ μανδύα μὲ ἐπιρράμματα καὶ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματός του εἶναι καταστραμμένη. Ἴσως θὰ μπορούσε νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν μάρτυρα Φώτιο, ποὺ στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* ἀναφέρεται μαζί μὲ τὸν Ἀνίκητο, ποὺ ἦταν θεῖος του, καὶ ὁ ὁποῖος στὸ μνημεῖο μας εἰκονίζεται δεξιὰ του⁵⁹⁰.

585. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τους βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 161. Στὶς σ. 270 καὶ 293 (πηγές) καὶ οἱ τρεῖς συζυγίες τῶν ἁγίων περιγράφονται ὡς «νέοι ἀρχιγένειοι, τὰς τρίχας ἔχοντες ἄνωθεν τῶν ὠτίων, φαλακρίζοντες, ὀλιγότριχοι, σγουρακίζοντες». Ἐπίσης βλ. W. Artelt, Kosmas und Damian, *LCI* 7, σ. 344-352, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία, ἐπίσης H. Skrobucha, *Kosmas und Damian* (Recklinghausen 1965) καὶ τὴ βιβλιογραφία ποὺ δίνεται στὸ Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 69, 108, 147.

586. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῶν ἁγίων βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπητῶν* 101, πίν.

63. Σὲ πολλὰ μνημεῖα πατοῦν σὲ προσκεφάλαια, π.χ. στὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὁρφανό (Α. Τσιπουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος* 184, πίν. 76), τὴ Μ. Φιλανθρωπητῶν κ.ά.

587. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 273.

588. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 113, εἰκ. 44. Στὸ μνημεῖο αὐτὸ ὁ ἅγ. Κωνσταντῖνος βρίσκεται δίπλα στὸν ἅγ. Σεβαστιανό.

589. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου βλ. σημ. 171 (Ἅγ. Νικόλαος Τζιθρας).

590. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 162, ὅπου περιγράφονται «νέοι ἀγένειοι». Πὰ τὸ μαρτύριο τῶν δύο ἁγίων βλ. Νικοδήμου Ἀγιορείτου, *Συναξαριστῆς* 237-238.

Ἡ στάση, ἡ ἐνδυμασία καὶ τὰ φυσιολογικὰ χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου Ἀνικήτου (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΙΚΗΤΟΣ*) εἶναι περίπου ὅμοια μὲ τοῦ προηγουμένου. Μόνο ἡ κόμη τους κάπως διαφέρει⁵⁹¹.

Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ἑλπιδηφόρος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΠΙΔΗΦΟΡΟΣ*), πού παριστάνεται γέρος σγουρομάλλης, φορώντας τὴν ἴδια ἐνδυμασία μὲ τοὺς προηγούμενους καὶ κρατώντας σταυρό. Στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁵⁹² ἀναφέρεται ὡς νέος μαζί μὲ τὸν ἅγ. Ἀνεμπόδιστο (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ*), πού εἰκονίζεται δίπλα του καὶ ὁ ὁποῖος σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τοῦ Διονυσίου δίνεται νέος μὲ φουντωτὴ σγουρὴ κόμη⁵⁹³.

Μεσήλικας εἰκονίστηκε ὁ διπλανὸς ἀδιάγνωστος ἅγιος, πού παραστάθηκε μὲ σγουρὴ φουντωτὴ κόμη καὶ πλούσιο γένι, φορώντας τὴν ἴδια ἐνδυμασία μὲ τοὺς προηγούμενους καὶ κρατώντας σταυρό. Δυστυχῶς δὲν μπορούμε νὰ τὸν ταυτίσουμε, γιατί ὁ ζωγράφος τοῦ μνημείου μας δὲν ἀκολουθεῖ πάντοτε τὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*. Θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε πὺς πρόκειται γιὰ τὸν ἅγ. Πηγάσιο, πού περιγράφεται «γέρον στρογγυλογένης»⁵⁹⁴.

Βόρειο κλίτος

Νότιος τοῖχος

Ὀλόσωμοι ἅγιοι

Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος (πίν. 109α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ*), πού εἰκονίζονται στὴν ἀνατολικὴ ἄκρῃ τοῦ τοῖχου, εἶναι σχεδὸν ἀντικριστοὶ ὑποβαστάζοντας μὲ τὸ ἓνα χέρι ὁμοίωμα τρουλωτοῦ ναῖσκου μὲ αὐλόγυρο (περιβολή;), ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο ὁ Πέτρος κρατᾷ εἰλητάριο καὶ ὁ Παῦλος βιβλίο. Τὰ χαρακτηριστικά τῶν προσώπων τους εἶναι τὰ παραδοσιακά, τὰ ὁποῖα γνωρίζουμε ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ καὶ ὕστερα⁵⁹⁵. Ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ καὶ ὁ περίβολος πού δίνεται μπροστά του. Δυστυχῶς οἱ ἀπολεπίσεις δὲν ἐπιτρέπουν νὰ προβοῦμε σὲ περισσότερες παρατηρήσεις. Ὅπωςδήποτε, παρὰ τὴ φθορὰ, ἡ μορφὴ τοῦ ναῖσκου δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς. Ὅμως ὁ περίβολος μὲ τὰ μανουάλια καὶ τοὺς κηροστάτες πού φαίνονται μέσα εἶναι κάτι πού γιὰ πρώτη φορὰ σ' αὐτὴ τὴν παράσταση συναντοῦμε.

Δεξιὰ ἀπὸ τὸν Παῦλο εἰκονίζεται ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ*). Δυστυχῶς τὸ σῶμα του δὲν διατηρεῖται καλά, ἀλλὰ ἡ κεφαλὴ του σώζεται ἄριστα. Τὸ δεξιὸ χέρι πιθανὸν τὸ εἶχε σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ἄνοι-

591. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τους, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, βλ. L. Châtelet - Lange, Photius und Aniketus von Nikomedien, *LCI* 8, στ. 211.

592. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 159.

593. K. G. Kaster, Acyndinus, Pegasius, Aphthonius, Elpidophorus und Anempodistus, *LCI* 5, στ. 23.

594. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 195.

595. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τους καὶ πολλὰ παραδείγματα βλ. M. Ἀχεμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 101-103 καὶ τὶς ὑποσημειώσεις, καθὼς καὶ W. Braunfels, Petrus Apostel, *LCI* 8, στ. 158-174, καὶ M. Lechner, Paulus, *LCI* 8, στ. 128-147.

χτὸ βιβλίο, τοῦ ὁποίου τὸ κείμενο δὲν διατηρεῖται καλὰ. Ὁ ἀπόστολος παριστάνεται γέρος μὲ λευκὴ μακριὰ κόμη, ὅχι πολὺ σγουρή⁵⁹⁶, ποὺ πέφτει στοὺς ὤμους, καὶ σταχτὶ γένι.

Στὸν πεσσοὶ εἰκονίζονται μὲ ὅμοιο σχεδὸν τρόπο οἱ ἄγ. Θωμᾶς (πίν. 110α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΩΜΑΣ*) ἀριστερὰ⁵⁹⁷ καὶ Σεβαστιανὸς δεξιὰ (πίν. 110α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ CEBACTIANOS*). Καὶ οἱ δύο ἀποδόθηκαν μόνο μὲ περιζώμα καὶ μὲ τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στήθος, μᾶλλον σὲ δέηση. Ἔχουν μαύρη καὶ κοντὴ κόμη, καὶ ἐπιπλέον ὁ ἄγ. Σεβαστιανὸς ἔχει καὶ κοντὸ γένι⁵⁹⁸. Στὰ σώματά τους εἶναι καρφωμένα ἔξι ξίφη καὶ ἔξι βέλη ἀντίστοιχα, δηλώνοντας τὸν τρόπο τοῦ μαρτυρίου τους.

Ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων αὐτῶν στὴν ὀρθόδοξη τέχνη, ἰδίως τοῦ ἄγ. Σεβαστιανοῦ, δὲν εἶναι πολὺ συχνή. Στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁵⁹⁹ σημειώνεται πὺς ὁ ἄγ. Θωμᾶς «ὑπὸ πέντε στρατιωτῶν λόγχαις νυγεῖς τελειοῦται» καὶ «ἐν Ἰνδία λογχευόμενος». Ἀγνωστο σὲ ποιά παράδοση ὀφείλεται ἡ παράσταση τοῦ μνημείου μας. Πὰ τὸν ἄγ. Σεβαστιανὸ ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ εἶναι πιὸ πιστὸς στὴν παράδοση τοῦ μαρτυρίου του. Τὰ σωζόμενα στὴν ὀρθόδοξη τέχνη παραδείγματα εἶναι σχετικὰ λίγα⁶⁰⁰. Μεταξὺ τους δὲν σημειώνονται διαφορὲς παρὰ μόνο στὴν εἰκόνιση ἢ μὴ στύλου ἢ δέντρου στὸ ὁποῖο εἶναι δεμένος μὲ τὰ χέρια πίσω, ἀπὸ ἐπίδραση ἀσφαλῶς τῆς παράστασης τῆς μαστίγωσης τοῦ Χριστοῦ.

Στὴ δυτικὴ ἄκρη τῆς ἴδιας ὄψης τοῦ τοίχου (στὴ δυτικὴ δηλαδὴ παραστάδα) εἰκονίζεται μεσήλικας ἅγιος μὲ λίγα μαλλιά, ἴσως λίγο γένι, ὑψηλὴ ἀναφαλάντιση, φέροντας πιθανόν μόνο τὸ περιζώμα. Στὸν ἀριστερὸ του ὤμο ἔχει ριγμένο ἀνθρώπινο τομάρι, ἐνῶ ἔχει τὸ δεξιὸ χερὶ σὲ δέηση. Εἶναι δύσκολο νὰ ταυτιστεῖ ὁ ἅγιος, καθὼς ἔχουν ξεπλυθεῖ τὰ χρώματα καὶ φέρει καὶ ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* σημειώνει λίγα μόνο παραδείγματα ἁγίων ποὺ μαρτύρησαν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ἀναφέρονται ὁ ὅχι τόσο γνωστὸς ἄγ. Ἀνεκτος καὶ ὁ ἄγ. Χαράλαμπος⁶⁰¹. Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα σωζόμενα στοιχεῖα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ὀνόματος τοῦ ἁγίου (X; ἢ B;-M) μᾶλλον πρέπει νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν ἄγ. Βαρθολομαῖο καὶ ὅχι μὲ τὸν ἄγ. Χαράλαμπο,

596. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 151 τὸν ὀρίζει «γέροντα κατ'αρομᾶλη, εἰς δύο χωρίζων τὸ γένειον, βαστῶν σταυρὸν καὶ τυλιγμένον χαρτί». Βλ. καὶ M. Lechner, Andreas (Apostel), *LCI* 5, στ. 138-152, ὅπου ὁμως γίνεται λόγος γιὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Δύσης.

597. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἄγ. Θωμᾶ βλ. M. Lechner, Thomas (Apostel), *LCI* 8, στ. 468-475 καὶ L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien* III. 3, 1266-1272.

598. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 197 σημειώνει: «Βέλη τοξευθεῖς τελειοῦται». Τὸ *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* σ. 322 σημειώνει: «βέλεσι πυκνοῖς οἷα σκοπὸς, κατατιτρώσκεται». Βλ. καὶ L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien* III. 3, 1193, καὶ P. Assion, Sebastian, *LCI* 8, στ. 318-324.

599. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 194 καὶ 299 (πηγές).

600. Τὸ ἀρχαιότερο εἶναι μᾶλλον αὐτὸ τῆς εἰκόνας τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου στὸ Τόκιο, στὴν ὁποία ὁ ἅγιος εἶναι δεμένος σὲ στύλο. Βλ. M. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες μονῆς Πάτμου* πίν. 201. Ἀκολουθεῖ ἡ παράσταση στὴ λιτὴ τῆς M. Μεταμόρφωσης Μετεώρων, βλ. M. Χατζηδάκη - Δ. Σοφιανό, *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο* πίν. 173, καὶ τῆς M. Βαρλαάμ (ἀδημοσίητο).

601. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 206, καὶ 199 καὶ 269. Πὰ τὸν ἄγ. Χαράλαμπο ἡ *Ἑρμηνεία* σημειώνει ὅτι «εἶναι γέρον μακροδιχαλογένης», «γέρον ἀσπρογένης» καὶ ὅτι θανατώθηκε μὲ ξίφος. Μόνο ὁ Νικόδημος Ἀγιορείτης (σ. 115) ἀναφερόμενος στὸν μαρτυρικὸ θάνατο τοῦ ἄγ. Χαράλαμπος σημειώνει: «ἐξέδαρον ὅλον τὸ δέσμα τοῦ σώματός του». Ὁ τρόπος μαρτυρίου τοῦ ἄγ. Βαρθολομαίου δὲν ἀναφέρεται στὴν *Ἑρμηνεία*.

ἀφοῦ τὰ χαρακτηριστικά τοῦ εἰκονιζομένου, καθὼς καὶ ὁ τρόπος τοῦ μαρτυρίου, δὲν συμφωνοῦν μ' αὐτὰ ποὺ δίνει γιὰ τὸν ἅγιο Χαράλαμπο ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*. Ὁ ἅγ. Βαρθολομαῖος, γυμνὸς μὲ ριγμένο τὸ δέριμα του στὸν δεξιὸ ὦμο, εἰκονίζεται στὸν ναὸ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Πλεμενιανῶν Κρήτης⁶⁰² καὶ στὸν ναὸ ἐπίσης τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τοῦ οἰκισμοῦ Δρυῆς τῆς ἐπαρχίας Σελίνου τῆς δυτικῆς Κρήτης⁶⁰³.

Ἅγιοι σὲ στηθάρια

Ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ἡ διατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ βρίσκονται στὰ ὑψηλότερα σημεία τοῦ τοίχου εἶναι πολὺ ἄσχημη. Τὰ ἔξι στηθάρια πάνω ἀπὸ τὰ τόξα, ἀνάμεσα στοὺς Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου, εἶναι σχεδὸν καταστραμμένα καὶ ἀπὸ τὰ ἄλλα, συνολικὰ ὀκτώ, ποὺ βρίσκονται στὴ μεσαία ζώνη, μόνο τρία μποροῦμε νὰ ταυτίσουμε⁶⁰⁴. Πρόκειται γιὰ τὸν Δίκαιο Ἄβελ (ἐπιγρ. *Ο ΔΙΚΑΙΟΣ [ABEΛ]*) καὶ τὸν Δίκαιο Σήθ (ἐπιγρ. *Ο ΔΙΚΑΙΟΣ CHΘ*). Τοῦ πρώτου, ποὺ εἶναι τρίτος ἀπὸ τὰ ἀνατολικά, τὸ κεφάλι εἶναι σχεδὸν καταστραμμένο. Ὡστόσο φαίνεται πὼς παριστάνεταν νέος, ἀγένειος, κρατώντας τὴν ποιμενικὴ ράβδο⁶⁰⁵. Ὁ ἐπόμενος, ποὺ εἶναι δίπλα του, παριστάνεται γέρος μὲ λεπτὸ πρόσωπο, ἔχει πλούσια κόμη ποὺ χωρίζεται στὴ μέση καὶ πέφτει πίσω, καθὼς καὶ μακριὰ διχαλωτὴ γενειάδα⁶⁰⁶.

Τὰ πάνω ἀπὸ τὸν πεσσὸ στηθάρια φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις καὶ ἀπουσιάζουν καὶ οἱ ἐπιγραφές τους. Πρόκειται γιὰ δύο γέροντες ἁγίους μὲ μακριὰ γενειάδα. Ἀσφαλῶς εἶναι δίκαιοι προπάτορες, ποὺ ὅμως εἶναι ἀδύνατο νὰ ταυτιστοῦν.

Τέλος, σὲ καλύτερη κατάσταση διατηροῦνται οἱ δύο δίκαιοι τῆς δυτικῆς παραστάδας. Ὁ πρῶτος παριστάνεται ὑπέργηρος μὲ μακριὰ κόμη καὶ γενειάδα. Τοῦ δευτέρου διατηρεῖται τὸ ὄνομα. Πρόκειται γιὰ τὸν δίκαιο Ἰάρεδ (ἐπιγρ. *[Ο ΑΓΙΟΣ] ΙΑΡΕΔ*), ποὺ εἰκονίζεται γέρος μὲ ἀναφαλαντίαση καὶ πλατὺ διχαλωτὸ γένι⁶⁰⁷.

Δυτικὸς τοῖχος

Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα εἰκονίστηκαν ὁ ἅγ. Ζωσιμᾶς (ἐπιγρ. *[Ο ΑΓΙΟΣ] ΖΩΣΙΜΑΣ*) καὶ ἡ ἅγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία (ἐπιγρ. *Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ Η ΑΙΓΥΠΤΙΑ*)⁶⁰⁸. Ὁ πρῶτος παριστάνεται γέρος μὲ ὑψηλὴ φαλάκρα καὶ πλατὺ γένι. Κρατᾷ ἁγιοπότηρο καὶ λαβίδα, καὶ ἔχει ἀνασηκωμένο τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀπέναντί του ἅγ. Μαρία, τὴν

602. Κ. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης* (Ἀθῆναι 1957) πίν. LVIII καὶ σ. 122. Μοναδικὴ θεωροῦσε τὸ 1958 τὴν τοιχογραφία αὐτὴ ὁ Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Περὶ μίαν κρητικὴν τοιχογραφίαν*, *Κρητ. Χρον.* 12, 1958, 335, ὅπου ἀναφέρεται στὴν πηγὴ προέλευσης αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος.

603. Κ. Λαοσιιωτάκης, *Ἐκκλησίαι τῆς Δυτικῆς Κρήτης*, *Κρητ. Χρον.* 22, 1970, 184, πίν. ΜΖ, εἰκ. 237. Βλ. ἐπίσης Δ. Βασιλειάδη, *Τὸ κρητικὸ σπίτι* (Ἀθῆναι

1976) 89, εἰκ. 89 (ὁ ἅγ. Βαρθολομαῖος μὲ τὸ δέριμα του στὸν ὦμο).

604. Γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους θὰ πρέπει νὰ ἀναμεῖνουμε τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν.

605. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 73.

606. Αὐτόθι.

607. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 73, ὁρίζει «γένοντα εἰς τρία ἔχοντα χωρισμένον τὸ γένειον».

608. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τους καὶ λοιπὴ βιβλιογραφία βλ. τίς σημ. 143-145.

όποια έτοιμάζεται νά μεταλάβει. Έκείνη είναι αδύνατη και λιπόσαρκη, με μακριά μαλλιά και φακίολι στο κεφάλι, έχοντας ανασηκωμένα σε δέηση τὰ καλυμμένα χέρια της, έτοιμη νά δεχτεί τήν άγία Μετάληψη.

Βόρειος τοίχος

Ο διάκοσμος του βόρειου τοίχου, έπειδή αυτός είναι χαμηλότερος από τους άλλους, διαρθρώνεται μόνο σε δύο ζώνες. Οί όλόσωμοι όσοι διατηρούνται σε σχετικά καλή κατάσταση, αλλά οί στηθαίοι, πιθανόν προφήτες, πολύ αποσπασματικά. Για τους τελευταίους δεν θα γίνει λόγος.

Όλόσωμοι άγιοι

Πρώτος από τὰ ανατολικά εικονίστηκε μετωπικά γέρος με λεπτό πρόσωπο και μακρόν όξυν γένι μοναχός άγιος. Κρατά ειλητάριο με την έπιγραφή *ΟΤΙ... ΓΕΓΟΝΕΝ ΜΟΝΑΧΟΝ ΑΠΩΛΕΑΙ*. Δυστυχώς δεν είναι δυνατόν νά ταυτιστεί, γιατί, όπως συμβαίνει πολλές φορές, στα ειλητάρια των όσίων δεν αναγράφονται κομμάτια από δικά τους κείμενα. Ακολουθεί ο άγ. Θεόδωρος ο Στουδίτης (πίν. 111α, έγχρ. πίν. ΧΙVα, έπιγρ. *ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΟΥΔΙΤΗΣ*), πού φυσιογνωμικά μοιάζει με τον προηγούμενο⁶⁰⁹, είναι όμως ντυμένος με ένδυμα πού φέρει επιρράμματα και φορά ζώνη με βαριά πόρπη. Στο ειλητάριό του ή έπιγραφή *ΕΠΙ ΟΙΚΟΝ ΔΑΒΙΔ ΦΟΒΟΥΜΕ...* κλπ. Στη συνέχεια εικονίζεται ο άγ. Ιωάννης της Κλίμακος (έπιγρ. *[Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΗΣ ΚΛΙ]ΜΑΚΟΣ*), πού παριστάνεται σχεδόν όμοιος με τους δύο προηγούμενους. Φέρει μοναχικό μανδύα, τὰ μαλλιά του είναι πυκνά και κοντά, και τὸ γένι του μακρόν και μυτερό. Τὸ πρόσωπό του, όπως και των ύπολοίπων, χαρακτηρίζεται από πνευματικότητα⁶¹⁰. Προς τὰ δεξιά του κρατά ειλητάριο με την έπιγραφή: *ΕΝ ΛΟΓΟΙΣ ΘΕΙΟΙΣ ΤΡΥΦΗΣΩΜΕΝ Κ(ΑΙ) ΕΝ ΔΙΗΓΗΜΑΣΙ Π(ΑΤΕ)ΡΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΟΡΤΑΣΩΜΕΝ ΜΗ ΓΑΚΤΡΙ ΤΡΥΦΩΝ*. Δίπλα του εικονίζεται ο άγ. Παύλος ο Θηβαίος. Παριστάνεται γέρος, με πλούσια μαλλιά και μακρόν διχαλωτό γένι, φορώντας ψαθωτό ένδυμα. Κρατά ειλητάριο με αρκετά καταστραμμένη έπιγραφή⁶¹¹. Ο άγ. Άρσένιος (έπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡCΕΝΙΟΣ*), πού παριστάνεται άριστερά από τὸ παράθυρο, φέρει σημαντικές φθορές στο κεφάλι. Εικονίζεται γέρος με σγουρή κόμη και με πλατύ γένι, όπως τὸν περιγράφει ή *Έρμηνεία της ζωγραφικής*⁶¹². Με τὸ δεξι χέρι εύλογεί, ένῶ στο άριστερό κρατά ειλητάριο, από την έπιγραφή του όποίου διατηρούνται μόνο λίγα γράμματα. Γέρος φαλακρός με λίγα μαλλιά στα βρεγματικά και με μακριά μυτερή γενειάδα εικονίζεται ο άγ. Ευθύμιος (*[Ο ΑΓΙΟΣ] ΕΥΘΥΜΙΟΣ*) πού ακολουθεί. Έχει τὸ άριστερό χέρι στο ύψος του στήθους με την παλάμη προς τὰ έξω

609. Έτσι τὸν περιγράφει ή *Έρμηνεία της ζωγραφικής* 163, 168, 293 (πηγές), βλ. και J. Kramer, Theodor Studita, *LCI* 8, στ. 446-447.

610. Κατά τὸν Διονύσιο εκ Φουρνά, *Έρμηνεία της ζωγραφικής* 164, 294 (πηγές), ο Ιωάννης της Κλίμακος εικονίζεται «γέρων μεγαλογένης», βλ. και G.

Kaster, Johannes Klimakus, *LCI* 7, στ. 140-144.

611. *Έρμηνεία της ζωγραφικής* 163. Βλ. και C. Weigert, Paulus von Theben, *LCI* 8, στ. 149-151.

612. Διονυσίου εκ Φουρνά 162, βλ. και A. Strnad, Arsenius der Grosse von Ägypten, *LCI* 5, στ. 251-252.

και κρατᾷ στο ἄλλο εἰλητάριο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι σχεδὸν καταστραμμένη⁶¹³. Τὸ κεφάλι τοῦ ἁγ. Σάββα (ἐπιγρ. [Ο ΑΓΙΟC] CABBAC), ποὺ ἀκολουθεῖ, διατηρεῖται καλύτερα. Παριστάνεται γέρος μὲ λίγα σγουρὰ μαλλιά καὶ μέτριο πλατὺ γένι⁶¹⁴. Τελευταῖος στὴν ἄκρη τοῦ τοίχου εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Ἀντώνιος (ἐπιγρ. [Ο ΑΓΙΟC] AN-TΩΝΙΟC). Παριστάνεται γέρος μὲ μακρὸ γένι καὶ μουστάκι, φορᾷ μοναχικὸ ἔνδυμα καὶ κουκούλι, καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ σβησμένη ἐπιγραφὴ⁶¹⁵.

Μιὰ ιδέα τῆς κοσμικῆς ἴσως ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς μᾶς δίνει ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας (πίν. 92β, ἐπιγρ. [ΦΙΛΙΟ]ΞΕΝΙΑ), ποὺ εἰκονίστηκε στὴν ἀνατολικὴ παρεῖα τοῦ παραθύρου. Μπροστὰ στὴν εἴσοδο οἰκίας παραστάθηκε νεαρὴ γυναίκα, μὲ λεπτὰ χαρκτηριστικά, ντυμένη μὲ χειριδωτὸ μακρὸ χιτῶνα καὶ ζωσμένη μὲ κεντητὴ ποδιά. Τὸ πρόσωπό της τονίζεται ἰδιαίτερα μὲ τὸ ἐρυθρὸ χρῶμα ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀποδοθοῦν οἱ παρεῖς. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ καὶ προσφέρει σὲ μικρόσωμο νεαρὸ ἐπαίτη, ποὺ στηρίζεται σὲ βακτηρία, ἓνα καρβέλι ψωμί, ἐνῶ στὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ Ο ΕΛΕΩΝ ΠΤΩΧΟΝ ΔΑΝΕΙΖΕΙ ΘΕΩ. Ἡ σύνθεση, ποὺ σχεδὸν ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς μονοχρωμίας, ἀσφαλῶς εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὶς παραβολὲς τοῦ Χριστοῦ⁶¹⁶. Ἀντίστοιχη παράσταση δὲν μπόρεσα νὰ ἐντοπίσω σὲ ἄλλο ναό.

Μεμονωμένες μορφές τοῦ νάρθηκα

Οἱ μεμονωμένες μορφές τοῦ νάρθηκα βρίσκονται στὴν κάτω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Πρῶτος ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ προστάτης τῶν γεωργικῶν ἐργασιῶν ἁγ. Τρύφων (ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟC ΤΡΙΦΩΝ). Παριστάνεται μετωπικά, νέος, ἀγένειος, μὲ μακριὰ ἀκατάστατη κόμη ποὺ πέφτει πίσω καὶ κρατᾷ βατοκόπι στὸ δεξιὸ χέρι⁶¹⁷.

Δεξιὰ του εἰκονίζεται ὁ προφήτης Ἡλίας (πίν. 113α, ἐπιγρ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΛΙΑC). Διατηρεῖται ὅπως καὶ ὁ προηγούμενος καὶ παριστάνεται γέρος κατὰ μέτωπο, μὲ μακριὰ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια, τὰ ὁποῖα ἀποδίδονται μὲ ὁμάδες τριχῶν καὶ βοστρύχων ποὺ πέφτουν στὴ μηλωτή⁶¹⁸. Ἡ ἀπόδοση τοῦ γεροντικοῦ προσώπου εἶναι ἀρκετὰ ἐπιτυχής, καθὼς τονίζονται ἰδιαίτερα τὰ μάτια μὲ τὰ ἄσπρα φρύδια καὶ οἱ παρεῖς μὲ τὴν κατάλληλη καὶ σωστὴ μαλακὴ φωτοσκίαση καὶ τὰ ἀπαλὰ ἐρυθρὰ φῶτα.

Ὁ ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (πίν. 113β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC), ποὺ βρίσκεται βόρεια ἀπὸ τὴν κεντρικὴ εἴσοδο τοῦ ναοῦ, διατηρεῖται μᾶλλον ἄσχημα. Παριστάνεται γέρος, γυρισμένος κατὰ τρία περίπου τέταρτα πρὸς τὴ θύρα, μὲ

613. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162 καὶ J. Boberg, Euthymius der Grosse, *LCI* 6, στ. 201-203.

614. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162, καὶ M. Lechner, Sabas von Jerusalem, *LCI* 8, στ. 297-298.

615. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162 καὶ E. Sauser, Antonius (der Grosse), *LCI* 5, στ. 205-217.

616. Ματθ. 5, 42, καὶ Λουκ. 6, 35.

617. «Κατσαρομάλλη» τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162. Βλ. καὶ γιὰ τὸν βίο του H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* στ. 437.

618. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 77, ἐπίσης E. Lucchesi-Palli - L. Hoffscholte, Elias, *LCI* 1, στ. 607-613.

άνοιχτο βιβλίο στα χέρια, όπου είναι γραμμένη ή αρχή του εὐαγγελίου του (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος... καὶ χωρὶς αὐτοῦ ἐγένετο). Παρὰ τὴν ἀπολέπιση τῶν χρωμάτων, ἡ μορφή φαίνεται νὰ εἶχε ἀποδοθεῖ μὲ πνευματικότητα⁶¹⁹.

Ἀπὸ τὴν ἁγ. Παρασκευή⁶²⁰ (πίν. 112β, ἐπιγρ. [H ΑΓΙΑ] ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ), πὺν βρίσκεται δεξιότερα καὶ χωρίζεται μὲ ταινία ἀπὸ τὸν ἁγ. Ἰωάννη, διατηρεῖται μόνο τὸ κεφάλι, πὺν καλύπτεται μὲ μαφόριο⁶²¹. Τὸ πρόσωπό της εἶναι ὠοειδές, τὰ μάτια μικρά, ἄμυγδαλωτά καὶ στραμμένα πρὸς τὰ ἄριστερά, ἡ μύτη μακριὰ καὶ τὸ στόμα μικρό. Τὰ μάτια περιβάλλονται ἀπὸ καστανὴ φωτοσκίαση, ἐνῶ λεπτές καὶ μᾶλλον σχηματοποιημένες λευκές γραμμὲς ἀποδίδουν τὸν φωτισμὸ τῶν παρειῶν.

Δεξιότερα παριστάνεται ἡ ἁγ. Ἀναστασία ἡ Φαρμακολύτρια (ἐπιγρ. [H ΑΓΙΑ] ΑΝΑΚΤΑΚΙΑ Υ ΦΑΡΜΑΚΟΛΥΤΡΙΑ), τῆς ὁποίας τὸ πρόσωπο εἶναι σχεδὸν καταστραμμένο⁶²². Σὲ κάπως καλύπτεται κατάσταση σώζεται ἡ ἁγ. Αἰκατερίνα (ἐπιγρ. [H ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡ]ΙΝΑ), πὺν βρίσκεται δίπλα της. Παριστάνεται ὅμοια περίπου μὲ τὴν ἁγία Παρασκευή, μὲ λεπτὸ πρόσωπο καὶ νεανικὰ χαρακτηριστικά⁶²³. Ἀκολουθοῦν ἡ ἁγία Κυριακή καὶ ὁ προφήτης Δανιήλ. Καὶ οἱ δύο τους εἶναι νέοι μὲ ὠοειδὴ πρόσωπα καὶ ἔχουν τὸ βλέμμα στραμμένο πρὸς τὰ ἄριστερά. Ἡ ἁγία Κυριακή⁶²⁴ (πίν. 110β, 111β, ἐπιγρ. [H ΑΓΙΑ] ΚΥΡΙΑΚΗ), μὲ κοντὴ φουντωτὴ κόμη, φέρει στέμμα καὶ πολυτελὲς ἔνδυμα. Τὸ σῶμα της κάτω ἀπὸ τὴ μέση εἶναι, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων ἁγίων τοῦ τοίχου, καταστραμμένο. Τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου της, μὲ τὸ λεπτὸ πηγούνι, τονίζονται ἰδιαίτερα μὲ τὰ καστανέρυθρα φῶτα καὶ τὴν ἀπαλὴ σκιά στὴν περιφέρεια.

Ὁ προφήτης Δανιήλ⁶²⁵ (πίν. 110β, 112α, ἐπιγρ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑ[ΝΙΗΛ]) εἰκονίζεται μὲ κοντὴ κόμη πὺν ἀφήνει ἀκάλυπτα τὰ αὐτιά καὶ κίδαρι, καὶ κρατᾷ εἰλητάριο, ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὁποίου διατηροῦνται ἐλάχιστα γράμματα. Παριστάνεται ὅπως τὸν περιγράφει ὁ Ἑλπίος ὁ Ρωμαῖος καὶ ὅπως τὸν γνωρίζουμε ἀπὸ τὰ διάφορα μνημεῖα⁶²⁶.

Τεχνικὴ - τεχνοτροπία - χρονολόγηση

Μιλώντας γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου⁶²⁷ εἶχαμε διατυπώσει τὴν ἄποψη πὺς στὸ μνημεῖο ἐργάστηκαν συγχρόνως δύο καλλιτέχνες. Μαζὶ πρέπει νὰ φιλο-

619. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ βλ. M. Lechner, Johannes der Evangelist (der Theologe), *LCI* 7, στ. 108-130.

620. K. Knoblen, Paraskeve, *LCI* 8, στ. 118-120, ἐπίσης βλ. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra* 180, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

621. Πὰ τὸ πρόβλημα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου βλ. K. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν* 81-85.

622. K. Kaster, Anastasia die Pharmazeutin (Pharmakolytria), *LCI* 5, στ. 131.

623. Πὰ τὴν εἰκονογραφία της βλ. P. Assion, Ka-

tharina (Aikaterine) von Alexandrien, *LCI* 7, στ. 289-297.

624. Πὰ τὴν ἁγία Κυριακή, πὺν δὲν περιγράφεται στὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, βλ. K. Kaster, *Cyriake von Bithynia*, *LCI* 6, στ. 18-19.

625. Πὰ τὸν προφήτη βλ. K. Wessel, Daniel, *RbK* I, στ. 1113-1120, καὶ H. Schlosser, Daniel, *LCI* 1, στ. 469-473.

626. M. Χατζηδάκης, Ἐκ τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, *ΕΕΒΣ* 14, 1938, 409, καὶ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 78, 262 (πηγές).

627. Βλ. παραπάνω σ. 99.

τέχνησαν τις παραστάσεις των δύο κλιτών του κυρίως ναού, ενώ ο δεύτερος μόνος του τις παραστάσεις του νάρθηκα⁶²⁸. Και οι δύο δουλεύοντας συγχρόνως στο μνημείο εργάζονται με την τεχνική της ξηρογραφίας. Τόν πρώτο, που ήταν ίσως γεροντότερος, διακρίνει συντηρητικό πνεύμα όχι μόνο στο σχέδιο αλλά και στα χρώματα και στην έπεξεργασία των προσώπων. Στα πρόσωπα μερικων μορφων του 'Ι. Βήματος παρατηρούνται μερικές ατέλειες και έλαφρά σχηματοποίηση, κακή απόδοση του όγκου και των λεπτομερειών, στοιχεία που οφείλονται ίσως σε κακή στιγμή του ζωγράφου ή σε άποτυχημένη προσπάθεια αντιγραφής καλών προτύπων. Τουτό το διαπιστώνουμε στους άγγέλους του ήμικυλίνδρου της κόγχης, τα πρόσωπα των οποίων από άποψη σχεδίου μάλλον είναι τα χειρότερα του μνημείου. Είναι έντονα ώσειδη με δυνατή φωτοσκίαση στην περιφέρεια, αλλά μάλλον σωστή συνίζηση και καλογραμμένα τα έπιμέρους χαρακτηριστικά. 'Η διαφορά ανάμεσα στα πρόσωπα των άγγέλων και των άλλων μορφων του 'Ι. Βήματος, αλλά και του κυρίως ναού, είναι αρκετή, ώστε νομιμοποιείται κανείς να σκεφτεί πως σε μεταγενέστερη ίσως αλλά όχι μακρινή εποχή ένας άλλος, όχι τόσο επιδέξιος, ζωγράφος ανακαίνισε έπιζωγραφίζοντας τόν αρχικό διάκοσμο, που είχε πιθανόν ύποστει φθορές από την ύγρασία. Τουτό όμως δέν πρέπει να εύσταθεί, γιατί έπιζωγράφιση δέν παρατηρείται και ή μόνη έρμηνεία που μπορεί να δοθεί είναι ότι τις συντηρητικές αυτές μορφές των άγγέλων φιλοτέχνησε μόνος του ο γεροντότερος ζωγράφος, από τόν όποιο δέν λείπει βέβαια ή έμπειρία⁶²⁹. Σε αρκετές περιπτώσεις διαπιστώνεται μερική σχηματοποίηση στην απόδοση των πτυχώσεων της ένδυμασίας, ενώ σε άλλες οι πτυχώσεις αναδεικνύονται με πλαστικότητα. Σχηματικά έχει αποδοθεί και ο διάκοσμος των ένδυμασιών, θυμίζοντας έντονα λαϊκές ένδυμασίες.

Οί παραστάσεις που φιλοτεχνήθηκαν και από τους δύο ζωγράφους διακρίνονται από καλύτερο σχέδιο και μαλακότερο πλάσιμο. Στα πρόσωπα υπάρχει περισσότερο φώς, ή σάρκα είναι κάπως φωτεινότερη, χωρίς να λείπουν βέβαια και οι σκιές, ιδίως στην περιφέρεια. Σκιές για τη διάρθρωση και ανάδειξη των έπιμέρους όγκων δέν υπάρχουν ή είναι ελάχιστες.

Τα πρόσωπα των οποίων ή έπεξεργασία έγινε από τόν άλλο ζωγράφο έχουν αποδοθεί με μεγαλύτερη έπιτυχία. 'Ο σκιοφωτισμός είναι άρμονικότερος και οι προσμείξεις των χρωμάτων καλύτερες. Οί διαβαθμίσεις των χρωματικών τόνων είναι άπαλές και τα λευκά φώτα είναι δοσμένα με λεπτές παράλληλες γραμμές, που όμως δέν ξεκινούν από τόν αυτό κέντρο. 'Επιτυχής είναι και ή απόδοση της πυχολογίας, που διακρίνεται από πλαστικότητα με τους όγκους ιδιαίτερα τονισμένους. 'Υπάρχουν βέβαια μερικές ατέλειες στο έργο και αυτού του ζωγράφου, όπως π.χ. στα πόδια της Θεοτόκου της Δευτέρας Παρουσίας στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα ή στην απόδοση του φωτισμού των προσώπων μερικων στρατιωτικών άγιων (π.χ. του άγ. Δημητρίου), αλλά αυτές θα μπορούσαν κάλλιστα να

628. Την ίδια γνώμη έχει διατυπώσει και ο Κ. Καλοκύρης, αλλά ανάγει τους ζωγράφους σε διαφορετική εποχή, βλ. Κ. Καλοκύρης, "Ερευναι χριστιανικών μνημείων 37.

629. Θα μπορούσε ίσως να σκεφτεί κανείς ότι πιθανόν οι άγγελοι έγιναν από τόν βοηθό του ζωγράφου. 'Αλλά κάτι τέτοιο για τις παραστάσεις της κόγχης θα πρέπει μάλλον να τόν αποκλείσουμε.

ὀφείλονται στὸν πρῶτο ζωγράφο. Τὰ στοιχεῖα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ ἔργου καὶ τῶν δύο ζωγράφων εἶναι ἀρκετὰ σημαντικά γιὰ τὴν τέχνη τοῦ νησιοῦ καὶ δηλώνουν πὼς σ' αὐτὸ ἐργάζονταν ζωγράφοι ποὺ διατηροῦσαν ζωρὲς ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν παλαιότερη, τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ. Βέβαια διαπιστώνεται καὶ κάποια διάθεση ἀνανέωσης, ἰδιαίτερα στὴν ἐπεξεργασία καὶ τοὺς συνδυασμοὺς τῶν χρωμάτων. Τὸν δεύτερο διακρίνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀκρίβεια σχεδίου, συμμετρία τῶν συνθέσεων, ἁρμονικοὶ χρωματικοὶ συνδυασμοί, μαλακὸ πλάσιμο ἀλλὰ μὲ τάσεις γιὰ γραμμικὴ ἀπόδοση καὶ μὲ ἐντονότερους δεσμούς μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων. Μερικὰ εἰκονογραφικὰ πρότυπα ἐλαφρῶς τὰ παραλλάσσει.

Ἡ ἀκριβὴς χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Περιβολῆς θὰ πρέπει ἴσως νὰ μᾶς προβληματίσει. Ὁ ἀείμνηστος καθηγ. Ἀ. Ξυγγόπουλος, ποὺ πρὶν ἀπὸ τὸ 1960 εἶχε ἐπισκεφτεῖ τὴ μονή, σὲ προφορικὴ ἐπικοινωνία ποὺ εἶχα τὸ 1971 μαζί του, ἀπέδιδε τὶς τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκα στὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα. Τὴν ἄποψή του αὐτὴ τὴ δικαιολογοῦσε ἀπὸ τὴν παρουσία, ὅπως ἔλεγε, στοιχείων ποὺ θυμίζουν τὴν παλαιολόγια ζωγραφικὴ ἀλλὰ μὲ ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀντίληψη. Τὸ ἔργο τῶν ζωγράφων τῆς Περιβολῆς εἶναι γεγονὸς πὼς δὲν μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ὡς αὐτούσιο «κρητικὸ» μὲ τὴν ἔννοια ποὺ παίρνει ὁ ὅρος ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα καὶ κυρίως μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Θεοφάνη. Ὡστόσο ὅμως δὲν εἶναι καὶ «παλαιολόγιο», παρόλο ποὺ οἱ ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι περισσότερες ἀπ' ὅ,τι τὰ νέα στοιχεῖα τῆς κρητικῆς τεχνοτροπίας. Τὸ σύνολο βέβαια δὲν παίρνει λαϊκὴ ἔκφραση⁶³⁰, οὔτε ἔχει πολλὰς σχεδιαστικὰς παρανοήσεις, ἀλλὰ μένει στὰ πλαίσια τῆς ἀπλούστευσης τῆς τεχνοτροπίας. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα, σ' ὁποίους ζωγράφους ὑπάρχουν, ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ μὴ ἐμπνευσμένων καλλιτεχνῶν.

Τὴν ἴδια περίπου ἄποψη μὲ τὸν Ἀ. Ξυγγόπουλο, ὡς πρὸς τὴ χρονολόγηση τοῦ διακόσμου, εἶχε λίγο ἀργότερα ὑποστηρίξει καὶ ὁ ἀείμνηστος μητροπολίτης Ἰάκωβος Κλεομβρότου⁶³¹, τοποθετώντας τὶς τοιχογραφίες, κάπως ἀόριστα βέβαια, στὴν ἐποχὴ τῶν Γατελούζων ἡγεμόνων τοῦ νησιοῦ (1355-1462). Ἡ ἄποψη τοῦ Κ. Καλοκύρη, ὁ ὁποῖος βλέπει μὲν δύο χέρια ἀλλὰ τὰ ἀποδίδει σὲ δύο ἐποχές, εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν πραγματικότητα⁶³². Οἱ τοιχογραφίες τοῦ μνημείου πρέπει κατὰ τὴν ἄποψή μας νὰ φιλοτεχνήθηκαν μετὰ τὸ 1550 πιθανὸν ἀπὸ περιοδεύοντες στὰ νησιὰ τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου καὶ ἴσως καὶ τὶς ἀπέναντι μικρασιατικὰς ἀκτὲς ζωγράφους, οἱ ὁποῖοι ἀντλοῦσαν κυρίως ἀπὸ τὴν παλαιὰ παράδοση μὲ πολλὰ στοιχεῖα ἀνανέωσης, ἰδιαίτερα στὴν ἐπεξεργασία τῶν χρωμάτων.

630. Ὅπως π.χ. στὸν ναὸ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὸ Ἁγισμάτι Κύπρου (1494), κοντὰ στὴν Πλατανίστασα, ὅπου ἡ πλαδαρότητα μαζί μὲ τὸν κακὸ ἐνμέρει σχεδιασμὸ δημιουργοῦν ὄχι εὐχάριστη ἐντύπωση, (βλ. Α. καὶ J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus* εἰκ. 106-123) ἢ καὶ στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, στὸν Πεδουλά (1474), οἱ τοιχογραφίες τῆς

ὁποίας χαρακτηρίζονται ἀπὸ περισσότερα λαϊκὰ στοιχεῖα (αὐτόθι εἰκ. 198-204).

631. *Συνοπτικὴ ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* 49-50.

632. Κ. Καλοκύρης, "Ἐρευνᾶν χριστιανικῶν μνημείων 37 (ἀνατύπου).

6. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΠΑΠΙΑΝΩΝ ΚΑΛΛΟΝΗΣ

Ο ναός Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος, πού βρίσκεται κοντά στή νότια παρυφή τῶν Παπιανῶν Καλλονῆς, ἀνήκει κι αὐτός στήν κατηγορία τῶν μονόχωρων ξυλόστεγων μέ νάρθηκα⁶³³ ἐκκλησιῶν τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας (σχ. 30-36)⁶³⁴ μέ ἐσωτερικές διαστάσεις 14.10×3.70 μ. καί πάχος τοίχων ἀπό 0.50 μ. (δυτικός) μέχρι 0.75 μ. (βόρειος). Στόν ἀνατολικό τοῖχο ὑπάρχουν ἀριστερά καί δεξιά ἀπό τήν κόγχη δύο θυρίδες τετράγωνης διατομῆς. Δίπλα στή βόρεια, πού χρησιμοποιεῖται ὡς πρόθεση, ὑπάρχει στόν βόρειο τοῖχο ἀκόμη μία βοηθητική, τετράγωνης ἐπίσης διατομῆς, θυρίδα. Τό μνημεῖο ἔχει χτιστεῖ μέ ἀργολιθοδομή, ἀνάμεσα στήν ὁποία ὑπάρχουν ξυλοδεσιές, καί ἀπό τήν ἀρχή ἦταν καλυμμένο μέ ξύλινη στέγη. Ἡ τωρινή ὀφείλεται σέ ἀνακατασκευή. Ἡ εἴσοδος στό μνημεῖο γίνεται μέ δύο θύρες (πλάτ. 1.10 καί 1.20 μ.) πού βρίσκονται στόν νότιο τοῖχο καί ὁδηγοῦν ἀντίστοιχα στόν κυρίως ναό καί τόν νάρθηκα. Ἐνα μόνο παράθυρο ὑπάρχει στή μέση περίπου τοῦ βόρειου τοίχου καί ἓνα δίλοβο στήν κόγχη. Ἀργότερα γιά νά αὐξηθεῖ ὁ φωτισμός τοῦ Ἱ. Βήματος ἀφαιρέθηκε τό ἀμφικιόνιο. Σ' ὅλο τό μήκος τοῦ νότιου τοίχου ὑπῆρχε χαμηλό κτιστό ἔδρανο, πλάτ. 0.40-0.45 μ. Εἶναι πολὺ πιθανό ἡ ἴδια πλευρά νά προστατευόταν μέ ξύλινη στοά.

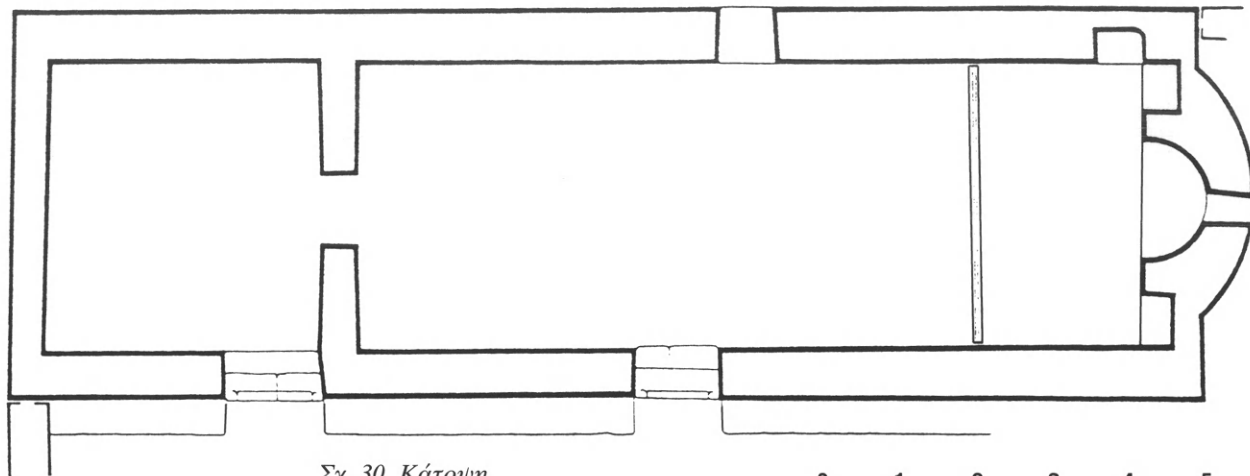
Ἡ πληροφορία τοῦ μητροπολίτη Γαβριήλ (βλ. παραπάνω), καθὼς καί τὰ ὅσα μᾶς παρέχει ἡ ἐνμέρει καταστραμμένη κτιτορική ἐπιγραφή, πού βρίσκεται πάνω ἀπὸ τό ὑπερ-θυρο τῆς νότιας θύρας τοῦ κυρίως ναοῦ, εἶναι τὰ μόνα γραπτὰ στοιχεῖα πού διαθέτουμε γιά τό μνημεῖο. Ἡ κτιτορική ἐπιγραφή (πίν. 124β) συμπληρωμένη ἔχει ὡς ἑξῆς:

- 1 [+ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ε]Κ ΒΑΘΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΖΟΓΡΑΦΙΘΗ Ο ΤΙΜΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ Η ΜΕΤΑΜΟΡ
- 2 [ΦΩCIC ΤΟΥ CΩΤΗΡΟ]C ΗΜΩΝ Ι(ΗCΟ)Υ Χ(ΙCΤΟ)Υ ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟ(ΠΟΛΙΤΟΥ)
- 3 [ΜΥΤΙΛΗΝΗ]C ΚΥΡΟΥ ΠΑΙCΙΟΥ. Ἔτους ,ΖΡΗ' ΙΝΔ(ΙΚΤΙΩΝΟC) ΙΓ' ΕΝ ΜΗΝΙ ΜΑΙΩ ΕΤΕΛΙΩΘΗ εἰς τὴν Α'
- 4 [.....¹².....]Ι [ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC] ζωγράφου ΝΙΚΩΛα, τοῦ Ἱερομ(ονά)χ(ου)... (καταστραμμένη).

633. Ὁ Κ. Καλοκύρης, χωρὶς νά τό δηλώνει καθαρά, ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ πὼς ὁ ναός στεγαζόταν ἀρχικά μέ καμάρα, βλ. Κ. Καλοκύρη, "Ερευναι χριστιανικῶν μνημείων 32.

634. Κατὰ τήν ἐποχή τοῦ μητροπολίτη Γαβριήλ

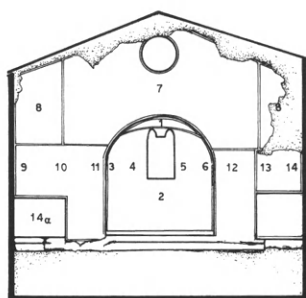
(1618-21) ὁ ναός ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἐνοριακοὺς τοῦ χωριοῦ, ἐνῶ σήμερα ἀποτελεῖ παρεκκλήσι, βλ. Ἱ. Φουντούλη, *Γαβριήλ μητροπολίτου Μηθύμνης «Περιγραφή τῆς Λέσβου»* 34.



Σχ. 30. Κάτοψη.

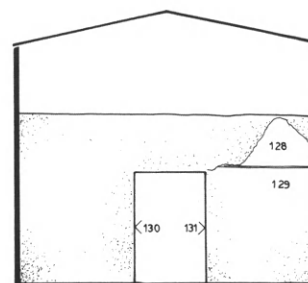
0 1 2 3 4 5 M

Δ. ΣΑΥΑΔΗ Ζ.

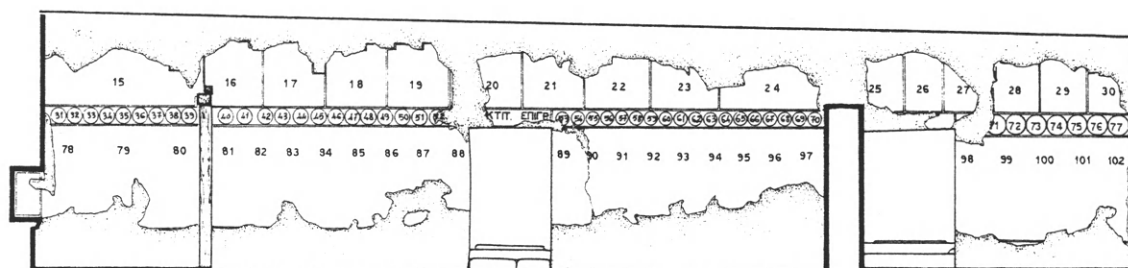


Σχ. 31. Ανατολικός τοίχος.

0 1 2 3 M

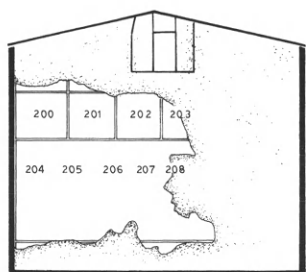


Σχ. 32. Δυτικός τοίχος κυρίως ναού.



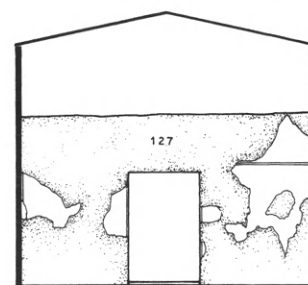
Σχ. 33. Νότιος τοίχος κυρίως ναού και νάρθηκα.

0 1 2 3 4 5 M

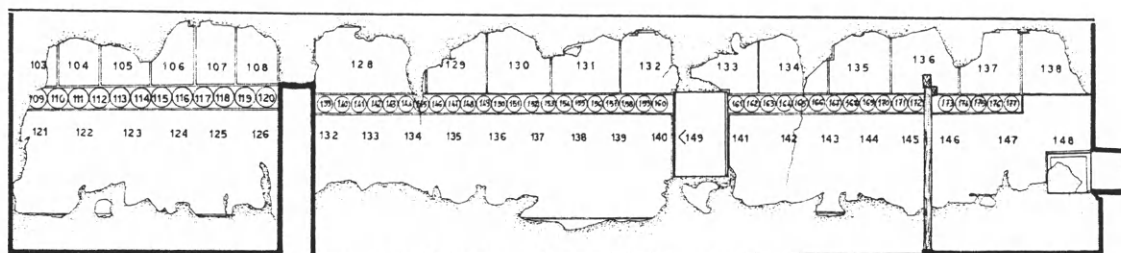


Σχ. 34. Δυτικός τοίχος νάρθηκα.

0 1 2 3 M



Σχ. 35. Ανατολικός τοίχος νάρθηκα.



Σχ. 36. Βόρειος τοίχος κυρίως ναού και νάρθηκα.



ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ 30-36

- | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Χριστός Μέγας Ἀρχιερέας | 83. Ἁγ. Δημήτριος | 138. Συνάντηση Χριστοῦ - Σαμαρείτιδας |
| 2. Ἀμνός-Μελισμὸς | 84. Ἁγ. Νέστωρ | 139. Θεραπεία Τυφλοῦ |
| 3. Ἰωάννης Χρυσόστομος | 85. Ἁγ. Θεόδωρος Στρατηλάτης | 140. Θεραπεία Ὑδρωπικοῦ |
| 4. Ἄγγελος μὲ ριπίδιο | 86. Ἁγ. Θεόδωρος Τήρων | 141. Θεραπεία Δαμιονιζομένης |
| 5. Ἄγγελος μὲ ριπίδιο | 87. Ἁγ. Μερκούριος | 142. Ἀνάληψη |
| 6. Μέγας Βασίλειος | 90. Ἁγ. Προκόπιος | 143-176. Ἁγιοὶ σὲ στηθάρια |
| 7. Πεντηκοστή | 91. Ἁγ. Νικήτας | 176-181. Ἱεράρχες σὲ στηθάρια |
| 8. Εὐαγγελισμὸς | 92. Ἁγ. Ἀρτέμιος | 182-184. Ἁγιοὶ μοναχοί, ἀδιάγνωστοι |
| 9-10. Φιλοξενία ἁγ. Τριάδας | 93. Ἁγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης | 185. Ἁγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος |
| 11. Ἁγ. Στέφανος | 94. Ἁγ. Κοσμάς | 186. Ἁγ. Ἀρσένιος |
| 12. Ἁγ. Ρωμανός, διάκονος | 95. Ἁγ. Δαμιανός | 187. Ἁγ. Εὐθύμιος |
| 13. Ἱεράρχης, ἀδιάγνωστος | 96. Ἁγ. Παντελεήμων | 188. Ἁγ. Σάββας |
| 14. Ἁγ. Ἱερόθεος | 98. Ἁγ. Παχώμιος | 189. Ἁγ. Ἀντώνιος |
| 15. Γέννηση | 99. Ἄγγελος Γαβριήλ | 190. Ἀπόστολος Πέτρος |
| 16. Ὑπαπαντή | 100. Ἁγ. Ἀλέξιος, ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ | 191. Ἀπόστολος Παῦλος |
| 17. Βάπτισμα | 101. Ἁγ. Εὐφρόσυνος | 192. Ἁγ. Νικόλαος Μύρων |
| 18. Λίχνος | 103. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ν | 193. Ἁγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας |
| 19. Ἑγερση Λαζάρου | 104. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ξ | 194. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος |
| 20. Βαϊφόρος | 105. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ο | 195. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ |
| 21. Μεταμόρφωση | 106. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Π | 196. Ἁγ. Σίλβεστρος |
| 22. Μυστικός Δείπνος | 107. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ρ | 197. Ὁραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας |
| 23. Νιπτήρας | 108. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Σ | 198. Ἱεράρχης ἀδιάγνωστος |
| 24. Προδοσία | 109-120. Ἁγιοὶ σὲ στηθάρια | 199. Θυσία Ἀβραάμ |
| 25. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Α | 121-126. Ἁγίες ἀδιάγνωστες | 200. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Τ |
| 26. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Β | 127. Δευτέρα Παρουσία | 201. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Υ |
| 27. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Γ | 128. Ἀποκαθήλωση | 202. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Φ |
| 28. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Δ | 129. Ἁγιοὶ Κωνσταντῖνος-Ἑλένη | 203. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Χ |
| 29. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ε | 130. Ἁγ. Ζωσιμᾶς | 204. Ἅγιος μοναχός, ἀδιάγνωστος |
| 30. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ζ | 131. Ἁγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία | 205. Ἅγιος μοναχός, ἀδιάγνωστος |
| 31-39. Ἱεράρχες σὲ στηθάρια | 132. Θρηῖνος | 206. Ἁγ. Πέτρος ὁ Ἀθωνίτης |
| 40-77. Ἁγιοὶ σὲ στηθάρια | 133. Λίθος | 207. Ἁγ. Ὀνούφριος |
| 78. Ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος | 134. Εἰς Ἄδου Κάθοδος | 208. Ἁγ. Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης |
| 79. Ἁγ. Σπυρίδων | 135. Ἀπιστία Θωμᾶ | |
| 80. Ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός | 136. Συνάντηση Χριστοῦ - Μυροφόρων | |
| 81. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ | 137. Θεραπεία Παραλυτικοῦ | |
| 82. Ἁγ. Γεώργιος | | |

Σχ. 30-36. Ναὸς Μεταμορφώσεως Παπιανῶν.

Τὸν ναῖσκο λοιπὸν ἔκτισε καὶ διακόσμησε μὲ ἔξοδά του ὁ μητροπολίτης Μυτιλήνης Παῖσιος τὸ 7108 (=1600), τὸν δὲ διάκοσμό του φιλοτέχνησε ὁ ἄγνωστος ἀπὸ ἄλλου ζωγράφος Νικόλαος⁶³⁵. Ὁ Παῖσιος καταγόταν ἀπὸ τὰ Παπιανὰ καὶ διετέλεσε μητροπολίτης ἀπὸ τὸ 1590 μέχρι τὸ 1603, πού παραιτήθηκε λόγω γήρατος. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκλογή του ἦταν Σακελλάριος τῆς μητρόπολης Μηθύμνης καὶ ἔφερε τὸ ὄνομα Παλαιολόγος. Πέθανε τὸ 1610 στὴ μονὴ Λεμιῶνος, ὅπου μετὰ τὴν παραίτησή του εἶχε ἀποσυρθεῖ⁶³⁶.

Ὁ διάκοσμος τοῦ ναοῦ, πού ἔχει γίνει μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας καὶ διαρθρώνεται σὲ τρεῖς ζῶνες, διατηρεῖται σὲ μέτρια σχετικὰ κατάσταση. Ἀρκετὲς φθορὲς ἔχουν ὑποστεί τὰ ἄνω μέρη τῶν συνθέσεων τῆς ἀνώτερης ζώνης, καθὼς καὶ τὰ κάτω τμήματα τῆς τρίτης ζώνης τῶν ὁλόσωμων ἁγίων.

Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα

Ἱερὸ Βῆμα. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης παριστάνεται ὁ Χριστὸς ὡς Μέγας Ἀρχιερέας. Στὸν ἡμικύλινδρο εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο οἱ ἱεράρχες Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος δεξιὰ καὶ Μέγας Βασίλειος ἀριστερὰ. Ἀνάμεσά τους δύο ἄγγελοι μὲ λειτουργικὰ ριπίδια στὰ χέρια. Κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο βρίσκεται ὁ Ἀμνὸς (Μελισμός). Πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο παριστάνεται ἡ Πεντηκοστή, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης ἡ Φιλοξενία τῆς Ἀγίας Τριάδος ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ καὶ πρὸς πάνω ἀριστερὰ ὁ ἀρχάγγελος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Τμῆμα τῆς Παναγίας σώθηκε στὴ νότια πλευρά. Στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης σώθηκε πολὺ ἀμυδρὰ ἡ Ἄκρα Ταπείνωση. Στὶς πλάγιες πλευρὲς τῆς ἴδιας κόγχης, πού εἶναι τετράγωνη, παραστάθηκαν ἑξαπτέρυγα. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴν κόγχη εἰκονίζονται ἀντίστοιχα οἱ διάκονοι ἅγ. Στέφανος καὶ ἅγ. Ρωμανός. Δίπλα στὸν Ρωμανὸ πάνω ἀπὸ τὴ μικρὴ κόγχη τοῦ χώρου τοῦ διακονικοῦ εἰκονίζονται στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη καὶ μέχρι περίπου τὴν ὁσφυικὴ χώρα, δύο ἱεράρχες. Τοῦ πρώτου ἀπὸ ἀριστερὰ δὲν σώζεται τὸ ὄνομα. Ὁ δεῦτερος εἶναι ὁ ἅγ. Ἱερόθεος.

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ **βόρειου τοίχου μέσα στὸ Ἱερὸ Βῆμα** εἰκονίζονται ἡ Θεραπεία τῆς Δαιμονιζομένης καὶ ἡ Ἀνάληψη. Στὴ μεσαία ζώνη τοῦ ἴδιου τοίχου ἔχουν παρασταθεῖ ἱεράρχες σὲ στηθάρια. Εἶναι ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ ἅγ. Γερμανός, ἀδιάγνωστος, ἅγ. Αὐτόνομος, ἅγ. Ἀγαπητὸς καὶ ἅγ. Ἰγνάτιος. Στὴν κάτω ζώνη ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ ὁ ἅγ. Σίλβεστρος καὶ δίπλα του τὸ Ὅραμα

635. Ὁ Σ. Χαριτωνίδης ἀπὸ παραδρομὴ σημειώνει πὺς ὁ διάκοσμος ἔγινε ἀπὸ τὸν Κρητικὸ ζωγράφο ἱερομόναχο Ραφαήλ, βλ. ΑΔ 18, 1963, 271. Εἶναι πολὺ πιθανὸν οἱ ἐργασίες τοῦ διακόσμου νὰ ἄρχισαν δύο ἢ τρεῖς μῆνες νωρίτερα, καθὼς ἤδη ἀπὸ τὸν Μάρτιο τὰ κρῦα ὑποχωροῦν στὸ νησι καὶ ὁ χειμῶνας εἶναι πρὸς μαλακὸς ἰδιαίτερα στὸν μυχὸ τοῦ κόλ-

που τῆς Καλλονῆς.

636. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ἀνέκδοτα ἐλληνικὰ συγγράμματα, ἔγγραφα τε καὶ ἄλλα κείμενα* (Κωνσταντινούπολις 1884) 74, ἐπίσης Στ. Καρυδῶνης, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου* 222, καὶ Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* 97.

τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας. Πιο δεξιὰ καὶ δίπλα στὸν Χριστὸ τοῦ Ὁράματος μισοκαταστραμμένος μετωπικὸς ἀδιὰγνωστος ἱεράρχης.

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ **νότιου τοίχου μέσα στὸ Ἱ. Βῆμα** εἰκονίζεται ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Πιο κάτω στὴ στενὴ ζώνη παραστάθηκαν σὲ στηθάρια δέκα ἱεράρχες, μεταξὺ τῶν ὁποίων οἱ ἁγ. Διονύσιος, ἁγ. Ἑρμόλαος, ἁγ. Φωκᾶς, ἁγ. Βαβύλας, ἁγ. Μελέτιος, ἁγ. Λάζαρος. Τὰ πρόσωπά τους εἶναι σχεδὸν καταστραμμένα. Στὴν κάτω ζώνη οἱ ὁλόσωμοι ἱεράρχες ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ἁγ. Σπυρίδων καὶ ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός. Καὶ οἱ τρεῖς εἶναι στραμμένοι πρὸς τὸ Ἱ. Βῆμα. Τὰ πρόσωπά τους διατηροῦνται πολὺ ἄσχημα.

Κυρίως ναός. Στὴν πάνω ζώνη τοῦ **νότιου τοίχου ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱ. Βῆμα** μετὰ τὴ Γέννηση ἀκολουθοῦν οἱ παραστάσεις τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Βάπτισης, τοῦ Λίχνου (κῆρυγμα Ἰωάννου Προδρόμου), τῆς Ἑγερσης τοῦ Λαζάρου, τῆς Βαΐοφόρου, τῆς Μεταμόρφωσης, τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, τοῦ Νιπτήρα καὶ τῆς Προδοσίας.

Οἱ συνθέσεις τοῦ **δυτικῶν τοίχου**, ἀνάμεσα σὲς ὁποῖες θὰ εἰκονίζονταν ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, εἶναι ἐντελῶς καταστραμμένες. Μόνο στὴ βόρεια ἄκρη σώθηκε μικρὸ τμῆμα ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση.

Στὴν ἴδια ζώνη τοῦ **βόρειου τοίχου** ἀπὸ τὰ δυτικὰ πρὸς τὰ ἀνατολικά παριστάνονται ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος, ὁ Λίθος, ἀκολουθεῖ ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος, ἡ Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ καὶ ἡ Συνάντησις τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὶς Μυροφόρες. Στὴ συνέχεια εἶναι ἡ Ἰαση τοῦ Παραλυτικοῦ, ἀκολουθεῖ ἡ Συνάντησις τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρείτιδα, πὺν παρεμβάλλεται στὰ θαύματα, ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ, ἡ Θεραπεία τοῦ Ὑδρωπικοῦ, ἡ Θεραπεία τῆς Δαιμονιζομένης θυγατρὸς τῆς Χαναναίας καὶ ἡ Ἀνάληψις.

Ἡ μεσαία ζώνη, στὴν ὁποία παριστάνονται ἅγιοι καὶ μάρτυρες σὲ στηθάρια, βρίσκεται σ' ὅλους τοὺς τοίχους τοῦ μνημείου ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀνατολικὸ καὶ δυτικὸ τοῦ νάρθηκα. Ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸν **νότιο τοῖχο** εἰκονίστηκαν οἱ ἅγιοι Ἀνανίας, Ἀζαρίας, Μισαήλ, Νεόφυτος, Στρατόνικος, Λοῦππος, Φώτιος, Σέργιος, Βάκχος, Τάραχος, Βίκτωρ, Μηνᾶς, ἀδιὰγνωστος. Παρεμβάλλεται ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφή καὶ ἀκολουθοῦν τέσσερις ἀδιὰγνωστοι, καὶ οἱ ἅγιοι Οὐάρος, Ὁνησιφόρος, Ἀρέθας, Εἰρήναρχος, Θεόπιστος, Εὐστάθιος, Ἀγαπητός, Θεοπίστη, Κήρυκος καὶ Ἰουλίττα, Εὐγένιος, Μαργάριος, Ὁρέστης καὶ Ἀκίνδυνος.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ **νότιου τοίχου** εἰκονίζονται ἀπὸ τὰ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικὰ ὁλόσωμοι ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, οἱ ἅγιοι Γεώργιος, Δημήτριος, Νέστωρ, Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης καὶ Θεόδωρος Τήρων. Μεσολαβεῖ ἡ θύρα καὶ ἀκολουθοῦν οἱ ἅγιοι Μερκούριος, Προκόπιος, Νικήτας, Ἀρτέμιος, Ἰάκωβος ὁ Πέρσης, Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός, καὶ ὁ ἁγ. Παντελεήμων.

Στὴ **μεσαία ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου** εἰκονίστηκαν σὲ στηθάρια ἀπὸ Ἀ.-Δ. οἱ ἅγιοι: Κλαύδιος, Τρύφων, Κόρων, Ἀδριανός, Εὐβουλος, Ἰάμβλιχος, Ἰωάννης, Μαρτίνος, ἀδιὰγνωστος, Ἐξακουστωδιανός, ἀδιὰγνωστος, Μαξιμιανός. Μεσολαβεῖ τὸ παράθυρο καὶ ἀκολουθοῦν οἱ ἀδιὰγνωστος, ἁγ. Ἀντώνιος, ἀδιὰγνωστος, Εὐσεβωνᾶς, Μάρκελλος, Σαμωνᾶς (:), ἁγ. Σολομωνή, ἁγ. Ἰωάν-

νης ὁ Καλυβίτης, ἀδιάγνωστος, ἅγ. Παῦλος ὁ Θηβαῖος, ἀδιάγνωστος, Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης, ἀδιάγνωστος, Θεοδόσιος ὁ Μέγας καὶ ἀκολουθοῦν ἀκόμη ὀκτὼ ἀδιάγνωστοι.

Στὴν **κάτω ζώνη τοῦ βόρειου τοῖχου** ἀπὸ Ἀ.-Δ. παριστάνονται ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας, ὁ ἅγ. Νικόλαος Μύρων Λυκίας, καὶ ὁ ἀπόστολος Παῦλος, πού ἀντίθετα μὲ τοὺς προηγούμενους πού εἶναι μετωπικοί, εἶναι στραμμένος πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἀκολουθεῖ μετὰ τὸ παράθυρο ὁ ἀπόστολος Πέτρος, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιά, καὶ οἱ ἅγ. Ἀντώνιος, ἅγ. Σάββας, ἅγ. Εὐθύμιος, ἅγ. Ἀρσένιος, ἅγ. Ἐφραίμ ὁ Σύρος, καὶ ἀκόμη τρεῖς ἀδιάγνωστοι μοναχοὶ ἅγιοι.

Στὴ δυτικὴ παρειὰ τοῦ μοναδικοῦ παραθύρου τοῦ μνημείου, πού βρίσκεται στὸν βόρειο τοῖχο, εἰκονίζεται ἐντελῶς ἀναπάντεχα ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ.

Οἱ ὁλόσωμοι ἅγιοι τῆς κάτω ζώνης τοῦ νότιου τμήματος τοῦ **δυτικοῦ τοῖχου** εἶναι καταστραμμένοι, ἀλλὰ στὸ βόρειο τμήμα σώζονται κάτω ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη. Στὶς παρειὲς τῆς εἰσόδου ἀπὸ τὸν νάρθηκα πρὸς τὸν κυρίως ναὸ εἰκονίζονται στραμμένοι πρὸς τὸν νάρθηκα οἱ ἅγιοι Ζωσιμᾶς (δεξιά) καὶ Μαρία ἡ Αἰγυπτία (ἀριστερά).

Νάρθηκας. Στὸν **ἀνατολικὸ τοῖχο** τοῦ νάρθηκα παριστάνεται ἡ Δευτέρα Παρουσία. Οἱ ὑπόλοιποι τοῖχοι του διαρθρώνονται σὲ τρεῖς ζώνες. Στὸν νότιο καὶ στὸν βόρειο τοῖχο ὑπάρχει πάνω ἡ ζώνη μὲ τὶς συνθέσεις τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου, ἡ μεσαία μὲ τὰ στηθάρια καὶ ἡ κάτω μὲ τοὺς ὁλόσωμους ἁγίους. Στὸν δυτικὸ ὅμως τοῖχο, πού εἶναι ὑψηλότερος ἀπὸ τοὺς ἄλλους, γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ ἡ ἀπεικόνιση καὶ τῶν 24 Οἰκῶν τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου στὸν χώρο τοῦ νάρθηκα, ὑπάρχουν δύο ζώνες μὲ Οἴκους, ἐνῶ στὴν κάτω ζώνη παραστάθηκαν ὁλόσωμοι ἅγιοι. Οἱ Οἴκοι τοῦ Ἀκαθίστου κατανέμονται ὡς ἑξῆς: οἱ Α-Ζ στὸν νότιο τοῖχο, οἱ Η-Μ στὴν πάνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου πού εἶναι καταστραμμένη, οἱ Ν-Σ στὸν βόρειο τοῖχο καὶ οἱ Τ-Ω στὴ μεσαία ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου.

Στὴ μεσαία ζώνη τοῦ **νότιου τοῖχου** διατηροῦνται ἑπτὰ ἀπὸ τὰ ὀκτὼ ἀρχικά στηθάρια, στὰ ὁποῖα ἀπὸ Ἀ.-Δ. εἰκονίστηκαν οἱ ἀκόλουθοι ἅγιοι: Σμάραγδος, Κνίδων, Ξάνθος, Ρούδων, Δομετιανός, Κόπριος (Κόπρης) καὶ Εὐζωικός.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ **νότιου τοῖχου** μετὰ τὴν εἴσοδο εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ὁ ἅγ. Παχώμιος καὶ δίπλα του ὁ ἅγγελος Γαβριήλ μὲ μοναχικὸ κουκούλιο, μετὰ ὁ ἅγ. Ἀλέξιος ὁ ἄνθρωπος τοῦ θεοῦ, πού μοιάζει μὲ τὸν Πρόδρομο, καὶ στὴ συνέχεια ὁ ἅγ. Εὐφρόσυνος.

Στὴν κάτω ζώνη τοῦ **δυτικοῦ τοῖχου** τοῦ νάρθηκα εἰκονίζονταν δέκα πιθανὸν μοναχοὶ ἅγιοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους σώθηκαν μόνο οἱ πέντε. Ἀπὸ ἀριστερὰ ὑπάρχουν δύο ἀδιάγνωστοι καὶ ἀκολουθοῦν ὁ ἅγ. Πέτρος ὁ Ἀθωνίτης, ὁ ἅγ. Ὀνούφριος καὶ ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος ὁ ἐν τῷ Ἀθῶ.

Στὴν ἴδια ζώνη τοῦ **βόρειου τοῖχου** παραστάθηκαν ἕξι ἅγιες τῶν ὁποίων τὰ ὀνόματα δὲν σώζονται, ἐνῶ στὴ στενὴ ζώνη δώδεκα στηθαῖοι μάρτυρες, ἀπὸ τοὺς ὁποίους μόνο οἱ ἅγιοι Ἐφαθήσυχος, Πρίσκος καὶ Ἰωάννης διατηροῦν τὰ ὀνόματά τους.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ μνημείου δὲν παρουσιάζει σοβαρὰ προβλήματα. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ὡς Μεγάλου Ἀρχιερέα στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης, ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὴ Μεταμόρφωση, εἶναι μᾶλλον ἀνεξήγητη. Δὲν ἀναμέναμε βέβαια αὐτὴν τὴν ἐποχὴ νὰ εἰκονιστεῖ ἡ παράσταση τῆς Μεταμόρφωσης στὸ τεταρτοσφαίριο. Σωστότερο ὅμως θὰ ἦταν νὰ εἰκονιστεῖ στὸν νότιο τοῖχο δίπλα στὸ τέμπλο, ὅπως γίνεται σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα, ἰδίως τῆς Μακεδονίας. Ἡ θέση τῆς ἐξάλλου μέσα στὸ λοιπὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα δὲν εἶναι ἡ σωστή. Κανονικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ βρισκεται μετὰ τὴ Βάπτισι καὶ ὄχι μετὰ τὴ Βαΐοφόρο. Ἀνεξήγητη καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς Θουσίας τοῦ Ἀβραάμ στὴν παρεῖα τοῦ παραθύρου τοῦ βόρειου τοίχου καὶ ὄχι μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς πρόθεσης. Πρέπει ἐπίσης νὰ σημειώσουμε πὺς ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ εἰκονίστηκαν στὸ μνημεῖο μας, πρὸς τὸ Ἰ. Βῆμα, ἡ Ἰαση τοῦ Παραλυτικοῦ, ἡ Σαμαρείτιδα, ἡ Θεραπεία τοῦ Τυφλοῦ, ἡ Θεραπεία τοῦ Ὑδρωπικοῦ καὶ ἡ Θεραπεία τῆς δαιμονιζομένης κόρης τῆς Χαναναίας. Τὰ θαύματα αὐτὰ συνδέονται λειτουργικά, γιατί γιορτάζονται ἀνάμεσα στὸ Πάσχα καὶ τὴν Πεντηκοστὴ καὶ εἶναι θέματα συμβολικά τῆς Σωτηρίας ποὺ προσφέρει στοὺς πιστοὺς τὸ Μυστήριό τῆς Θεῆς Εὐχαριστίας. Τέλος θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε πὺς ἡ ζώνη μὲ τὰ στηθάρια περιλαμβάνει ἁγίους ποὺ δὲν εἰκονίζονται στὰ ἄλλα μνημεῖα τῆς Λέσβου. Ἡ ἀπεικόνισή τους μάλιστα στὰ μνημεῖα τοῦ λοιποῦ ἐλλαδικοῦ χώρου δὲν εἶναι τόσο συχνή.

Παραστάσεις τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καὶ τῆς κόγχης τοῦ ναοῦ

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης παραστάθηκε μέχρι τὴ μέση ὁ Χριστὸς ὡς Μέγας Ἀρχιερέας (πίν. 114β, ἐπιγρ. *IC XC O MEGAC APXIEREYC*). Τὰ χρώματα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου καὶ τοῦ λαιμοῦ ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Φορᾷ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία, καθιερωμένη ἤδη ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα, δηλαδὴ στιχάριο, σάκκο, ὠμοφόριο, καὶ εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια. Ὁ σάκκος καὶ τὸ ὠμοφόριο εἶναι διακοσμημένα μὲ μεγάλους σταυρούς, ἐνῶ τὰ ἐπιμάνικα καὶ τὰ «σήματα» τοῦ σάκκου εἶναι στολισμένα μὲ μαργαριτάρια.

Ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέα εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα καὶ βρίσκεται ἀρχικὰ σὲ τοιχογραφίες μὲ Δέηση, ὅπως π.χ. στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Lespovo (ὅπου διατηρεῖται μόνο ὁ εὐλογῶν Κύριος)⁶³⁷, στὸν ναὸ Πέτρου καὶ Παύλου τοῦ Τιρνόβου⁶³⁸ καὶ στὸν Ἀγ. Ἀθανάσιο τοῦ Μουζάκη στὴν Καστοριά⁶³⁹. Ὁ νέος αὐτὸς εἰκονογραφικὸς τύπος⁶⁴⁰, ποὺ σχετίζεται ὅπωςδήποτε μὲ τὴ λειτουργία, χρησιμοποιήθηκε συχνὰ στὶς δεσποτικὲς εἰκόνες, ἰδιαίτερα κατὰ τὸν 16ο αἰώνα⁶⁴¹.

637. G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* IV πίν. 6, 13.

638. A. Boschkov, *Monumentale Wandmalerei Bulgariens* (Mainz 1969) εἰκ. 77.

639. Σ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά* 118, εἰκ. 13.

640. Πὰ τὸν τύπο βλ. πρόχειρα Ἀ. Ὁρλάνδο, *ABME* 10 (1964) 81-82, καὶ K. Wessel, *Christusbild, RbK* I, στ. 1027-1028.

641. Ὁ Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 66-67, πιστεύει πὺς ὁ τύπος τῆς εἰκόνος ξεκίνησε ἀπὸ κάποια κρητικὴ εἰκόνα τοῦ 15ου αἰώνα.

Στόν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης παραστάθηκε, ὅπως γίνεται συνήθως, ὁ Ἄμνός (Μελισμός) καὶ οἱ συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες (πίν. 114β). Κάτω ἀπὸ τὴν ποδιά τοῦ παραθύρου βρίσκεται ξαπλωμένος κατευθεῖαν πάνω στὴν Ἁγία Τράπεζα, χωρὶς τὸ συνηθισμένο λεκανίδιο καὶ σχεδὸν μισοκαταστραμμένος σήμερα, ὁ Χριστός. Πάνω του ὁ ἀστερίσκος μὲ τὸ κάλυμμά του ἔχει μεταμορφωθεῖ σ' ἓνα εἶδος κιβωρίου. Οἱ δύο ἀρχάγγελοι παριστάνονται μὲ τὸ σῶμα στραμμένο κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο καὶ τὴν κεφαλὴ πρὸς τοὺς ἱεράρχες. Φέρουν στιχάριο μὲ πλατὺ περιλαίμιο καὶ «σήματα», πάνω δὲ ἀπ' αὐτὸ τὸ ὄράριο τοῦ διακόνου στὸ ὁποῖο ἡ ἐπιγραφή *ΑΓΙΟΣ*⁶⁴². Οἱ δύο πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, Μέγας Βασίλειος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, οἱ ὁποῖοι ὡς γνωστὸν διαμόρφωσαν τὴ Θεία Λειτουργία, εἶναι οἱ μόνοι ποὺ εἰκονίστηκαν στὴ μικρὴ κόγχη τοῦ ναοῦ μας. Δυστυχῶς τὰ πρόσωπά τους, ὅπως καὶ τῶν ἀρχαγγέλων, φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Προσκλίνουν ἐλαφρὰ πρὸς τὸ κέντρο καὶ κρατοῦν εἰλητάρια μὲ ἐπιγραφές. Τοῦ ἁγίου Βασιλείου ἔχει καταστραφεῖ. Ὅμως στὸ εἰλητάριο τοῦ ἁγ. Ἰωάννη τὸ κείμενο δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴ Θεία Λειτουργία ἀλλὰ εἶναι τὸ «ὁσιακόν»: *ΤΩΝ ΠΡΙΝ ΕΚΑΚΤΟΣ ΕΙΠΕΡ ΕΚΣΤΗ ΣΦΑΙΜΑΤΩΝ ΣΩΘΗCΕΤΑΙ ΠΑΣ. ΕΓΓΥΩΜΑΙ ΓΝΗΣΙ[ΩC]*⁶⁴³.

Ὁ Εὐαγγελισμός (πίν. 115α-β) βρίσκεται στὴν καθιερωμένη θέση του. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο παριστάνεται μὲ ἀνοιχτὸ δρασκεισμὸ καὶ τεντωμένο τὸ δεξι χέρι ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ. Εἶναι στραμμένος πρὸς τὴν Παναγία ποὺ βρίσκεται στὴν ἄλλη πλευρά. Στὸ βάθος πίσω του ὑπάρχουν τὰ συνηθισμένα κτίρια. Ἀπὸ τὴ Θεοτόκο, ποὺ εἰκονιζόταν καθισμένη σὲ βαρὺ, χωρὶς ἐρεισίνωτο κάθισμα, σώθηκε τμῆμα τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ περιοχὴ τῶν γονάτων τῆς. Πάνω ἀπὸ τὴν Παναγία, στὴν ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης, τρεῖς φωτεινὲς ἀκτίνες ἐκφεύγουν ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ.

Ἡ Πεντηκοστή (πίν. 114α, 115α-β), ποὺ εἰκονίζεται πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο καὶ ἀνάμεσα στὸν Εὐαγγελισμό, διατηρεῖται σὲ πολὺ καλὴτερε κατὰσταση. Οἱ ἀπόστολοι εἶναι καθισμένοι σὲ ἡμικυκλικὸ συνεχὲς ἔδρανο μὲ ἐρεισίνωτο, καὶ ἔχουν ἐλαφρῶς τὸ κεφάλι καὶ τὸ βλέμμα στραμμένο πρὸς τὸν οὐρανό, ἀπ' ὅπου ἐκφεύγουν οἱ γνωστὲς πύρινες γλῶσσες⁶⁴⁴. Στὰ χέρια τους μερικοὶ κρατοῦν κλειστὸ εἰλητάριο. Ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴν παράσταση, ἴσως λόγῳ ἔλλειψης χώρου, ὁ Κόσμος. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους, ποὺ ἂς σημειωθεῖ δὲν ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ κάποια συγκεκριμένη σειρὰ οὔτε καὶ ἔχει γραφεῖ τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνόματός τους στὸ φωτοστέφανο⁶⁴⁵, ἡ παράσταση πλαισιώνεται ἀπὸ σύνθετο συγκρότημα κτιρίου.

Ὅπως ἤδη ἔγινε ἀντιληπτό, στὴ σύνθεσή μας ἀκολουθεῖται ὁ παραδοσιακὸς εἰκονογραφικὸς τύπος⁶⁴⁶, ποὺ ἔχει διαμορφωθεῖ ἤδη ἀπὸ τὴν κυρίως βυζαντινὴ ἐποχὴ καὶ ποὺ

642. Ὡς διάκονοι μὲ δύο λειτουργικὰ ριπίδια καὶ μὲ ὄράριο εἰκονίζονται οἱ ἀρχάγγελοι στὴ Μ. Φιλανθρωπῶν, βλ. Μ. Ἀχεμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* πίν. 18.

643. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 267 (πηγές).

644. *Οἱ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων* (Β, 2) κάνουν λόγο γιὰ κάποια βοή ποὺ ἀκούστηκε.

645. Ὅπως π.χ. στὴν παράσταση τῆς Μ. Φιλαν-

θρωπῶν, βλ. Μ. Ἀχεμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 96, πίν. 58α.

646. Πὰ τὸν τύπο βλ. Α. Grabar, *Le scéma iconographique de la Pentecôte* 615. Ἐπίσης καὶ St. Seeliger, Pfingsten, *LCI* 3, σπ. 415-423. Πὰ τὴν παρουσία τοῦ Ἁγίου Πνεύματος καὶ τῆς μορφῆς τοῦ Κόσμου, βλ. Ν. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀγτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, *Κρητ. Χρον.* 11, 1957, 139 κέ.

τὸν ἔχουμε συναντήσει σὲ μερικά ἰδιαίτερα σημαντικά παραδείγματα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τοῦ 14ου αἰώνα, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ δηλαδή τῆς ἀκμῆς τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς⁶⁴⁷.

Στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης ἡ Ἀκρα Ταπείνωση (πίν. 116β), ποὺ δυστυχῶς διατηρεῖται πολὺ ἄσχημα. Τὰ ὑπολείμματα ποὺ ὑπάρχουν δείχνουν ὅτι σ' αὐτὴν εἰκονιζόταν ὁ Χριστὸς καὶ πίσω του, ὅπως συνήθως, ὁ σταυρὸς. Ἀρκετὰ καταστραμμένα εἶναι καὶ τὰ εἰκονιζόμενα στὶς πλαϊνὲς πλευρὲς τῆς κόγχης ἐξαπτέρυγα.

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (πίν. 116β), ποὺ βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν πρόθεση, διατηρεῖται σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση. Τὰ χρώματα εἶναι ξεπλυμένα καὶ ἀποξεσμένα. Ὡστόσο πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι εἰκονίζεται κατὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο μὲ τοὺς τρεῖς ἀγγέλους, ποὺ συμβολίζουν τὴν Ἁγία Τριάδα, καθισμένους γύρω ἀπὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι καὶ τοὺς Ἀβραάμ καὶ Σάρα ὄρθιους πίσω τους. Δὲν λείπουν καὶ τὰ κτίσματα ποὺ περιβάλλουν τὸ βᾶθος⁶⁴⁸.

Ἡ σύνθεση τοῦ Ὁράματος τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας (πίν. 117β, 118β), ποὺ βρίσκεται στὴν καθιερωμένη θέση τοῦ βόρειου τοίχου μέσα στὸ Ἱ. Βῆμα⁶⁴⁹, ἀκολουθεῖ τὴ γνωστὴ ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα εἰκονογραφία⁶⁵⁰. Σώθηκαν καὶ τὰ δύο κύρια πρόσωπα ποὺ ἀποτελοῦσαν τὴν ὅλη σύνθεση. Ἀριστερὰ παριστάνεται φορῶντας τὴν ἀρχιερατικὴ του ἐνδυμασία καὶ γυρισμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ ὁ ἁγ. Πέτρος. Ἐχει τὰ χέρια μᾶλλον σὲ δέηση καὶ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἄνω. Ἀπέναντί του ὄρθιος, ἀδύνατος καὶ μισόγυμνος, εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ κιβώριο καὶ μᾶλλον πάνω σὲ ἁγ. Τράπεζα ὁ Χριστὸς, ὁ ὁποῖος προβάλλεται πάνω σὲ ἐπάλληλους ρόμβους. Οἱ δύο μορφὲς συνδέονται ὅχι μόνο μὲ τὴ στροφή τοῦ ἐνὸς πρὸς τὸν ἄλλον ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ λόγια τοῦ διαλόγου τους ποὺ εἶναι γραμμένα ἀνάμεσά τους κατὰ τὴν κατεύθυνση τοῦ βλέμματός τους: *ΤΙC [C]ΟΥ ΤΩΝ ΧΗΤΟΝΑ <C>CΟΤΕΡ ΔΙΗΛΕ* (τοῦ Πέτρου) καὶ *ΟΥΤΟC ΠΕΤΡΕ* (τοῦ Χριστοῦ). Τὸ *ΟΥΤΟC* ἔχει γραφεῖ στοιχηδὸν κάτω ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι του καὶ πρὸς τὴν κατεύθυνση ποὺ δείχνει, ἐνῶ τὸ *ΠΕΤΡΕ* εἶναι κάτω ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ ἁγ. Πέτρου⁶⁵¹. Πιθανὸν

647. Βλ. π.χ. τὴν παράσταση τοῦ Ἁγ. Κλήμεντα Ἀχρίδας (Millet - Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 11.1), τοῦ Πρωτάτου (Millet, *Athos* πίν. 13.3), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Προδρόμου Σεργῶν (Α. Ξυγγόπουλος, *Τὸ Καθολικὸν τῆς Μ. Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, πίν. 24-25).

648. Ἡ παράσταση αὐτὴ, ποὺ ὀφείλεται στὴ Γένεση (XIX 8), ὅπως καὶ ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, συνδέεται στενὰ μὲ τὴ Θεία Λειτουργία καὶ τὰ τελούμενα στὸν χώρὸ τῆς πρόθεσης κατὰ τὴν ὁρθόδοξη λειτουργία. Πλὴ τὴν εἰκονογραφία τῆς βλ. πρόχειρα Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 51, Κ. Καλοκώρη, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης* (Αθήναι 1957) 95, E. Lucchesi-Palli, Abraham, *LCI* 1, στ. 21-23, ὅπου καὶ βιβλιογραφία, καὶ K. Wessel, Abraham, *RbK* I, στ. 18-19. Ἐπίσης βλ. Ντ. Χαρά-

λάμπους-Μουρίκη, Ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σὲ μία εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. 3, 1962-63, 87 κέ. ὅπου πλούσια βιβλιογραφία.

649. Στὴ θέση αὐτὴ, ὡς γνωστὸν, ὀρίζει τὴν παράσταση καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 219.

650. Βλ. τὴ βιβλιογραφία ποὺ ἀναφέρεται στὶς σσμ. 115-116. Πλὴ τὴν εὐχαριστιακὴ σημασία τῆς σκηνῆς βλ. ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐργασία τοῦ G. Millet, *La vision de Saint Pierre d'Alexandrie* 99-115 καὶ A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge* (Paris 1968) I 488 κέ.

651. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή ἔχει παραλειφθεῖ ἢ δὲν ἔχει σωθεῖ τὸ *Ο ΠΑΓΚΑΚΙCΤΟC ΑΡΕΙΟC*.

πιό κάτω από τον Χριστό, στο μέρος που η παράσταση είναι καταστραμμένη, να εικονίζονται το τέρας, που συνήθως καταπίνει τον Άρειο και που ως γνωστόν συνοδεύει τις περισσότερες παραστάσεις⁶⁵².

Συνθέσεις από το Δωδεκάορτο και τη ζωή του Χριστού

Το πάνω μέρος της Γέννησης (πίν. 117α και 119α), όπου θα υπήρχε και η επιγραφή της, δεν σώζεται. Μπορεί όμως να συμπληρωθεί εύκολα από τα στοιχεία που διατηρούνται. Στο μέσο του πίνακα, μισοξαπλωμένη σε στρωμένη μέσα στο σπήλαιο, εικονίζεται η Θεοτόκος. Το κεφάλι της είναι στραμμένο προς τα αριστερά όπου οι δύο γυναίκες ετοιμάζουν το λουτρό του βρέφους. Η μαία, που φέρει κεφαλόδεσμο δεμένο σε διακοσμητικό φιόγκο, κρατά στην ποδιά της το βρέφος και δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού. Μέσα στο σπήλαιο ή κτιστή φάτνη με τον Χριστό και πίσω τα δύο ζώα. Στο δεξιό μέρος του πίνακα η σύνθεση είναι περισσότερο γραφική. Ο Ίωσήφ καθισμένος σε βράχο, χειρονομώντας με το αριστερό και ακουμπώντας το δεξί σε ραβδί, συνομιλεί με τον γέροντα ποιμένα που είναι ὄρθιος απέναντί του. Ανάμεσά τους, προς τα πόδια του ποιμένα, ένα πρόβατο. Γραφικότερη είναι η σύνθεση στη δεξιά ἄκρη, όπου παριστάνεται ρυάκι, που πηγάζει από κοιλότητα του βράχου, στο οποίο πίνουν νερό λίγα πρόβατα, ενώ ψηλότερα βόσκουν ακόμα μερικά. Από τους Μάγους, που εικονίζονταν να ἔρχονται ἔφιπποι από τα αριστερά, διατηρούνται μόνο τμήματα των δύο ἁλόγων. Πάνω από την Παναγία, ἔκτος από τη φωτεινή ἀκτίνα που ἐκφεύγει από το ἡμικύκλιο του οὐρανοῦ και κατευθύνεται προς τη φάτνη, διατηρήθηκε κατά τα τρία τέταρτα ἕνας ἄγγελος και δεξιότερα μέρος από το σῶμα πιθανόν ἑνὸς ἀγγέλου, που εὐαγγελιζόταν τὸν ὄρθιο ποιμένα από τὸν ὁποῖο τμήμα μόνο διατηρεῖται.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασης, ἀπ' ὃτι δείχνει τὸ σωζόμενο τμήμα, εἶναι αὐτὸς πὺν διαμορφώθηκε ἀπὸ τὴν παλαιολόγια ἥδη ἐποχὴ και εἶχε διάδοση κατὰ τὸν 15ο και 16ο αἰῶνα⁶⁵³. Τὸ βραχῶδες τοπίο διαρθρωνόταν μᾶλλον σὲ μία κεντρικὴ και δύο ἀκριανὲς κορυφές, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες οἱ ἄγγελοι. Οἱ ἔφιπποι μάγοι ἔρχονται ἀπὸ δεξιά, ὅπως και σ' ἄλλες τοιχογραφίες και εἰκόνες τοῦ 16ου και 17ου αἰῶνα⁶⁵⁴. Ὁ Ίωσήφ συνομιλεῖ μόνο μὲ ἕνα ποιμένα. Ἀξιοπρόσεκτο εἶναι τὸ ὅτι ὁ Ίωσήφ στηρίζει τὸ χέρι σὲ ραβδί ὅμοιο μ' αὐτὸ σὲ ὁποῖο ἀκουμπᾷ ὁ ποιμένας, ὁ ὁποῖος φέρει καπέλο ἴδιο περὶπου μ' αὐτὸ πὺν φορᾷ συνήθως ὁ ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης. Παραδείγματα τοῦ Ίωσήφ μὲ ραβδί μποροῦμε νὰ μνημονεύσουμε δύο ἀπὸ τὴν Κέρκυρα, στὰ ὁποῖα ὅμως ἀπλῶς κρατᾷ τὸ ραβδί και δὲν ἀκουμπᾷ σ' αὐτό⁶⁵⁵. Καὶ τὸ ρυάκι μὲ τὰ πρόβατα πὺν πίνουν νερό, ἀποδο-

652. Ὅπως τὴν παράσταση τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῆς Μοναχῆς Εὐπραξίας (Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία* πίν. 181β (χρον. 1485), τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης τῆς Βελτοσίστας (Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration* 41-42, εἰκ. 12α, ὅπου και παραδείγματα.

653. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 99.

654. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut ἔγχρ.* πίν. V και πίν. 17.13 κ.ἄ.

655. Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 89-94, εἰκ. 45 και 183, ὅπου και πλούσια βιβλιογραφία.

μένο κάπως διαφορετικά, βρίσκεται στην εικόνα της Βενετίας και στις εικόνες της Κέρκυρας, που προηγουμένως αναφέραμε. Περίπου όμοια με τοῦ μνημείου μας ἔχει ἀποδοθεῖ τὸ ποταμάκι στὴν τοιχογραφία τῆς Γέννησης – ἡ ὁποία ἔχει μερικὰ κοινὰ στοιχεῖα μετὰ τὴν εἰκόνα τῆς Κέρκυρας – τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Προδρόμου στὴ Bobostica (1591) τῆς Ἀλβανίας, κοντὰ στὴν Κορυτσά⁶⁵⁶. Καὶ στὴν παράσταση αὐτὴ τὸ ρυάκι βρίσκεται στὴ δεξιὰ πλευρὰ καὶ πηγάζει μέσα ἀπὸ τὸ βουνό. Ἡ χαρακτηριστικὴ αὐτὴ ὁμοιότητα προϋποθέτει ἀσφαλῶς κοινὸ πρότυπο, τὸ ὁποῖο καὶ οἱ δύο ζωγράφοι γνωρίζαν μᾶλλον ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες.

Ἡ παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς (πίν. 119β), ποὺ ἔχει ὑποστει καὶ αὐτὴ φθορὲς στὸ ἄνω τμήμα, ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο⁶⁵⁷ σύμφωνα μετὰ τὸν ὁποῖο τὸ βρέφος βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Συμεών, ὁ ὁποῖος κατέχει τὸ δεξιὸ μέρος τῆς σύνθεσης. Ἐκδηλῇ εἶναι ἡ ἀνησυχία τοῦ παιδιοῦ ποὺ ἀπλώνει τὸ χέρι του πρὸς τὰ γένια τοῦ πρεσβύτερου, ὁ ὁποῖος στέκεται σὲ σχετικὰ ὑψηλὸ ἀναβαθμὸ καὶ μετὰ σκυμμένο τὸν κορμὸ καὶ καλυμμένα τὰ χέρια κρατᾷ μετὰ προσοχὴ τὸ παιδί. Ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸν Ἰωσήφ εἰκονίζεται ἡ προφήτισσα Ἄννα, ποὺ τὴν ἀναφέρει ὁ εὐαγγελιστὴς⁶⁵⁸. Κρατᾷ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μετὰ τὴ γνωστὴ ἐπιγραφή: *ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟ(Ν) Κ(ΑΙ)...* Ἡ μητέρα ἀπλώνει διστακτικὰ πρὸς τὸν Συμεών τὰ χέρια της γιὰ νὰ παραλάβει τὸ βρέφος. Τὴν παράσταση στὸ πίσω μέρος πλαισιώνουν κτίρια. Ἡ σύνθεση σύμφωνα μετὰ τὴν κατάταξη τοῦ Ἀ. Ξυγόπουλου ἀνήκει στὸν τύπο Ε', ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ α' τέταρτο τοῦ 14ου αἰῶνα παίρνει τὴ θέση τοῦ μέχρι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ πολὺ κοινοῦ τύπου Α', σύμφωνα μετὰ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τῆς μητέρας. Ἐχομε δηλαδὴ μιὰ ρεαλιστικότερη ἀπόδοση τοῦ θέματος⁶⁵⁹.

Ἡ παράσταση τῆς Βάπτισης (πίν. 120α καὶ 122α), ποὺ φέρει φθορὲς πάνω δεξιὰ καὶ ἀπολεπίσεις στὸ κεντρικὸ τμήμα, εἶναι ἰσόρροπα ὁργανωμένη μετὰ τὸν Ἰησοῦ στὴ μέση τοῦ ποταμοῦ καὶ τὶς ἄλλες μορφὲς διατεταγμένες στὶς δύο ὁχθες. Ὁ Χριστὸς, ποὺ εὐλογεῖ ὡς συνήθως μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι, φέρει μόνον περιζώμα καὶ πατᾷ σὲ στρογγυλὴ πλακαδερὴ πέτρα κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία βρίσκονται μικρὰ τερατόμορφα ψάρια. Ἄλλου εἶδους ψάρια κολυμποῦν στὸ νερό. Στὸ κάτω δεξιὸ τμήμα μέσα στὸ ποτάμι εἰκονίζεται ἡ προσωποποίηση τῆς θάλασσας, ἀλλὰ ὄχι καὶ τοῦ ποταμοῦ. Εἶναι γυναικεία μορφή μετὰ μαφόριο καὶ γυμνὸ τὸν δεξιὸ της ὦμο, καθισμένη σὲ μεγάλο ψάρι καὶ μετὰ καλάμι στὸ χέρι. Δίπλα ἀκριβῶς στὴν ὁχθὴ ἓνας ὀλόγυμνος νεαρὸς ἐτοιμάζεται νὰ κάνει βουτιά, ἐνῶ στὴν ἀπέναντι ὁχθὴ γυναικὶα γονατισμένη στὸ ἓνα πόδι κρατᾷ ἀπὸ τὰ πόδια τὸ παιδί της ποὺ προσπαθεῖ νὰ κολυμπήσει. Λίγο πιὸ πάνω στὴν ἴδια ὁχθὴ εἰκονίζεται δύο φορὲς ὁ Ἰωάννης⁶⁶⁰. Τὴ μία φορὰ συνομιλεῖ μετὰ τὸν Χριστό, ποὺ βρίσκεται λίγο πιὸ πάνω, καὶ τὴν ἄλλη

656. Ἀδημοσίευτο. Προσωπικὲς σημειώσεις.

657. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. παραπάνω σημ. 98.

658. Λουκ. 2, 36: «Καὶ ἡ Ἄννα προφήτις... προβεβηκυῖα ἐν ἡμέραις πολλαῖς».

659. Ἀ. Ξυγόπουλος, Ὑπαπαντὴ 338, ἐπίσης Μ. Chatzidakis, *Icons grecques à Venise* 63-64, ἀρ. 40, πίν.

29, καὶ Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 58-59, ὅπου πολλὰ παραδείγματα τοῦ τύπου.

660. Ὅπως π.χ. στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά (Μ. Chatzidakis, *Mistra*, Ἀθήνα 1981, εἰκ. 50), στὸ καθολικὸ τῆς Μ. Λαύρας καὶ Μ. Διονυσίου (G. Millet, *Athos* πίν. 123.2 καὶ 198.2). Στὸ Πρωτότο (αὐτόθι

ἐπιτελεῖ τὴ Βάπτισιν. Στὴ δεξιὰ ὄχθη σώζεται ἓνας προσκλίνων ἄγγελος καὶ λίγο ψηλότερα τὸ κεφάλι ἑνὸς ἀκόμη ἀγγέλου. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἡ φωτεινὴ ἀκτὶνὰ μὲ τὸ περιστέρι. Δὲν γνωρίζουμε ἂν τὴν παράστασιν τὴ συνόδευαν οἱ δύο προφῆτες Ἡσαΐας καὶ Δαβίδ, πού σὲ ἄλλες συνθέσεις εἰκονίζονται στὸ ἄνω τμήμα μὲ εἰλητάρια στὰ χέρια⁶⁶¹.

Ἡ παράστασή μας, πού ἀποτελεῖ ἐξαιτίας τοῦ θέματός της κλειστὴ σύνθεση, παίρνει ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα τὴν πλήρη ὡς πρὸς τὰ ἐπεισόδια, ἀλλὰ ὄχι καὶ ὀριστική, εἰκονογραφικὴ τῆς μορφῆς. Κατὰ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ πλουτίζεται μὲ γραφικὰ ἡθογραφικὰ θέματα (π.χ. στὸ Πρωτάτο, τὸ Χιλανδάρι καὶ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου τῆς παλαιᾶς Μητροπόλεως Βεροίας), μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα υἱοθετοῦνται ἀπὸ τοὺς Κρητικούς ἀγιογράφους, ἐνῶ ἄλλα χρησιμοποιοῦνται μόνο ἀπὸ τὴ λεγόμενη Σχολὴ τῆς Ἡπείρου.

Ἡ παράστασις τοῦ Λίχνου (πίν. 120α καὶ 122β, ἔγχρ. πίν. ΧVΙα), πού βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴ Βάπτισιν, προηγεῖται ἱστορικὰ ἀπ' αὐτή⁶⁶², γιατί σχετίζεται μὲ τὸ κήρυγμα τοῦ Προδρόμου πρὶν ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Χριστοῦ γιὰ νὰ βαπτιστεῖ. Σὲ μερικὰ μνημεῖα ὁ Λίχνος εἰκονίζεται μαζὶ μὲ τὴ Βάπτισιν στὸν ἴδιο πίνακα⁶⁶³, ἐνῶ σ' ἄλλα ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τὶς συνθέσεις πού ἱστοροῦν τὴ ζωὴ τοῦ Προδρόμου⁶⁶⁴.

Τὴ σύνθεση, πού στὸ πᾶν τμήμα εἶναι καταστραμμένη⁶⁶⁵, ἀπαρτίζουν δύο ἐπεισόδια τὰ ὁποῖα καταλαμβάνουν τὸ πρῶτο καὶ δεύτερο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ στὴν ἴδια σχεδὸν κλίμακα μὲ τὰ ἄλλα πρόσωπα παριστάνεται ὁ Χριστός. Ἔχει τὰ πόδια σχεδὸν σὲ διάστασιν καὶ κρατᾷ φτυὰρι μὲ τὸ ὁποῖο λιχνίζει τὸ σιτᾶρι πού ὑπάρχει στὸ μικρὸ ἄλωνι. Τὸ κεφάλι του εἶναι στραμμένο πρὸς τὸν ὁμιλο τῶν Ἑβραίων πού βρίσκεται ἀπέναντί του. Ὁ πρῶτος ἀπ' αὐτοὺς χειρονομεῖ συγκρατημένα. Πίσω στὸ δεύ-

πίν. 11.2) ἡ παράστασις ἀκόμα δὲν ἔχει ἀποκτήσει τὴν ὀριστικὴ τῆς ὀργάνωσιν. Ἔτσι στὸ ἀριστερὸ τμήμα ὁ Χριστὸς μαζὶ μὲ λαὸ πορεύεται πρὸς τὸν Πρόδρομο γιὰ νὰ βαπτιστεῖ. Αὐτὸς πηγαίνει ἐπίσης πρὸς τὸ μέρος τους. Καμιὰ συνομιλία δὲν γίνεται. Στὸ καθολικὸ Χιλανδαρίου (αὐτόθι πίν. 64.2 καὶ 67.1-2) ὁ Χριστὸς συνομιλεῖ μὲ τὸν Πρόδρομο. Στὸ ἴδιο τεταρτοσφαίριον εἰκονίζεται καὶ ἡ παράστασις τοῦ Λίχνου, πού θὰ δοῦμε παρακάτω. Μὲ τὸν Πρόδρομο συνομιλεῖ ὁ Χριστὸς καὶ στὴν παράστασιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Λαύρας (αὐτόθι πίν. 258.1).

661. Προφῆτες π.χ. εἰκονίζονται στὴν παράστασιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* εἰκ. 76), καὶ στὸν Ἁγ. Νικόλαο τῆς Λαύρας (G. Millet, *Athos* πίν. 258.1).

662. Ματθ. 3, 12-13, «οὗ τὸ πτύον ἐν χειρὶ αὐτοῦ, καὶ διακαθαριεῖ τὴν ἄλωνα αὐτοῦ, καὶ συνάξει τὸν σῖτον αὐτοῦ εἰς τὴν ἀποθήκην, τὸ δὲ ἄχυρον κατακάψει πυρὶ ἀσβέστω». Λουκ. 3, 17-18, σχεδὸν τὸ ἴδιο κείμενο.

663. Ὅπως π.χ. στὸ Χιλανδάρι, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 66.1, 67.2.

664. Ὅπως στὶς τράπεζες τῆς Μ. Λαύρας καὶ τῆς Μ. Διονυσίου, αὐτόθι πίν. 143.2 καὶ 214, καθὼς καὶ στὸν ἀδημοσίευτο ναὸ τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στὴν Bobostica (Ἀλβανία), ὅπου ἐντάσσεται ἐπίσης στὴ ζωὴ τοῦ Προδρόμου. Στὴν παράστασιν τῆς Bobostica ὑπάρχει καὶ ἡ ἐπιγραφή *Ο ΑΙΧΝΟC*. Πὰ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Προδρόμου στὴν τέχνη βλ. τὴν παλαιὰ ἀλλὰ ἀξιόλογη ἐργασία τοῦ Ev. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens* (München 1943), ἰδιαίτερα γιὰ τὴν παράστασιν πού ἐξετάζουμε στὶς σ. 38-40. Ἐπίσης γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Προδρόμου βλ. καὶ E. Weis, *Johannes der Täufer, LCI* 7, σ. 164-190 καὶ K. Wessel, *Johannes Baptistes (Prodromos), RbK* III, σ. 616-647, καὶ ἰδιαίτερα σ. 636 κέ. Ἐπίσης Keiko Kono, *Ἡ ζωὴ τοῦ Προδρόμου στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ* (δ.δ. Θεσσαλονίκη 1995).

665. Στὴν ἄνω δεξιὰ γωνία διατηρεῖται ἡ ἐπιγραφή ... *ΤΟΥ ΦΩΤΟC*.

τερο επίπεδο παριστάνεται ο Πρόδρομος ντυμένος με μηλωτή και ἱμάτιο. Στὸ εἰλητάριο πὺν κρατᾷ ἡ ἐπιγραφή: *ΙΔΟΥ Ο ΑΜΝΟC ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ Ω ΕΡΟΝ ΤΗΝ ΑΜΑΡΤΙΑΝ...*⁶⁶⁶ Ἀπέναντί του εἰκονίζεται τὸ τεῖχος μιᾶς πόλης, μέσα στὸ ὁποῖο παριστάνονται τρεῖς γέροντες Ἑβραῖοι.

Ἡ σύνθεση δὲν ὑστερεῖ σὲ ὀργάνωση. Μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν καμπύλων ἐπιπέδων καὶ τὸν διαβαθμισμένο τους χρωματισμὸ τονίζεται τὸ βάθος τοῦ πίνακα. Ἐπίσης ὁ πίνακας δὲν ὑστερεῖ καὶ στὴν ψυχογράφηση τῶν προσώπων τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν γερόντων. Ἡ παράσταση τῆς μονῆς Χιλανδαρίου, πὺν εἰκονίζεται στὸ ἴδιο τεταρτοσφαίριο μὲ τὴ Βάπτιση, διακρίνεται μᾶλλον ἀπὸ στατικότητα, καθὼς ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὰν ἄγαλμα πάνω στὸ ἁλώνι ἔχοντας δεξιὰ του τὸν Πρόδρομο καὶ τὸν πολυπρόσωπο ὄμιλο τῶν Ἑβραίων, τρεῖς ἀπὸ τοὺς ὁποῖους εἰκονίζονται μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὸν θεατὴ. Παρόμοια μὲ τοῦ Χιλανδαρίου εἶναι ἡ ὀργάνωση τῆς παράστασης τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας. Ὁ Χριστὸς εἶναι κατὰ μέτωπο στὸ ἁλώνι, ὁ Πρόδρομος βρίσκεται δεξιὰ καὶ οἱ Ἑβραῖοι ἀριστερά. Παρόμοια εἶναι ἡ παράσταση τῆς τράπεζας Διονυσίου ἀλλὰ μὲ τὸν Πρόδρομο ἀριστερὰ καὶ τοὺς Ἑβραίους δεξιὰ. Τέλος στὴν παράσταση τῆς Bobostica τὸ ἁλώνι δίνεται σὰν σφαῖρα πὺν καλύπτει μὲ τὸν ὄγκο της μέχρι περίπου τὴ μέση τὸν Χριστό, πὺν βρίσκεται πίσω κρατώντας ὑψηλὰ τὸ φτυάρι καὶ συνομιλώντας μὲ τὸν Πρόδρομο. Τὴ συνομιλία παρακολουθοῦν τρία παιδιά. Δεξιότερα ὁ Πρόδρομος ἀπεικονίζεται γιὰ δευτέρη φορὰ ἀπευθυνόμενος σὲ ὁμάδα Ἑβραίων. Ἡ ὀργάνωση τῆς παράστασης εἶναι μᾶλλον χαλαρή, ἡ δὲ τυπικὴ ἐπανάληψη τῶν λοφίσκων στὸ βάθος ἀφαιρεῖ τὴν ἐνάργεια τῆς διήγησης.

Ἡ παράσταση τῆς Ἑγερσης τοῦ Λαζάρου (πίν. 120α καὶ 123α, ἔγχρ. πίν. XVIβ), πὺν φέρει φθορὲς στὸ ἄνω μέρος καὶ τὴ δεξιὰ της πλευρὰ, ἐπιγράφεται: *Η ΕΓΕΡΣΙC ΤΟΥ ΛΑ[ΖΑΡΟΥ]*. Κανονικὰ μετὰ τὴ Βάπτιση ἔπρεπε νὰ ἀκολουθήσει ἡ Μεταμόρφωση, πὺν προηγεῖται ἱστορικά. Ὅμως ὁ ζωγράφος, ἴσως ἀπὸ λάθος, προέταξε τὴν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου. Ἡ σύνθεση ἀκολουθεῖ τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία. Ὁ Χριστὸς ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν μαθητῶν, τῶν ὁποίων προηγοῦνται ὁ Πέτρος καὶ ὁ Ἀνδρέας. Ἐχει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στὸ ἀριστερό, πὺν εἶναι καλυμμένο μὲ τὸ ἱμάτιο, κρατᾷ κλειστὸ εἰλητάριο. Στὰ πόδια του, ξαπλωμένη ἡ μία, γονατισμένη ἡ δεύτερη, βρίσκονται οἱ ἀδελφές τοῦ Λαζάρου. Πίσω τους ὄρθιος μέσα στὸ λαξευμένο μνημεῖο, τυλιγμένος μὲ τὶς κειρίες, εἰκονίζεται ὁ Λάζαρος. Τὸ πρόσωπο καὶ τὸ σῶμα φέρουν ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Μπροστὰ στὸ μνημεῖο ὑπηρέτης ξετυλίγει τὶς κειρίες, ἐνῶ παράλληλα φέρει τὸ καλυμμένο δεξιὸ χέρι του στὴ μύτη⁶⁶⁷. Ὁ ἄλλος

666. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 88.

667. Τελευταῖα ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη πὺς ὁ ὑπηρέτης ἢ καὶ οἱ φίλοι τοῦ Λαζάρου πὺν βρίσκονται κοντὰ στὸ μνήμα φέρουν τὸ ροῦχο τους στὸ πρόσωπο γιὰ νὰ σκουπίσουν τὰ δάκρυά τους. Ἀλλὰ εἶναι φανερὸ πὺς οἱ ζωγράφοι θέλουν νὰ τονίσουν τὴ θεϊκὴ δύναμη τοῦ Χριστοῦ νὰ ἀνασταίνει ἀκόμα

καὶ νεκροὺς πὺν ἔχουν ἀπὸ τέσσερις ἡμέρες πεθάνει καὶ πραγματικὰ ὄζουν. Ἡ Μάρθα εἶπε στὸν Ἰησοῦ: «κύριε ἡδὴ ὄζει. τεταρταῖος γὰρ ἐστίν» (Ἰωάν. 11, 39-40). Βλ. Ἀχεμᾶστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 135, σημ. 324. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ μᾶλλον δὲν ἔχει ἐρμηνεύσει σωστὰ τὴν εἰκονογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια, βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 101.

ύπηρέτης στην κάτω δεξιά γωνία αποθέτει την ταφόπλακα στο έδαφος. Στο δεύτερο επίπεδο, πίσω από την πτυχή του βουνοῦ, εικονίζεται τὸ κάστρο τῆς Βηθανίας, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο προβάλλει ὄμιλος τεσσάρων ἢ πέντε Ἑβραίων, πού ἀποτελεῖ σχεδὸν ἀντίγραφο τῆς ὁμάδας τῶν Ἰουδαίων πού συνοδεύουν τὴ σκηνὴ τοῦ Λίχνου. Ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἡ παράσταση κλείνεται μὲ τὰ δύο βουνά.

Δύο κύριοι εἰκονογραφικοὶ τύποι τῆς Ὑγερωσ τοῦ Λαζάρου ὑπάρχουν στὴ βυζαντινὴ τέχνη⁶⁶⁸. Ἡ διάκρισή τους γίνεται ἀπὸ τὴν ὕπαρξη ἢ μὴ σαρκοφάγου. Ἡ παράσταση τοῦ ναοῦ τῶν Παπιανῶν ἀνήκει στὸν α' τύπο, τὸν ὁποῖο συναντοῦμε ἤδη στὴ Studenica⁶⁶⁹, στὰ ψαλτήρια Παντοκράτορος ἀρ. 61 καὶ Barberini⁶⁷⁰, στὸ τετραευάγγελο τῆς μονῆς Ἰβήρων ἀρ. 5⁶⁷¹ καὶ στὸν Χριστὸ Βεροίας⁶⁷². Σ' ὅλες τὶς παραπάνω παραστάσεις ὁ Λάζαρος εἶναι ὄρθιος καὶ ἔχει ἀνοιχτὰ τὰ μάτια. Στὴ Studenica μάλιστα, στὸ βάθος τοῦ πίνακα, εἰκονίστηκε καὶ τὸ τεῖχος τῆς Βηθανίας, ἀλλὰ ἀπουσιάζει ὁ ὑπηρέτης πού μετακίνησε τὴν ταφόπλακα. Ὅμοιες περὶπου μὲ τὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας εἶναι οἱ συνθέσεις τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν Λαύρας, Διονυσίου, Ἀγ. Παύλου (παρεκκλήσι Ἀγ. Γεωργίου) καὶ Δοχειαρίου⁶⁷³, στίς ὁποῖες ὅμως οἱ Ἑβραῖοι εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸ τεῖχος τῆς Βηθανίας. Στὰ Παπιανὰ ὁ ζωγράφος μᾶλλον ἀναγκάστηκε λόγω τοῦ μικροῦ ὕψους τῆς ζώνης νὰ συμπτύξει τὴν παράσταση. Τὸ πρότυπο ὅλων τῶν ἀνωτέρω παραδειγμάτων πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ σὲ εἰκόνες τοῦ 15ου αἰῶνα⁶⁷⁴.

Ἡ παράσταση τῆς Βαΐοφόρου (πίν. 123β) διατηρεῖται μόνο κατὰ τὸ δεξιὸ μισό τῆς τμῆμα, προσφέροντας ἐλάχιστα γιὰ εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις⁶⁷⁵. Ὁ Χριστός, πού τὸ σῶμα του διατηρεῖται κατὰ τὸ ἥμισυ, ἔρχεται ἀπὸ τὰ δεξιὰ καβάλα σὲ σταχτὶ πουλάρι κατὰ τὸν γυναικεῖο τρόπο. Ἐχει τὸ δεξιὸ χερὶ σὲ χειρονομία λόγου, ἀλλὰ στρέφει πρὸς τὰ πίσω τὸ κεφάλι συνομιλώντας μᾶλλον μὲ τὸν Πέτρο, πού σχεδὸν πάντα εἰκονίζεται νὰ προηγεῖται στὸν ὄμιλο τῶν μαθητῶν⁶⁷⁶. Δεξιὰ μπροστὰ στὸ τεῖχος τῆς πόλης ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἴδια τυποποιημένη ὁμάδα τῶν γερόντων Ἑβραίων. Ἀπουσιάζουν οἱ γυναῖκες

668. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. G. Millet, *Recherches* 253-254, R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst* (Bern 1955), H. Meurer, *Lazarus von Bethanien*, *LCI* 3, σσ. 33-38, K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, *RbK* II, σσ. 388-410 καὶ ἰδιαίτερα 407 κέ.

669. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 215 καὶ Millet - Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* πίν. 37.1.

670. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 203 καὶ 204, ὅπου ὅμως τὸ μνημὲν εἶναι κτιστὸ καὶ ὄχι λαξευμένο στὸν βράχο. Πὰ τὸ ψαλτήρι Παντοκράτορος ἀρ. 61 βλ. ἐπίσης καὶ S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge I* (Paris 1966) ἔγχρ. πίν. 1, ἀρ. 3.

671. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 212.

672. Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* πίν. 20.

673. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 223-224, καὶ τοῦ ἴδιου, *Athos* πίν. 124, 198.1, 187.4 καὶ 228.

674. Ὅπως π.χ. αὐτὴ τῆς Πάτμου μὲ Ὑγερωσ Λαζάρου καὶ Βαΐοφόρο, βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 77, ἀρ. 25, πίν. 23.

675. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. τὴ βιβλιογραφία πού δίνεται στὴν παράσταση τῆς Μ. Περιβολῆς, σημ. 362.

676. Ὅπως π.χ. στὸ καθολικὸ τῆς Μ. Βατοπεδίου (G. Millet, *Athos* πίν. 85.2), στὴ Μ. Φιλανθρωπητῶν (Μ. Ἀγεμιάστου-Ποταμάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπητῶν* πίν. 6), στὴ Ρασιώτισσα (Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* πίν. 27), στὴ Μ. Ντίλιον (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* εἰκ. 20) καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας (G. Millet, *Athos* πίν. 125.1). Στούς Ἀγ. Ἀποστόλους Καστοριάς ὁ Χριστὸς συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἀπόστολο Ἀνδρέα (Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* πίν. 6β).

πού υπάρχουν σε πολλά άλλα μνημεία. Οί πρώτοι τείνουν τὰ χέρια τους πρὸς τὸν Κύριο ἀλλὰ δὲν κρατοῦν κλαδιὰ βαίων. Τὸ ζῶο σκύβει τὸ κεφάλι γιὰ νὰ φάει τὰ φύλλα τοῦ κλαδιοῦ πού τοῦ προσφέρει τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ τρία παιδιά, πού εἰκονίζονται σὲ μικρότερη κλίμακα. Τὰ ἄλλα δύο στρώνουν τὰ ροῦχα τους γιὰ τὸν Χριστό, ἐνῶ ἀκόμα δύο – τὸ ἓνα σκαρφαλώνει⁶⁷⁷ – εἰκονίζονται πάνω στὸ ἀποσπασματικὰ διατηρούμενο δέντρο. Τὸ τεῖχος τῆς πόλης φαίνεται μᾶλλον συμπιεσμένο στὴν ἄκρη, δὲν δηλώνεται ἰδιαίτερα ἡ πύλη του, ἀλλὰ τὰ κτίρια πού φαίνονται εἶναι πολυώροφα.

Ἀνακεφαλαιώνοντας τὰ ὅσα γιὰ τὸ σωζόμενο τμήμα τῆς Βαϊοφόρου σημειώσαμε, μποροῦμε νὰ βγάλουμε τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ ναῖσκου τῶν Παπιανῶν χρησιμοποιεῖ πρότυπα πού βρίσκονται πλησιέστερα στὴν κρητική ζωγραφική (πού ὡς γνωστόν ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν παλαιολόγια παράδοση) παρὰ στὴν ἡπειρωτική σχολή.

Ἡ παράσταση τῆς Μεταμόρφωσης (πίν. 124α), τῆς ὁποίας τὸ ἄνω τμήμα μὲ τοὺς προφήτες καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ εἶναι σχεδὸν καταστραμμένο, ἀνήκει στὸν σύνθετο τύπο, στὸν ὁποῖο εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κύριο ἐπεισόδιο ἡ ἀνάβαση καὶ ἡ κατάβαση τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὸ ὄρος Θαβώρ⁶⁷⁸.

Ἐπάνω στὴν κορυφή τοῦ ὄρους εἰκονίζεται μέσα σὲ στρογγυλὴ δόξα λευκοντυμένος, στητός, εὐλογώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, ὁ Χριστός. Ἀπὸ τὸ σῶμα του ἐκπέμπονται πρὸς τοὺς μαθητὲς ἀκτίνες φωτός⁶⁷⁹. Στὶς διπλανὲς κορυφές, πού ἴσως ἦταν λίγο ψηλότερες ἀπὸ τὴν κεντρική, εἰκονίζονταν σὲ μικρότερη κλίμακα οἱ δύο προφῆτες. Τὸ σῶμα τοῦ ἀριστερὰ εἰκονιζομένου ἴσως ἀνήκει στὸν Ἡλία. Κάτω, σὲ στάσεις γνωστὲς ἀπὸ ἄλλα μνημεία, παριστάνονται οἱ τρεῖς μαθητὲς. Ὁ Πέτρος ἀριστερὰ, ἀκουμπισμένος στὰ γόνατα καὶ τὸ ἀριστερό του χέρι, ἀνασηκώνει τὸ ἄλλο πρὸς τὸν Κύριο. Ὁ Ἰωάννης παριστάνεται μὲ τὸ κεφάλι πρὸς τὰ κάτω καὶ τὰ νῶτα πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ παρόμοια στάση ἔχει καὶ ὁ Ἰάκωβος. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ στὶς πτυχές τοῦ βουνοῦ, στὰ δύο ἐπεισόδια ὁ Χριστός καὶ οἱ μαθητὲς εἰκονίζονται μέχρι τὴ μέση.

Εἰκονογραφικὰ ὁ ζωγράφος τῶν Παπιανῶν ἀκολούθησε κάποιον κρητικὸ πρότυπο, περίπου ὅμοιο μ' αὐτὸ πού χρησιμοποίησε ὁ Θεοφάνης στὴ μονὴ Ἀγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ⁶⁸⁰ καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας⁶⁸¹, ἀλλὰ μὲ περισσότερα παλαιολόγια στοι-

677. Τὸ μοτίβο αὐτὸ βρίσκεται π.χ. στὸν κώδ. Berol. qu. 66 (fol. 65v), τοῦ τέλους μᾶλλον τοῦ 12ου αἰώνα (G. Millet, *Recherches* πίν. 244), στὴ Μ. Βατοπεδίου (G. Millet, *Athos* πίν. 85.2), στὸν Χριστὸ Βεροίας (Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης ἔγχρ.* πίν. Ζ), στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας καὶ τῆς Μ. Διονυσίου (G. Millet, *Athos* πίν. 125.1 καὶ 202.2), στὸν ναὸ τῆς Μεταμόρφωσης Βελτοίστας (Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista* πίν. 16b) καὶ στὸν Ἀγ. Νικόλαο τῆς Λαύρας (G. Millet, *Athos* πίν. 259.2).

678. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. G. Millet, *Recherches* 216-231, G. Schiller, *Ikonographie I* 155 κέ., J. Myslivec, *Verklärung, LCI IV*, σ. 415-421. Βλ.

ἐπίσης Ἀχεμᾶστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 70-71, καὶ D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei* πίν. 141-143, ὅπου δίνονται πολλὰ παραδείγματα.

679. Ἡ δόξα τοῦ Χριστοῦ εἶναι τριπλὴ καὶ οἱ ἐκπεμπόμενες ἀκτίνες μοιάζουν μὲ αὐτὲς τῆς παράστασης τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Χιλανδαρίου (G. Millet, *Athos* πίν. 67.2).

680. Ἡ παράσταση διαφέρει ὡς πρὸς τὴ δόξα καὶ τὶς ἐκπεμπόμενες ἀκτίνες, καθὼς καὶ τὴ στάση τοῦ Ἰακώβου, βλ. Ἀχεμᾶστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* πίν. 70α.

681. Ἡ παράσταση τῆς Λαύρας, παρόλο πού βρίσκεται σὲ τεταρτοσφαίριο, εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ πρότυ-

χεῖρα⁶⁸². Ἡ συμπλήρωση τῆς κύριας σκηνῆς μὲ τὰ δύο ἐπεισόδια ὀφείλεται στὴν παράδοση τῶν βυζαντινῶν χειρογράφων⁶⁸³, ἀλλὰ κυρίως στὴν παλαιολόγια μνημειακὴ ζωγραφικὴ⁶⁸⁴. Στὴν ἴδια παράδοση μὲ τὴν παράσταση τῶν Παπιδανῶν κινεῖται, μὲ ἐλάχιστες μόνο διαφορές, ἡ παράσταση τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τῆς μονῆς Ἀγ. Παύλου⁶⁸⁵, ἀλλὰ καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης τῆς Βελτισίας⁶⁸⁶.

Ἡ παράσταση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου (πίν. 125α), ποὺ βρίσκεται δίπλα στὴν προηγούμενη, ἔχει καταστραφεῖ στὸ ἀριστερὸ καὶ τὸ πάνω τμήμα μέχρι τὴ μέση περιπυ. Στὸ πίσω μέρος στρογγυλοῦ τραπεζιοῦ, ποὺ ἀποδίδεται ὡοειδές, εἶναι καθισμένος ὁ Χριστὸς κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο καὶ ἔχοντας πιθανὸν τὸ ἄλλο ἀκουμπισμένο στὸ γόνατο. Τὸ κεφάλι του εἶναι μισοκαταστραμμένο. Ἀριστερά, ὁ Ἰωάννης γέρνει λυπημένος πρὸς τὸ στήθος του. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ, μετὰ τὸν Πέτρο, ὁ Ἰούδας, τεντωμένος, ἀπλώνει τὸ χέρι πρὸς τὸ ἀγγεῖο. Οἱ ὑπόλοιποι μαθητὲς εἰκονίζονται νὰ συζητοῦν μεταξύ τους. Ἀπὸ τοὺς καθισμένους στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ διατηροῦνται ὁ Ἰωάννης, ὁλόκληρος, καὶ ὁ πρῶτος κατὰ τρία τέταρτα. Οἱ εἰκονιζόμενοι στὴν μπροστινὴ πλευρὰ ἀποδόθηκαν μὲ τὰ νῶτα πρὸς τὸν θεατὴ, ἀλλὰ καὶ μὲ γυρισμένο τὸ κεφάλι, ἐκτὸς ἀπὸ ἓναν. Πάνω στὸ μαρμάρινο καὶ χωρὶς τραπεζομάντηλο τραπέζι ὑπάρχουν σκεύη μὲ τροφές, ρεπανάκια καὶ μικρὰ ψωμάκια, καθὼς καὶ ἓνα μονόκηρο. Πίσω τὴν παράσταση ὀρίζει ἀπὸ τὴ δεξιὰ σωζόμενη πλευρὰ κτίριο. Οἱ εἰκονιζόμενοι στὴν πίσω πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ φέρουν στὰ γόνατά τους μακριὰ πετσέτα, τῆς ὁποίας ἡ παρυφὴ πιάνει τὴν ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ μόνο μπροστὰ σὲ κάθε μαθητὴ καὶ τὸν Χριστό⁶⁸⁷.

Ἡ παράσταση τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου μὲ τὴν παρέλευση τῶν αἰῶνων ἀποκρυστάλλωσε μερικοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους⁶⁸⁸ ποὺ διακρίνονται κυρίως ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ τραπεζιοῦ καὶ τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ σ' αὐτό⁶⁸⁹. Στὴν παράσταση τῶν Παπιδανῶν ὁ Χριστὸς κατέχει τὴ μέση τῆς πίσω πλευρᾶς τοῦ ὡοειδοῦς τραπεζιοῦ, ὅπως σὲ μερικὰ μνημεῖα τῆς

πο τοῦ ζωγράφου τῶν Παπιδανῶν. Διαφέρει κάπως στὸ τοπίο – στὴ Λαύρα ἀναπτύσσεται πῶ ὁμαλὰ – καὶ στὶς ἀκτίνες τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ, ποὺ στὴ Λαύρα ἐκπηγάζουν ἀπὸ ῥόμβο, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 123.1.

682. Βλ. π.χ. τίς ἐκπεμπόμενες ἀκτίνες ποὺ εἶναι ὅμοιες μὲ τῆς παράστασης τῆς Μ. Χιλανδαρίου, καθὼς καὶ τίς στάσεις τῶν τριῶν μαθητῶν, αὐτόθι πίν. 67.2.

683. Βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 115.

684. Στὶς παλαιολόγιες τοιχογραφίες ἡ ἀπεικόνιση τῶν δύο ἐπεισοδίων εἶναι ἀρκετὰ συχνή. Ὑπάρχουν, ὅπως πῶ ἄναφέραμε, στὸ Χιλανδάρη, στὴν Gračnica (Hamann MacLean-Halensleben, *Die Monumentalmalerei* εἰκ. 327), στὸ Berende (E. Bakalova, *Die Wandmalereien in der Kirche bei Berende*, Sofia 1976, εἰκ. 45) καὶ στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (G. Millet, *Mistra* πίν. 140.2).

685. G. Millet, *Athos* πίν. 188.4. Κυρίως διαφέρει

στὴ στάση τῆς κεφαλῆς τοῦ ἀποστόλου Ἰακώβου.

686. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales* εἰκ. 15b. Ὁ ἀπὸστολος Ἰακώβος εἰκονίζεται καὶ σ' αὐτὴν τὴν ἴδια στάση μὲ τῆς Μ. Ἀγ. Παύλου.

687. Συνήθως ἡ παρυφὴ τῆς μακριᾶς πετσέτας βρίσκεται σὲ ἄλλα μνημεῖα ὁλόκληρη πάνω στὸ τραπέζι, ὅπως π.χ. στὴ Μ. Φιλανθρωπηνῶν καὶ Ντίλιον, βλ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν* εἰκ. 48β, καὶ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* εἰκ. 20. Στὰ Παπιδανὰ δίνεται ἡ ἐντύπωση πὼς ὁ καθένας ἔχει μπροστὰ του ἀτομικὴ πετσέτα.

688. Πρὸς τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος, βλ. G. Millet, *Recherches* 286-309, E. Lucchesi-Palli - L. Hoffscholte, *Abendmahl, LCI* 1, στ. 10-18, K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion* (Recklinghausen 1964), τοῦ ἴδιου, *Abendmahl, RbK* I, στ. 1-11, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

689. Ὁ τύπος μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀριστερὴ ἄκρη εἶναι ἀρχαιότερος καὶ χρησιμοποιήθηκε περισσότερο.

Μακεδονίας του τέλους του 13ου⁶⁹⁰ και του 14ου αιώνα⁶⁹¹, και αργότερα κατά τον 16ο αιώνα σε τοιχογραφίες των καθολικών Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου, καθώς και σε εικόνα του Έλληνικού Ίνστιτούτου της Βενετίας⁶⁹². Με την παράσταση του καθολικού της Λαύρας σχετίζεται ή σύνθεση των Παπιανών και ως προς τη θέση και ως προς τη στάση του Ιωάννη και του Ιούδα, αλλά διαφέρει ως προς τη διευθέτηση των μαθητών γύρω από το τραπέζι. Της Λαύρας είναι ήμιελλειπτικό και βρίσκεται πλησιέστερα στα παραδείγματα του 14ου αιώνα⁶⁹³. Η παράσταση των Παπιανών μοιάζει περισσότερο με τη σύνθεση της μονής Δοχειαρίου και ως προς τη γενική όργάνωση. Στην μπροστινή πλευρά βρίσκονται έξι μαθητές και ο Ιωάννης εικονίζεται αριστερά από τον Χριστό.

Η σύνθεση των Παπιανών παρουσιάζει κάποιες ατέλειες όχι μόνο στην αισθητική σύνδεση των προσώπων μεταξύ τους αλλά και την ψυχογράφησή τους. Επίσης οι σχεδιαστικές ατέλειες φανερώνουν άπειρία ή έλλειψη δεξιοτεχνίας, στην οποία προφανώς όφειλεται ή απόδοση της κόμης του πρώτου από δεξιά μαθητή της μπροστινής πλευράς, που δίνει την εντύπωση ότι φορά περούκα.

Η παράσταση του Νιπτήρα (πίν. 125α-β), της οποίας η διατήρηση είναι πολύ κακή, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός όρθιος στην αριστερή άκρη έτοιμάζεται με την πετσέτα να σπογγίσει το πόδι του Πέτρου, ο οποίος μαζί με τρεις ακόμα αποστόλους είναι καθισμένος σε πλατύ, με κονδύλους στην μπροστινή αλλά και τη δεξιά όρατη πλευρά διακοσμημένο, έδρανο. Όλοι τους εικονίζονται ξυπόλυτοι, ακουμπώντας τα πόδια τους στο ύποπόδιο. Ένας ακόμη απόστολος είναι μάλλον γονατισμένος στη δεξιά άκρη, ενώ οι υπόλοιποι πρέπει μάλλον να βρίσκονταν όρθιοι πίσω από το έδρανο. Κάτω στο δάπεδο μπροστά στον Χριστό υπάρχει λεκάνη και άγγεο νερού. Ο Χριστός φορά μόνο τον χιτώνα και έχει ριγμένο στον αριστερό ώμο κάποιο ύφασμα. Η στάση των μαθητών, αλλά και η διαφαινόμενη από τις χειρονομίες συγκρατημένη ψυχολογική τους κατάσταση, δηλώνουν κάποια χαλαρότητα στην αισθητική σύνδεσή τους.

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης⁶⁹⁴ με τον Χριστό έτοιμο να σπογγίσει το πόδι του Πέτρου είναι γνωστός ήδη από τον 10ο-11ο αιώνα⁶⁹⁵ και διακρίνεται από τον αρχαιότερο «ανατολικό» ή «επαρχιακό» τύπο, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός πλένει το πόδι του αποστόλου. Δεν ξέρω αν πρέπει κανείς να διακρίνει και κάποια παραλλαγή που αντιπροσωπεύεται από την παράσταση του μνημείου μας. Αλλά νομίζω κάτι τέτοιο θα ήταν υπερβολικό, αφού κατά το πνεύμα δεν διαφέρει από τον τύπο που επικρατεί

690. Π.χ. στην Περίβλεπτο της Αχρίδας, D. Ćornakov, *Die Fresken in der Kirche des hl. Klements zu Ohrid* (Beograd 1961) πίν. 25 (μικρός οδηγός).

691. Όπως στα καθολικά του Πρωάτου και Χιλανδαρίου και στον Άγ. Νικόλαο Όρφανό, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 26.2 και 68.1, και Ά. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Άγ. Νικολάου* πίν. 32.

692. G. Millet, *Athos* πίν. 124.2, 202.3, και M. Chatzidakis, *Icons* πίν. 5.

693. Π.χ. στην παράσταση της μονής Marko, G. Millet, *Recherches* εικ. 287.

694. Για την εικονογραφία βλ. αυτόθι 310-325, επίσης H. Giess, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4-12 Jahr.* (Roma 1962), επίσης O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (London 1949) 285, K. Wessel, *Fusswaschung*, *RbK* II, στ. 595-608.

695. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Άγ. Απόστολων* 123, σημ. 3.

κατά τη βυζαντινή εποχή και πού συναντούμε και σέ τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άθω⁶⁹⁶ και άλλοι⁶⁹⁷.

Τελευταία στη δυτική άκρη του νότιου τοίχου εικονίζεται ή Προδοσία (πίν. 126α), ή οποία διατηρείται μόνο κατά τὸ μισό κάτω τμήμα. Στὸ μέσο περίπου τοῦ πίνακα βρίσκεται τὸ κύριο ἐπεισόδιο τῆς σύνθεσης μετὸν Ἰούδα ἐρχόμενο ἀπὸ δεξιά, ἔτοιμο νὰ ἀσπαστεῖ τὸν Χριστό, ὁ ὁποῖος κρατᾷ ὡς συνήθως τὸ εἰλητᾶριο στὸ ἀριστερὸ καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου ἀπευθυνόμενος πρὸς τὸν Πέτρο. Τοὺς περιβάλλουν στρατιῶτες καὶ Ἑβραῖοι προσβλέποντες μετὰ ἀνάμεικτα αἰσθήματα μίσους καὶ ἀπορίας. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ χειρονομία λόγου τοῦ δεξιᾶ εἰκονιζομένου γενειοφόρου γέροντα πρὸς τὴ διπλανή του μὴ σωζομένη μορφή. Στὴν κάτω δεξιᾷ γωνία παριστάνεται τὸ ἐπεισόδιο τῆς κοπῆς τοῦ αὐτιοῦ τοῦ Μάλχου μετὸν Πέτρο γονατισμένο πάνω στὸν ὑπηρέτη ὑψώνοντας τὸ μαχαίρι ἀλλὰ ἔχοντας στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Χριστό. Τὴν παράσταση πρέπει νὰ τὴ χαρακτηρίζε σχετικὴ ἡρεμία καὶ συμμετρία, ἐνῶ διαφαίνεται ἡ προσπάθεια νὰ ψυχογραφηθοῦν τὰ πρόσωπα.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς παράστασής μας⁶⁹⁸, πού περιέχει ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς εὐαγγελικῆς διήγησής⁶⁹⁹, εἶναι αὐτὴ πού ἀποκρυσταλλώθηκε κατὰ τὴν κύρια βυζαντινὴ ἐποχή, μετὸν Ἰούδα νὰ ἐρχεται ἀπὸ δεξιά σύμφωνα μετὴν «ἀνατολική» (βυζαντινὴ) κατὰ τὸν Millet παράδοσιν⁷⁰⁰, στοιχεῖα τῆς ὁποίας ὑπάρχουν σὲ μνημεῖα τῆς Μακεδονίας⁷⁰¹.

Ἡ Ἀποκαθήλωση (πίν. 126β)⁷⁰² βρίσκεται στὴ βόρεια ἄκρη τοῦ δυτικοῦ τοίχου καὶ διατηρεῖται μόνο τὸ τμήμα τῆς κάτω δεξιᾶς γωνίας, ὅπου παριστάνεται ξυπόλυτος ὁ Νικόδημος πού μετὰ ἡλόγρια προσπαθεῖ νὰ βγάλει τὰ καρφιά ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, καὶ πίσω του ὁ Ἰωάννης μέχρι τὴ μέση. Τὰ λυγισμένα πόδια του, πού δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι πατοῦσε σὲ βάθρο πίσω ἀπὸ τὸν Νικόδημο, καὶ ἡ ἐλαφρὰ κλίση τοῦ κορμοῦ δηλώνουν πὼς ὁ ἀγαπημένος μαθητὴς κρατοῦσε καὶ ἀσπάζοταν τὸ χεῖρ τοῦ Ἰησοῦ. Ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ μεριὰ πρέπει νὰ παριστανόταν ἡ Παναγία μετὰ μία ἴσως φίλη τῆς. Καλάθι γιὰ τὰ καρφιά δὲν εἰκονίζεται.

Στὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ ἀκονμποῦσε ἡ σκάλα, πού τμήμα τῆς φαίνεται πίσω ἀπὸ τὴν κάθετη κεραία. Ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀρμαθαίας πρέπει νὰ βρισκόταν ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ πάνω στὴ σκάλα. Τὸ φυσικὸ τοπίο μετὰ τὸ πολὺ σχηματικὰ δοσμένο σπηλαιῶδες ἄνοιγμα, ὅπου τὸ ἐντελὼς ἄτεχνα σχεδιασμένο κρανίον τοῦ Ἀδάμ, δηλώνουν ἀδεξιότητα τοῦ ζωγράφου. Πρὸς αὐτὸ τὸ συμπέρασμα ὁδηγοῦν καὶ ἄλλα στοιχεῖα τοῦ

696. Στὰ καθολικὰ Λαύρας, Ξενοφώντος, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου, G. Millet, *Athos* πίν. 124.2, 174.4, 202.3, 233.3.

697. Ὅπως στὴν Παναγία Ρασιώτισσα, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* πίν. 28α.

698. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς βλ. G. Millet, *Recherches* 326-344, G. Schiller, *Ikongraphie* II 62 κέ., J. Thüner, *Verrat des Judas*, *LCI* 4, στ. 440-443.

699. Ματθ. 26, 45-57, Μάρκ. 14, 43-51, Λουκ. 22, 47-54 καὶ Ἰωάν. 18, 1-23.

700. G. Millet, *Recherches* 338 κέ., ὅπου καὶ παραδείγματα.

701. Σ. Πελεκανίδης, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας 39, σημ. 87.

702. Μετὰ μεγάλη συντομία ἀναφέρονται οἱ Εὐαγγελιστὲς στὸ γεγονός αὐτό. Ματθ. 27, 59, Μάρκ. 15, 46, Λουκ. 23, 53, Ἰωάν. 19, 39-42. Ἡ παράσταση εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ ποιητικὰ ἔργα καὶ τὶς ὁμιλίες τῶν πατέρων, βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 87-89.

πίνακα, όπως ή απόδοση του τείχους που όριζει από πίσω τη σύνθεση με τη λανθασμένη προοπτική των ανοιγμάτων και τις παρανοημένες ή περιττές διακοσμήσεις, όπως το κακοζωγραφισμένο προσωπείο στο οποίο προστέθηκαν μουστάκια.

Πολλές παρατηρήσεις για την εικονογραφία του πίνακα, λόγω της αποσπασματικής διατήρησής του, δεν μπορούν να γίνουν⁷⁰³. Θα πρέπει όμως να σημειώσουμε πώς ή θέση των σωζομένων μορφών, καθώς και ή στάση τους, φέρνουν στον νοῦ τὸν εικονογραφικὸ τύπο τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας⁷⁰⁴, ὁ ὁποῖος ἀντλεῖ τὰ στοιχεῖα του ἀπὸ τοιχογραφίες τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς⁷⁰⁵. Ὑπάρχουν βέβαια διαφορές⁷⁰⁶, ἀλλὰ τὰ κύρια στοιχεῖα, ὅσα βέβαια σώζονται στὰ Παπιανά, εἶναι τὰ ἴδια.

Ἡ παράσταση τοῦ Θρήνου (πίν. 127α)⁷⁰⁷, πὺν βρίσκεται στὴ δυτικὴ ἄκρη τοῦ βόρειου τοῖχου, ἔχει ὑποστῇ σημαντικὲς φθορὲς στὸ ἄνω τμήμα, τὰ δὲ πρόσωπα τῶν μορφῶν πὺν σώθηκαν ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Πάνω στὸν φυσικὸ βράχο⁷⁰⁸, πὺν ἀποδίδεται μὲ χαρακτηριστικὴ καμπύλη, εἶναι ξαπλωμένος σὲ ριγωτὸ σεντόνι ὁ Χριστὸς. Ἀριστερά, σὲ μικρότερο καὶ κάπως χαμηλότερο βράχο, εἶναι καθισμένη ἡ Παναγία⁷⁰⁹ ἀκουμπώντας τὸ κεφάλι τῆς στὸ κεφάλι τοῦ γιοῦ τῆς. Δίπλα τῆς ἀριστερά, μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ χαμηλωμένο, τὴν συμπαραστέκονται τρεῖς γυναῖκες, ἐνῶ ἄλλες δύο μὲ χαρακτηριστικὲς χειρονομίες ὁδύνης παριστάνονται στὸ πίσω μέρος. Στὴν ἴδια πλευρὰ εἰκονίζεται σκυμμένος πάνω στὸν διδάσκαλο ὁ Ἰωάννης, πὺν ἀκουμπᾷ τὴν παρειὰ του στὸ χέρι του. Στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, μὲ διπλωμένο σχεδὸν τὸν κορμὸ, βρίσκεται ὁ πρεσβύτες Ἰωσήφ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, πὺν μὲ καλυμμένα τὰ χέρια του μοιάζει νὰ τραβᾷ πρὸς τὸ μέρος του τὴν ἄκρη

703. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος βλ. τὴ βιβλιογραφία τῆς σημ. 279 (Μ. Δαμανδρίου) καὶ πρόσθεσε τὴ διατριβὴ τοῦ Yasushi Nagatsuka, *Descente du croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV siècle* (Τόκιο 1979), τὴν ὁποία δὲν μπόρεσα νὰ βρῶ.

704. G. Millet, *Athos* πίν. 128.2 καὶ M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois* πίν. 19.

705. Π.χ. τῆς Mileševa καὶ τοῦ Πρωτάτου, βλ. Hamann MacLean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei* εἰκ. 35 καὶ Μ. Σωτηρίου, *Ἡ Μακεδονικὴ Σχολὴ καὶ ἡ λεγόμενη Σχολὴ τοῦ Μιλούτιν* πίν. 9β.

706. Ὅπως ἡ γυναῖκα στὴ δεξιὰ πλευρὰ, ἡ ὁποία ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ μνημεῖο τῶν Παπιανῶν, καθὼς καὶ ὁ Ἰωάννης, ὁ ὁποῖος γιὰ νὰ εἰκονιστεῖ πρὸ ψηλὰ καὶ πρὸ κοντὰ στὸν Κύριο φαίνεται σὰν νὰ αἰωρεῖται. Αὐτὸ ὀφείλεται μᾶλλον στὴν κακὴ ὁργάνωση τοῦ τοπίου. Καὶ στὴ λιγοπρόσωπη παράσταση τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ εἶχε χρησιμοποιηθεῖ μᾶλλον παρόμοιο πρότυπο, γι' αὐτὸ καὶ δημιουργεῖται ἀνάλογη ἐντύπωση, βλ. Ἀ. Τσιτουριδίου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου* πίν. 43.

707. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ.

παραπάνω σημ. 284 (καθολικὸ Μ. Δαμανδρίου), ὅπου ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

708. Σὲ παλαιότερες ἀλλὰ καὶ σὲ σύγχρονες παραστάσεις ὁ Χριστὸς εἶναι ξαπλωμένος πάνω σὲ ἀμυγδαλίτη λίθο, γιὰ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ ὁποῖου στὴν εἰκονογραφία βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, *Αἱ ἀπωλεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας Χαλκῆων*, *Μακεδονικά* 4, 1955-1960, 10 καὶ Ἀ. Ὁρλάνδο, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μ. Θεολόγου Πάτμου* (Ἀθῆναι 1970) 234.

709. Γιὰ τὴν Παναγία πὺν ἄλλοτε εἶναι καθισμένη στὸν λίθο καὶ ἄλλοτε δίπλα σ' αὐτὸν βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 50. Καὶ στὴ Μ. Φιλανθρωπῶν ἡ Παναγία κάθεται δίπλα στὸν λίθο καὶ ὄχι στὴ σαρκοφάγο πὺν ἀναφέρει ἡ Μ. Ποταμιάνου (*Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 89, σημ. 725). Δίπλα στὸν λίθο, χωρὶς ὅμως νὰ ἀσπάζεται τὸν Χριστό, εἶναι καθισμένη ἡ Παναγία καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Μ. Βατοπεδίου (G. Millet, *Athos* πίν. 83.1 καὶ τοῦ ἴδιου, *Recherches* εἰκ. 561), στὴ Rudenica (αὐτόθι εἰκ. 558) καὶ στὸν Ἀγ. Ἀθανάσιο Μουζάκη (Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 149α).

τοῦ σεντονιοῦ. Πίσω του γιὰ τὴν ἰσορροπία τοῦ πίνακα, ὅπως δείχνουν μερικά ὑπολείμματα, πιθανὸν νὰ εἰκονίζοταν δεξιὰ μία ἀκόμη γυναίκα ἢ τὸ πιθανότερο ὁ Νικόδημος, ποὺ σὲ μερικὲς παραστάσεις σκάβει τὸ μνήμα στὸν βράχο⁷¹⁰. Δὲν ξέρουμε ἂν στὸ βάθος εἰκονίζοταν ὁ σταυρός. Ὅμως ὑπολείμματα ἀριστερὰ πίσω ἀπὸ τὶς μορφὲς δηλώνουν πὼς τὴν παράσταση τὴν ἔκλεινε στὸ βάθος τὸ τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασής μας σίγουρα σχετίζεται μὲ τὸν τύπο ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Θεοφάνης στὴ Λαύρα, πού, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀντλεῖ κυρίως ἀπὸ τὴν παλαιολόγια παράδοση. Τὸν ἴδιο περίπου τύπο βλέπουμε καὶ στὴ μονὴ Μυρτιάς (τοῦ 1491, ἀδημοσίευτο) καὶ στὸν Ἅγ. Νικόλαο τοῦ Μαγαλειοῦ τῆς Καστοριάς⁷¹¹. Στὴν παράσταση τῶν Παπιανῶν ἢ Παναγία, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Ἰωσήφ, καθὼς καὶ ἡ ὀδυρόμενη γυναίκα μὲ τὰ χέρια ψηλά, φαίνονται σὰν νὰ ἀντιγράφουν τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη ἢ κάποιον ἄλλο λανθάνον κρητικὸ ἔργο ἀρχαιότερο⁷¹².

Ἡ σύνθεση τοῦ Λίθου (πίν. 127β), ποὺ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, φέρει ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις καὶ ἐκτεταμένες καταστροφές, ἰδίως στὸ πάνω καὶ ἀριστερὸ τῆς τμῆμα, ὅπου εἰκονίζονταν μᾶλλον δύο μυροφόρες ποὺ προσέρχονταν σκεπτικὲς πρὸς τὸ μνημεῖο⁷¹³. Δεξιὰ εἰκονίζοταν λοξὰ τοποθετημένη σαρκοφάγος⁷¹⁴ καὶ πίσω τῆς, καθισμένος, ἄγγελος ὁ ὁποῖος χειρονομεῖ στραμμένος πρὸς τὶς γυναῖκες. Μπροστὰ στὴ σαρκοφάγο εἰκονίζονται ξαπλωμένοι μερικοὶ στρατιῶτες, ποὺ κοιμοῦνται ἀκουμπισμένοι στὶς ἀσπίδες τους.

Στὴν παράσταση πρέπει νὰ κυριαρχοῦσε ὁ ἄγγελος ποὺ ἔδειχνε τὸ ἀνοιχτὸ μνήμα. Φαίνεται ὅτι δὲν εἰκονίζοταν τὸ κάλυμμα τῆς σαρκοφάγου. Περισσότερες παρατηρήσεις λόγω τῆς κακῆς διατήρησης δὲν μποροῦν νὰ γίνουν. Στὴ σύνθεση αὐτὴ ὁ ἀριθμὸς τῶν μυροφόρων ποικίλλει, ἰδίως ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα. Μέχρι τότε εἶναι συνήθως δύο καὶ ὁ ἄγγελος εἶναι καθισμένος στὸν λίθο ἀπευθυνόμενος στὶς γυναῖκες⁷¹⁵. Στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰῶνα οἱ γυναῖκες πολλαπλασιάζονται⁷¹⁶. Μὲ τὴν παλαιολόγια εἰκονογραφία συνδέει

710. Π.χ. στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας, G. Millet, *Recherches* εἰκ. 560 καὶ τοῦ ἴδιου, *Athos* πίν. 127.4.

711. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 171β.

712. Ἡ ὀδυρόμενη γυναίκα βρίσκεται καὶ στὸ Βατοπέδι (G. Millet, *Athos* ὁ.π.) ἀλλὰ ἐκεῖ ἡ Παναγία δὲν προβαίνει σὲ θωπείες πρὸς τὸν Χριστό. Στὴν παράσταση τῆς Μ. Διονυσίου καὶ τῆς Μ. Ξενοφώντος (αὐτόθι πίν. 199.2 καὶ 178.3) ἐπικρατεῖ περισσότερη συγκίνηση. Ἡ γυναίκα ποὺ σηκώνει ψηλὰ τὰ χέρια τῆς στὴ Μ. Δοχειαρίου εἶναι πρὸς συγκρατημένη, ἀλλὰ πίσω τῆς εἰκονίζεται ἄλλη ποὺ τραβᾷ τὰ μαλλιά της. Τὸν ἴδιο περίπου τύπο ἀκολουθεῖ καὶ ἡ παράσταση τῆς Μ. Δοχειαρίου (αὐτόθι πίν. 226.2).

713. Συλλογίζονταν «τὶς ἀποκλύσει ἡμῖν τὸν λίθον ἐκ τῆς θύρας τοῦ μνημείου; ἦν γὰρ μέγας σφόδρα» (Ματθ. 16, 3-5). Γιὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. G. Millet, *Recherches* 517-540, G. Schiller, *Ikonographie* III

18 κέ., J. Myslivec - G. Jászai, *Frauen am Grabe*, *LCI* 2, στ. 54-62.

714. Ὑποθέτουμε ὅτι πρόκειται γιὰ σαρκοφάγο, γιὰτὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν καθισμένο ἄγγελο δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα ποὺ νὰ μαρτυροῦν ὑπαρξὴ ἄλλου μνημείου.

715. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐξιστόρηση τοῦ Ματθαίου (28, 1) «εἰς μίαν Σαββάτων ἦλθεν ἡ Μαριάμ ἡ Μαγδαληνὴ καὶ ἡ ἄλλη Μαρία θεωρῆσαι τὸν τάφον». Βλ. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 517. Δὲν ξέρουμε ἂν ὁ ἄγγελος εἰκονίζοταν δύο φορές στὸ μνημεῖο μας.

716. Ὅπως π.χ. στὸ Mali Grad (1369) στὴν Πρέσπα (G. Millet, *Recherches* εἰκ. 576), καὶ στὸν Ἅγ. Νικόλαο τοῦ Κυρίτου (14ος αἰ.) καὶ στὸν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως Καστοριάς (1359/60), Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 163 καὶ 126α. Τὸ παράδειγμα ποὺ ἀναφέρει ὁ Millet, *Recherches* εἰκ. 577 δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴν Καστοριά.

τὴν παράστασή μας καὶ ἡ εἰκόνιση τοῦ μνήματος τοῦ Χριστοῦ μὲ μορφὴ σαρκοφάγου, ἡ ὁποία κατὰ τὸν Millet εἰσάγεται στὴν τέχνη τὸν 10ο αἰώνα ἀπὸ δυτικούς καλλιτέχνες καὶ υἱοθετεῖται ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα καὶ ὕστερα⁷¹⁷. Στὴ Μολυβοκκλησιὰ (1536) τοῦ Ἁθω τὸ «μνημεῖο» εἰκονίστηκε ὡς ἀνοιχτὴ σαρκοφάγος μὲ τὰ ὀθόνια, ὁ δὲ ἄγγελος παραστάθηκε δύο φορές⁷¹⁸. Πανομοιότυπη εἶναι καὶ ἡ παράσταση τῶν μονῶν Διονυσίου⁷¹⁹ καὶ Δοχειαρίου⁷²⁰. Στὴ μονὴ Ξενοφώντος⁷²¹ ὁ ἄγγελος κάθεται πάνω στὴν ἀνοιχτὴ σαρκοφάγο καὶ οἱ μυροφόρες εἶναι μόνο δύο.

Ἡ παράσταση τῆς Εἰς Ἁδου Καθόδου (πίν. 128α)⁷²², πού ἀκολουθεῖ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Λίθο, ἔχει καταστραφεῖ στὸ πάνω της τμήμα, ἐνῶ ἡ λοιπὴ φέρει ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις, πού ὅμως δὲν ἐμποδίζουν νὰ γίνουν μερικὲς εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις.

Στὴ μέση τοῦ πίνακα ἀξονικά, τοποθετημένος μέσα σὲ ἐλλειπτικὴ δόξα ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκφεύγουν ἀκτίνες, παριστάνεται ὁ Χριστὸς τραβώντας μέσα ἀπὸ σαρκοφάγους καὶ ἀνασταίνοντας ταυτόχρονα καὶ τοὺς δύο πρωτοπλάστους⁷²³. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ σώζονται τουλάχιστον δύο ἄγγελοι, ἐνῶ κάτω ἀνάμεσα στίς σαρκοφάγους ἄγγελος ἀλυσοδένει τὸν γέροντα Ἁδῆ. Δεξιότερα ἓνας δαίμονας χώνεται στὴ γῆ ἀπὸ τρύπα πού μοιάζει μὲ στόμιο πηγαδιοῦ. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδὰμ εἰκονίζονται καὶ ἄλλες μορφές. Ἀνάμεσά τους μᾶλλον παραστάθηκε ὁ Δαβίδ, καὶ ἴσως καὶ ὁ Ἀβελ. Ἀξίος προσοχῆς εἶναι ὁ τρόπος πού ἀποδόθηκαν στὸν χῶρο οἱ σαρκοφάγοι. Ὁ ζωγράφος ἄρχισε μᾶλλον τὴν ἐκτέλεση τοῦ πίνακα ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, χωρὶς νὰ κάνει πρῶτα κάποιο προσχέδιο. Ἔτσι ὅταν ἀντιλήφθηκε πὺς ἦταν ἀδύνατο νὰ τοποθετήσῃ τὴ σαρκοφάγο τῆς Εὐας σὲ ἀντίστοιχη μὲ τοῦ Ἀδὰμ θέση, τὴ ζωγράφησε λοξὰ μὲ λανθασμένη προοπτικὴ καταστρέφοντας τὴν ἰσορροπία τοῦ πίνακα καὶ εἰκονίζοντας τὴν Εὐὰ μὲ τὸ ἓνα πόδι ἔξω ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο. Πίσω ἀπὸ τὴν Εὐὰ παριστάνεται ἀκόμα μία ἀρκετὰ κινημένη μορφὴ, πρᾶγμα κάπως παράξενο γιὰ τὴν παράσταση, ἀφοῦ σ' αὐτὴ τὴ θέση εἰκονίζονται συνήθως Προφῆτες πού εἶναι στάσιμοι. Καὶ ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐὰ, ἀλλὰ καὶ ἡ κινημένη μορφὴ γιὰ τὴν ὁποία κάναμε λόγο προηγουμένως, δείχνουν νὰ ἔχουν ἀντιγραφεῖ ἀπὸ παλαιότερο, παλαιολόγειο μᾶλλον, ἔργο.

Μὲ τὴν παράσταση τῆς Εἰς Ἁδου Καθόδου, πού ὡς γνωστὸν ὀφείλεται στὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου καὶ πού συνυπάρχει στὸ μνημεῖο μας μὲ τὸν Λίθο⁷²⁴, ἐπιδιώκεται ἡ ἀπεικόνιση τῆς Ἀνάστασης μὲ τρόπο πιὸ πνευματικὸ ἀπ' ὅ,τι μὲ τὴν παράσταση τοῦ Λίθου⁷²⁵. Ἡ σύνθεση τοῦ μνημείου μας ἀνήκει στὸν «σύνθετο ἱστορικὸ» τύπο⁷²⁶, στὸν

717. Αὐτόθι 517.

718. G. Millet, *Athos* πίν. 154.2.

719. Αὐτόθι πίν. 199.2.

720. Αὐτόθι πίν. 230.1. Στὴ Μ. Δοχειαρίου καὶ στὴ Μ. Ξενοφώντος (αὐτόθι πίν. 175.1) σὲ ξεχωριστὴ παράσταση εἰκονίζεται καὶ ἡ «Κουστωδία» τοῦ τάφου.

721. Αὐτόθι πίν. 176.2.

722. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. παραπάνω σημ. 289 (Μ. Δαμανδρίου) καὶ Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 56-60 καὶ 134-138.

723. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος ἐμφανίζεται στὴν τέχνη στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα καὶ συνεχίζεται καὶ κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, βλ. αὐτόθι.

724. Ὅπως π.χ. στοὺς Ἀγ. Ἀποστόλους τῆς Κατοριᾶς, βλ. αὐτόθι.

725. Κ. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης* 77, σημ. 10.

726. Μ. Σωτηρίου, Χρυσοκέντητον ἐπιγονάτιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν μετὰ παραστάσεων τῆς Εἰς Ἁδου Καθόδου, *ΔΧΑΕ*, περ. Γ', 2, 1933, 133 κέ.

όποιο εκτός από τα βασικά πρόσωπα παριστάνονται και άλλες μορφές (π.χ. ο Άβελ, δίκαιοι βασιλείς και προφήτες, άγγελοι που δεσμεύουν τον Άδη), που προσδίδουν στην παράσταση άφηγηματικότητα. Ο τύπος αυτός φτάνει στη μεγαλύτερη του ανάπτυξη με την προσθήκη νέων στοιχείων κατά την εποχή των Παλαιολόγων. Τα πρότυπα λοιπόν της παράστασής μας πρέπει να αναζητηθούν σ' αυτή την εποχή⁷²⁷.

Και ή παράσταση της Ψηλάφησης (Άπιστίας) του Θωμά (πίν. 128β)⁷²⁸, που βρίσκεται δεξιά από την προηγούμενη, έχει στο άνω τμήμα καταστραφεί. Έπιγραφή δέν διατηρείται. Ιστορείται σύμφωνα με την παράδοση που γνωρίζουμε από τα βυζαντινά χειρόγραφα⁷²⁹, τις βυζαντινές τοιχογραφίες⁷³⁰, αλλά και τις μεταβυζαντινές εικόνες και τοιχογραφίες⁷³¹.

Στο μέσο του πίνακα, ὀρθιος πάνω στο σκαλί και μπροστά από το προστώ⁷³² της κλεισμένης θύρας, εικονίζεται ο Χριστός. Είναι έλαφρά γυρισμένος προς τα αριστερά και ανασηκώνει το δεξί χέρι αφήνοντας, ως συνήθως, να φαίνεται ή πληγή από τον λογχισμό. Το ίμάτιό του, που το κρατά με το αριστερό του χέρι, σχηματίζει πίσω ωραία παρυφή. Αριστερά και δεξιά του οί ὄμιλοι των άποστόλων. Χαρακτηριστική είναι ή στάση του Θωμά, που με διπλωμένο τον κορμό προσπαθεί να ψάψει την πληγή του Χριστού. Πίσω κλείνει την παράσταση το συνηθισμένο με τους πύργους κτίριο, οί ὅποιοι μοιάζουν με δικιόνια προστώα.

Σχετική ήρεμία χαρακτηρίζει τον πίνακα. Οί άπόστολοι προβαίνουν σέ συγκρατημένες χειρονομίες. Η ψυχογράφηση των προσώπων της δεξιάς ομάδας, που διατηρείται, είναι μάλλον έπιτυχημένη. Όλοι τους βλέπουν προς τον Κύριο χωρίς να συζητούν μεταξύ τους, πράγμα συνηθισμένο σέ άλλες παραστάσεις.

Όπως σημειώσαμε παραπάνω, ὁ εικονογραφικός τύπος της παράστασής μας είναι αυτός που διαμορφώθηκε κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή και βρίσκεται στην Περίβλεπτο του Μυστρά⁷³³ και σ' ὅλη τη μεταβυζαντινή περίοδο⁷³⁴. Στην παράστασή μας, ὅπως και στις περισσότερες άλλες περιπτώσεις, ή κλειστή πόρτα βρίσκεται σέ κτίριο που φαίνεται από έξω, αντίθετα με τη διήγηση του Ιωάννη (20, 26) που αναφέρει ὅτι «ἔρχεται ὁ Ἰησοῦς τῶν θυρῶν κεκλεισμένων»⁷³⁵.

727. Πά τα παλαιότερα πρότυπα της σύνθεσης βλ. Σ. Πελεκανίδη, *Καλλιέργης* 69, ὅπου και βιβλιογραφία.

728. Πά την εικονογραφία της βλ. *LCI* 4, στ. 301-303 (Thomaszweifel).

729. Π.χ. τὸν Par. Gr. 74, H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI siècle* II (Paris χ.χ.) πίν. 184.

730. Π.χ. στην Sopočani και στο Staro Nagoričino, βλ. Millet - Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* II πίν. 17.2, και III πίν. 97.1.

731. Π.χ. την εικόνα της Μ. Σταυρονικήτα, βλ. Χ. Πατρινέλη - Ά. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα* (Άθήνα 1974) 90, πίν. 26, και την εικόνα της Βενετίας, Μ. Chatzidakis, *Icons* 22, αρ. 9,

πίν. 11. Πά τις τοιχογραφίες βλ. την παράσταση της Λαύρας, της Μολυβοκκλησιάς και της Δοχειαρίου, G. Millet, *Athos* πίν. 119.3, 154.2, 223.2.

732. Προστώ ἄλλὰ κάπως διαφορετικό ὑπάρχει και στην παράσταση της Μ. Μυρτιάς (1539), βλ. Ά. Παλιούρα, *Βυζαντινή Αἰτωλοακαρνανία* (Άθήνα 1985) εἰκ. 118.

733. G. Millet, *Mistra* πίν. 121.1.

734. Βλ. παραπάνω σημ. 728.

735. Δέν γνωρίζω παράδειγμα στο ὅποιο με σαφήνεια νά δηλώνεται τὸ ἔσωτερικό της οἰκίας, ὅπου ἦταν συγκεντρωμένοι οί μαθητές. Κάποια προσπάθεια γίνεται στο Poganovo (Α. Grabar, *Bulgarie* πίν. LXIIb), σέ εικόνα της Άχρίδας (W. Felicetti-Libenfels,

Ἡ σύνθεση τοῦ Λίθου (πίν. 127β), πού βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, εἶναι καταστραμμένη στοὺς δεξιὸς τῆς τμήμα, ὅπου σώζεται μόνο τὸ χέρι καὶ ἡ φτερούγα, καθὼς καὶ τμήμα τοῦ κορμοῦ τοῦ ἀγγέλου, ὁ ὁποῖος εἰκονίζοταν μᾶλλον καθισμένος. Ἀπὸ τὸν τάφο διατηροῦνται ἐλάχιστα στοιχεῖα, ἐνῶ ἀπὸ τὴ φρουρά του κανένας στρατιώτης. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου εἰκονίζονται οἱ τρεῖς γυναῖκες. Ντυμένες μὲ διαφορετικοῦ χρώματος ἐνδύματα, ἀποδόθηκαν κλιμακωτὰ μὲ τὴν πρώτη σκυμμένη πρὸς τὸν κενὸ τάφο. Στὸ χέρι τῆς πρέπει νὰ κρατοῦσε τὸ ρηχὸ σκεῦος μὲ τὰ μύρα. Στὸ βάθος ἡ σκηνὴ ὁρίζεται ἀπὸ χαμηλὸ βραχῶδες τοπίο, ὅπου εἰκονίζεται ὄρθιος, λευκοντυμένος καὶ μὲ μεγάλο σταυρὸ στοὺς ἀριστερὸς τοῦ χέρι ὁ Χριστός. Τὸ καταστραμμένο δεξιὸ τοῦ χέρι πιθανὸν ἦταν σὲ χειρονομία λόγου.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ⁷³⁶ ἄποψη ἡ παράστασή μας προσφέρει ἓνα πολὺ σπάνιο στοιχεῖο. Πρόκειται γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ προτύπου του νὰ εἰκονίσει στὸν ἴδιο πίνακα καὶ τὶς δύο συνθέσεις, δηλαδὴ τὸ Μή μου Ἄπτου καὶ τὴν ἐπίσκεψη τῶν Μυροφόρων στοὺς μνήμα. Ὅμως γιὰ τὸν συνδυασμὸ αὐτὸ δὲν ὑπῆρχε ὁ ἀπαραίτητος χώρος. Ἐτσι εἰκονίστηκε μόνο ὁ Χριστὸς χωρὶς τὶς γυναῖκες, δίνοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι παρακολουθεῖ ἀπὸ μακριὰ τὰ διαδραματιζόμενα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ θὰ λέγαμε πὼς πρόκειται γιὰ κακὴ ὁργάνωση, ἀφοῦ θὰ μπορούσε νὰ βολέψει σὲ μικρότερη κλίμακα καὶ τὶς τρεῖς γυναῖκες δεξιὰ, ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Χριστό. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο τῆς σύνθεσής μας πηγαίνει πολὺ πίσω. Ἀντίστοιχο περίπου παράδειγμα ὑπάρχει σὲ μικρογραφία τοῦ τετραευαγγελίου τῆς Λαυρεντιανῆς βιβλιοθήκης Φλωρεντίας (Cod. Con. Sopp. 160, fol. 214), πιθανὸν τοῦ 11ου αἰώνα. Σ' αὐτὴν παριστάνονται χαμηλὰ στοὺς πρῶτο ἐπίπεδο οἱ δύο γυναῖκες στοὺς μνήμα καὶ πίσω ἀπὸ τὸν λοφίσκο ὁ Χριστὸς πού, μὲ εἰλητάριο στοὺς ἓνα χέρι, χειρονομεῖ μὲ τὸ δεξιὸ πρὸς τὶς γυναῖκες, οἱ ὁποῖες ὅμως φαίνεται νὰ συνδέονται περισσότερο μὲ τὸν ἄγγελο παρὰ μὲ τὸν Κύριο⁷³⁷.

Ἡ παράσταση τῆς Ἰασης τοῦ Παραλυτικοῦ (πίν. 129β), πού ἀκολουθεῖ, σώζεται μόνο κατὰ τὸ δεξιὸς τῆς τμήμα, ὅπου, ἀντίθετα μὲ ὅ,τι θὰ περίμενε κανεὶς, εἰκονίζεται ὄρθιος καὶ στραμμένος πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὁ Χριστός, ἀκολουθούμενος ἀπὸ ὄμιλο ἑξι μαθητῶν. Ἐχει ἀπλωμένο τὸ δεξιὸς τοῦ χέρι πρὸς τὸν ἰαθέντα ἤδη παράλυτο, ὁ ὁποῖος, ντυμένος μὲ κοντὸ χιτωνίσκο, ἔχει τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους καὶ προσβλέπει στὸν Σωτῆρα. Τὰ ἐλάχιστα διατηρούμενα στοιχεῖα συνηγοροῦν στὴν ἄποψη πὼς πρόκειται γιὰ τὸ θαῦμα τῆς Ἰασης τοῦ παραλυτικοῦ στὴ Βηθεσδά. Στὸ ἀριστερὸς τμήμα τῆς σκηνῆς πρέπει νὰ εἰκονίζοταν ἡ προβατικὴ κολυμβήθρα. Στὸ βάθος τοῦ πίνακα ὑπάρχει οἰκοδόμημα, πού πιθανὸν νὰ ἀποτελεῖ συνέχεια τοῦ κτιρίου μὲ τὶς στοᾶς τὸ ὁποῖο ὑπάρχει συνήθως στοὺς βάθος τῆς σκηνῆς καὶ τὸ ὁποῖο ἀναφέρει ὁ εὐαγγελιστὴς (Ἰωάν. 5, 2).

Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausane 1956, πίν. 826b) καὶ στὴ Μ. Μυρτιάς (Ἀ. Παλιούρας, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία* εἰκ. 118), ὅπου δηλώνεται τὸ μαρμάρινο δάπεδο, πού μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ κτίριο.

736. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. σημ. 389 (Μ. Περιβολῆς), ἐπίσης G. Schiller, *Ikonographie* III 91-95, καὶ J. Myslivec - G. Jászai, *Frauen am Grab*, *LCI* 2, σσ. 54-62.

737. G. Schiller, *Ikonographie* III εἰκ. 267.

Εικονογραφικά⁷³⁸ προβλήματα δεν θα πρέπει να παρουσίαζε ή σύνθεση. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ἐρχόμενου ἀπὸ δεξιὰ ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὸ πρότυπο ποὺ ἀκολούθησε ὁ ζωγράφος.

Ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς συνομιλίας τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Σαμαρείτιδας (πίν. 129β) κοντὰ στὸ πηγάδι (Ἰωάν. 4, 1-40), ποὺ βρίσκεται δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, διατηρήθηκε μόνο τὸ ἀριστερὸ τμήμα, ὅπου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζεται καθισμένος σὲ ἔξαρμα βράχου ὁ Χριστὸς ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου πρὸς τὴν ἀσφαλῶς ἀπέναντί του εἰκονισθεῖσα Σαμαρείτιδα. Ἀνάμεσά τους τὸ σταυρόσχημο προστομαῖο τοῦ πηγαδιοῦ. Στὸ δεύτερο ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης, πίσω ἀπὸ χαμηλὸ βραχῶδες τοπίο, σῶθηκαν τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἕξι πιθανὸν ἀποστόλους, μὲ πρῶτο τὸν Πέτρο, ποὺ εἶναι στραμμένοι πρὸς τὸν Χριστό. Πίσω τους στὸ βάθος εἰκονίζεται τὸ κάστρο τῆς πόλης Συχάρ. Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ γίνουν, λόγῳ τῆς ἀποσπασματικῆς διατήρησης τῆς σκηνῆς⁷³⁹.

Ἡ παράσταση τῆς Ἰασης τοῦ Τυφλοῦ (πίν. 130α), ποὺ βρίσκεται δεξιὰ, φέρει φθορὲς στὸ ἄνω τμήμα καὶ ἀπολεπίσεις στὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἀποστόλων. Ἡ ἐπιγραφή *Ο Χ(ΠΙCΤΟ)C ΙΑΤΕ ΤΟΝ ΤΙΦΛΟΝ* βρίσκεται στὸ πάνω μέρος τοῦ πίνακα. Τὸ θαῦμα ἀναφέρει ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης (9, 1-7)⁷⁴⁰.

Στὴ μέση περίπου τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ὁ Χριστός. Μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ πλησιάζει καὶ τεντώνει τὸ δάκτυλό του πρὸς τὰ μάτια τοῦ τυφλοῦ, ὁ ὁποῖος λίγο παραπέρα εἰκονίζεται γιὰ δεύτερη φορὰ χωρὶς βακτηρία, πλενόμενος στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ. Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὁ τυφλὸς εἰκονίζεται μὲ χαρακτηριστικὰ ἐφήβου, ἀλλὰ πολὺ μικρότερος στὸ ἀνάστημα ἀπὸ τὸν Χριστό. Ἡ κολυμβήθρα, ποὺ ἔχει ἐξάπλευρο προστομαῖο, καλύπτεται μὲ κιβώριο στηριζόμενο σὲ πέντε κίονες. Τὸ βραχῶδες τοπίο μὲ τὰ ἐπάλληλα λοξὰ καὶ σχηματικὰ ἀποδομένα ἐπίπεδα καὶ τὴ φτωχὴ βλάστηση εἶναι ὅμοιο μὲ τῶν ἄλλων παραστάσεων. Οἱ σχεδιαστικὲς ἀτέλειες ἐπισημαίνονται εὐκόλα καὶ εἶναι χαρακτηριστικὲς τῆς ἀδυναμίας τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀποδώσει κυρίως τὴ λεπτομέρεια. Ἔτσι παρατηροῦμε πὼς τὸ πάνω τμήμα τοῦ δεύτερου ἀπὸ ἀριστερὰ κίονα τοῦ κιβωρίου δὲν ἀντικρίζει τὸ κάτω, καὶ ὅτι ὁ τυφλὸς δὲν φορᾷ τὰ ἴδια ἐνδύματα καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, παρόλο ποὺ δὲν ἀπέχουν χρονικά.

Τὸ θαῦμα⁷⁴¹ παριστάνεται στὸ μνημεῖο μας σύμφωνα μὲ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία⁷⁴², μὲ τὸν τυφλὸ εἰκονιζόμενο δύο φορὲς στὶς δύο διαδοχικὲς φάσεις τοῦ θαύματος,

738. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλο, *Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας* 49, ἐπίσης G. Schiller, *Ikongraphie* I 178.

739. Πὰ τὴν εἰκονογραφία γενικὰ τῆς σύνθεσης βλ. αὐτόθι 168, ἐπίσης Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μανριώτισσας στὴν Καστοριά, Μακεδονικά* 21, 1981, 37-39.

740. Ἡ ἀπεικόνιση στὴν παράστασή μας τοῦ τυφλοῦ μὲ διαφορετικὰ ροῦχα δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ ζωγράφος θέλει νὰ εἰκονίσει τὸ θαῦμα τῆς θεραπείας τῶν δύο τυφλῶν ποὺ μᾶς παραδίνει ὁ Ματ-

θαῖος (20, 30-34).

741. P. Singelenberg, *The Iconography of the Etchmiatzin Diptych of the Blind Man at Siloe*, *ArtBull.* 40, 1958, 105-112.

742. Στὸν κώδ. Par. gr. 74 (H. Omont, *Évangiles du XI siècle* II πίν. 159-160) τὰ ἐπεισόδια εἶναι ἐπίσης ξεχωριστά. Ἐπίσης στὸν κώδικα Ἰβήρων ἀρ. 5 εἰκονίζονται στὴν ἴδια παράσταση καὶ τὰ δύο ἐπεισόδια (Σ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χρ. Τσιούμη - Σ. Καδὰς, *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἀγ. Ὁρους* II 53, εἰκ. 39), ἀλλὰ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος εἶναι πιὸ πιστὸ στὴν εὐαγγελικὴ διήγηση.

παράδοση που υίοθετείται με κάποιες μικροδιαφορές από τους περισσότερους ζωγράφους του 16ου αιώνα. Από τους ζωγράφους του Άθω προτιμάται ή εικόνιση του θαύματος σὲ τοπίο ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη τῆς Ἱερουσαλήμ⁷⁴³, ὅπως καὶ στὸ μνημεῖο μας, ἐνῶ ἄλλοι ζωγράφοι, ὅπως π.χ. ὁ ζωγράφος τῆς μονῆς Ντίλιου⁷⁴⁴, τῆς Μεταμόρφωσης τῆς Βελτοίστας⁷⁴⁵ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου Μαυριώτισσας⁷⁴⁶, προτιμοῦν νὰ παραστήσουν τὸ θαῦμα μέσα στὴν πόλη σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τῆς Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς⁷⁴⁷.

Στὴ συνέχεια ἀκολουθεῖ τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τοῦ Ὑδρωπικοῦ (πίν. 130α)⁷⁴⁸, ποὺ διατηρεῖται στὴν ἴδια κατάσταση μὲ τὴν προηγούμενη παράσταση. Ὁ Χριστὸς σὲ βηματισμό, ἀκολουθούμενος ἀπὸ ὄμιλο τεσσάρων ἢ πέντε μαθητῶν, εἰκονίζεται στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς σύνθεσης ἔχοντας τὸ δεξιὸ χέρι τεντωμένο σὲ χειρονομία λόγου⁷⁴⁹ πρὸς τὸν ἀπέναντί του εἰκονιζόμενο ὑδρωπικό, ποὺ εἶναι ντυμένος μόνο μὲ λευκὸ περιζώμα καὶ στηρίζεται σὲ μιὰ βακτηρία καὶ μοιάζει σὰν νὰ ἀκουμπᾷ στὸ ἔξαρμα τῆς γῆς ποὺ κλείνει τὸ ἐπεισόδιο ἀπὸ δεξιὰ. Μὲ τὴ στάση του αὐτὴ προβάλλεται ὁ τυμπανισμὸς τῆς κοιλιᾶς, πράγμα ποὺ ἐπιδιώκουν οἱ περισσότεροι ἀρχαιότεροι καλλιτέχνες⁷⁵⁰. Στὸ βάθος φαίνονται τὰ κτίρια τῆς Ἱερουσαλήμ.

Δεξιὰ ἀπὸ τὸ θαῦμα τοῦ ὑδρωπικοῦ εἰκονίζεται τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τῆς δαιμονιζομένης θυγατέρας τῆς Χαναναίας (πίν. 130β), ποὺ λαμβάνει χώρα σὲ ὄρεινὸ τοπίο, ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη τῆς Τύρου, ποὺ φαίνεται στὸ βάθος. Στὸ μέσον περίπου τοῦ πίνακα παριστάνεται ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ μαθητές. Δεξιὰ μιὰ γυναίκα μὲ γυρισμένα τὰ νῶτα πρὸς τὸν Κύριο δείχνει μὲ τὰ δύο τῆς χέρια πρὸς τὴν ἡμίγυμνη ἄρρωστη, ποὺ παριστάνεται ὄρθια μὲ σηκωμένα πρὸς τὰ πάνω τὰ χέρια τῆς. Οἱ βόστρυχοι τῆς κόμης τῆς εἶναι ἀνασηκωμένοι. Τὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τῶν ἀποστόλων ἔχει καταστραφεῖ, ὅπως καὶ τμῆμα τῆς ἐπιγραφῆς· σώζεται: *ΤΗΝ ΘΥΓΑΤΕΡΑ ΤΗΣ ΧΑΝΑΝΕ(ΑC)*.

Ἡ θεραπεία τῆς δαιμονιζομένης θυγατέρας περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ματθαῖο (15, 22-

743. Π.χ. στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας, τὴ Μολυβοκκλησιά, τὸ καθολικὸ Κουτλουμουσίου καὶ Δοχειαρίου, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 119.1, 156.4, 201.1, 232.1.

744. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* 33, εἰκ. 14. «Ἐσω τοῦ κάστρου τῆς Ἱερουσαλήμ» θέλει νὰ λαμβάνει χώρα τὸ θαῦμα καὶ ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 100-101.

745. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista* 108, πίν. 37b.

746. Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά* πίν. 209β, καὶ Γ. Γούναρης, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας* στὴν Καστοριά 48-49, πίν. 27-28.

747. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ ὁ.π.

748. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. καὶ W. Braunfels,

Wunder Christi, *LCI* 4, στ. 540-542.

749. Ἡ ἀπόδοση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ γνωστὴ στὰ θαύματα χειρονομία δὲν εἶναι τόσο συχνὴ στὴν παράσταση αὐτὴ ὅσο ἐκείνη ποὺ τὸν εἰκονίζει κοντὰ στὸν ἀσθενὴ μὲ τὸ χέρι ἀκουμπισμένο στὴν κοιλία του. Βλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ* 130.

750. Ἀ. Ευγγόπουλος, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας* 53. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παραδείγματα ποὺ παραθέτονται ἐκεῖ βλ. τὴ μικρογραφία τοῦ κώδ. Laur. VI. 23, φ. 137v, βλ. T. Velmans, *Le Tetraévangile de la Laurentienne* πίν. 52, εἰκ. 236, τὴν παράσταση τοῦ Ἀγ. Νικήτα, βλ. Millet - Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* πίν. 40.1, καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 124.1.

28) καὶ τὸν Μάρκο (7, 25-30) μὲ κάποιες μικροδιαφορὲς ποὺ δὲν πρέπει νὰ ἐπέδρασαν στὴν εἰκονογραφία τοῦ ἐπεισοδίου. Κατὰ τοὺς εὐαγγελιστὲς ἡ κόρη τῆς Χαναναίας δὲν ἦταν παροῦσα στὸ θαῦμα, ἀλλὰ βρισκόταν ξαπλωμένη στὸ κρεβάτι. Κατὰ τὸν Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ⁷⁵¹ ἡ κόρη εἰκονίζεται «ὀλίγον μακρόθεν, καθημένη εἰς κρεβάτι καὶ δαίμων ἐξερχόμενος ἀπὸ τὸ στόμα της». Ὁ ζωγράφος τῶν Παπιδανῶν θέλησε φαίνεται νὰ δώσει τὸ θαῦμα πρὸ ὀφθαλμοφανές, γι' αὐτὸ εἰκόνισε τὴν κόρη ὄρθια, ἤδη θεραπευμένη. Διαφορετικὰ ἱστορεῖται ἡ παράσταση στὸ καθολικὸ τῆς Λαύρας⁷⁵² καὶ στὴ μονὴ Φιλανθρωπῶν⁷⁵³. Καὶ στὰ δύο μνημεῖα ἡ ἄρρωστη κόρη εἶναι ξαπλωμένη σὲ στρωμνὴ, ὅχι ὅμως μέσα σὲ σπῖτι ἀλλὰ στὸ ὑπαιθρο. Στὴ μονὴ Φιλανθρωπῶν ἡ κόρη εἶναι ἤδη ἀποκαμένη ἀπὸ τὴν ταλαιπωρία τῶν ἐπιληπτικῶν κρίσεων. Δὲν δηλώνεται τὸ δαίμονιο, τὸ ὁποῖο σὲ ἄλλες ἀρχαιότερες παραστάσεις δίνεται ὡς μαύρη ἀνθρωποειδὴς φιγούρα⁷⁵⁴. Στὴν παράσταση τοῦ Kalenić ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μητέρα τῆς κόρης ὑπάρχουν πίσω ἀπὸ τὴ στρωμνὴ καὶ ἄλλα πρόσωπα⁷⁵⁵.

Ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀνάληψης (πίν. 118α)⁷⁵⁶, ποὺ εἰκονίζεται στὴν ἀνατολικὴ ἄκρη τοῦ βόρειου τοῖχου, διατηρεῖται μόνο τὸ ἀριστερὸ τμήμα. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τῆς σώθηκε μόνο: *H ANAΛΗΨΙC*. Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα εἰκονίζεται μετωπικὰ δεόμενη ἡ Θεοτόκος⁷⁵⁷. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς τὰ συμπιλήματα \overline{MP} $\overline{\Theta Y}$. Ἀριστερὰ ἄγγελος δείχνει πρὸς τὸν οὐρανὸ ἀπευθυνόμενος στὸν Πέτρο, ποὺ εἶναι πρῶτος στὸ ἡμιχόριο τῶν ἀποστόλων. Ἀπὸ τὸν δεξιὸ ὁμιλο σῶζεται μόνο κατὰ τὸ ἥμισυ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγέλου. Τὸ ἴδιο διατηρημένο εἶναι καὶ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος ἀναλαμβάνεται μέσα σὲ στρογγυλὴ δόξα, ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς ἄγγελος, ποὺ κρατᾷ τὴ δόξα πετώντας πάνω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους, διατηρεῖται ὁλόκληρος. Ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος, ὡς συνήθως, σὲ τόξο καὶ ἔχει τὸ δεξιὸ του χερὶ σὲ χειρονομία εὐλογίας. Τὰ λόγια τῶν ἀγγέλων: Ἄνδρες Γαλιλαῖοι κλπ. δὲν σώθηκαν.

Ἡ Ἀνάληψη ζωγραφίζεται συνήθως στὸ Ἰ. Βῆμα, στὸ μέτωπο τῆς κόγχης ἢ στὴν καμάρα (ἂν ὑπάρχει) ἢ σὲ ἄλλη θέση μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα, ὅπως συμβαίνει στὸ μνημεῖο μας, γιατί συμβολίζει τὴ Δευτέρα Παρουσία, ἀφοῦ ἡ ἔννοια τῆς τελευταίας ἐνυπάρχει στὴν παράσταση τῆς Ἀνάληψης⁷⁵⁸. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασής μας εἶναι γνωστὸς ἤδη ἀπὸ τὸν 6ο αἰώνα (π.χ. κώδ. Rabbula) καὶ εἶναι συνήθης κατὰ τὴ βυζαντινὴ

751. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 96-97.

752. G. Millet, *Athos* πίν. 127.2.

753. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 66-67, πίν. 45α.

754. Π.χ. στὴν Ἀγ. Σοφία Τραπεζούντας, D. Talbot Rice, *Byzantine Painting, The Last Phase* (London 1968) πίν. V, καὶ στὴ Μ. Φιλανθρωπῶν, βλ. παραπάνω.

755. V. Petković - Z. Tatić, *L'église de Kalenić* (σερβ. Beograd 1926) εἰκ. 52.

756. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης μέχρι τὸ 1000 βλ. Ν. Γκιολέ, *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Ἀ' χιλιετηρίδος* (Ἀθήναι 1981). Ἐπίσης E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*,

AJA 19, 1915, 227-319, ἀκόμα E. Sandberg-Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione* (Verona 1929) 172-178 καὶ K. Wessel, *Himmelfahrt*, *RbK* II, στ. 1224-1256, ὅπου καὶ παλαιότερη βιβλιογραφία.

757. Κατὰ τὴν ὑμνολογία τῆς ἐορτῆς ἡ Παναγία ἦταν παροῦσα στὸ Ὄρος τῶν Ἑλαιῶν, *Πεντηκοστάριον* σ. 150B. Μετωπικὰ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος σὲ ἀρχαιότερες καὶ σύγχρονες περίπου μὲ τὸ μνημεῖο μας παραστάσεις. Βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 139, σημ. 4.

758. Σ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας* 23.

(Πρωτότο και Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός) καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ (καθολικὰ Λαύρας καὶ Ξενοφώντος καὶ Ἁγ. Νικόλαος Λαύρας)⁷⁵⁹.

Συνθέσεις τοῦ νάρθηκα

Δευτέρα Παρουσία

Ἡ παράσταση αὐτὴ (πίν. 131-132, 133α), πολύμορφη καὶ μὲ ἀρκετὰ ἐπεισόδια, ἀπλωνόταν μόνο στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νάρθηκα. Τὸ κεντρικὸ θέμα μὲ τὸν Χριστὸ Κριτὴ, τοὺς ἀποστόλους, τὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου, τὴν Ψυχοστασία καὶ τὰ ἄλλα δευτερεύοντα ἐπεισόδια μὲ τὶς τιμωρίες τῶν ἁμαρτωλῶν καὶ τὸν Παράδεισο ἔχουν δυστυχῶς καταστραφῆ.

Στὸ βόρειο σωζόμενο τμήμα εἰκονίζονται μέσα σὲ σύννεφα (πίν. 133α)⁷⁶⁰ τέσσερις χοροὶ μὲ ἅγιες μορφές, ποὺ ἐπιγράφονται *ΧΟΡΟΣ ΟΧΘΟΝ, ΧΟΡΟΝ (sic) ΓΗΝΕΚΟΝ ΜΑΡΤΗΡΟΝ, ΧΟΡΟΣ ΙΕΡΑΡΧΟΝ*. Στὴ δευτέρη ἀπὸ πάνω μισοκαταστραμμένη ομάδα, τῆς ὁποίας δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή, εἰκονίζονται νέοι ἅγιοι μὲ στέφανο δόξης, ντυμένοι μὲ χλαμύδα. Κάτω ἀπὸ τὶς τέσσερις μορφές διατηροῦνται τμήματα τοῦ Παραδείσου μὲ τὸν Ἀβραάμ καὶ τὴν Παναγία.

Δεξιὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο πρὸς τὸν κυρίως ναὸ σώθηκε τμήμα ἀπὸ τὸν πύρινο ποταμὸ (πίν. 131α)⁷⁶¹, στὸν ὁποῖο μερικοὶ ἁμαρτωλοὶ. Δεξιότερα παραστάθηκαν δύο σαλπίζοντες ἄγγελοι. Ἀπὸ αὐτὸν ποὺ σαλπίζει πρὸς τὴ Γῆ διατηροῦνται μόνο τὰ χέρια του καὶ ἡ σάλπιγγα. Ἡ Γῆ παριστάνεται μὲ γυμνὸ τὸν δεξιὸ ὦμο, καβάλα σὲ τερατόμορφο ζῶο ποὺ ἐμέσει ἄνθρωπο. Τὸ ὕφασμα-μανδήλι τὸ κρατᾷ μὲ τὰ δύο χέρια πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι, τὸ ὁποῖο φαίνεται νὰ στεφανώνει μικρὸς θάμνος. Πιο κάτω ἄλλα μικρὰ ζῶα ἐμέσουν ὅ,τι ἔχουν φάει. Γραφικὴ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἁλεπούς, ποὺ ἔχει ἐμέσει μία κότα μὲ τὴν ὁποία δείχνει νὰ συνομιλεῖ. Λίγο ἀριστερότερα δύο σαβανωμένοι προβάλλουν μέσα ἀπὸ τάφο καὶ ἀκόμα πιὸ ἀριστερὰ τὸ σῶμα ἐνὸς πιθανὸν ἀγγέλου ποὺ ὠθοῦσε τοὺς ἁμαρτωλοὺς στὸν πύρινο ποταμὸ. Δεξιότερα παριστάνεται ὁ σαλπίζων πρὸς τὴ θάλασσα ἄγγελος συνοδευόμενος ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή (*ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΑΛΠΕΙΖΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑΝ*). Ἡ γυναικεία μορφή, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν προσωποποίηση τῆς θάλασσας, εἶναι καθισμένη σὲ μεγάλο ψάρι. Μικρότερα ψάρια φαίνονται νὰ ἐμέσουν ἀνθρώπινα μέλη.

759. Στὴ Λαύρα, στὸ καθολικὸ καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Νικολάου, ἡ Παναγία εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ πλάγια καὶ χειρονομεῖ πρὸς τὸν οὐρανόν.

760. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων στὰ σύννεφα ὀφείλεται μᾶλλον στὴν *Α'* πρὸς Θεσσαλονικεῖς ἐπιστολὴ τοῦ Παύλου, ὅπου ἀναφέρεται (4, 17-18): «ἀπ' οὐρανοῦ καὶ οἱ νεκροὶ ἐν Χριστῷ ἀναστήσονται πρῶτον, ἔπειτα ἡμεῖς οἱ ζῶντες οἱ περιλυπόμενοι ἅμα σὺν αὐτοῖς ἀρπαγσόμεθα ἐν νεφέλαις εἰς ἀπάντησιν

Κυρίου εἰς ἀέρα...». Στὴ μονὴ Ντίλιου ἀριστερὰ ἀπὸ τὰ σύννεφα μὲ τοὺς ἁγίους στέκεται ὁ ἀπόστολος Παῦλος κρατώντας εἰλητάριο στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένο τὸ ἀνωτέρω κείμενο, Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου* 177, εἰκ. 78.

761. Ἡ ἀπεικόνισή του ὀφείλεται στὴν προφητεία τοῦ Δανιὴλ (7, 10): «ποταμὸς πυρὸς εἴλκεν ἔμπροσθεν αὐτοῦ».

Δυστυχώς εικονογραφικές παρατηρήσεις⁷⁶² για την παράσταση των Παπιανών, λόγω της άποσπασματικής διατήρησής της, δεν μπορούν να γίνουν. Θα πρέπει όμως να υπενθυμίσουμε πώς η Δευτέρα Παρουσία είναι εμπνευσμένη από τη διδασκαλία του Χριστού (Ματθ. 25, 31-46), την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, καθώς και άλλα κείμενα, όπως οι *Λόγοι* του Έφραϊμ του Σύρου, Προφητείες από την Παλαιά Διαθήκη, καθώς και η απόκρυφη *Αποκάλυψη* του Παύλου⁷⁶³.

Ἀκάθιστος Ὑμνος

Οἱ εἴκοσι τέσσερις Οἴκοι τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου (πίν. 133β-136), ὅπως ἤδη σημειώσαμε ἀναφερόμενοι στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ μνημείου, εἶχαν ζωγραφιστεῖ στοὺς τρεῖς τοίχους τοῦ νάρθηκα: ἀπὸ ἔξι στοὺς νότιο καὶ βόρειο, καὶ δώδεκα στὸν δυτικόν. Οἱ ἔξι τελευταῖοι Οἴκοι εἰκονίζονταν στὴ μεσαία ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου.

Οἶκος Α

«Ἀγγελος πρωτοστάτης οὐρανόθεν ἐπέμφθη εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τὸ Χαῖρε»⁷⁶⁴

Ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει (μονὴ Περιβολῆς σ. 108), οἱ τρεῖς πρῶτοι Οἴκοι ἀναφέρονται στὸν Εὐαγγελισμό τῆς Παναγίας καὶ ἀποδόθηκαν στὴν τέχνη μὲ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, μὲ μικρὲς μόνο διαφορὲς ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἔτσι στὸν πρῶτο Οἶκο (πίν. 134α) ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται μὲ ἀνοιχτὸ δρασκελισμὸ ἔχοντας τὸ δεξι χέρι σὲ χειρονομία λόγου, ἀπευθυνόμενος πρὸς τὴ Θεοτόκο, ποὺ παριστάνεται ὄρθια πατώντας σὲ ὑποπόδιο μπροστὰ σὲ χωρὶς ἐρεισίνωτο κάθισμα. Στὸ ἀριστερό της χέρι κρατᾷ κόκκινο μαλλὶ ἢ μετὰξι, ἐνῶ ἀνάμεσα στὰ δάκτυλα τοῦ δεξιοῦ, ποὺ εἶναι σὲ χειρονομία ἀπορίας, περνᾷ τὸ νῆμα ποὺ ἔκλωθε μὲ τὸ ἀδράχτι ποὺ κρέμεται. Πίσω ἡ σύνθεση ὁρίζεται ἀπὸ κτίρια.

Ὁ ἀρχάγγελος στὴν παράσταση εἶναι ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο χωρὶς λῶρο. Καὶ οἱ δύο περιπτώσεις εἶναι συνηθισμένες κατὰ τὸν 13ο-14ο αἰῶνα⁷⁶⁵.

Οἶκος Β

«Βλέπουσα ἡ ἁγία ἑαυτὴν ἐν ἀγνείᾳ φησὶ τῷ Γαβριὴλ θαρσαλέως»⁷⁶⁶

Στὸν Β (πίν. 134α) καὶ Γ Οἶκο θέλει ἡ Θεοτόκος νὰ πληροφορηθεῖ ἀπὸ τὸν ἀρχάγγελο μερικὰ στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὸ μήνυμά του, δηλαδὴ τὴν ἄσπορη σύλληψη. Μεγάλες

762. Πὰ τὴ βιβλιογραφία βλ. τίς σημειώσεις 533-539 (Μονὴ Περιβολῆς).

763. Βλ. καὶ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιον* 178.

764. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 119.

765. Μὲ λῶρο π.χ. εἰκονίζονταν στὴν Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσόνος καὶ πιθανὸν στὴ Matejč (A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 15 καὶ 53a-b), ἐνῶ χωρὶς

λῶρο ἡ ἀπεικόνιση εἶναι πιὸ συνηθισμένη, ὅπως π.χ. στὴν Dečani καὶ στὸ Markov Manastir (αὐτόθι εἰκ. 30a-b καὶ 85). Χωρὶς λῶρο εἰκονίζεται ὁ ἀρχάγγελος καὶ στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰ μνημεῖα τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου (G. Millet, *Athos* πίν. 145.2).

766. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 120. Καὶ στὸν Οἶκο αὐτὸ τὸ ἄνω τμήμα εἶναι καταστραμμένο.

εικονογραφικές διαφορές από τον πρώτο Οἶκο δὲν ὑπάρχουν. Ἡ στάση τοῦ ἀρχαγγέλου εἶναι ἴδια, ἀλλὰ ἡ Παναγία, πού εἶναι πάλι ὄρθια, χειρονομεῖ ἐντονότερα⁷⁶⁷. Καὶ οἱ δύο φέρουν τὴν ἴδια ἐνδυμασία, ὅμως τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος εἶναι κάπως διαφορετικὸ στὶς λεπτομέρειες, καθὼς καὶ στὸ χρῶμα, τὸ ὁποῖο τώρα εἶναι ρόδινο ἄτονο.

Περίπου ὅμοια εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Οἴκου αὐτοῦ στὰ βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα. Στὴν Ὀλυμπιώτισσα καὶ τὸ μοναστήρι Markov ὁ ἀρχάγγελος φέρει λῶρο, ἀλλὰ στὴν Dečani⁷⁶⁸, καὶ ἀργότερα στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας⁷⁶⁹ μόνο χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Ὅμοια περίπου ἀποδίδεται καὶ ὁ Οἶκος στὸ χειρόγραφο Garrett 13⁷⁷⁰. Ἀπὸ αὐτὸ συνάγεται πὼς τουλάχιστον στοὺς δύο πρώτους Οἴκους ἡ ἀμφίεση τοῦ ἀγγέλου δὲν εἶναι αὐστηρὰ καθορισμένη.

Οἶκος Γ

«Γνωσιν ἄγνωστον γνῶναι ἢ Παρθένος ζητοῦσα... λέξον μοι»⁷⁷¹

Ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 134α) ἀποδίδεται συνήθως μὲ τὸν Εὐαγγελισμό κοντὰ στὸ φρέαρ, πράγμα πὺν συμβαίνει καὶ στὴν παράστασή μας. Ὁ ἀρχάγγελος, φορώντας καὶ λῶρο, ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ χειρονομεῖ πρὸς τὴν ἀπέναντί του ὄρθια εἰκονιζόμενη Θεοτόκο, ἡ ὁποία εἶναι ἐδῶ μισοκαταστραμμένη. Ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές παριστάνεται τὸ πηγάδι.

Μὲ τὸν Εὐαγγελισμό στὸ πηγάδι παριστάνεται ὁ Οἶκος καὶ στὴ Matejča⁷⁷², ἀλλὰ στὴν παράσταση αὐτὴ ἡ Θεοτόκος κρατᾷ ἄγγειο στὸ ἀριστερὸ χέρι. Χωρὶς ἄγγειο, ἀλλὰ κοντὰ στὸ πηγάδι, παριστάνεται ἡ Παναγία καὶ στὴ μονὴ Markov⁷⁷³.

Οἶκος Δ

«Δύναμις τοῦ Ὑψίστου ἐπεσκίασε τότε πρὸς σύλληψιν τῇ ἀπειρογάμῃ»⁷⁷⁴

Στὸν Οἶκο αὐτό (πίν. 134β), πὺν ἀποδίδει τὴν ἄσπορη σύλληψη τῆς Παρθένου, παριστάνεται ἡ Θεοτόκος καθισμένη σὲ μεγάλο χωρὶς ἐρεισίνωτο κάθισμα καὶ πατώντας σὲ ὑποπόδιο. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ ἄδράχτι καὶ ἔχει τὸ ἀριστερὸ σὲ δέηση. Πίσω ἀπὸ τὸ κάθισμά της δύο ἄγγελοι⁷⁷⁵ μὲ φωτοστέφανα κρατοῦν ὑφάσματα σὰν νὰ θέλουν νὰ περιβάλλουν μ' αὐτὰ τὴν Παναγία. Τὸ πάνω μέρος, μὲ τὰ κεφάλια τῶν ἀγγέλων καὶ πιθανὸν μὲ τὶς ἀκτίνες πὺν κατέβαιναν ἀπὸ τὸν οὐρανό, ἔχει καταστραφεῖ⁷⁷⁶. Τὸ ὕφασμα ὑποδη-

767. «Ὁρθία καὶ θαυμάζουσα» ὁρίζει τὴν Παναγία καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* (147), ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ κανόνα. Στὴ Matejča π.χ. εἶναι καθισμένη, βλ. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 53a-b.

768. Αὐτόθι εἰκ. 16-17 (Ὀλυμπιώτισσα), εἰκ. 31 (Dečani) καὶ εἰκ. 86 (Markov Manastir).

769. G. Millet, *Athos* πίν. 145.2.

770. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 44-45, εἰκ. 3.

771. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 120.

772. Αὐτόθι εἰκ. 54a-b. Μὲ τὸν Εὐαγγελισμό παρὰ

τὸ φρέαρ παριστάνεται ὁ Οἶκος Α καὶ στὴν Καταπολιανή, βλ. *ABME* 10 (1964) 33, πίν. 7.

773. Paetzold ὁ.π. εἰκ. 87.

774. Αὐτόθι εἰκ. 120.

775. Συνήθως εἶναι δύο γυναῖκες. Στὴ Dečani εἶναι τέσσερις, οἱ ὁποῖες κρατοῦν πίσω της συμμετρικὰ τὸ διαφανὲς ὕφασμα, βλ. αὐτόθι εἰκ. 33.

776. Στὴ μικρογραφία Garrett 13 στὸ πάνω μέρος εἰκονίζεται ὁ Θεὸς πατὴρ καὶ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα ὡς περισσότερά, βλ. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 49, εἰκ. 5.

λώνει τήν «ἐπισκιάσασα δύναμη τοῦ Ὑψίστου», πού μαζί μέ τούς δύο ἀγγέλους ἢ τίς γυναῖκες εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ ὅλου μυστηρίου⁷⁷⁷. Οἱ δύο γυναῖκες στήν παράσταση προσωποποιοῦν τὰ στοιχεῖα τῆς σάρκωσης σύμφωνα μέ τὰ λόγια τοῦ ἀρχαγγέλου: «πνεῦμα ἅγιον ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ καί δύναμις Ὑψίστου ἐπισκιάσει σοι»⁷⁷⁸. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος στὰ μνημεῖα τοῦ Ἀγ. Ὁρους γίνεται ὅπως καί στὸν 14ο αἰώνα⁷⁷⁹.

Οἶκος Ε

«Ἐχουσα θεοδόχον ἢ Παρθένος τὴν μήτραν ἀνέδραμε πρὸς τὴν Ἑλισάβετ»⁷⁸⁰

Ὁ Οἶκος (πίν. 134β) ἀποδίδεται μέ τὸν ἐναγκαλισμὸ τῆς Θεοτόκου καί τῆς Ἑλισάβετ μπροστὰ στήν οἰκία τοῦ Ζαχαρία, πού εἶναι ὅμοια περίπου μέ τὰ ἄλλα ἀρχιτεκτονήματα πού ὑπάρχουν στὶς προηγούμενες στροφές. Μέ τὸν Οἶκο αὐτό, καθὼς καί μέ τὸν ἐπόμενο, ἐπιδιώκεται ὁ τονισμὸς τῆς ἀσπορης σύλληψης τοῦ Χριστοῦ⁷⁸¹. Σύμφωνα μέ τὴ γνώμη ἄλλου ἐρευνητῆ, τὴν ὁποία μνημονεύσαμε ἐξετάζοντας τὸν ἴδιο Οἶκο τῆς μονῆς Περιβολῆς⁷⁸², ἡ παράσταση ἀποβλέπει στὸ νὰ δοξαστεῖ ὁ ἀγέννητος Χριστὸς ἀπὸ τὸ ἄλλο ἀγέννητο παιδί, τὸ παιδί τῆς Ἑλισάβετ.

Ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικὴ ὁ τύπος τῆς παράστασης εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὴν παλαιο-χριστιανικὴ ἐποχὴ (ἀποδίδει τὴν Ἑπίσκεψη ἢ Ἀσπασμὸ) καί χρησιμοποιεῖται ἀργότερα ἀμετάβλητος γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς Ε στροφῆς τοῦ Ἀκαθίστου, τῆς ὁποίας τὸ κείμενο δὲν προσφέρεται γιὰ παραλλαγές καί εἰκονογραφικὲς ποικιλίες. Πι' αὐτὸ ἡ σύνθεση δίνεται πάντα ἀπλὴ μέ ἐλάχιστες μόνο διαφοροποιήσεις, γιὰ τίς ὁποῖες ἔχουμε μιλήσει ἐξετάζοντας τὴν παράσταση τῆς μονῆς Περιβολῆς⁷⁸³.

Οἶκος Ζ

«Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων λογισμῶν ἀμφιβόλων ὁ σῶφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη»⁷⁸⁴

Ἡ παράσταση (πίν. 134β), τῆς ὁποίας τὸ ἄνω δεξιὸ τμήμα εἶναι καταστραμμένο, ἀποδίδει ἀκριβῶς τίς σκέψεις τοῦ Ἰωσήφ σχετικὰ μέ τὴν παρθενοσύλληψη τῆς Θεοτόκου. Στὸν πίνακά μας εἰκονίζεται ἀριστερὰ ὁ Ἰωσήφ μέ βακτηρία στὸ ἀριστερὸ χέρι (γιὰ νὰ τονιστεῖ ἡ μεγάλη του ἡλικία) καί μέ τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία ἐπίπληξης πρὸς τὴν Παναγία, πού παριστανόταν ἀπέναντί του ὄρθια, σὲ ὑποπόδιο, μέ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία λόγου, ὅπως καί στὸν Οἶκο Α, ἐκφράζοντας ἔτσι τὴν ἀντίδρασή της στὰ λόγια τοῦ Ἰωσήφ. Τὸ

777. G. Babić. Les fresques à Sušica en Macédoine, CA 12, 1962, 330, καί A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εἰκ. 88.

778. Λουκ. 1, 35, βλ. καί Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν* 195-196, ὅπου συζητεῖται τὸ θέμα θεολογικά.

779. G. Millet, *Athos* πίν. 99.4 (τράπεζα Χιλανδαρίου), 145.3 (τράπεζα Λαύρας), 155.1 (Μολυβοκκλησιά), 238 (Δοχειαρίου).

780. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 121.

781. Αὐτόθι 5.

782. A. Grabar, *L'iconographie de la Parousie*, στὸ *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge I* (Paris 1968) 578 κέ.

783. Βλ. παραπάνω σημειώσεις 411-417 (Μ. Περιβολῆς).

784. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 121.

ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τοῦ πίνακα εἶναι ὅπως περίπου καὶ στοὺς προηγούμενους Οἴκους, μὲ λίγες μόνο διαφοροποιήσεις.

Εἰκονογραφικὰ ἡ παράσταση παρουσιάζει περισσότερες παραλλαγές ἀπὸ τὴν προηγούμενη⁷⁸⁵.

Ἔχουμε ἤδη σημειώσει πὺς ἡ πάνω ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοίχου μὲ τοὺς ἕξι Οἴκους (Η-Μ), μὲ τοὺς ὁποίους ὁλοκληρωνόταν ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἱστορικοῦ μέρους τοῦ Ἀκαθίστου, ἔχει ἐντελῶς καταστραφεῖ.

Στὸν βόρειο τοῖχο εἰκονίζονται ἕξι Οἴκοι, ἀπὸ τὸν Ν μέχρι τὸν Σ. Ὁ Οἶκος Ν, καθὼς βρίσκεται στὴ δυτικὴ γωνία, ἔχει ὑποστῇ σημαντικὲς φθορές.

Οἶκος Ν

«*Νέαν ἔδειξεν κτίσιν ἐμφανίσας ὁ κτίστης ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις...*»⁷⁸⁶

Ἀπὸ τὸν Οἶκο διατηρήθηκε μικρὸ μόνο τμήμα στὴ δεξιὰ ἄκρη, ὅπου εἰκονίζονται τρεῖς ἀνδρικές μορφές, πού εἶναι ντυμένες μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα καὶ ἔχουν στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὸ κέντρο τοῦ πίνακα.

Δὲν γνωρίζουμε ἂν ὁ ζωγράφος ἀκολουθοῦσε τὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁷⁸⁷, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται «ἐπὶ νεφέλης εὐλογῶν» ἔχοντας ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἁγίους, μάρτυρες, ἱεράρχες καὶ ἀποστόλους, ἢ ἂν στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τῆς σύνθεσης βρισκόταν ἡ Θεοτόκος μὲ τὸν Ἰησοῦ στὰ γόνατά της καὶ δεξιὰ ὁμάδα ἀνδρῶν⁷⁸⁸.

Οἶκος Ξ

«*Ξένον τόκον ἰδόντες ξενωθῶμεν τοῦ κόσμου, τὸν νοῦν εἰς οὐρανὸν μεταθέντες*»⁷⁸⁹

Στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς παράστασης (πίν. 135α) εἰκονίζεται καθισμένη σὲ ξύλινο βαρὺ, χωρὶς ἐρεισίνωτο, κάθισμα ἡ Θεοτόκος, κρατώντας στὰ γόνατά της μέσα σὲ φωτεινὸ ρόμβο τὸν Χριστό, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια. Ἀριστερὰ παριστάνεται ὁμιλος ἕξι τουλάχιστον ἀρχαγγέλων⁷⁹⁰. Στὸ πίσω μέρος τῆς σύνθεσης πλαισιώνουν τὰ συνήθη ἀρχιτεκτονήματα.

Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁷⁹¹ ὁρίζει τὴν Παναγία καθισμένη σὲ θρόνο μὲ τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά, ἀλλὰ στὸν οὐρανὸ καὶ ὄχι στὴ γῆ, καὶ κάτω πλῆθος ὁσίων πού βλέπουν πρὸς τὰ πάνω. Μὲ τέσσερα εἰκονογραφικὰ σχήματα ἀποδίδεται ἡ παράσταση αὕτη στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη⁷⁹². Σύμφωνα μὲ τὸ πρῶτο τὴν ἔνθρονη μὲ τὸν

785. Πὰ τὴν εἰκονογραφία της βλ. τὴ βιβλιογραφία τοῦ ἴδιου Οἴκου τῆς Μ. Περιβολῆς, σημ. 419-424. Διαφορετικὰ εἰκονίζεται ὁ Οἶκος στὸ Garrett 13, βλ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 55-56.

786. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 123.

787. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 149.

788. Πὰ τὴν εἰκονογραφία βλ. τίς σημειώσεις 459-463 τοῦ ἴδιου Οἴκου τῆς Μ. Περιβολῆς.

789. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 124.

790. Ὅπως στὴ μονὴ Markov, βλ. αὐτόθι εἰκ. 98.

791. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 149.

792. Βλ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 75-77.

Χριστό στην άγκαλιά Θεοτόκο περιβάλλουν είτε απόστολοι⁷⁹³, είτε άγγελοι⁷⁹⁴, είτε λαϊκοί και κληρικοί⁷⁹⁵, ή μόνο λαϊκοί⁷⁹⁶. Παραλλαγή αυτού του εικονογραφικού τύπου αποτελεί μάλλον ή παράσταση της Cozia, στην όποία ή Θεοτόκος είναι όρθια με τόν Χριστό σέ ρόμβο στο στήθος της και περιβάλλεται από μοναχούς⁷⁹⁷.

Κατά τόν δεύτερο εικονογραφικό τύπο, πού αντιπροσωπεύεται με λιγότερα μνημεία, εικονίζεται ό Χριστός ένθρονος έχοντας γύρω του λαϊκούς, ιεροψάλτες και άρχιερείς, όπως στόν Άγ. Νικόλαο Όρφανό⁷⁹⁸, ή ιεροψάλτες, μοναχούς και ιερείς, όπως στήν Dečani⁷⁹⁹.

Σύμφωνα με τόν τρίτο τύπο, πού αντιπροσωπεύεται από τά γνωστά χειρόγραφα Μονάχου, Μόσχας, Escorial και Tomić, καθώς και άλλες μεταβυζαντινές συνθέσεις, ό Οίκος αποδίδεται με τήν παράσταση της Γέννησης, στην όποία ή Παναγία και τό νεογέννητο περιβάλλονται από πιστούς και άγγέλους ή μόνο πιστούς⁸⁰⁰.

Τέλος τόν τέταρτο τύπο τόν βρίσκουμε στήν εικόνα της Σκοπέλου, στή μονή Περιβολής και στήν Καταπολιανή Πάρου^{800α}.

Οίκος Ο

«Όλος ήν έν τοίς κάτω, και τών άνω ουδόλως άπην ό άπερίγραπτος Λόγος»⁸⁰¹

Η σύνθεση (πίν. 135α) διατηρείται πολύ χειρότερα από τήν προηγούμενη, γιατί, έκτός από τήν καταστροφή του πάνω τμήματος, και τό υπόλοιπο έχει ισχυρές απολεπίσεις.

Στό μέσο της παράστασης, όρθιος πάνω σέ βάθρο, εικονίζεται ό Χριστός, έχοντας τό δεξί του χέρι σέ χειρονομία λόγου ή εύλογίας, ένω τό άριστερό, με τό όποιο επίσης θα εύλογοϋσε, είναι σχεδόν καταστραμμένο. Άριστερά και δεξιά του εικονίζονται μάλλον από έξι απόστολοι. Παρά τις απολεπίσεις φαίνεται πως τόν Χριστό δέν τόν περιέβαλλε φωτεινή δόξα⁸⁰².

Όπως είναι φανερό, έπειδή τό πάνω τμήμα του πίνακα είναι καταστραμμένο, δέν είναι δυνατό νά γίνει λόγος για τήν όργάνωση της σύνθεσης στο σημείο αυτό, άν δηλαδή εικονιζόταν ή όχι ό Χριστός στόν ουρανό συνοδευόμενος από άγγέλους⁸⁰³.

793. Όπως π.χ. στήν Περίβλεπτο Άχρίδας, βλ. Α. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* εικ. 79b.

794. Όπως π.χ. στή μονή Markov, βλ. αυτόθι εικ. 98.

795. Όπως π.χ. στήν Παντάνασσα του Μυστρά, βλ. G. Millet, *Mistra* πίν. 151.3. Οί τοιχογραφίες του ίσογείου του ναού χρονολογούνται όχι στο 1428, αλλά στόν 17ο αιώνα, βλ. Μ. Chatzidakis, *Mistra* (Athen 1981) 101.

796. Όπως π.χ. στήν τράπεζα της Λαύρας, G. Millet, *Athos* πίν. 147.1.

797. G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine* εικ. 7.

798. Ά. Τσιτουρίδου, *Ό ζωγραφικός διάκοσμος*

του Άγ. Νικολάου Όρφανου πίν. 57.

799. V. Petkovic - Dj. Bošković, *Manastir Dečani* (Beograd 1941) πίν. CCXXV.

800. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters* πίν. LV, 137 και 131. Επίσης T. Velmans, *Une illustration inédite*, εικ. 16, και M. Ščepkina, *Bálgarskaja miniatjura* πίν. LVIII.

800α. Βλ. παραπάνω σημ. 469α.

801. Α. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 124.

802. Όπως συμβαίνει στόν κώδ. Garrett 13, βλ. Μ. Άσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οί μικρογραφίες του Άκαθίστου* εικ. 16.

803. Όπως στα χειρόγραφα Synodal και Escorial, βλ. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*

Οἶκος Π

«Πᾶσα φύσις ἀγγέλων κατεπλάγη τὸ μέγα τῆς σῆς ἐνανθρωπήσεως ἔργον»⁸⁰⁴

Ἡ διατήρηση τοῦ πίνακα (πίν. 135β), παρόλο πὺν ἔχει ὑποστεῖ φθορὲς στὴν ἀριστερὴ γωνία, εἶναι σχετικὰ καλή. Στὸ ἄνω μέρος διατηρεῖται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Οἴκου μόνο τὸ ρῆμα *ΚΑΤΕΠΛΑΓΗ*.

Στὸ μέσον τοῦ πίνακα, καθισμένος σὲ βαρὺ χωρὶς ἐρεισίνωτο κάθισμα πὺν βρίσκεται σὲ ὠοειδὴ δόξα, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς κρατώντας εἰλητάριο στὸ ἀριστερὸ καὶ ἔχοντας τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου μπροστὰ στὸ στήθος. Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁμιλος τριῶν πιθανῶς ἀρχαγγέλων καὶ δεξιὰ τριῶν ἀγγέλων. Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ ἔχουν τὰ καλυμμένα χέρια τους ἀπλωμένα σὲ δέηση πρὸς τὸν Χριστό, στὰ πόδια τοῦ ὁποῖου παριστάνονται τροχοί, ἐνῶ πίσω του καὶ στὴν κορυφὴ τῆς δόξας χερουβεὶμ καὶ σεραφεὶμ. Στὸ βάθος τὴν παράσταση περικλείει τὸ ἴδιο περίπου μὲ τὴν προηγούμενη ἀρχιτεκτονικὸ βάθος.

Τὸ κείμενο τῆς στροφῆς αὐτῆς ἀναφέρεται ἐπίσης στὶς δύο φύσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀποδίδεται στὴν τέχνη, ἐπεὶδὴ δὲν ὑπάρχει συγκεκριμένο πρότυπο, μὲ τρεῖς κυρίως εἰκονογραφικοὺς τύπους καὶ μία παραλλαγὴ τοῦ τρίτου, γιὰ τοὺς ὁποῖους βλ. τὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς μονῆς Περιβολῆς⁸⁰⁵.

Οἶκος Ρ

«Ρήτορας πολυφθόγγους ὡς ἰχθύας ἀφώνους ὀρῶμεν ἐπὶ σοὶ Θεοτόκε»⁸⁰⁶

Ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 135β), μὲ τὸν ὁποῖο ὑμνεῖται ἡ Σάρκωση τοῦ Λόγου καὶ ἡ παρθενογέννηση τῆς Παναγίας, σώζεται σχεδὸν ἀκέραιος στὸ μνημεῖο. Φθορὲς παρουσιάζει στὸ πάνω μέρος, ὅπου διατηρήθηκε καὶ τμήμα ἀπὸ τὸν ἀ' στίχο: *ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΙΓΟΥΣ*.

Στὸ μέσο τῆς σύνθεσης εἰκονίζεται καθισμένη σὲ θρόνο μὲ ἐρεισίνωτο ἡ Θεοτόκος ἔχοντας στὰ γόνατά της τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο του χέρια. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ της παριστάνονται δύο ὁμιλοι ἀπὸ τέσσερις στὸν καθένα ρήτορες, γέρους, μεσήλικες καὶ νέους μὲ τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ καπέλα, πὺν ἄφωνοι μὲ διάφορες χειρονομίες ἐκφράζουν τὸν θαυμασμό-ἀπορία τους γιὰ τὸ γεγονός. Πίσω της τὸ γνωστὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος.

Τὸ κείμενο τοῦ Οἴκου δὲν προσφέρεται γιὰ τὴν ἀνάπτυξη πολλῶν εἰκονογραφικῶν τύπων καὶ παραλλαγῶν. Ἔτσι παρατηροῦμε στὴν Dečani⁸⁰⁷ νὰ εἰκονίζεται ὄρθια ἡ Παναγία καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ της ἀπὸ δύο ρήτορες⁸⁰⁸ πὺν προσπαθοῦν νὰ γράψουν κάτι σὲ εἰλητάρια. Στὴ μονὴ Markov⁸⁰⁹ ἡ Παναγία εἶναι πάλι ὄρθια, κρατᾷ ὅμως τώρα τὴν προ-

131 καὶ T. Velmans, Une illustration inédite de l'Akathiste εἰκ. 17, καθὼς καὶ στὸν Garrett 13, βλ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη ὅ.π. 77-82. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Οἴκου αὐτοῦ βλ. παραπάνω σ. 120-122 (Μ. Περιβολῆς), ὅπου βιβλιογραφία.

804. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 124.

805. Βλ. σημ. 485-494α, ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ

βιβλιογραφία. Ἡ Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη ὅ.π. 82-87, ἀναγνωρίζει τέσσερις τύπους.

806. Paetzold ὅ.π. 125.

807. Αὐτόθι εἰκ. 43.

808. Ὁ ἀριθμὸς τῶν ρητόρων μπορεῖ νὰ ποικίλλει.

809. Αὐτόθι εἰκ. 102. Ὅρθια σὲ βάθος καὶ μέσα σὲ ὠοειδὴ δόξα εἰκονίζεται ἡ Παναγία στὴν παράσταση

τομή τοῦ Χριστοῦ, πού εἶναι μέσα σέ ἐπάλληλους ρόμβους. Οἱ ρήτορες φοροῦν καί τῶν δύο εἰδῶν τὰ καπέλα καί κρατοῦν εἰλητάρια, πέννες καί καλαμάρια. Καί οἱ δύο παραπάνω τύποι ἀποτελοῦν παραλλαγή τῆς Παναγίας Νικοποῦας⁸¹⁰. Στήν Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσόνας⁸¹¹ καί στήν Περίβλεπτο Ἀχρίδας⁸¹² ἡ Παναγία εἶναι καθισμένη καί κρατᾷ δεξιᾷ στήν ἀγκαλιά της τόν Χριστό Ἐμμανουήλ⁸¹³. Κάπως διαφορετική εἶναι ἡ παράσταση στή Matejčka⁸¹⁴, ὅπου ἀντί τῆς Παναγίας παριστάνεται ἡ εἰκόνα της στόν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας σέ προσκυνητάρη. Μικρὴ παραλλαγή ἀποτελεῖ ἡ σύνθεση τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας⁸¹⁵, ὅπου δεξιᾷ ἀντὶ γὰρ ρήτορες εἰκονίζονται πέντε ἀκάλυπτοι ἄνδρες διαφόρων ἡλικιῶν. Ἀνάμεσά τους καί οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καί Παῦλος.

Οἶκος Σ

«Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον ὁ τῶν ὅλων κοσμήτωρ...»⁸¹⁶

Ὁ Οἶκος (πίν. 135β), πού ὑπενθυμίζει τὸν σκοπὸ τῆς σάρκωσης τοῦ Χριστοῦ, ἀποδίδεται στὸ μνημεῖο μας μὲ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδο. Στὸ μέσο τῆς σύνθεσης, στὸ χεῖλος τοῦ σπηλαιώδους Ἄδου, στέκεται ὁ Χριστὸς ἐλαφρᾷ γυρισμένος πρὸς τὰ ἀριστερά. Στὸ ἀριστερὸ χεῖρι κρατᾷ εἰλητάρη, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ τραβᾷ τὸν Ἀδὰμ ἀπὸ τὰ ἔγκατα τοῦ Ἄδη. Δίπλα στόν Ἀδὰμ εἰκονίζεται ἡ Εὐὰ καί πίσω της προφῆτες μὲ κίδαρι στήν κεφαλή. Στὴ δεξιᾷ πλευρᾷ ἄλλοι ἀναστημένοι. Δυστυχῶς τὸ πάνω μέρος τῆς παράστασης εἶναι καταστραμμένο.

Ἐντελῶς διαφορετικὰ περιγράφει τὸν Οἶκο ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* (149)⁸¹⁷ ὀρίζοντας τὸν Χριστὸ νὰ πορεύεται ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἀποστόλους. Ψηλὰ δύο ἄγγελοι ἐξέρχονται ἀπὸ τὸν οὐρανό. Σ' ὅλες τὶς γνωστὲς εἰκονογραφικὲς παραλλαγές τοῦ Οἴκου στὸ μέσο περίπου τῆς σύνθεσης εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σέ δόξα, ἄλλοτε ὅπως στήν εἰς Ἄδου Κάθοδο καί ἄλλοτε ὡς ἔνθρονος Ἐμμανουήλ. Στὴν παράσταση τῆς Ὀλυμπιώτισσας⁸¹⁸ ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος σέ ὑψηλὸ θρόνο, πού βρίσκεται μᾶλλον κάτω ἀπὸ κιβώριο, καί εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χεῖρα τοὺς συμμετρικὰ εἰκονιζόμενους ἀριστερὰ καί δεξιὰ ὁμίλους τῶν ἀγενεῖων νέων πού τείνουν τὰ χεῖρα τους δεόμενοι. Στὴν Dečani⁸¹⁹ ὁ Χριστὸς εἶναι ὄρθιος μέσα σέ δόξα ὡς Παντοκράτορας καί κρατᾷ εἰλητάρη στὸ ἀριστερὸ καί τὸν σταυρὸ τῆς Ἀναστάσεως στὸ δεξιὸ χεῖρι. Ἀπὸ πάνω περιβάλλεται ἀπὸ τὸ ἀνώμαλο χεῖλος τοῦ σπηλαιώδους τοπίου τοῦ Ἄδη. Ἀριστερὰ καί δεξιὰ του δέονται

τῆς Μολυβοκκλησιᾶς. Ἀριστερὰ καί δεξιὰ της ὁμιλος ρητόρων μὲ τὰ γνωστὰ καπέλα, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 155.1.

810. Πὰ τὸν τύπο τῆς Νικοποῦας βλ. H. Hallensleben, *Maria-Marienbild*, *LCI* 3, στ. 165-166.

811. Paetzold ὁ.π. εἰκ. 24.

812. Αὐτόθι εἰκ. 80a-b.

813. Ὅμοια εἰκονίζεται καί στήν παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου, G. Millet, *Athos* πίν. 236.

814. Paetzold ὁ.π. εἰκ. 69.

815. G. Millet, *Athos* πίν. 146.2.

816. Paetzold ὁ.π. 125.

817. Πὰ περισσότερες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες βλ. στήν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς Μ. Λεμιῶνος, ὅπου καί ἄλλη βιβλιογραφία.

818. Paetzold ὁ.π. εἰκ. 25. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καί τὸ κιβώριο, ἔχουν καταστραφεῖ ἀλλὰ μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὸν Χριστὸ Ἐμμανουήλ. Στὸ συμπέρασμα αὐτὸ ὁδηγεῖ τὸ γενικὸ πλάσιμο τοῦ σώματος.

819. Αὐτόθι εἰκ. 44.

γονατιστοί δύο ὄμιλοι ἀπὸ τρεῖς διαφορετικῆς ἡλικίας ἄνδρες. Ἡ σύνθεση, ὅπως ἀντιλαμβάνεται κανεῖς, ἔχει πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν εἰς Ἰδου Κάθοδο, ἀλλὰ ἀπουσιάζουν οἱ πρωτόπλαστοι καὶ οἱ προφῆτες.

Μὲ τὴν εἰς Ἰδου Κάθοδο ἀποδόθηκε ὁ Οἶκος στὴ Matejča⁸²⁰, στὴ μονὴ Markon⁸²¹ καὶ στὴν Περίβλεπτο Ἀχρίδας⁸²². Στὴν τελευταία ὁ Χριστὸς συνοδεύεται ἀπὸ τάγμα ἀρχαγγέλων. Μὲ τὴν εἰς Ἰδου Κάθοδο παριστάνεται ὁ Οἶκος καὶ στὴ Μολυβοκκλησιά⁸²³, ὅπου ὁ Χριστὸς ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ χωρὶς συνοδεία ἀγγέλων, καὶ στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Δοχειαρίου⁸²⁴, ὅπου ὁ Κύριος ἔρχεται πάλι ἀπὸ ἀριστερὰ συνοδευόμενος ὅμως ἀπὸ τρεῖς ἀρχαγγέλους. Στὴν παράσταση τῆς τράπεζας Χιλανδαρίου⁸²⁵ ὁ Χριστὸς βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ σπήλαιο καὶ συνοδεύεται μᾶλλον ἀπὸ ἓνα μόνο ἀρχάγγελο. Στὸν ἴδιο τύπο ἐντάσσεται καὶ ἡ παράσταση τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας⁸²⁶.

Τέλος θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε τὸν διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται ὁ Οἶκος στὰ ψαλτήρια τοῦ Μονάχου⁸²⁷ καὶ Tomić⁸²⁸. Στὸ πρῶτο ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ στρωμνὴ εὐλογώντας μὲ τὰ δύο χέρια. Δεξιὰ του εἶναι ἡ Παναγία καὶ ἀριστερὰ του ὁ «Κόσμος» μὲ διάδημα, κρατώντας ὕφασμα ὅπου δώδεκα κλῆροι. Στὸ δεύτερο ὁ Χριστὸς παριστάνεται καθισμένος σὲ μαξιλάρι. Δεξιὰ του εἶναι δεόμενη γονατιστὴ ἡ Θεοτόκος, ὁ δὲ «Κόσμος» ἀποδίδεται σὲ προτομὴ μὲ διάδημα καὶ κρατώντας τοὺς κλήρους.

Οἶκος Τ

«Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων, Θεοτόκε Παρθένε, καὶ πάντων τῶν εἰς σὲ προσφευγόντων»⁸²⁹

Ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 136α), ποὺ εἶναι ὁ πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ στὴ β' ζώνη τοῦ δυτικοῦ τοῖχου, διατηρεῖται ἄριστα. Ἐπιγραφή: *ΤΕΙΧΟΣ ΗΝ ΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ*.

Στὸ μέσον τῆς παράστασης, ὄρθια σὲ βάθρο καὶ σὲ στάση δέησης, παριστάνεται ἡ Θεοτόκος ἔχοντας στὸ στήθος τῆς μετάλλιο μὲ τὸν Χριστὸ Ἑμμανουήλ. Ἀριστερὰ ὄμιλος πέντε νεαρῶν κοριτσιῶν, τῶν ὁποίων προηγεῖται μία δεόμενη ποὺ φέρει πέπλο στὸ κεφάλι. Δεξιὰ ὄμιλος πέντε ἄλλων ἁγίων φωτοστεφανωμένων γυναικῶν μὲ στέμματα καὶ πολυτελεῖς ἐνδυμασίες, πιθανῶς γυναῖκες μάρτυρες ποὺ δέονται πρὸς τὴν Παναγία. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἔχει τὴ διαμόρφωση περίπου τείχους ἀλλὰ χωρὶς ἐπάλξεις, μὲ προοπτικὰ εἰκονιζόμενους πύργους, κατὰ τρόπο ὥστε νὰ τονίζεται στὸ μεσοπύργιο διάστημα ἡ Θεοτόκος.

Ὅμοια περίπου μὲ τὴ σύνθεση τῶν Παπιανῶν ἔχει ἀποδοθεῖ ὁ Οἶκος στὴ μονὴ Markon⁸³⁰. Σ' αὐτὴν ὅμως καὶ οἱ Παρθένες φέρουν φωτοστέφανα, ἡ δὲ Παναγία κρατᾷ

820. Αὐτόθι εἰκ. 49. Ἡ παράσταση τῆς Matejča διατηρεῖται πολὺ ἄσχημα. Ὡστόσο φαίνονται οἱ σαρκοφάγοι, ἓνας προφῆτης καὶ ὁ Ἰδὸς πάνω στὸν ὁποῖο πατᾷ ὁ Χριστός.

821. Αὐτόθι εἰκ. 104.

822. Αὐτόθι εἰκ. 80a-b. Ἡ παράσταση διατηρεῖται μόνο κατὰ τὸ μισὸ ἀριστερὸ τμήμα.

823. G. Millet, *Athos* πίν. 155a.

824. Αὐτόθι πίν. 236.2.

825. Αὐτόθι πίν. 102.3.

826. Αὐτόθι πίν. 146.2.

827. J. Strzygowski, *Die Miniaturen* πίν. LVI, εἰκ. 141.

828. M. Ščepkina, *Bálgarskaja miniatjura* πίν. LX, εἰκ.

829. Paetzold ὁ.π. 126.

830. Αὐτόθι εἰκ. 106.

τὸν Χριστὸ Ἐμμανουήλ στὴν ἀγκαλιά της, ὅπως καὶ στὴν Dečani⁸³¹, ἀλλὰ λόγω τῆς μικρῆς ἐπιφάνειας οἱ μορφές τῶν παρθένων εἶναι συμπιεσμένες σὲ μικρὸ σχετικὰ χῶρο καὶ ἡ Παναγία πατᾶ σὲ μαξιλάρι. Ἡ παράσταση τῆς τράπεζας τῆς μονῆς Χιλανδαρίου⁸³² εἶναι ἐπίσης ὅμοια μ' αὐτὴ τῶν Παπιανῶν. Διαφορὲς ὑπάρχουν μόνο στὶς λεπτομέρειες. Οἱ ὄμιλοι τῶν γυναικῶν, οἱ ὁποῖες δὲν φέρουν φωτοστέφανα καὶ στέμματα, εἶναι πολυπληθέστεροι, τὸ δὲ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος διαμορφώνεται λίγο διαφορετικὰ. Στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας⁸³³ ἡ Θεοτόκος κρατᾷ τὸν Χριστὸ Ἐμμανουήλ, ἀλλὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παρθένες καὶ τὶς ἄλλες γυναῖκες ποὺ εἰκονίζονται ὅλες μαζὶ ἀριστερά, παριστάνεται στὰ δεξιὰ ὄμιλος ἱεραρχῶν. Στὴ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου Tomić⁸³⁴ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Παναγία εἰκονίζεται πλῆθος πιστῶν, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους τρεῖς μοναχοὶ μὲ κουκούλιο. Ἡ ἀπεικόνισή τους, ὅπως καὶ τῶν ἱεραρχῶν, δὲν εἶναι τυχαία, ἀφοῦ ἡ Θεοτόκος εἶναι κατὰ τὴν ὑμνολογία ἡ «στήλη τῆς Παρθενίας» καὶ ἡ προστάτιδα τῆς μοναχικῆς ζωῆς⁸³⁵.

Οἶκος Υ

«Ὑμνος ἅπας ἡττάται συνεκτείνεσθαι σπεύδων τῷ πλήθει τῶν πολλῶν οἰκτιρμῶν σου»⁸³⁶

Ἡ παράσταση διατηρεῖται σχεδὸν ἄριστα (πίν. 136α), μὲ ἐλάχιστες ἀπολεπίσεις (ἐπιγρ. *YMNOC APAC HTTATAI*).

Στὸ μέσο τῆς σύνθεσης, καθισμένος σὲ βαρὺ ξύλινο θρόνο καὶ πατώντας σὲ ὑποπόδιο, εἰκονίζεται ὁ Χριστός, στὸν τύπο τοῦ Παντοκράτορος. Μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ὡς συνήθως κλειστὸ εἰλητάριο ποὺ τὸ ἀκουμπᾷ στὸ γόνατο. Ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ περιστοιχίζεται ἀπὸ ὁμίλους τριῶν καὶ τεσσάρων ἱεραρχῶν ἀντίστοιχα, στραμμένων κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν Χριστό, ποὺ κρατοῦν κλειστὰ βιβλία στὰ χέρια. Τὸ βάθος τῆς παράστασης ἀποτελεῖ σύνθετο ἀρχιτεκτόνημα. Κάπως διαφορετικὰ περιγράφει τὴν παράσταση ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁸³⁷. Σύμφωνα μ' αὐτὴν ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος στὸν οὐρανὸ καὶ ὄχι στὴ γῆ, καὶ εὐλογεῖ τοὺς ἀγγέλους ποὺ τὸν περιβάλλουν, ἐνῶ κάτω στὴ γῆ παριστάνονται ὅσοι καὶ ἱεράρχες μὲ βιβλία ἀνοιχτὰ στὰ χέρια.

Δύο εἶναι βασικὰ οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους ἀποδόθηκε ὁ Οἶκος. Ὁ ἓνας, αὐτὸς τοῦ μνημείου μας, ἀντιπροσωπεύεται κατὰ τὸν 14ο αἰῶνα ἀπὸ τὴν μισοκαταστραμμένη παράσταση τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας⁸³⁸, ὅπου ὅμως δὲν ἔχουν σωθεῖ ἐπίσκοποι ἀλλὰ μόνο ὄμιλος ἀγίων, πιθανὸν ἀποστόλων, καὶ ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς μονῆς Markon⁸³⁹, στὴν ὁποία τὸν Χριστὸ περιβάλλουν ἄγγελοι ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ ἐπίσκο-

831. Αὐτόθι εἰκ. 45a-b.

832. G. Millet, *Athos* πίν. 103.3.

833. Αὐτόθι πίν. 147.2.

834. M. Ščepkina, *Bălgarskaja miniatjura* πίν. LXI, εἰκ. 10.

835. Ἄλλες εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις βλ. στὶς σημειώσεις 507-509 τῆς ἰδίας παράστασης τῆς Μ. Περιβολῆς, ὅπου καὶ ἡ λοιπὴ βιβλιογραφία.

836. Paetzold ὁ.π. 126.

837. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, 149.

838. Paetzold ὁ.π. εἰκ. 81 (σχέδιο).

839. Αὐτόθι εἰκ. 107. Στὸν ἴδιο τύπο ἀνήκουν, ἀποτελώντας παραλλαγή του, καὶ οἱ παραστάσεις στὶς ὁποῖες ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὴ μία ἅκρῃ τοῦ πίνακα ἔχοντας πίσω του συνήθως ἓναν ἄγγελο καὶ ἀπέναντί του εἰκονίζονται ἐπίσκοποι, ὅπως π.χ. ἡ

ποι δεξιά. Σε διαφορετικό τύπο ανήκουν οι παραστάσεις της Dečani⁸⁴⁰, και της Matejča⁸⁴¹. Στην πρώτη, που σώζεται άκέραια, δύο νέοι βασιάζουν το προσκυνητάρι με την εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας και κάτω άριστερά δύο ψάλτες με τα χαρακτηριστικά καπέλα και πίσω πιστοί με διαφορετικά άσπρα καπέλα. Στη δεξιά πλευρά στέκεται ένας έπισκοπος και πίσω πάλι πιστοί με άσπρα καπέλα. Μπροστά στο προσκυνητάρι κρέμεται ύφαντή ποδέα. Δυστυχώς ή παράσταση της Matejča είναι σχεδόν καταστραμμένη. Και σ' αυτήν ή εικόνα βρισκόταν πάλι σε προσκυνητάρι, ενώ δεξιά υπάρχουν ύπολειμματα δύο ψαλτών με τα γνωστά καπέλα.

Σημαντικές εικονογραφικές παραλλαγές προσφέρουν μερικά χειρόγραφα. Στη μικρογραφία του χειρογράφου Escorial⁸⁴², δεξιά από τον Χριστό, που είναι ὄρθιος, εικονίζονται ψάλτες και άριστερά δύο έπίσκοποι έχοντας πίσω τους μοναχούς και μία μοναχή. Τους ψάλτες συνοδεύουν και δύο νεαροί μαθητευόμενοι. Έπίσκοποι εικονίζονται και στη μικρογραφία του χειρογράφου του Ἱστορικοῦ Μουσείου της Μόσχας Synodal (Gr. 429) του β' μισοῦ του 15ου αἰώνα⁸⁴³, στο σερβικό ψαλτήρι του Βελιγραδίου⁸⁴⁴, καθώς και στην παράσταση της μονής Moldovita (που βρίσκεται στη νότια έξωτερική πλευρά του καθολικοῦ) του 15ου αἰώνα⁸⁴⁵.

Τέλος στα μνημεῖα του Ἀγ. Ὁρους παρατηροῦνται μερικές εικονογραφικές παραλλαγές, που ωστόσο δέν διαφοροποιοῦν τὸν α' τύπο. Ἐτσι στην τράπεζα Χιλανδαρίου⁸⁴⁶ ὁ ένθρονος Χριστός είναι άριστερά έχοντας πίσω του πολλούς άγγέλους, οἱ δέ έπίσκοποι είναι δεξιά. Στην τράπεζα της Λαύρας⁸⁴⁷ ὁ ένθρονος Χριστός είναι μέσα σε δόξα που την περιβάλλει πλῆθος άγγέλων και άρχαγγέλων. Τὸ ἴδιο συμβαίνει και στην παράσταση της μονής Δοχειαρίου⁸⁴⁸, μόνο που τώρα οἱ άγγελοι είναι μόνο τέσσερις.

Οἶκος Φ

«Φωτοδόχον λαμπάδα τοῖς έν σκότει φανεῖσαν, ὁρῶμεν τήν άγίαν Παρθένον»⁸⁴⁹

Ἡ διατήρηση της παράστασης (πίν. 136β) είναι άριστη. Οἱ φθορές της στο άνω μέρος

παράσταση του παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν της Μ. Βαβλαάμ Μετεώρων (1637), που λανθασμένα θεωρεῖται από μερικούς ως έργο του Φράγκου Κατελάνου (Ν. Πασσάς, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ της μονής Μεγάλης Παναγίας Σάμου*, Ἀθήναι 1982, 188) και ή παράσταση της Μεγάλης Παναγίας Σάμου, βλ. αὐτόθι πίν. XXX, εἰκ. 1. Καί τοὺς 24 Οἶκους τοῦ Ἀκαθίστου τοῦ παρεκκλησίου της Μ. Βαβλαάμ βλ. Ε. Πρωτοπαπαδάκη Παπακωνσταντίνου, *Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος* (Ἀθήναι 1988) με καλούς έγχρωμους πίνακες.

840. Paetzold ὁ.π. πίν. 46.

841. Αὐτόθι πίν. 70b.

842. T. Velmans, Une illustration inédite εἰκ. 22.

843. F. Buslaev, Publications of the Moskow, Puplin

Museum, στο *Socienija Buslaeva I* (Saint Petersburg 1908) 412-417 (ὅλο τὸ χειρόγραφο) και σ. 415 για τὸν 20ὸ Οἶκο. Ἐπίσης για τὴ χρονολόγηση τοῦ χειρογράφου, βλ. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967) 379.

844. J. Strzygowski, *Die Miniaturen* πίν. LVII, εἰκ. 143.

845. I. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle* (Paris 1928-1932) πίν. LII, εἰκ. 1.

846. G. Millet, *Athos* πίν. 103.3.

847. Αὐτόθι πίν. 147.2.

848. Αὐτόθι πίν. 241.1.

849. Paetzold ὁ.π. 126.

καὶ στὴ δεξιὰ γωνία δὲν ἐμποδίζουν τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέτασή της. Ἐπιγραφή: *ΦΩΤΟΔΟΧΟΝ ΛΑΜΠΑΔΑ ΤΟΙΣ ΕΝ ΣΚΟΤΕΙ ΦΑΝΕΙΣΑΝ*.

Ἡ παράσταση, παρὰ τὸν σαφὴ καὶ ἀνυπέρβλητο λυρισμὸ τοῦ Οἴκου, δὲν παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία εἰκονογραφικῶν τύπων ἀλλὰ μόνο διάφορες παραλλαγές⁸⁵⁰. Στὴ σύνθεση τοῦ μνημείου μας ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ὄρθια στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα κρατώντας τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της. Δίπλα της δεξιὰ εἶναι μπηγμένη μία ἀναμμένη λαμπάδα ποὺ ἡ φλόγα της φθάνει μέχρι τὸ κεφάλι της. Πιὸ πέρα δεξιὰ στὸ ἄνοιγμα ἑνὸς σπηλαίου ἐμφανίζονται γονατιστοὶ ἢ καθιστοὶ ὁκτὼ πιστοί, τῶν ὁποίων τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ μοιάζουν μὲ τῶν ἀποστόλων.

Στὸν ἴδιο περίπου εἰκονογραφικὸ τύπο ἀνήκει ἡ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου Escorial⁸⁵¹. Σ' αὐτὴν ὅμως ἡ Παναγία βρίσκεται μέσα σὲ φωτεινὴ ἀκτινοφόρο δόξα, ἡ λαμπάδα εἶναι ἐπίσης δεξιὰ της καὶ οἱ πιστοὶ εἰκονίζονται ὄρθιοι. Σπήλαιο δὲν ὑπάρχει. Ὅμοια μὲ τὴν παράσταση τῶν Παπιανῶν εἶναι ἡ σύνθεση τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας⁸⁵². Διαφορὰ ὑπάρχει μόνο στὴ θέση τῆς λαμπάδας, ἡ ὁποία στὴ Λαύρα βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς δύο λοφίσκους στὸ βάθος. Πιὸ στενὲς εἶναι οἱ ὁμοιότητες μὲ τὴν παράσταση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου⁸⁵³. Παρόμοια εἶναι καὶ τῆς Moldovita⁸⁵⁴. Μὲ ἀναμμένη λαμπάδα στὸ χέρι εἰκονίζεται ἡ Παναγία στὸ ψαλτήρι Tomić⁸⁵⁵ καὶ στὴ Sucevita⁸⁵⁶, ἐνῶ στὸ παρεκκλήσι τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς μονῆς Βαρλαάμ ἡ Παναγία παριστάνεται ἀκριβῶς μέσα στὴν κόκκινη φλόγα τῆς λαμπάδας ἀποδίδοντας ἀκριβέστερα τὸ κείμενο τοῦ ὕμνου⁸⁵⁷.

Σὲ διαφορετικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἐντάξει τὴ μικρογραφία τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Βελιγραδίου⁸⁵⁸, στὴν ὁποία ἡ Θεοτόκος παριστάνεται μέσα σὲ σπήλαιο σὲ στάση προσευχῆς πατώντας σὲ ὑποπόδιο ποὺ μοιάζει μὲ λεκάνη. Ὁ Χριστὸς στὸ στήθος της εὐλογεῖ μὲ τὰ δύο χέρια. Ἡ λαμπάδα ἀπουσιάζει, ἀλλὰ φαίνεται πὼς ὁ μικρογράφος ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τοὺς στίχους τῶν χαιρετισμῶν ποὺ ἀκολουθοῦν καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν τέταρτο, ὅπου ἡ Παναγία παρομοιάζεται μὲ κολυμβήθρα («*Χαῖρε τῆς κολυμβήθρας ζωγραφοῦσα τὸν τύπον*»). Ἀπὸ τὸν ἴδιο «χαιρετισμὸ» πιθανὸν νὰ ἔχει ἐπηρεαστεῖ καὶ ὁ ζωγράφος τῆς μονῆς Markon⁸⁵⁹, ποὺ εἰκονίζει τὴν Παναγία ὄρθια μέσα σὲ σπήλαιο. Παρόλο ποὺ δὲν διακρίνεται καλὰ, φαίνεται πὼς πατὰ μᾶλλον σὲ λεκανίδα. Πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι της εἰκονίζεται καὶ ἡ λαμπάδα.

Δεόμενη καὶ ὄρθια χωρὶς τὸν Χριστὸ εἰκονίζεται ἡ Παναγία στὴν παράσταση τῆς Ὀλυμπιώτισσας Ἑλασσόνας⁸⁶⁰. Πίσω της διακρίνεται τὸ σπήλαιο καὶ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ

850. Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις καὶ βιβλιογραφία βλ. στὴν ἴδια παράσταση τῆς Μ. Περιβολῆς, καθὼς καὶ Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου* 100-104.

851. T. Velmans, Une illustration inédite εἰκ. 23.

852. G. Millet, *Athos* πίν. 147.2.

853. Αὐτόθι πίν. 236.1.

854. I. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie* πίν. LII, εἰκ. 1.

855. M. Ščepkina, *Bálgarskaja miniatjura* πίν. LXII, εἰκ. 102.

856. Stefanescu ὁ.π. πίν. LXXXV, εἰκ. 1.

857. Ε. Πρωτοπαπαδάκη-Παπακωνσταντίνου, *Ὁ Ἀκάθιστος Ὕμνος* 118.

858. J. Strzygowski, *Die Miniaturen* πίν. LVII, εἰκ. 144.

859. Paetzold ὁ.π. εἰκ. 108-109.

860. Αὐτόθι εἰκ. 27a-b.

της οί πιστοί. Ἡ λαμπάδα μᾶλλον ἔχει καταστραφεῖ. Στὸν ἴδιο ἀκριβῶς τύπο ἀνήκει καὶ ἡ παράσταση τῆς Matejča⁸⁶¹. Χωρὶς πιστοὺς μέσα σὲ σχηματικὰ δοσμένο σπήλαιο, μὲ τὴν Παναγία ὄρθια, μὲ τὸν Χριστὸ στὸ στήθος της, καὶ μὲ ἀναμμένη λαμπάδα πίσω της δίνεται ἡ παράσταση στὴν Dečani⁸⁶², ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ἀπλούστερη μᾶλλον εἰκονογράφηση τοῦ Οἴκου.

Οἶκος Χ

«Χάριν δοῦναι θελήσας ὀφλημάτων ἀρχαίων ὁ πάντων χρεωλύτης ἀνθρώπων...»⁸⁶³

Δυστυχῶς ὁ Οἶκος αὐτός (πίν. 136β), ποὺ δηλώνει κατὰ τρόπο σαφέστατο τὴ Λύτρωση μὲ τὴ Σάρκωση τοῦ Λόγου, διατηρεῖται μόνο κατὰ τὸ ἀριστερὸ τοῦ τμήμα. Ὡστόσο καὶ μόνο ἀπὸ τὸ σωζόμενο μέρος μποροῦμε νὰ ἀποκαταστήσουμε τὸν εἰκονογραφικὸ τοῦ τύπο.

Ἀριστερὰ ὄρθιοι, δεόμενοι καὶ στραμμένοι πρὸς τὰ δεξιὰ, εἰκονίζονται δύο ἄνδρες μὲ φωτοστέφανα τῶν ὁποίων τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ μοιάζουν μὲ τῶν ἀποστόλων. Στὸ μέσο τοῦ πίνακα διατηροῦνται ἐλάχιστα ὑπολείμματα τοῦ ὄρθιου καὶ κατὰ μέτωπον εἰκονιζομένου Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ ἔσχιζε τὸ εἰλητάριο, τὸ χειρόγραφο τῶν «ἀρχαίων ὀφλημάτων». Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ πίνακα πρέπει νὰ εἰκονίζονταν συμμετρικὰ ἀκόμη τρεῖς μορφές. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἐλάχιστα διατηρεῖται.

Τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς παράστασής μας εἶναι τὸ πιὸ κοινὸ καὶ ἀποτυπώνει μὲ σαφήνεια τὸ κείμενο τῆς στροφῆς. Ἀπὸ τὰ σωζόμενα παραδείγματα τοῦ 14ου αἰώνα μόνο τῆς Matejča καὶ τῆς μονῆς Markon ἐντάσσονται στὸν ἴδιο τύπο⁸⁶⁴. Ἡ ὁργάνωση τῆς παράστασης τῆς Matejča δὲν εἶναι συμμετρικὴ. Ἀριστερὰ, μὲ γυρισμένα τὰ νῶτα στοὺς ἀποστόλους, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σχίζοντας μὲ τὰ δύο χέρια τὸ εἰλητάριο. Παράλληλα ἔχει στραμμένο τὸ πρόσωπό του πρὸς αὐτοὺς ποὺ εἶναι στὴ δεξιὰ ἄκρη. Πιὸ κοντὰ στὴν παράσταση τῶν Παπιανῶν εἶναι αὐτὴ τῆς μονῆς Markon, στὴν ὁποία ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πάνω σὲ βάθρο κατὰ μέτωπο σχίζοντας τὸ εἰλητάριο, ἐνῶ ἀριστερὰ παριστάνονται προφῆτες καὶ δεξιὰ οἱ δώδεκα ἀπόστολοι. Πολὺ ἀπλούστερα εἰκονίστηκε ὁ Οἶκος στὴν Dečani⁸⁶⁵, στὸν ὁποῖο παραστάθηκε μόνο ὁ Χριστὸς, ὁ ὁποῖος, ὅπως δείχνει ἡ στάση του, θὰ ἔσχιζε τὸ χειρόγραφο. Τέλος στὸν ἴδιο τύπο ἐντάσσονται οἱ παραστάσεις τοῦ ψαλτηρίου τοῦ Βελιγραδίου⁸⁶⁶, τῆς τράπεζας τῆς Λαύρας⁸⁶⁷, τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου⁸⁶⁸ καὶ τῆς Sucevita⁸⁶⁹. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις οἱ εἰκονιζόμενοι ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἶναι γονατισμένοι.

Σὲ ἄλλο τύπο, ποὺ ὑποβάλλει τὴν ἔννοια τῆς εἰς Ἄδου Καθόδου, ἐντάσσεται ἡ παράσταση τῆς μονῆς Moldovita⁸⁷⁰, τοῦ ψαλτηρίου Tomić⁸⁷¹, καθὼς καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ χει-

861. Αὐτόθι εἰκ. 71a-b καὶ 72.

862. Αὐτόθι εἰκ. 47.

863. Αὐτόθι 127.

864. Αὐτόθι εἰκ. 74a-b καὶ 110.

865. Αὐτόθι εἰκ. 48a-b.

866. J. Strzygowski, *Die Miniaturen* πίν. LVII, εἰκ. 145.

867. G. Millet, *Athos* πίν. 147.2.

868. Αὐτόθι πίν. 236.1.

869. I. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse* πίν. LXXXV, εἰκ. 1.

870. Αὐτόθι πίν. LII, εἰκ. 1.

871. M. Šćepkina, *Bálgarskaja miniatjura* πίν. LXII, εἰκ. 103.

ρογράφου Escorial⁸⁷², στην οποία ο Χριστός παριστάνεται να ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ μὲ γοργή κίνηση κρατώντας κλειστό εἰλητάριο στὸ χέρι, ἐνῶ δεξιὰ εἰκονίζονται ἑπτὰ-ὀκτὼ δεόμενοι. Στὸ ἀρχιτεκτόνημα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ βάθος τοῦ πίνακα, στὸ κέντρο, ὑπάρχει καὶ μιὰ μισάνοιχτη πύλη (προφανῶς τοῦ Ἁδῆ).

Ἡ κακή διατήρηση ἢ μᾶλλον ἡ τέλεια καταστροφή τῶν δύο ἐπόμενων Οἴκων Ψ καὶ Ω), ὅπως καὶ τῶν Οἴκων τῆς α' ζώνης τοῦ δυτικοῦ τοίχου, μὲ τὴν ὁποία ὁλοκληρωνόταν ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἱστορικοῦ-ἀφηγηματικοῦ μέρους τοῦ Ὑμνου, δὲν μᾶς ἐπέτρεψαν δυστυχῶς νὰ ἔχουμε μιὰ πλήρη εἰκόνα τῆς εἰκονογράφησης τοῦ Ἀκαθίστου στὸν ναὸ τῶν Παπιανῶν, ποὺ ὡς γνωστὸν ἀποτελεῖ ἕναν ἀπὸ τοὺς ὠραιότερους λειτουργικοὺς ὕμνους τῆς βυζαντινῆς ποίησης, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἔχει ἐπανειλημμένα τονιστεῖ, ἀποσκοπεῖ νὰ τονίσει τὸν θεῖο χαρακτήρα τῆς μητρότητας τῆς Παναγίας καὶ τῆς Σάρκωσης τοῦ Λόγου. Οἱ Οἴκοι ποὺ ἀναφέρονται στὸ δογματικὸ μέρος (Ν-Ω)⁸⁷³, καὶ ποὺ συγχρόνως ἀποτελοῦν ἔξοχο ἐγκώμιο τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Χριστοῦ, διατηρήθηκαν εὐτυχῶς καλύτερα.

Πὰ τὴν ἀπεικόνιση στὴν τέχνη τοῦ πρώτου τμήματος τοῦ Ὑμνου (Α-Μ), τοῦ ἱστορικοῦ-ὕμνογραφικοῦ, οἱ ζωγράφοι χρησιμοποίησαν εἰκονογραφικὲς λύσεις γνωστὲς ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις προερχόμενες ἀπὸ τὰ κανονικὰ καὶ τὰ ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια⁸⁷⁴. Πὰ τὸ δεύτερο μέρος, τὸ ὁποῖο περιέχει πολλὲς ἀφηρημένες καὶ δυσνόητες ἔννοιες, οἱ ζωγράφοι ἀναγκάστηκαν νὰ ἐπινοήσουν εἰκονογραφικὲς λύσεις προσωπικὲς ποὺ ποικίλλουν, ὅπως εἶδαμε παραπάνω ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν ἀρχαιότερων παραδειγμάτων, καὶ οἱ ὁποῖες φανερώνουν τὶς καλλιτεχνικὲς τοὺς ἱκανότητες.

Ἀρχαιότερη ἀπεικόνιση τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου στὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ θεωροῦνται οἱ τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν (ἀρχῶν 14ου αἰ.) καὶ ἔπονται οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ (1310-1320). Ἀκολουθοῦν οἱ τοιχογραφίαι τῆς Ὀλυμπιώτισσας Ἐλασσόνας, οἱ ὁποῖες μᾶλλον πρέπει λόγω τῆς τεχνοτροπίας τοὺς νὰ χρονολογηθοῦν στὸ 1330-1340⁸⁷⁵ καὶ ὄχι ἀνάμεσα στὰ 1296 καὶ 1305, ἄποψη ποὺ εἶχε ὑποστηρικτεῖ παλαιότερα⁸⁷⁶. Ἀκολουθοῦν οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ὑμνου στὴν Dečani (γύρω στὸ 1350), καὶ οἱ τοιχογραφίαι τῆς Matejča (1355-1360) καὶ τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας (1364-1365), καὶ τέλος τῆς μονῆς Markon κοντὰ στὰ Σκόπια (1376-1377 ἢ 1380-1381). Ἡ ἀρχαιότερη μέχρι τώρα σωζόμενη ἀπεικόνιση τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου στὴν Παναγία Χαλκῶν δὲν σημαίνει ἀναγκαστικὰ πὼς ἦταν καὶ ἡ πρώτη στὴν τέχνη, ἀφοῦ γνωρίζουμε πὼς γιὰ τὴν καθιέρωση ἐνὸς νέου εἰκονογραφικοῦ θέματος ἀπαιτοῦνται ἀρκετὰ χρόνια. Πιστεύω

872. T. Velmans, Une illustration inédite εἰκ. 24.

873. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν Χαλκῶν, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. 7, 1973/74, 70. Ἐπίσης Κ. Μητσάκης, Βυζαντινὴ ὕμνογραφία Α (Θεσσαλονίκη 1971) 483 κέ.

874. T. Velmans, Une illustration inédite 142.

875. Τὴν ἄποψη αὐτὴ διατυπώνει ἡ Α. Paetzold, Akathistos-Hymnos 12 καὶ 100, ὅπου συζητεῖται τὸ θέμα.

876. Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας 13ου καὶ 14ου αἰ., ΕΕΒΣ 4, 1927, 329. Ὁ Γ. Βελένης, Ἑρμηνεία τοῦ ἐξωτερικοῦ διακόσμου στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ (Θεσσαλονίκη 1984) 218, ἀποδέχεται τὴ χρονολόγηση τοῦ Σωτηρίου γιὰ τὸ κτίσμα, ἡ ὁποία ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴ δένδροχρονολόγηση. Ἀλλὰ οἱ τοιχογραφίαι τοῦ μνημεῖου μπορεῖ κάλλιστα νὰ ἔγιναν μερικὰ χρόνια ἀργότερα.

πώς πρέπει αρχικά ή διακόσμηση του Ὑμνου νὰ συνόδευε κάποιο χειρόγραφο μὲ τὸ κείμενό του, τὸ ὁποῖο δυστυχῶς ἔχει χαθεῖ. Μιὰ τέτοια διακόσμηση μπορεῖ νὰ εἶχε γίνει καὶ νωρίτερα ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα, τὸν 13ο ἢ ἀκόμα καὶ τὸν 12ο, ὑπόθεση τὴν ὁποία διατυπώνει καὶ ὁ Ἄ. Ξυγγόπουλος⁸⁷⁷. Θὰ μποροῦσε ἀκόμα ἡ εὐρεία διάδοση νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν ἀπεικόνισή του, μετὰ βέβαια ἀπὸ τὴ λειτουργικὴ καθιέρωσή του, σὲ κάποιο σημαντικὸ μνημεῖο τῆς πρωτεύουσας ὕστερα ἀπὸ κάποιο σοβαρὸ κίνδυνο ἀπὸ τὸν ὁποῖο τὴν ἔσωσε ἡ προστάτισσά της Θεοτόκος, καὶ ἴσως σὲ μιὰ ἐποχὴ ἔντονων καλλιτεχνικῶν ἀναζητήσεων καὶ καθιέρωσης νέων εἰκονογραφικῶν θεμάτων.

Ὡς πρὸς τὴν ἐποχὴ τῆς σύνθεσης τοῦ κοντακίου τοῦ Ἀκαθίστου, δὲν ὑπάρχει ὁμοφωνία τῶν βυζαντινολόγων. Οἱ περισσότεροι ὁμῶς συμφωνοῦν πλέον πὼς πρέπει νὰ γράφηκε ἀνάμεσα στὸ 431 μ.Χ. (Σύνοδος τῆς Ἐφέσου) καὶ στὸ 626 μ.Χ.⁸⁷⁸, ἔτος κατὰ τὸ ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ πατριάρχης Σέργιος, κατὰ τὴν πολιορκία τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπὸ τοὺς Ἀβάρους, πιθανὸν τὸν διάβασε⁸⁷⁹. Ὡς πρὸς τὴ λειτουργικὴ του καθιέρωση, γενικὰ ἀποδεκτὴ εἶναι ἡ ἄποψη ὅτι τοῦτο ἔγινε τὸν 9ο αἰῶνα καὶ τὸ πιθανότερο μετὰ τὸ 842 μ.Χ., μετὰ δηλαδὴ τὴ λήξη τῶν εἰκονομαχικῶν ἐρίδων καὶ τὴν ἀποκατάσταση τῶν εἰκόνων⁸⁸⁰.

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Ἐξετάζοντας τοὺς μεμονωμένους ἀγίους τοῦ μνημείου μας θεωροῦμε σκόπιμο νὰ ἀναφερθοῦμε μόνο σ' αὐτοὺς ποὺ διατηροῦνται καλύτερα καὶ σ' ἐκείνους ποὺ σώζουν τὰ ὀνόματά τους. Πὰ τοὺς λοιποὺς μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρεῖξει στὸ κεφάλαιο ὅπου ἀναπτύσσεται τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ.

Ἱερὸ βῆμα

Ἀνατολικὸς τοῖχος

Ὁ διάκονος ἄγ. Στέφανος (πίν. 116β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ*), ποὺ εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κόγχη, φέρει ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις. Ὡστόσο μποροῦμε νὰ σημειώσουμε πὼς παριστανόταν νέος, ἀγένειος, μὲ τὴ συνηθισμένη παπαλήθρα, ντυ-

877. Ἄ. Ξυγγόπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου 74. Τὸ ἀρχαιότερο παράδειγμα τοῦ Ἀκαθίστου τὸ βρῖσκουμε, κατὰ τὴν ἄποψή μου, στὴν Κοσμοσώτειρα Φερρῶν (1151/2), ὅπου διατηροῦνται τμήματα ἀπὸ ἕναν ἀπὸ τοὺς πρώτους Οἴκους στὴ συμβολὴ τῆς δυτικῆς καὶ νότιας κεραίας τοῦ ναοῦ. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ δὲν ἔχει μελετηθεῖ.

878. E. Wellesz, The "Akathistos". A Study in Byzantine Hymnography, *DOP* 9/10, 1956, 141-174, καὶ H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich* (München 1959) 425. Ὁ Wellesz δέχεται ὡς δημι-

ουργὸ τοῦ ὕμνου τὸν Ρωμανὸ τὸν Μελωδὸ συνδέοντάς τον μὲ τὴν πολιορκία τοῦ 626 μ.Χ.

879. Σ. Εὐστρατιάδης, *Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ ὁ Ἀκάθιστος* (Θεσσαλονίκη 1917) 22, A. Vasiliev, *Ιστορία τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας* (ἐλλ. μετ., Ἀθῆναι 1954) 286.

880. A. Paetzold, *Akathistos-Hymnos* 100. Νομίζω πὼς δὲν πρέπει νὰ συνδέσουμε τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ἀκαθίστου στὴ μεγάλη ζωγραφικὴ μὲ τίς ἡσυχαστικὲς ἔριδες τοῦ 13ου-14ου αἰ., στίς ὁποῖες σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξαν οἱ μονεὲς καὶ ἡ Θεσσαλονίκη.

μένος με στιχάριο, ἔχοντας ριγμένο στὸν ἀριστερό του ὦμο τὸ «μανδήλιο» καὶ κρατώντας θυμιατήρι στὸ ἓνα χέρι καὶ πιθανὸν στὸ ἄλλο τὸ ὄράριο⁸⁸¹.

Ὁ διάκονος ἅγ. Ρωμανός (πίν. 116α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ*), στὴν πάριση πλευρὰ τῆς κόγχης, ἀποδόθηκε μετωπικὰ μᾶλλον νέος καὶ tonsatus, με κοντὸ γένι καὶ λίγα μαλλιά, φέροντας τὴν ἴδια ἐνδυμασία με τὸν προηγούμενο καὶ κρατώντας ἐπίσης θυμιατήρι καὶ κλειστὸ βιβλίο⁸⁸².

Μὲ λανθασμένη προοπτικὴ ἀποδόθηκε τὸ σῶμα τοῦ μεσήλικα ἀδιάγνωστου ἱεράρχη με τὸ μισοκαταστραμμένο πρόσωπο πὺν εἰκονίζεται μαζί με τὸν ἅγ. Ἱεροθέο (ἐπιγρ. [*Ο ΑΓΙΟΣ*] *ΙΕΡΟΘΕΟΣ*) στὸ διπλάνο διάχωρο τοῦ ἴδιου τοίχου. Ὁ τελευταῖος, πὺν τὸ πρόσωπό του φέρει ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις, παραστάθηκε μᾶλλον γέρος με μακρὸ γένι⁸⁸³.

Νότιος τοῖχος

Ὁλόσωμοι ἅγιοι. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες (πίν. 117α) τοῦ νότιου τοίχου διατηρεῖται κάπως καλύτερα τὸ κεφάλι τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ (τοῦ Νεοκαισαρείας). Καὶ οἱ τρεῖς εἶναι στραμμένοι κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν κόγχη καὶ κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια με κείμενα ἀσφαλῶς ἀπὸ τῆς Θεῆς Λειτουργίας, πὺν ὅμως δὲν μποροῦν νὰ διαβαστοῦν. Ὁ ἅγ. Γρηγόριος παριστάνεται γέρος με ὑψηλὴ φάλακρα καὶ πλατὺ μᾶλλον γένι⁸⁸⁴.

Ἄγιοι σὲ στηθάρια. Ἀπὸ τοὺς δέκα ἱεράρχες πὺν βρίσκονται σὲ στηθάρια πάνω ἀπὸ τοὺς προηγούμενους διατηρεῖται μόνο τὸ κεφάλι τοῦ ἁγ. Λαζάρου στὸ δεξιὸ ἄκρο, πὺν παριστάνεται γέρος με ἀναφаланτίαση καὶ με κοντὸ σχετικὰ γένι⁸⁸⁵.

Βόρειος τοῖχος

Ὁλόσωμοι ἅγιοι. Σχετικὰ καλὴ εἶναι ἡ διατήρηση τοῦ ἁγ. Σιλβέστρου πάπα Ρώμης (πίν. 118β), πὺν εἰκονίζεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ Ὅραμα τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας, στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν κόγχη. Παριστάνεται γέρος με φουντωτὸ μαλλὶ καὶ μακρὸ μυτερὸ γένι καὶ μίτρα πὺν μοιάζει με αὐτοκρατορικὸ στέμμα. Κρατᾷ εἰλητάριο με τὴν ἐπιγραφὴ *ΟΥΔΕΙΣ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ ΣΥΝΔΕΔΕΜΕΝΩΝ ΤΑΙΣ ΚΑΡΚΙΚΑΙΣ*⁸⁸⁶. Ὁ

881. Πὰ τὸν διάκονο αὐτό, καθὼς καὶ τοὺς ἄλλους, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 34, ὅπου καὶ ὅλη ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Πὰ τὴ νεότερη βλ. G. Nitz, Stephan Erzmartyrer, *LCI* 8, στ. 395-403.

882. G. Karter, *Romanus der Melode von Konstantinopel*, *LCI* 8, στ. 279-280.

883. Εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς τέσσερις ἱεράρχες πὺν εἰκονίζονται στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, βλ. L. Wratistlav - Mitrović - N. Okunev, *La Domination de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byz. Slav.* 3, 1931, 134 κέ. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. K. Kaster,

Hierotheus von Athen, *LCI* 6, στ. 530.

884. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ἀνήκει στὸν ἅγ. Γρηγόριο τὸν Θεολόγο. Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 155 τὸν περιγράφει ὡς γέροντα κοντογένη. Βλ. ἐπίσης A. Ritter, *Gregor der Wundertäter*, *LCI* 6, στ. 453-454.

885. Ἔτσι εἰκονίζεται στὴν Παναγία Ἀράκου κοντὰ στὰ Λαγουδερά τῆς Κύπρου, βλ. W. Braunfels, *Lazarus von Bethanien*, *LCI* 7, στ. 384-385.

886. Εὐχὴ τοῦ Χερουβικοῦ, Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι* 71. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. J. Traeger, *Silvester I.*, *LCI* 8, στ. 353-358.

άλλος αδιάγνωστος ιεράρχης, πού παριστάνεται μέχρι τούς μηρούς, μετωπικά, πάνω από τη βοηθητική θυρίδα, εικονίζεται επίσης γέρος με σγουρή φουντωτή κόμη και μακρὺ γένι.

Ἅγιοι σὲ στηθάρια. Καὶ οἱ πέντε (πίν. 118β) εἶναι στραμμένοι πρὸς τὴν κόγχη. Πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ εἶναι ὁ ἅγ. Γερμανός (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ*). Παρόλο πὺν τὸ πρόσωπό του εἶναι σχεδὸν ἀπολεπισμένο, φαίνεται πὺς εἰκονιζόταν, ὅπως συνήθως, γέρος καὶ σπανός⁸⁸⁷. Ὁ ἐπόμενος αδιάγνωστος ιεράρχης, πὺν διατηρεῖται καλύτερα, παριστάνεται μεσήλικας μὲ κοντὰ μαῦρα μαλλιά καὶ γένια. Δίπλα του ὁ ἅγ. Αὐτόνομος, πὺν εἰκονίζεται ἐπίσης μεσήλικας μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια⁸⁸⁸. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ἀγαπητός, ἀποδομένος ὅπως περίπου ὁ προηγούμενος⁸⁸⁹, καὶ ὁ ἅγ. Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος, πὺν παριστάνεται γέρος μακρυγένης⁸⁹⁰.

Κυρίως ναὸς

Νότιος τοῖχος

Ἵλῶσωμοι ἅγιοι. Ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ (πίν. 140α, ἐπιγρ. *Ο ΑΡΧΩΝ ΓΑΒΡΙΗΛ*), πρῶτος ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο, παριστάνεται κατὰ μέτωπο, νέος μὲ μακρὺ πρόσωπο, μακριὰ φουντωτὴ σγουρὴ κόμη, ντυμένος μὲ χιτῶνα, λῶρο καὶ μανδύα, καὶ κρατώντας πινακίδα στὸ δεξιὸ καὶ τὴ σφαῖρα τοῦ κόσμου στὸ ἄλλο, στὴν ὁποία τὰ συμπιλήματα \overline{IC} \overline{XC} ⁸⁹¹. Περίπου ὅμοιοι παριστάνονται οἱ ἅγιοι Γεώργιος καὶ Δημήτριος (πίν. 139α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ* καὶ *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*), πὺν ἀκολουθοῦν. Νέοι μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη, φορώντας στρατιωτικὴ ἐνδυμασία καὶ κρατώντας ἀσπίδες καὶ δόρατα⁸⁹². Νέος μὲ λεπτὸ πρόσωπο, ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ γλαμύδα καὶ στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν ἅγ. Δημήτριο, παριστάνεται ὁ ἅγ. Νέστωρ (πίν. 139α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡ*)⁸⁹³. Ἀκολουθοῦν ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης (πίν. 139α καὶ 143α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*) καὶ δίπλα του ὁ ἅγ. Θεόδωρος ὁ Τήρων (πίν. 139β), πὺν φυσιογνωμικὰ εἶναι σχεδὸν ἴδιοι⁸⁹⁴. Εἰκονίζονται μεσήλικες μὲ σγουρὴ κόμη, κοντὸ γένι καὶ μακρὺ πρόσωπο.

Ἀμέσως μετὰ τὴν εἴσοδο εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Μερκούριος (ἐπιγρ. [*Ο ΑΓΙΟΣ*] *ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ*). Τὸ πρόσωπό του εἶναι καταστραμμένο. Δίπλα του μὲ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα στὸ ἀριστερὸ χέρι εἰκονίστηκε ὁ ἅγ. Προκόπιος (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ*). Παριστάνται νέος, ἀγένειος μὲ κοντὴ κόμη καὶ μὲ κλίση τῆς κεφαλῆς πρὸς

887. L. Schutz, Germanus I. von Konstantinopel, *LCI* 6, στ. 401.

888. Κατὰ τὴν Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 156 εἶναι «γέρον κοντοστρουγγυλογένης», ἐπίσης βλ. K. Kaster, Autonomus von Sorea, *LCI* 5, στ. 269.

889. L. Schutz, Agapitus I., *LCI* 5, στ. 42-43. Ὑπάρχουν στὸ ἀνατολικὸ ἐορτολόγιο δύο ἅγιοι μὲ αὐτὸ τὸ ὄνομα.

890. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 154 καὶ G. Kaster,

Ignatius Theophorus von Antiochien, *LCI* 6, στ. 575-578.

891. Βιβλιογραφία γιὰ τὸν ἀρχάγελο βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

892. Βιβλιογραφία βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

893. Βλ. G. Hartwagner, Nestor von Saloniki, *LCI* 8, στ. 35-37 καὶ Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι* 153-154, ὅπου καὶ ἀρχαιότερα παραδείγματα.

894. Καὶ γι' αὐτοὺς βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

τὰ ἀριστερά⁸⁹⁵. Ἀκολουθοῦν οἱ ἅγιοι Νικήτας καὶ Ἀρτέμιος (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΤΑΣ* καὶ *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ*), ποὺ ἔχουν περίπου τὰ ἴδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. Κάπως λεπτότερο ἔχει ἀποδοθεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ δευτέρου. Εἶναι ντυμένοι μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα καὶ κρατοῦν τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα. Καὶ οἱ δύο, ὅπως σημειώνει καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁸⁹⁶, μοιάζουν μὲ τὸν Χριστό⁸⁹⁷. Μετωπικά παραστάθηκε καὶ ὁ ἅγ. Ἰάκωβος ὁ Πέρσης (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΠΕΡΣΟΣ*), ποὺ βρίσκεται δίπλα στὸν προηγούμενο. Εἰκονίζεται μᾶλλον νέος μὲ κοντὰ μαῦρα μαλλιά καὶ γένια. Ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα, φορᾷ τὸ γνωστὸ ἀπὸ ἀρχαιότερες τοιχογραφίες καπέλο καὶ κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁸⁹⁸. Τελευταῖοι στῇ δυτικῇ ἄκρῃ τοῦ νότιου τοίχου εἰκονίζονται οἱ ἱατροὶ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός (πίν. 120β, ἐπιγρ. [*Ο ΑΓΙΟΣ*] *ΚΩΣΜΑΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ*) καὶ ἅγ. Παντελεήμων (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ*). Καὶ οἱ τρεῖς εἶναι ντυμένοι μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα καὶ κρατοῦν πυξίδα μὲ φάρμακα στὸ ἀριστερὸ καὶ λαβίδα στὸ δεξιὸ χέρι. Φυσιογνωμικά οἱ δύο πρῶτοι εἶναι περίπου ὅμοιοι. Τὸ πρόσωπό τους εἶναι μακρὸν μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη καὶ λίγο γένι. Νέος ἀγένειος μὲ σγουρὴ φουντωτὴ κόμη εἰκονίζεται καὶ ὁ ἅγ. Παντελεήμων⁸⁹⁹.

Ἅγιοι σὲ στηθάγια. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἁγίους ποὺ παριστάνονται στῇ μεσαίᾳ ζώνῃ δὲν ἀπεικονίζονται τόσο συχνὰ στὰ μνημεῖα. Πρῶτοι οἱ ἅγιοι τρεῖς παῖδες Ἀνανίας, Ἀζαρίας καὶ Μισαήλ (πίν. 140α, ἐπιγρ. *ΑΝΑΝΙΑΣ, ΑΖΑΡΙΑΣ, ΜΙΣΑΗΛ*). Παριστάνονται νέοι, ἀγένειοι, φορώντας χλαμύδα καὶ κίδαρι καὶ κρατώντας τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁹⁰⁰. Γυρισμένοι κατὰ τρία τέταρτα ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο εἰκονίστηκαν οἱ ἐπόμενοι δύο μάρτυρες, ὁ ἅγ. Νεόφυτος (πίν. 140α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΟΦΥΤΟΣ*) καὶ ὁ ἅγ. Στρατόνικος (πίν. 140α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΡΑΤΟΝΙΚΟΣ*). Ὁ πρῶτος παριστάνεται νέος μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη καὶ κοντὸ γένι, φορᾷ χλαμύδα καὶ κρατᾷ ὅπως ὅλοι στῇ ζώνῃ αὐτὴ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁹⁰¹. Νέος καὶ ἀγένειος καὶ μὲ κοντὴ κόμη εἰκονίζεται καὶ ὁ ἅγ. Στρατόνικος. Εἶναι ντυμένος ὅπως ὁ προηγούμενος⁹⁰². Μετωπικός, ἀγένειος καὶ μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικά ἀποδόθηκε ὁ ἅγ. Λοῦππος (πίν. 140α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΠΟΣ*), ποὺ εἶναι δεξιᾶ. Στῇ βυζαντινῇ καὶ μεταβυζαντινῇ ζωγραφικῇ εἰκονίζεται πολὺ σπάνια. Μὲ σταυρὸ στὸ χέρι ὡς μάρτυρας παριστάνεται στὸ καθολικὸ τῆς Dečani⁹⁰³.

895. Βλ. C. Weigert, Prokopius von Caesarea, *LCI* 8, στ. 229-230.

896. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, 157.

897. Βλ. U. Knochen, Artemius von Ägypten, *LCI* 5, στ. 253-254.

898. G. Kaster, Jakobus Intercisus von Persien, *LCI* 7, στ. 42-44, ἐπίσης βλ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 103-104, ὅπου ἀρχαιότερα παραδείγματα.

899. Βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων* 69, ἐπίσης Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* 103, καὶ Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου στῇ Βίτσα καὶ τοῦ Ἀγ. Μηνᾶ στὸ*

Μονοδένδρι 155, ὅπου πολλὰ παραδείγματα γιὰ τὸν ἅγ. Παντελεήμονα. Τέλος βλ. W. Artelt, Kosmas und Damian, *LCI* 7, στ. 344-352, καὶ K. Welker, Pantaleon (Panteleimon) von Nikomedien, *LCI* 8, στ. 112-115.

900. Βλ. G. Kaster, Drei Jünglinge im Feuerofen, *LCI* 6, στ. 96-97 καὶ B. Ott, Jünglinge, Babylonische, *LCI* 2, στ. 464-466.

901. Ἀγένειο τὸν περιγράφει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158· βλ. καὶ *LCI* 8, στ. 34.

902. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158, J. Boberg, Ermilus und Stratonikus, *LCI* 6, στ. 168.

903. Βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 159 καὶ *LCI* 7, στ. 466 (Luppis von Thessalonike) καὶ Vl. Petković - Dj.

Δίπλα του, γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, εἰκονίστηκε ὁ ἅγ. Φώτιος (πίν. 139α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΦΩΤΙΟΣ*). Παριστάνεται μεγαλύτερος σὲ ἡλικία ἀπὸ τὸν προηγούμενο, μὲ κοντὴ κόμη καὶ γένι. Εἶναι γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ κρατᾷ τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁹⁰⁴. Ἀκολουθοῦν οἱ ἅγιοι Σέργιος καὶ Βάκχος (πίν. 139α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ <Γ>ΕΡΓΙΟΣ - Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΚΧΟΣ*), πού παριστάνονται νέοι, ἀγένειοι καὶ μὲ κοντὴ κόμη, ντυμένοι μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα καὶ κρατώντας τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁹⁰⁵. Μεσήλικας μᾶλλον παριστάνεται ὁ ἅγ. Τάραχος (πίν. 139α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑΧΟΣ*), πού βρίσκεται δεξιότερα. Φορᾷ τὴν ἴδια μὲ τοὺς προηγούμενους ἐνδυμασία καὶ κρατᾷ ἐπίσης τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα⁹⁰⁶. Περίπου συνομήλικος μὲ τὸν προηγούμενο, μὲ κοντὴ κόμη καὶ γένι, ἀποδόθηκε καὶ ὁ ἅγ. Βίκτωρ (πίν. 139α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΙΚΤΩΡ*)⁹⁰⁷, πού εἶναι γυρισμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν διπλανό του ἅγ. Μηνᾶ (πίν. 139β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ*) τὸν Αἰγύπτιο, πού εἰκονίστηκε γέρος καὶ στρογγυλογένης⁹⁰⁸. Τὸ τελευταῖο στηθάριο πρὶν ἀπὸ τὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ.

Οἱ κεφαλές τῶν δύο πρώτων ἁγίων πού εἰκονίζονται μετὰ τὴν ἐπιγραφή εἶναι σχεδὸν καταστραμμένες. Ὁ τρίτος καὶ ὁ τέταρτος εἶναι ἀδιάγνωστοι. Ὁ ἕνας, νέος καὶ ἀγένειος, εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸν ἐπόμενο, πού παραστάθηκε μὲ κοντὸ γένι καὶ μουστάκι. Στραμμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο εἶναι οἱ ἐπόμενοι ἅγιοι Οὐάρος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΟΥΑΡΟΣ*) καὶ Ὀνησιφόρος (πίν. 141β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΗΣΙΦΟΡΟΣ*). Ὁ πρῶτος εἰκονίζεται γέρος μὲ σγουρὸ μαλλὶ καὶ γένι⁹⁰⁹, ἐνῶ ὁ δεύτερος νέος σγουρομάλλης καὶ ἀγένειος⁹¹⁰. Γέρος μὲ στρογγυλὸ ἄσπρο γένι καὶ κοντὴ κόμη παραστάθηκε ὁ ἅγ. Ἀρέθας (πίν. 141β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΕΘΑΣ*) πού ἀκολουθεῖ⁹¹¹, ἐνῶ ὁ ἐπόμενος ἅγ. Εἰρήναρχος (πίν. 141β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΙΡΗΝΑΡΧΟΣ*) εἶναι νέος καὶ ἀγένειος⁹¹². Νέος, ἀγένειος καὶ μὲ κοντὴ κόμη, φορώντας μόνο χιτῶνα καὶ κρατώντας τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα, εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Θεόπιστος (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΠΙΣΤΟΣ*), πού βρίσκεται δεξιὰ. Ἀκολουθοῦν ὁ πατέρας του ἅγ. Εὐστάθιος (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ*), ὁ ἀδελφός του ἅγ. Ἀγαπητός (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΗΤΟΣ*) καὶ ἡ μητέρα του ἅγ. Θεοπίστη (πίν. 120β, ἐπιγρ. *[Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΠΙ]ΣΤΗ*)⁹¹³. Ὁ πατέρας

Bošković, *Manastir Dečani* (Beograd 1941) πίν. CXLIII.

904. *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162 καὶ *LCI* 8, στ. 211.

905. *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158 καὶ C. Weigert, *Sergius und Bacchus*, *LCI* 8, στ. 329-330.

906. Νέο τὸν περιγράφει ἡ *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158, καὶ C. Weigert, *Tarachus, Probus und Andronikus*, *LCI* 8, στ. 419.

907. Νέος καὶ ἀγένειος περιγράφεται στὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157, βλ. καὶ L. Schutz, *Viktor von Ägypten*, *LCI* 8, στ. 555-556.

908. *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157, καὶ G. Kaster, *Menas von Ägypten*, *LCI* 8, στ. 3-7.

909. Νέος κοντογένης περιγράφεται στὴν *Ἐρμηνεία*

τῆς ζωγραφικῆς 158.

910. Ἡ *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158, τὸν ὀρίζει ὡς νέο ἀρχιγέννη. Βλ. καὶ G. Kaster, *Onesiphorus und Porphyrius*, *LCI* 8, στ. 84.

911. Ὡς γέρος ὀξυγένης σημειώνεται στὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 157 καὶ K. Kaster, *Aretas und Gefährten*, *LCI* 5, στ. 242-243.

912. Ὅπως τὸν περιγράφει ἡ *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158, βλ. καὶ G. Kaster, *Irenarchus von Sebaste*, *LCI* 7, στ. 3.

913. *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 158 καὶ F. Werner, *Eustathius, Theopista, Agapitus und Theopistus*, *LCI* 6, στ. 194-199.

παριστάνεται μεσήλικας με κοντό σγουρό γένι και κόμη, ο ἅγ. Ἀγαπητὸς νέος ἀγένειος, καὶ μᾶλλον νέα ἡ ἁγ. Θεοπίστη, πού εἶναι γυρισμένη πρὸς τὴ λοιπὴ οἰκογένειά της. Στραμμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο εἰκονίζονται καὶ οἱ ἅγ. Κήρυκος (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΗΡΥΚΟΣ*) καὶ ἡ ἁγ. Ἰουλίττα (πίν. 120β, ἐπιγρ. *Η ΑΓΙΑ ΙΟΥΛΙΑ*). Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἁγ. Κηρύκου, μὲ τὴν ἐλάχιστη κόμη καὶ τὸ μεγάλο μᾶλλον κεφάλι, ἐπιβεβαιώνει τὴν ἄποψη, ὅτι οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ζωγράφοι δυσκολεύονται νὰ ἀποδώσουν παιδιά⁹¹⁴. Ὁ ἅγιος παραστάθηκε δείχνοντας μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τὸ κεφάλι του, γιατί, ὡς γνωστό, μαρτύρησε ἐπειδὴ ἔσπασε τὴν κεφαλὴ του, ὅταν ρίχτηκε στὴν κλίμακα τοῦ παλατιοῦ τοῦ ἡγεμόνα τῆς Ταρσοῦ. Ἡ μητέρα του, πού παριστάνεται μᾶλλον νέα, ἀποδόθηκε ὅπως καὶ ἡ ἁγία Θεοπίστη.

Στραμμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο εἰκονίστηκαν καὶ οἱ ἐπόμενοι δύο ἅγιοι (πίν. 120β) Εὐγένιος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΤΕΝΙΟΣ*) καὶ Μαρδάριος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ*), πού ἀνήκουν μαζί μὲ τὸν ἅγ. Ὁρέστη, πού εἶναι δίπλα, στὴν ομάδα τῶν πέντε μαρτύρων. Ὁ πρῶτος παραστάθηκε μεσήλικας με κοντό σγουρό γένι καὶ κόμη⁹¹⁵, ἐνῶ ὁ δεύτερος, πού εἶναι συνομήλικός του, ἔχει μακρὸ καὶ πλατὺ γένι⁹¹⁶. Ὁ ἅγ. Ὁρέστης εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος, ὅπως τὸν ὀρίζει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*⁹¹⁷. Τέλος νέος καὶ ἀγένειος, γυρισμένος πρὸς τὸν ἅγ. Ὁρέστη, παραστάθηκε καὶ ὁ ἅγ. Ἀκίνδυνος (πίν. 120β), πού εἶναι τελευταῖος στὴ ζώνη αὐτῇ τοῦ νότιου τοίχου⁹¹⁸.

Δυτικὸς τοῖχος

Ὅπως ἔχουμε ἤδη σημειώσει, ἀπὸ τὸν διάκοσμο τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ὁ ὁποῖος διαρθρωνόταν σὲ δύο ζῶνες, διατηρήθηκε μικρὸ μόνο τμῆμα τῆς Ἀποκαθήλωσης, πού βρισκόταν στὴ βόρεια ἄκρη, καθὼς καὶ σὲ πολὺ ἄσχημη κατάσταση μὲ ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις οἱ ἱσαπόστολοι ἅγ. Κωνσταντῖνος καὶ ἁγ. Ἐλένη, πού εἶναι στὴν κάτω ζώνη. Παριστάνονται ὅπως καὶ στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα σὲ στάση ἐπίσημη, κρατώντας τὸν σταυρὸ μὲ τὸ ἓνα χέρι, ἐλαφρὰ στραμμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο, φορώντας κατάκοσμες ἐνδυμασίες καὶ τὰ γνωστὰ στέμματα⁹¹⁹. Σχεδὸν καταστραμμένοι ἀπὸ τὶς ἰσχυρὲς ἀπολεπίσεις εἰκονίζονται στίς παρειὰς τῆς θύρας πού φέρει στὸν νάρθηκα ὁ ἅγ. Ζωσιμᾶς (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΖΟΧΜ[ΑC]*) καὶ ἡ ἁγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία (ἐπιγρ. *Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΕΓΗΠΤΙΑ*). Ντυμένος μὲ μοναχικὸ ἔνδυμα ὁ πρῶτος, κρατᾷ στὰ χέρια του τὸ ἅγ. ποτήριο καὶ ἐτοιμάζεται νὰ μεταλάβει τὴν ἀποστεωμένη καὶ ἡμίγυμνη ἁγία⁹²⁰.

914. Σύμφωνα μὲ τὸν *Συναξαριστὴ* τοῦ Νικοδήμου Ἀγορείτου, ὁ.π. σ. 176-177 (14η Ἰουλίου), ὁ ἅγ. Κήρυκος μαρτύρησε σὲ ἡλικία τριῶν ἐτῶν. Βλ. καὶ G. Kaster, *Julitta und Cyricus von Tarsus*, *LCI* 7, στ. 241-245.

915. Νέος ἀρχιγένειος περιγράφεται στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 159.

916. Ὡς γέροντα στρογγυλογένη τὸν ὀρίζει ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 159. Καὶ γιὰ τοὺς δύο ἁγίους βλ. καὶ J. Boberg, *Eustratius, Auxentius, Eugenius, Marius und Orestes*, *LCI* 6, στ. 200-201.

917. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, 159.

918. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 159 τὸν ὀρίζει ὡς νέο ὀξυγένη. Βλ. καὶ K. Kaster, *Acyndinus, Pegasius, Aphthonius, Elpidiphorus und Anempodistus von Persien*, *LCI* 5, στ. 23.

919. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τους βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 168, καὶ F. Werner, *Helena Kaiserin*, *LCI* 6, στ. 485-490, καὶ *LCI* 7, στ. 336-337.

920. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τους βλ. τὶς σημειώσεις 143-145 τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς Μ. Λεμῶνος.

Βόρειος τοῖχος

Ὁλόσωμοι ἅγιοι. Πρῶτος ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο εἶναι ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ (πίν. 137α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΙΧΑΗΛ*), πὺν παριστάνεται μετωπικὸς κρατώντας στὸ ἄριστερὸ σφαῖρα, στὴν ὁποία ἡ προτομή τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ, καὶ μικρὴ πινακίδα στὸ δεξιί. Εἶναι ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ χλαμύδα καὶ φέρει τὸν λῶρο⁹²¹. Ἀριστερά, ἐπίσης μετωπικά, εἰκονίζεται φτερωτὸς ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (πίν. 137α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟ(ΔΡΟΜΟΣ)*). Εἶναι ντυμένος μὲ μῆλωτὴ καὶ ἱμάτιο, καὶ κρατᾷ πινάκιο μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ στὸ ἄριστερὸ καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιί. Ἀποδόθηκε κατὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο⁹²². Ἀκολουθοῦν οἱ ἱεράρχες (πίν. 121β) ἅγ. Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ*) καὶ ἅγ. Νικόλαος Μύρων (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΥΡΩΝ ΛΥΚΙΑΣ*). Παριστάνονται μετωπικοί, ντυμένοι μὲ ἀρχιερατικὴ ἐνδυμασία, εὐλογώντας μὲ τὸ δεξιί καὶ κρατώντας στὸ ἄριστερὸ χέρι κλειστὸ εὐαγγέλιο. Ὁ πρῶτος παριστάνεται γέρος μὲ ὑψηλὴ φαλάκρα καὶ πλατυγένης⁹²³. Ὁ δεύτερος, πὺν τὸ πρόσωπό του εἶναι ἀπολεπισμένο, παριστάνεται ἐπίσης γέρος μὲ ἀναφαλαντίαση καὶ κοντὸ σγουρὸ γένι⁹²⁴. Ἀκολουθεῖ ὁ ἀπόστολος Παῦλος (πίν. 121β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ*), πὺν εἶναι στραμμένος κατὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἄριστερά κρατώντας μισάνοιχτο βιβλίον⁹²⁵.

Ἀμέσως μετὰ τὸ παράθυρο εἰκονίζεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος (πίν. 121α). Παρὰ τίς ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις πὺν φέρει τὸ πρόσωπο καὶ τὸ σῶμα του, φαίνεται πὺς εἶχε τὰ γνωστά του χαρακτηριστικά καὶ μᾶλλον κρατοῦσε τὰ κλειδιά στὰ χέρια⁹²⁶. Ἀριστερά του εἰκονίζονται ὀκτὼ μοναχοὶ ἅγιοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ τρεῖς τελευταῖοι εἶναι ἀδιάγνωστοι. Πρῶτος εἶναι ὁ ἅγ. Ἀντώνιος (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ*), πὺν παραστάθηκε γέρος μὲ κοντὸ διχαλωτὸ γένι, φορώντας μοναχικὸ ἐνδυμα καὶ κουκούλι. Στὸ ἄριστερὸ χέρι κρατᾷ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *[ΕΙΛΩΝ ΕΓΩ] ΤΑC ΠΑΠΙΔΑC ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ* καὶ ἀκουμπᾷ τὸ δεξιί σὲ βακτηρίαν⁹²⁷. Δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Σάββας (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ CABBAC*), πὺν παριστάνεται ἐπίσης γέρος μὲ ἀναφαλαντίαση καὶ μακρὸν πλατὺ γένι⁹²⁸. Εἶναι ντυμένος μὲ τὴν ἴδια ἐνδυμασία ἔχοντας ριγμένο στοὺς ὤμους τὸ κουκούλι καὶ κρατᾷ εἰλητάριο πὺν ἡ ἐπιγραφή του ἔχει σβηστῇ. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Εὐθύμιος (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ*), πὺν εἰκονίστηκε γέρος μὲ λίγα μαλλιά, ὑψηλὴ ἀναφαλαντίαση καὶ μακρὸν μέχρι τοὺς μηρούς γένι. Εἶναι ντυμένος ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι καὶ κρατᾷ εἰλητάριο μὲ μὴ ἀναγνώσιμη ἐπιγραφή⁹²⁹.

921. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

922. Βιβλιογραφία γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

923. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 154 καὶ J. Myslived, Athanasius der Grosse von Alexandrien, *LCI* 5, στ. 268-272.

924. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 154 καὶ L. Petzoldt Nikolaus von Myra, *LCI* 8, στ. 45-58.

925. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

926. Καὶ γι' αὐτὸν βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

927. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162.

928. Ἔτσι τὸν περιγράφει καὶ ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162. Ἄλλη βιβλιογραφία βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

929. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162. Ἄλλη βιβλιογραφία βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

Ὅμοιος περίπου μὲ τὸν ἅγ. Σάββα παραστάθηκε ὁ ἅγ. Ἀρσένιος (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡCENΙΟΣ*). Εἶναι γέρος μὲ λίγο σγουρὸ μαλλὶ καὶ πλατὺ σγουρὸ γένι⁹³⁰. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰληταρίου του εἶναι καταστραμμένη. Καλύτερα διατηρεῖται ὁ ἅγ. Ἐφραῖμ ὁ Σύρος (πίν. 121α), πὺν ἀκολουθεῖ. Εἶναι γέρος μὲ λίγα γένια, φορᾶ κουκούλι καὶ ἔχει τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στήθος μὲ τὶς παλάμες πρὸς τὰ ἔξω⁹³¹. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἐπόμενους μοναχοὺς, τῶν ὁποίων δὲν σώζονται τὰ ὀνόματα, θὰ μπορούσαμε νὰ ταυτίσουμε μόνον τὸν ἕνα, τὸν εἰκονιζόμενο δίπλα στὸν Ἐφραῖμ. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸν ἅγ. Στέφανο τὸν Νέο, πὺν παριστάνεται μᾶλλον μεσήλικας μὲ λιγοστή κοντὴ κόμη καὶ γένι, κρατώντας στὸ δεξιὴν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ καὶ στὸ ἀριστερὸ εἰλητάριο μὲ σβησμένη ἐπιγραφή⁹³². Πὰ τοὺς ἐπόμενους δύο ἀδιάγνωστους ὁσίους τὰ μόνον πὺν θὰ μπορούσαμε νὰ προσθέσουμε εἶναι ὅτι εἰκονίζονται γέροι μὲ λίγα μαλλιά καὶ γένια, κρατώντας εἰλητάρια τῶν ὁποίων οἱ ἐπιγραφές εἶναι καταστραμμένες.

Ἄγιοι σὲ στηθάγια. Οἱ δώδεκα στηθαῖοι ἅγιοι (πίν. 121β) πὺν εἰκονίζονται στὸ τμήμα τοῦ τοίχου μέχρι τὸ παράθυρο παριστάνονται ἀνὰ δύο, γυρισμένοι ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλον. Προέρχονται ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν ἑπτὰ παιδῶν τῆς Ἐφέσου καὶ ἀπὸ τοὺς σαράντα μάρτυρες τῆς Σεβάστειας. Ὅλοι εἶναι ντυμένοι μὲ χιτῶνα, πὺν ἔχει κατὰ-κοσμη τραχηλιά, καὶ κρατοῦν τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρα. Πρῶτος εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Κλαύδιος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΛΑΥΔΙΟΣ*). Ἀποδόθηκε γέρος, σγουρομάλλης καὶ κοντο-γέννης (ἀπὸ τοὺς σαράντα μάρτυρες)⁹³³. Ὁ ἅγ. Τρύφων (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡ<Ι>ΦΩΝ*) (ἀπὸ τοὺς ἑπτὰ παῖδες), πὺν ἀκολουθεῖ, εἰκονίζεται νέος ἀγένειος⁹³⁴. Νέοι μὲ σγουρὴ κόμη καὶ κοντὸ γένι εἰκονίστηκαν οἱ ἐπόμενοι δύο, ὁ ἅγ. Κόρων (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΡΟΝ*) καὶ ὁ ἅγ. Ἀδριανός (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ Α{Ν}Δ{Ι}ΡΙΑΝΟΣ*) ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν ἑπτὰ παιδῶν τῆς Ἐφέσου⁹³⁵. Ἀπὸ τὴν ἴδια ὁμάδα προέρχονται καὶ οἱ δύο ἐπόμενοι, ὁ ἅγ. Εὐβουλος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΒΟΥΛΟΣ*) καὶ ὁ ἅγ. Ἰάμβλικος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΜΒΛΙΧΟΣ*), πὺν εἰκονίζονται νέοι, ἀγένειοι⁹³⁶. Ἀπὸ τοὺς ἑπτὰ παῖδες προέρχονται καὶ οἱ ἅγ. Ἰωάννης (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ*) καὶ ἅγ. Μαρτίνος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΙΝΟΣ*), πὺν εἰκονίζονται στὴ συνέχεια. Καὶ αὐτοὶ εἶναι νέοι καὶ ἀγένειοι⁹³⁷. Ὁ ἐπόμενος νέος καὶ ἀγένειος ἅγιος, πὺν εἶναι στραμμένος πρὸς τὸν διπλανό του καὶ πὺν τὸ ὄνομά του ἔχει σβηστεῖ, πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἅγ. Δαδιανός. Δίπλα του ὁ ἅγ. Ἐξακουστωδιανός, πὺν εἶναι ἐπίσης νέος καὶ ἀγένειος. Τοῦ ἐπόμενου ἡ κεφαλὴ καὶ ἡ ἐπιγραφή

930. Αὐτόθι 162. Ἄλλη βιβλιογραφία σὲ προηγούμενες σελίδες.

931. Αὐτόθι 164, καὶ J. Myslivec, Ephraim der Syrer, *LCI* 6, στ. 151-153.

932. Κατὰ τὴν Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 163, θὰ μπορούσε στὸ εἰλητάριό του νὰ ὑπῆρχε ἐπιγραφή σχετικὴ μὲ τὴν εἰκόνα πὺν κρατᾶ: *EI TIC OY ΠΡΟ-CKYNEI ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΗΜΩΝ ΙΗCOYN ΧΡΙCΤΟΝ ΠΕΡΙΓΡΑΙΤΟΝ ΕΝ ΕΙΚΟΝΙ, ΕΙΗ ΑΝΑΘΕΜΑ*. Βλ. καὶ C. Weigert, Stephan der Jüngere von Auxentiuskloster, *LCI* 8, στ. 404-405.

933. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 297 καὶ K. Kaster, Vierzig Martyrer von Sebaste, *LCI* 8, στ. 550-553.

934. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 297 καὶ M. Lechner - C. Squarr, Siebenschaefer (Sieben Kinder) von Ephesus, *LCI* 8, στ. 344-348.

935. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 297 καὶ προηγούμενη σημείωση.

936. Αὐτόθι 161 καὶ 297, καὶ προηγούμενες σημειώσεις.

937. Αὐτόθι.

έχουν καταστραφεί. Μάλλον εικονίζοταν νέος και θα μπορούσαμε να τον ταυτίσουμε με τον ἄγ. Ἀντώνιο, με τον οποίο κλείνει ἡ ομάδα τῶν ἑπτὰ παιδῶν τῆς Ἐφέσου. Δίπλα του εἶναι ὁ ἄγ. Μαξιμιανός (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΞΙΜΙΑΝΟΣ*), πού εἰκονίζεται ἐπίσης νέος καὶ ἀγένειος⁹³⁸.

Οἱ δύο πρῶτοι μετὰ τὸ παράθυρο (πίν. 121α), πού εἰκονίζονται κατὰ τρία τέταρτα γυρισμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο, εἶναι σχεδὸν καταστραμμένοι. Ἀπὸ τὸν δεύτερο διατηρεῖται τὸ ὄνομα. Εἶναι ὁ ἄγ. Ἀντώνιος (πίν. 121α, ἐπιγρ. [*Ο ΑΓΙΟΣ*] *ΑΝΤΩΝΙΟΣ*), ἓνας ἀπὸ τοὺς ἑπτὰ Μακαβαίας ἁγίους⁹³⁹. Ἀπὸ τὸν ἐπόμενο νεαρὸ καὶ ἀγένειο ἅγιο, πού εἰκονίζεται δίπλα, διατηρεῖται μόνο τὸ *Ο ΑΓΙΟΣ*. Ἀκολουθεῖ ὁ ἄγ. Εὐσεβωνᾶς (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΙΒΟΝΑΣ*), πού παριστάνεται ἐπίσης νέος καὶ ἀγένειος καὶ εἶναι γυρισμένος πρὸς τὸν προηγούμενο. Νέοι καὶ ἀγένειοι εἶναι καὶ τὸ ἐπόμενο ζεῦγος ἁγίων. Πρόκειται γιὰ τὸν ἄγ. Μάρκελλο (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΕΛΛΟΣ*) καὶ τὸν ἄγ. Σαμωνᾶ (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΜΩΝ(Ω)Ν(Α)C*). Δίπλα, στραμμένη πρὸς τὸ μέρος τους, ἡ μητέρα τους ἄγ. Σολομωνή (πίν. 121, ἐπιγρ. *Η ΑΓΙΑ ΣΑΛΟΜΟΝΗ*), πού εἰκονίζεται μεσήλιξ με ρυτιδωμένο πρόσωπο φορώντας μαφόριο καὶ κρατώντας σταυρὸ ὅπως καὶ οἱ προηγούμενοι⁹⁴⁰. Ἐλαφρὰ ἀντιμέτωποι εἰκονίζονται καὶ οἱ ἐπόμενοι δύο μοναχοὶ ἅγιοι. Ὁ πρῶτος εἶναι ὁ ἄγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης (πίν. 141α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΚΑΛΙΒΗΤΗΣ*) καὶ παριστάνεται γέρος με πλούσια μακριὰ κόμη καὶ γένι κρατώντας εἰλητᾶριο με τὴν ἐπιγραφή *ΤΟΥC ΑΡΙΤΕC ΠΡΟΒΕΝΕ* ἀντὶ τοῦ *ΤΑΙC ΑΡΕΤΑΙC ΠΡΟΒΑΙΝΕ* [*ΩΣΠΕΡ ΒΑΘΜΙC*] κλπ., πού ὁμως συνήθως γράφεται στὸ εἰλητᾶριο τοῦ ἁγ. Ἰωάννου τῆς Κλίμακος⁹⁴¹. Γέρος με κοντὴ κόμη ἀλλὰ μακρὺ, μυτερὸ καὶ λευκὸ γένι εἰκονίζεται ὁ δεύτερος ἅγιος. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματός του διατηρεῖται μόνο τὸ *Ο ΑΓΙΟΣ*. Φέρει εἰλητᾶριο με τὴν ἐπιγραφή *{X}EIC Θ(ΕΟ)C ΑΝΑΡΧΟC, ΑΙΔΗΜΟC*. Δίπλα του μετωπικὰ ἀποδομένος φορώντας ψάθινο χιτῶνα καὶ καπέλο, με τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στήθος, γέρος με μακριὰ γενειάδα ἀποδόθηκε ὁ ἄγ. Παῦλος ὁ Θηβαῖος (πίν. 141α)⁹⁴². Δίπλα του εἰκονίστηκε ἀδιάγνωστος μετωπικὸς νεαρὸς, ἀγένειος καὶ με πυρόξανθη σγουρὴ κόμη ἅγιος, τοῦ ὁποῖου τὸ ὄνομα ἔχει σβηστεῖ. Μετωπικὸς εἶναι καὶ ὁ ἐπόμενος μοναχὸς ἄγ. Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ*), πού παριστάνεται γέρος με μακρὺ διχαλωτὸ γένι, εὐλογώντας με τὸ δεξιὸ καὶ κρατώντας μᾶλλον κλειστὸ εἰλητᾶριο στὸ ἀριστερό. Περίπου ὁμοιος με τὸν προηγούμενο ἀλλὰ με πλουσιότερη φουντωτὴ κόμη, παραστάθηκε ὁ διπλανὸς ἀδιάγνωστος μοναχὸς ἅγιος, πού ἔχει μακρὺ διχαλωτὸ γένι, εὐλογεῖ με τὸ δεξιὸ καὶ κρατᾷ κλειστὸ εἰλητᾶριο στὸ ἀριστερό. Ἀκολουθεῖ ὁ ἄγ. Θεοδόσιος ὁ Μέγας (πίν. 121α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ*)⁹⁴³, πού παρι-

938. Αὐτόθι.

939. Αὐτόθι καὶ M. Lechner - C. Squarr, Sieben Makkabäer mit ihrer Mutter Solomone, *LCI* 8, στ. 343-344.

940. Πὰ βιβλιογραφία βλ. παραπάνω σημειώσεις.

941. Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς 164 καὶ 166, καὶ G. Kaster, Johannes Kalybites, *LCI* 7, στ. 139-140, καὶ Ἀ.

Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι* 167, ὅπου καὶ πλήρης σειρὰ παλαιότερων παραδειγμάτων.

942. Πὰ τὴν εἰκονογραφία του βλ. σὲ προηγούμενες σελίδες.

943. Ὁ αὐτοκράτορας Μέγας Θεοδόσιος, ἀπ' ὅσο μπόρεσα νὰ ἐρευνήσω, δὲν παριστάνεται ἄλλοῦ ὥς

σπάνεται ὡς γέρος μοναχὸς μὲ μακρὸν διχαλωτὸ γένι, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι ὅσοι, κρατώντας ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *ΜΟΝΑΧΟC Ο Κ(ΑΙ) ΑΡΤΩΝ Τ(ΟΝ) ΙΔΙΟΝ...* Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ λάθος τοῦ ζωγράφου, ποὺ ἀπεικόνισε δύο φορὲς τὸν Θεοδόσιο τὸν Κοινοβιάρχην.

Ὅσιομάρτυρες εἶναι καὶ οἱ ἐπόμενοι ὁκτὼ ἀδιάγνωστοι ἅγιοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ πρῶτος παριστάνεται μετωπικός, ἐνῶ οἱ ἄλλοι γυρισμένοι ἐλαφρὰ ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο. Στὸ ἀνοιχτὸ εἰλητάριό του ἡ ἐπιγραφὴ *Ο ΦΕΥΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΟC Μ(ΟΝΑΧΟC) ΚΑΙ ΦΙΛΙΟΝ ΧC...*⁹⁴⁴

Νάρθηκας

Νότιος τοῖχος

Ὁλόσωμοι ἅγιοι. Πρῶτος δεξιὰ ἀπὸ τὴ θύρα εἰκονίζεται, ἀρκετὰ καταστραμμένος, ἀποστεωμένος μοναχός, ποὺ μᾶλλον παριστανόταν μὲ κοντὸ γένι καὶ λίγη κόμη. Παρόλο ποὺ δὲν σώθηκε τὸ ὄνομά του, πρέπει νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν ἅγ. Παχώμιον (πίν. 133β), γιὰτὶ δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἄγγελος Γαβριήλ (πίν. 133β), ντυμένος μὲ μοναχικὸ σχῆμα τὸ ὁποῖο δείχνει μὲ τὸ δεξιὸν χεῖρ ἀπευθυνόμενος πρὸς τὸν ὅσιο. Στὸ ἀριστερὸ χεῖρ κρατᾷ ἀνοιχτὸ εἰλητάριο, στὸ ὁποῖο σώζονται λείψανα πιθανὸν ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ *ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΤΩ CΧΗΜΑΤΙ CΩΘΗCΕΤΑΙ ΠΑCΑ CΑΡΞ, Ω ΠΑΧΩΜΙΕ ἢ ΤΟΙΟΥΤΟΝ ΕΧΕΙ ΓΕΝΕCΘΑΙ ΤΟ CΧΗΜΑ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ ΙCΟΝ ΤΟΙC ΑΓΓΕΛΟΙC, Ω ΠΑΧΩΜΙΕ.* Πρόκειται γιὰ τὸ ὄραμα τοῦ ὁσίου Παχωμίου⁹⁴⁵. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ἀλέξιος ὁ Ἀνθρῶπος τοῦ Θεοῦ (πίν. 133β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟC ΑΛΕΞΙΟC Ο ΑΝΘΡΩΠΟC ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ*)⁹⁴⁶, ποὺ τὸ πρόσωπό του εἶναι μισοκαταστραμμένο. Πάντως φαίνεται πὼς ἔμοιαζε μὲ τὸν Πρόδρομο, ὅπως δηλαδὴ τὸν ὀρίζει ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ. Εἶναι ἀσκητικός, ντυμένος μὲ χιτῶνα καὶ χειρονομεῖ πρὸς τὸν διπλανό του ἅγιο. Τελευταῖος στὴν ἄκρῃ τῆς ζώνης εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Εὐφρόσυνος (πίν. 133β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟC ΕΥΦΡΟC<Ι>ΥΝΟC Ο ΜΑΓΕΙΡΑC*)⁹⁴⁷. Παριστάνεται ὡς νέος ἀγένειος μὲ κοντὴ κόμη. Εἰκονίζεται σπάνια στὴ

μοναχὸς ἅγιος, παρόλο ποὺ τιμᾶται ὡς ἅγιος. Συνήθως εἰκονίζεται ὡς αὐτοκράτορας ἀνάμεσα σὲ ἀρχιερεῖς στὴν παράσταση τῆς Β' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, βλ. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 171. Βλ. καὶ Νικοδήμου Ἀγιορείτου, *Συναξαριστῆς* 41-42.

944. Ὅπως καὶ ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ εἰληταρίου τοῦ προηγούμενου ὁσίου, ἔτσι καὶ αὕτη εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐντοπιστεῖ ἀπὸ ποῦ προέρχεται.

945. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 162 καὶ C. Weigert, Pachomius von Theben, *LCI* 8, στ. 107-108. Τὴν πρώτη ἐπιγραφὴ π.χ. βρίσκουμε στὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Δοχειαρίου (1568), βλ. G. Millet, *Athos*

πίν. 340.2 καὶ τὴ δεύτερη στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τῆς Μ. Ἀγ. Παύλου (1555), αὐτόθι πίν. 193.1. Βλ. καὶ Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἀγ. Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι* 165-166, ὅπου καὶ παραδείγματα ἀπὸ παλαιότερα μνημεῖα.

946. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 166 καὶ 294, καὶ E. Krausen, Alexius von Edessa, Mann Gottes, *LCI* 5, στ. 90-95. Ἐπίσης Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου* 166.

947. Πρὸς τὸν βίο τοῦ ἁγίου, ποὺ ἦταν μάγειρας σὲ μοναστήρι, βλ. H. Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Σεπτέμβρ. 11, στ. 59 κέ.

βυζαντινή ζωγραφική⁹⁴⁸, καὶ συχνότερα στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, ἰδιαίτερα σὲ ναοὺς μοναστηριῶν⁹⁴⁹.

Ἄγιοι σὲ στηθάρια. Ἡ στενὴ ζώνη ἀνάμεσα στὸ ὑπέρθυρο καὶ τοὺς δύο πρώτους Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου κοσμεῖται μὲ σχηματοποιημένο φυτικὸ κόσμημα (ἀνθέμιο). Στὴ συνέχεια τὸ πρῶτο ἀπὸ Ἀ. πρὸς Δ. στηθάριο εἶναι ἐντελῶς καταστραμμένο, ἀπὸ δὲ τὸ ἐπόμενο διατηρεῖται μικρὸ τμήμα ἀλλὰ εὐτυχῶς τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου. Ἦταν ὁ ἅγ. Σμάραγδος (πίν. 133β, ἐπιγρ. [Ο ΑΓΙΟΣ] ΣΜΑΡΑΓΔΟΣ), ἕνας ἀπὸ τοὺς σαράντα μάρτυρες τῆς Σεβάστειας⁹⁵⁰. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Κνίδων (πίν. 134β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΝΙΔΩΝ{ΟΣ}), ἐπίσης ἀπὸ τοὺς σαράντα μάρτυρες, πὺν παριστάνεται ὥρμος μὲ κοντὴ σγουρὴ κόμη καὶ κοντὸ γένι⁹⁵¹. Δίπλα του ὁ ἅγ. Ξάνθος (πίν. 134β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΞΑΝΘΟΣ), κι αὐτὸς ἐπίσης ἀπὸ τοὺς σαράντα μάρτυρες, πὺν εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος μὲ κοντὴ κόμη⁹⁵². Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Ρούδων (πίν. 134β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΡΟΥΔΩΝ Ο ΡΑΝΤΟ[ΠΟΛΙΟΣ]), πὺν εἰκονίζεται ὥρμος μὲ κοντὸ ψαρὸ γένι καὶ κόμη⁹⁵³. Κατὰ τρία τέταρτα γυρισμένος πρὸς αὐτὸν εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Δομετιανός (πίν. 134β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΟΜΕΤΙΑΝΟΣ), πὺν παριστάνεται νέος καὶ ἀγένειος⁹⁵⁴. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Κόπριος (Κόπρης) (πίν. 134β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΠΡΙΟΣ), πὺν παριστάνεται γέρος μὲ κοντὴ κόμη καὶ μυτερὸ γένι⁹⁵⁵. Τέλος στραμμένος πρὸς τὸν προηγούμενο εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Εὐζωικός (πίν. 134β, ἐπιγρ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΖΩΙΚΟΣ), πὺν ἀποδόθηκε νέος ἀγένειος μὲ κοντὴ κόμη κρατώντας σταυρό⁹⁵⁶. Ἀνήκει στοὺς σαράντα μάρτυρες.

Δυτικὸς τοῖχος

Ἀπὸ τοὺς ἁγίους τῆς κάτω ζώνης, πὺν πιθανὸν ἦταν δέκα (πίν. 142α), σώθηκαν μόνο πέντε. Οἱ δύο πρῶτοι ἀπὸ Ν. πρὸς Β. εἶναι ἀδιάγνωστοι καὶ εἶναι δύσκολο καὶ παρακινδυνευμένο νὰ ταυτιστοῦν μὲ κάποιους ὁσίους, γιατί, ὅπως θὰ ἔγινε ἀντιληπτό, ὁ ζωγράφος σπάνια ἀκολουθεῖ τοὺς παραδεδομένους τύπους, προτιμώντας νὰ αὐτοσχεδιάζει, ἰδίως μάλιστα ὅταν πρόκειται γιὰ ὄχι τόσο συχνὰ εἰκονιζόμενους ἁγίους. Ὅλοι

948. Ὅπως στὸ Kurbinovo, πὺν εἶναι πρὸς τὸ παρὸν ἡ ἀρχαιότερη παράσταση, βλ. L. Hadermann-Misquish, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle* (Bruxelles 1975) I 265 κέ., II εἰκ. 136.

949. Παραδείγματα ἀπὸ τὸν 16ο αἰ. βλ. Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγ. Νικολάου* 165.

950. *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 160 καὶ K. Kaster, *Vierzig Martyrer von Sebaste*, LCI 8, στ. 550-553.

951. Ἀναφέρεται μόνο στὶς πηγὲς τῆς *Ἐρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 297, ὅπου ὁμως περιγράφεται ὡς «γέρον ὀξυγένης». Ἀπεικονίζεται πολὺ σπάνια.

952. Στὴν *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 160 ἀναφέρεται ὡς Ξανθίας, ἐνῶ στὶς πηγὲς τῆς ὡς Ξάνθος. Στὴν πρώτη περίπτωση ὀρίζεται ὡς «νέος σγουροκέ-

φαλος» καὶ στὴ δεύτερη ὡς «μουστακίζων».

953. Ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ θεώρησε ὡς προσωνύμιο τὴ λέξη ραντοπόλιος, πὺν ἀφορᾷ τὸ χρῶμα τῆς κόμης του, καὶ τὸ ἔγραψε δίπλα στὸ ὄνομά του. Γι' αὐτὸν βλ. μόνο στὶς πηγὲς τῆς *Ἐρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 297.

954. Ἀναφέρεται μόνο στὶς πηγὲς τῆς *Ἐρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 297 καὶ ἀνήκει στοὺς σαράντα μάρτυρες.

955. *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 197 καὶ Νικοδήμου Ἀγιορείτου, *Συναξαριστής*, 17η Δεκ. 372. Ὁ ἅγιος δὲν περιλαμβάνεται στοὺς σαράντα μάρτυρες.

956. Νέος, στρογγυλογένης περιγράφεται στὶς πηγὲς τῆς *Ἐρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 297.

τους δίνονται μετωπικά. Ὁ πρῶτος παραστάθηκε γέρος με λευκή κοντή κόμη καὶ γένι, φορώντας μοναχικὸ ἔνδυμα καὶ ἔχοντας τὰ χέρια του κάτω ἀπ' αὐτό. Ὁ δεύτερος εἶναι μᾶλλον ὠριμος, με κοντὸ σγουρὸ γένι καὶ κοντή κόμη, φορᾷ κοντομάνικο χιτῶνα καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα μπροστά. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγ. Πέτρος ὁ Ἀθωνίτης (πίν. 142α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ Ο ΑΘΩΝΙΤΗΣ*), πὺν παριστάνεται σχεδὸν γυμνός, μόνο με περιζώμα, με μακριὰ κόμη καὶ μακρὸ γένι πὺν φτάνει μέχρι τὴ μέση του⁹⁵⁷. Περίπου ὁμοιος εἰκονίστηκε καὶ ὁ ἅγ. Ὀνούφριος (πίν. 142α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΟΝΟΥΦΡΙΟΣ*). Εἶναι μακρυμᾶλλης με μακρὸ μέχρι τὰ πόδια γένι καὶ κρατᾷ εἰλητᾶριο με σβησμένη ἐπιγραφὴ⁹⁵⁸. Τελευταῖος εἶναι ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος ὁ ἐν τῷ Ἀθῶ (πίν. 142α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Ο ΕΝ ΤΩ ΑΘΩ*)⁹⁵⁹. Εἰκονίζεται γέρος με λίγα κοντὰ μαλλιά καὶ ὑψηλὴ ἀναφαλάντιαση, εἶναι δὲ ντυμένος με τὸ μοναχικὸ σχῆμα ἔχοντας ριγμένο τὸ κουκούλι στοὺς ὤμους.

Βόρειος τοῖχος

Ὁλόσωμοι ἅγιοι. Ἐξὶ ἅγιες εἰκονίστηκαν στὴν κάτω ζώνη (πίν. 142β). Τὰ πρόσωπα τῶν δύο στὴ δυτικὴ ἄκρῃ σώζουν μόνο τὸν προπλασμό τους καὶ εἶναι δύσκολο νὰ ταυτιστοῦν γιατί ἔχουν χαθεῖ οἱ ἐπιγραφές με τὰ ὀνόματά τους. Ἡ πρώτη εἶναι στραμμένη πρὸς τὶς ἄλλες, ἔχει γερμένο τὸ κεφάλι καὶ φορᾷ μαφόριο. Ἡ δεύτερη φέρει, ὅπως καὶ οἱ ἐπόμενες τρεῖς, λευκὴ μανδήλα στὸ κεφάλι καὶ κρατᾷ σταυρὸ στὸ δεξιὸ χέρι. Τὰ ἐλάχιστα ὑπολείμματα τῆς ἐπιγραφῆς δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τὴν ταυτίσουμε. Ἀκολουθοῦν τρεῖς με ὁμοία περίπου λεπτὰ χαρακτηριστικά, πὺν ἐκτὸς ἀπὸ τὶς μανδήλας φέρουν καὶ στέμματα στὸ κεφάλι. Ἴσως θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι εἰκονίζονται οἱ ἅγιες Μαρίνα, Εἰρήνη καὶ Αἰκατερίνα⁹⁶⁰. Ἡ τελευταία ἔχει ἐλαφρὰ στραμμένο τὸ κεφάλι πρὸς τὰ δεξιά, ὅπου παριστάνεται ἡ ἅγ. Παρασκευὴ (ἐπιγρ. *Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ*)⁹⁶¹, με λεπτὰ χαρακτηριστικά, ντυμένη με μαφόριο καὶ κρατώντας τὸν σταυρὸ στὸ δεξιὸ χέρι.

Ἅγιοι σὲ στηθάριο. Δεκατρεῖς στηθαῖοι ἅγιοι (πίν. 135β καὶ 142β), ἀντικριστοὶ ἀνὰ δύο ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πρῶτο στὴν ἀνατολικὴ ἄκρῃ, εἰκονίστηκαν στὴ μεσαία ζώνη. Δυστυχῶς τὰ πρόσωπα τῶν περισσοτέρων, καθὼς καὶ τὰ ὀνόματά τους, ἔχουν καταστραφεῖ. Ἀπὸ τὸ πρῶτο στὴ δυτικὴ ἄκρῃ στηθάριο δὲν ἔμεινε σχεδὸν τίποτα. Τοῦ ἐπόμενου τὸ πρόσωπο εἶναι ἰσχυρὰ ἀπολεπισμένο. Ἀκολουθεῖ δεξιὰ νέος καὶ ἀγένειος ἅγιος, τοῦ ὁποῖου ἐπίσης λείπει τὸ ὄνομα. Καταστραμμένα εἶναι τὰ πρόσωπα καὶ τὰ ὀνόματα καὶ

957. Αὐτόθι 165 καὶ K. Kaster, *Petrus vom Athos*, *LCI* 8, στ. 177-178.

958. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 165 καὶ G. Kaster, *Onuphrius der Grosse*, *LCI* 8, στ. 84-88.

959. *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 163 καὶ U. Knoben, *Athanasius vom Athos*, *LCI* 5, στ. 267-268.

960. Συνήθως οἱ ἅγιες αὐτές, καὶ ἰδιαίτερα οἱ ἅγιες Εἰρήνη καὶ Αἰκατερίνα, εἰκονίζονται με στέμμα, βλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγ.*

Νικολάου 200, πίν. 101. Ἡ *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* δὲν παρέχει στοιχεῖα γιὰ τὰ προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά. Βλ. S. Kimbel, Margareta (Marina) von Antiochien, *LCI* 7, στ. 494-500, G. Kaster, Irene (Eirene), *LCI* 7, στ. 3-4, P. Assion, Katharina (Aikaterine) von Alexandrien, *LCI* 7, στ. 289-297.

961. Ἀνήκει στὶς ὁσιομάρτυρες τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 170, βλ. καὶ U. Knoben, *Paraskeve*, *LCI* 8, στ. 118-120.

τῶν τριῶν ἀγίων πὺν ἀκολουθοῦν. Ὁ ἐπόμενος εἶναι ὁ ἅγ. Ἐφαθήσυχος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΦΑΘΗΣΥΧΟΣ*), πὺν εἰκονίζεται νέος καὶ ἀγένειος, καὶ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σαράντα μάρτυρες⁹⁶². Δίπλα του εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Πρίσκος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΙΣΚΟΣ*). Παρόλο πὺν ἡ τελικὴ ἐπεξεργασία τοῦ προσώπου του ἔχει ἀπολεπιστεῖ, φαίνεται πὺς παριστανόταν γέρος μὲ λίγο ἀραιὸ κοντὸ γένι⁹⁶³. Γέρος μὲ ὑψηλὴ φαλάκρα καὶ πιθανὸν στρογγυλὸ γένι παριστανόταν καὶ ὁ ἐπόμενος ἀδιάγνωστος ἅγιος (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ...*), τοῦ ὁποῖου τὸ πρόσωπο εἶναι ἔντονα ἀπολεπισμένο. Καταστραμμένο εἶναι τὸ πρόσωπο καὶ τοῦ ἅγ. Ἰωάννη (ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ*), πὺν ἀκολουθεῖ⁹⁶⁴. Τέλος καταστραμμένα εἶναι τὰ πρόσωπα καὶ τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν τελευταίων στὴν ἀνατολικὴ ἄκρῃ ἀγίων, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους οἱ δύο πρέπει νὰ παριστάνονταν γέροι μὲ κοντὴ κόμη καὶ γένι.

Τεχνικὴ - τεχνοτροπία - χρονολόγηση

Σὲ προηγούμενες σελίδες τοῦ βιβλίου ἔχουμε ἥδη σημειώσει πὺς οἱ παραστάσεις τοῦ μνημείου τῶν Παπιδανῶν ἔχουν ἐκτελεστεῖ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας, πράγμα πὺν εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ὅχι μόνον τὴν ἀπολέπιση τῶν χρωμάτων τῆς τελευταίας ἐπεξεργασίας ἀλλὰ καὶ τῶν σαρκωμάτων στὰ γυμνὰ μέρη. Σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις ἔχει μάλιστα μείνει μόνον τὸ σχέδιο καὶ ὁ προπλασμός. Ὁ καλλιτέχνης ἔχει ἐργαστεῖ πάνω σὲ λεπτὸ πλούσιο σὲ ἀσβέστη στρώμα κονιάματος καὶ ὅχι γύψου, πὺν πιθανὸν θὰ τὸ βρῆκε ἔτοιμο. Ἡ ἐπεξεργασία τῶν προσώπων εἶναι γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ μάλλον ἐπιτυχής. Στὰ γυμνὰ μέρη δουλεῖ πάνω σὲ βαθυκάστανο προπλασμὸ προσθέτοντας στὴν περιφέρεια πράσινες σκιάσεις καὶ γλυκαίνοντας τὰ γυμνὰ μέρη μὲ ἀπαλὰ ρόδινα φῶτα. Μὲ πιὸ ἀραιὸ χρῶμα, ὥστε νὰ δοθεῖ τὸ λεπτὸν τῆς ἐπιδερμίδας, ἀλλὰ καὶ πιὸ ἀπαλὲς σκιάσεις σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἀνδρικά, ἐπεξεργάζεται ὁ καλλιτέχνης τὰ γυναικεῖα πρόσωπα.

Πολὺ χαρακτηριστικὰ σχεδιάζονται τὰ μάτια. Εἶναι μικρά, μὲ ἔντονο περίγραμμα καὶ τοποθετημένα σὲ ἀπαλὰ στοὺς νέους καὶ βαθιὰ στοὺς γέροντες σκιασμένο ὀφθαλμικὸ κόγχο. Οἱ κόρες τὶς περισσότερες φορὲς βρίσκονται κοντὰ στὴ μύτη. Τὰ φρύδια δίνονται καμπύλα. Εἶναι λεπτὰ στοὺς νέους καὶ παχύτερα στοὺς γέροντες, χωρὶς νὰ τονίζονται ιδιαίτερα μὲ ἄσπρες πινελιές, πράγμα πὺν συμβαίνει σὲ ἄλλα μνημεῖα πὺν μελετοῦμε.

Τὸ στόμα δίνεται ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία, ἄλλοτε λεπτὸ καὶ ἄλλοτε σαρκῶδες μὲ παχύτερο τὸ κάτω χεῖλος. Σ' ὅλες τὶς ἡλικίες τὰ χεῖλη βάφονται ρόδινα. Τὸ πηγούνι εἶναι μάλλον μικρὸ καὶ στρογγυλὸ. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ διαφορὰ στὴν ἀπόδοση τῶν μεμονωμένων προσώπων καὶ αὐτῶν τῶν συνθέσεων. Ὡστόσο πρέπει νὰ τονίσουμε πὺς κάπως πιὸ σκληρὰ καὶ μὲ ἐντονότερες φωτοσκιάσεις πλάθονται τὰ πρόσωπα μερικῶν γερόντων

962. Ἀναφέρεται μόνον στὶς πηγὲς τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 297 καὶ περιγράφεται ὡς «νέος μοναστακίζων». Δὲν ὑπάρχει στὸν *Συναξαριστὴ* τοῦ Νικοδήμου Ἀγιορείτου.

963. Στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 160 ὁρίζεται

ὡς «γέρον ὀλιγογένης». Στὶς πηγὲς τῆς (297) ἀναφέρεται ὡς ἅγ. Κρίσκος καὶ περιγράφεται ὡς «φαγογένης, γέρον».

964. Ἀνήκει στοὺς σαράντα μάρτυρες.

άγιων, στὰ ὁποῖα οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι μικρότερες καὶ οἱ ρυτίδες τονίζονται μὲ καστανὲς γραμμές.

Οἱ ἀναλογίες τῶν μορφῶν εἶναι μᾶλλον βαριές, καὶ μερικές φορές ἡ σχέση κεφαλῆς καὶ ὑπολοίπου σώματος δὲν εἶναι ἡ σωστή. Ὡς πρὸς τὴν ψυχογράφηση τῶν προσώπων, θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι ὑποτυπώδης ἢ καὶ ἀνύπαρκτη, οἱ δὲ ψυχικὲς καταστάσεις ἐκφράζονται μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὶς κινήσεις τῶν σωμάτων.

Ἡ κόμη ἀποδίδεται τυπικὴ ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία, ἀλλὰ ὄχι λεπτόλογα ἐπεξεργασμένη. Τὸ γένι καὶ οἱ σγουρὲς κόμες δὲν χαρακτηρίζονται ἀπὸ λεπτὴ ἐπεξεργασία, καθὼς οἱ σγοῦρδοι σχεδιάζονται συνοπτικά. Τὰ αὐτιά ἀποδίδονται ἐπίσης χονδρικά, χωρὶς λεπτομερὴ ἐπεξεργασία. Οἱ λαίμοι, τῶν ὁποίων τονίζεται ὁ ὄγκος μὲ κατάλληλη φωτοσκίαση, βγαίνουν κανονικὰ ἀπὸ τὸν κορμὸ καὶ κρατοῦν σωστὰ τὸ κεφάλι.

Πλούσιο εἶναι, ὅπως εἶδαμε, τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ζωγράφου. Τὸ Δωδεκάορτο ἐμπλουτίζεται καὶ μὲ ξένες πρὸς αὐτὸ σκηνές, ὅπως ὁ Λίχνος, καὶ τὸ μνημεῖο μὲ σπάνια εἰκονιζόμενους ἁγίους. Νέα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα δὲν παρουσιάζονται. Ὑπάρχει ἡ γνωστὴ ἀπὸ ἀρχαιότερα μνημεῖα τυπικὴ καὶ παραδοσιακὴ ὁργάνωση τῶν συνθέσεων μὲ κάποια στοιχεῖα γραφικότητας (π.χ. στὴ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ).

Ὡς πρὸς τὴν ὁργάνωση τῶν συνθέσεων καὶ τὴ σχεδίαση τῶν μεμονωμένων μορφῶν δὲν ὑστερεῖ πάρα πολὺ ὁ ζωγράφος. Σὲ μερικές περιπτώσεις παρουσιάζονται ἀτέλειες στὴν προοπτικὴ καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν μελῶν τοῦ σώματος, ὅπως π.χ. στὰ παιδιὰ τῆς Βάπτισις ἢ στὰ πρόσωπα μερικῶν ἀποστόλων τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Ὑπάρχει ἐπίσης κάποια ἀδυναμία σχεδίου καὶ μερικές φορές ἀδυναμία στὴν ἀπόδοση τῆς προοπτικῆς, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ τὸ θεωρήσουμε σοβαρὸ μειονέκτημα τοῦ ζωγράφου, δεδομένου ὅτι βρισκόμαστε χρονολογικὰ στὸ μεταίχμιο τοῦ 16ου πρὸς τὸν 17ο αἰώνα.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου καὶ τῆς πλαστικότητας τῶν ἐνδυμάτων γίνεται μᾶλλον γραμμικά. Οἱ ὁμάδες τῶν πτυχώσεων ξεκινώντας ἀπὸ ἓνα κέντρο δίνονται ἀκτινωτὰ καὶ καταλήγουν διχαλωτές. Στὴν κοιλιακὴ χώρα καὶ στὸ στῆθος εἶναι ἡμικυκλικές. Μὲ μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἔχουν ἀποδοθεῖ οἱ πτυχώσεις τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων τοῦ νότιου τοίχου. Πιθανὸν νὰ ὀφείλονται στὸν ζωγράφο πού ὑπογράφει τὶς τοιχογραφίες, ἐνῶ οἱ κάπως ἀδέξια δοσμένες μορφεῖ νὰ ὀφείλονται σὲ κάποιο βοηθό του. Ὡς πρὸς τὸ χρῶμα, χρησιμοποιοῦνται ἀποχρώσεις τοῦ βασικοῦ χρώματος τῆς ἐνδυμασίας καὶ σὲ λίγες μόνο περιπτώσεις οἱ πτυχές δίνονται μὲ ἐντελῶς διαφορετικὸ χρῶμα.

Τὸ φυσικὸ καὶ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο ζωγραφίζεται κατὰ τὸν συνήθη καὶ γνωστὸ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τρόπο. Ἐπ'ἀλλήλα ἐπίπεδα τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο πρὸς τὸ βάθος διαρθρώνουν τὸν πίνακα, δημιουργώντας ἔτσι τοὺς κατάλληλους χώρους γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν μορφῶν πού ἀπαρτίζουν τὶς συνθέσεις. Τὰ βουνὰ ἀποτελοῦν τὸ ἀπαραίτητο σκηνικὸ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν διαφορῶν ἐπεισοδίων τῆς Γραφῆς. Οἱ θάμνοι καὶ τὰ δέντρα, ὅπου ὑπάρχουν, ζωγραφίζονται μᾶλλον συμβατικά καὶ σχηματοποιημένα. Σημαντικὸς εἶναι καὶ ὁ ρόλος τῶν ἀρχιτεκτονημάτων πού ἀποτελοῦν τὸ κατάλληλο σκηνικό, προσδιορίζουν τὸν χώρο καὶ πλαισιώνουν τὰ πρόσωπα. Τὰ οἰκοδομήματα εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σύνθετα, μὲ πολλὰ ἀνοίγματα καὶ τοὺς ἀπαραίτητους πυργίσκους. Δὲν λείπουν καὶ κάποιες παρανοήσεις στὴ μορφή καὶ τὴ λειτουργία μερικῶν οἰκοδομημάτων, καθὼς καὶ στὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τῶν ἐπὶ μέρους ὄγκων.

Με τή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν στὰ 1600 συμφωνεῖ καὶ ἡ τεχνοτροπία τοῦ διακόσμου. Γιὰ τὸν ζωγράφο ἱερομόναχο Νικόλαο δὲν γνωρίζουμε τίποτα σχετικὸ ἀπὸ ἄλλα μνημεῖα τῆς Λέσβου. Γιὰ νὰ μὴ μνημονεύει τὸν τόπο καταγωγῆς του θὰ πρέπει πιθανὸν νὰ καταγόταν ἀπὸ τὴ Λέσβο. Μὲ βάση τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου ἀλλὰ καὶ τὸ πλάσιμο τῶν τοιχογραφιῶν μπορούμε νὰ τὸν συνδέσουμε μὲ τὸν διάκοσμο τοῦ β' στρώματος τοῦ Ταξιάρχη τοῦ Κάτω Τρίτους καὶ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Δαμανδρίου. Καὶ οἱ δύο τοποθετοῦνται στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ διακρίνονται ἀπὸ κοινὴ καλλιτεχνικὴ γλώσσα ποὺ χρησιμοποιεῖ πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν κρητικὴ τεχνοτροπία. Ἄς μὴ ξεχνᾶμε πὼς κτίτορας τοῦ ναοῦ τῶν Παπιανῶν εἶναι ὁ μητροπολίτης Μυτιλήνης Παῖσιος (1590-1603), στὴν ἐπαρχία τοῦ ὁποῖου βρίσκονται οἱ ναοὶ τοῦ Κάτω Τρίτους καὶ τοῦ Δαμανδρίου. Ὅπως ἦταν φυσικὸ, γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν μνημείων ποὺ ἔχτισε θὰ πρέπει νὰ ἀπευθύνθηκε σὲ γνωστούς του ἁγιογράφους.

7. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΝΕΜΟΤΙΑΣ

Ο ναΐσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, πού βρίσκεται στό κάτω μέρος τοῦ χωριοῦ, ἦταν παλαιότερα, πρὶν ἀπὸ τὴν οἰκοδόμηση τοῦ νέου ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτήρος, ἡ ἐνοριακὴ ἐκκλησία τοῦ οἰκισμοῦ. Ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν μονόχωρων ξυλόστεγων ναῶν μὲ ἐξωτερικὲς διαστάσεις 12.4×5.50 μ. (σχ. 37-41). Στὸ χωριὸ ὑπῆρχαν ἄλλες δύο ἐκκλησίες πού ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Μηθύμνης Γαβριήλ (1618-1621), τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτήρος, πού βρισκόταν στὴν ἴδια θέση ὅπου χτίστηκε ὁ μεταγενέστερος ναός, καὶ ὁ ναὸς τῆς Θεοτόκου, πού δὲν ὑφίσταται σήμερα⁹⁶⁵.

Τὸ μνημεῖο εἶναι χτισμένο μὲ ἀργολιθοδομή. Ἡ κεντρικὴ κόγχη, χορδῆς 1.20 μ., ὅπως καὶ αὐτὴ τῆς πρόθεσης, χορδῆς 0.60 μ., εἶναι πολὺ ρηχὲς καὶ ἐγγεγραμμένες στὸ πάχος τοῦ τοίχου. Ἐξωτερικὰ ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος, λόγῳ τῆς ἀπόκλισης πού παρουσίασε, ἔχει σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ ἐνισχυθεῖ μὲ συνεχὴ ἀντερειαματικὸ τοῖχο. Δύο τετράγωνης διατομῆς ἀβαθεῖς κόγχες, πλάτ. 0.40 καὶ 0.70 μ. ἀντίστοιχα, ὑπάρχουν στὸν βόρειο τοῖχο μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα. Ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸν νότιο τοῖχο δημιουργεῖται ἀβαθὴς κόγχη, πλάτ. 1.10 μ., ἀψιδωτὴ μὲ γείστο στὸ ἄνω μέρος, στὴν ὁποία ἔχει εἰκονιστεῖ ὁ τιμώμενος ἅγ. Γεώργιος. Ἀκριβῶς ἀπέναντι στὸν βόρειο τοῖχο ἔχει κατασκευαστεῖ μιὰ πάριση μὲ τὴν προηγούμενη κόγχη, ὅπου παριστάνεται ὁ ἅγ. Δημήτριος. Πάνω ἀπ' αὐτὴν ἔχει γραφεῖ ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ μνημείου. Ἄλλη ἐπιγραφή, πού εἶναι ἀντιγραφὴ τῶν πρώτων τεσσάρων ἐδαφίων τῆς *Α' Καθολικῆς Ἐπιστολῆς* τοῦ ἀποστόλου Ἰωάννη, βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἁγ. Γεωργίου⁹⁶⁶.

Ὁ ναὸς φέρει μιὰ μόνο εἴσοδο στὴ δυτικὴ πλευρά, καθὼς καὶ δύο παράθυρα: ἓνα στὸ μέσο περίπου τοῦ νότιου τοίχου, πλάτ. 0.45-0.60 μ., καὶ ἓνα δίλοβο στὴν κεντρικὴ κόγχη, πλάτ. 0.30 μ. Ἐξωτερικὰ, στὴ δυτικὴ πλευρά, ὅπου ὑπάρχουν καὶ δύο χτιστὰ ἀντικριστὰ πεζούλια, ἔχει δημιουργηθεῖ ξύλινο προστώο πού ἐπεκτείνεται ἐνμέρει καὶ στὴ βόρεια πλευρά.

Ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφή (πίν. 150), γραμμένη κατὰ τὸν τυπικὸ τρόπο τῶν κτιτορικῶν ἐπιγραφῶν μὲ κεφαλαῖα γράμματα, ὕψ. 3.5-4 ἐκ., πάνω σὲ ζωγραφιστὸ ἀνοιχτὸ εἰλητήριο, μὲ ἀρκετὲς ἀνορθογραφίες, τίς ὁποῖες διατηροῦμε, ἀναφέρει:

965. Ἰ. Φουντούλης, *Γαβριήλ μητροπολίτου Μηθύμνης «Περιγραφή τῆς Λέσβου»* 40.

966. Ὁ μητροπολίτης Μηθύμνης Διονύσιος, πού πρῶτος ἔχει περιγράψει συνοπτικὰ τίς τοιχογραφίες τοῦ ναΐσκου, τοποθετεῖ λανθασμένα τοὺς δύο ἁγίους

σὲ ἀντίστροφες θέσεις, βλ. *Δελτίον Ἱ. Μητροπόλεως Μηθύμνης*, Νοέμβρ.-Δεκ. 1934, 77-79. Τὸν ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Ἱ. Μουτζούρης, *Μεταβυζαντινὲς ἐκκλησίες τῆς Μητροπόλεως Μηθύμνης* 13-14.

- 1 +ΑΝΗΓΕΡΘΕΙ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ Κ(ΑΙ) ΑΝΙΣΤΟΥΡΘΗ Ο ΘΥΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΟΥΤΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΤΡΟΠΕΟΦΟ-
- 2 ΡΟΥ. ΔΙΑ ΚΟΠΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΩΔΟΥ ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΣ ΧΩΡΑΣ ΑΝΕ-
- 3 ΜΟΤΙΑ[С] ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΧΡΙ-
- 4 ΣΤΥΑΝΩΝ Κ(ΑΙ) ΕΠΙ ΤΑΣ ΗΜΕΡΑΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΤΟΥ ΤΗΣ
- 5 ΑΓΙΟΤΑΤΗΣ ΜΗΤΡΟ-
- 6 ΠΟΛΕΩΣ ΜΕΘΗΜΝΗΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΣΗΣ ΛΕΣΒΟΥ. Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΕΥΛΑΒΕΣΤΑΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ
- 7 ΤΗΣ ΧΟΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ ΜΑΤΘΕΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΚΑΙ ΞΕΝΙΤΟΥ ΙΕΡΟΣ
- 8 ΚΑΙ ΕΠΕΤΗΡΗΤΗΣ ΑΝΤΩΝΑΚΙΣ ΤΟΥ ΠΑΛΟΛΟΓΟΥ. ΚΑΤΑ ΕΤΟΥΣ
- 9 Ζ.С.Ι ΑΠΟ ΕΝΣΑΡΚΟΥ ΣΟΤΙΡΙΑΣ „ΑΨΒ' ΙΝΔ Ι'
- ΧΕΙΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟ-
- ΝΟΥ ΑΠΟ ΧΙ(ΟΥ) ΧΩΜΑΤΖΑ ΜΑΡΤΙΩ ΛΑ.

Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν, παρόλο ποὺ σ' αὐτὴν γίνεται λόγος γιὰ ἐκ βάθρων ἀνέγερση τοῦ μνημείου, πληροφοροῦμαστε οὐσιαστικὰ τὴ χρονολογία τῆς δεύτερης διακόσμησής του, ποὺ εἶναι τὸ ἔτος 7210 ἀπὸ κτίσεως κόσμου καὶ 1702 ἀπὸ Χριστοῦ. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Κοίμησης καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας (πίν. 153β καὶ 155α), ποὺ βρίσκονται στὸν δυτικὸ τοῖχο, ὅπως θὰ γίνῃ ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὴ λεπτομερὴ ἐξέταση ποὺ θὰ ἀκολουθήσῃ, πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὸ ἀ' μισὸ τοῦ 17ου αἰῶνα⁹⁶⁷. Τὸ ὅτι ὁ δυτικὸς τοῖχος πρέπει νὰ εἶναι ἀρχαιότερος συμπεραίνεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ πατοῦν τὰ ἐπιχρίσματα τοῦ βόρειου καὶ νότιου τοῖχου στὸ ἐπίχρισμα τοῦ δυτικοῦ.

Τὸ ὄνομα τοῦ μητροπολίτου ἔχει παραλειφθεῖ. Μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὸν Ἀνθίμο Α', ὁ ὁποῖος φέρεται ὡς Μηθύμνης τὸ 1699 καὶ μέχρι ἴσως τὸ 1714, ὅποτε ἀναλαμβάνει ὁ Μελέτιος. Τὸν Μελέτιο πιθανὸν διαδέχεται ὁ Ἀνθίμος Β', ποὺ ποιμενεῖ τὴν ἐπαρχία Μηθύμνης ἀπὸ τὸ 1727 μέχρι τὸ 1736⁹⁶⁸. Εἶναι περίεργο, καὶ ἴσως πρόκειται γιὰ λάθος, τὸ ὅτι στὴν ἐπιγραφὴ προστίθεται στὸν τίτλο τοῦ Μηθύμνης καὶ ὁ τίτλος «πάσης Λέσβου», ποὺ ὅμως ἔφερε ἀνέκαθεν καὶ μέχρι σήμερα μόνο ὁ μητροπολίτης Μυτιλήνης. Τὸ ὄνομα Ξενητὸς εἶναι γνωστὸ ὡς ἐπίθετο ἀπὸ τὸ 1331 καὶ ἡ οἰκογένεια αὐτὴ φαίνεται νὰ συγγενεῖ μετὰ τὴν οἰκογένεια τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου, κτίτορα τῆς μονῆς Λειμῶνος⁹⁶⁹.

Ὁ Χιώτης ζωγράφος καὶ ἱεροδιάκονος Ἰωάννης καὶ τὸ 1708 ἱερέας εἶχε γιὸ τὸν ἀναγνώστη καὶ ζωγράφο Μιχαὴλ Χωματζᾶ. Μόνος του πιθανὸν ἐργάστηκε τὸ 1702 στὴν Ἀνεμότια καὶ μαζὶ μετὰ τὸν Μιχαὴλ τὸ 1708 στὸν ναὸ τοῦ Ζωοδότου Χριστοῦ στὸ χωριὸ Στελὶ Ἰκαρίας. Ὁ Μιχαὴλ πρέπει νὰ ἐργάστηκε μόνος του στὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δαμανδρίου (ζωγράφησε τὸν ἅγιο Γεώργιο τὸν Ταχὺ) καὶ τὸ 1734 στὴν Παναγία Κρίνα τῆς Χίου. Εἶναι ὁ ἴδιος ποὺ ὡς κακομαθημένος νεοέλληνας χάραξε τὸ 1733 τὸ ὄνομά του πάνω στὶς τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δαμανδρίου. Ἡ τέχνη τους, τοῦ πατέρα, ὅπως ἦταν φυσικὸ, πιὸ συντηρητικὴ ἀπὸ τοῦ γιοῦ, δὲν

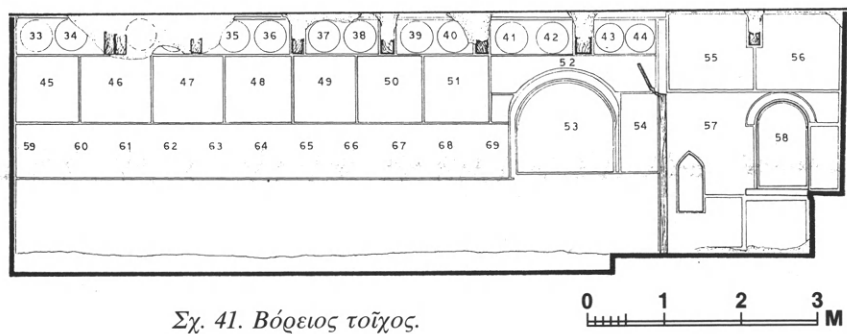
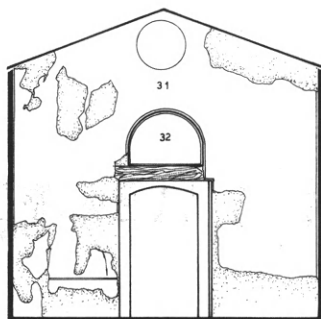
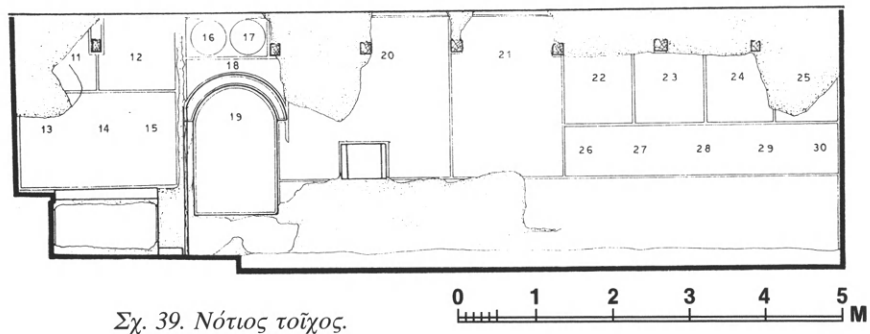
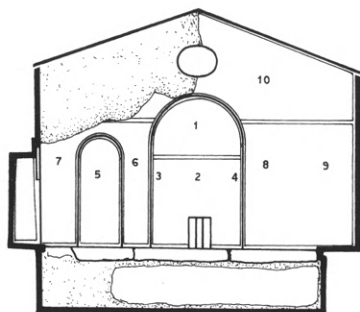
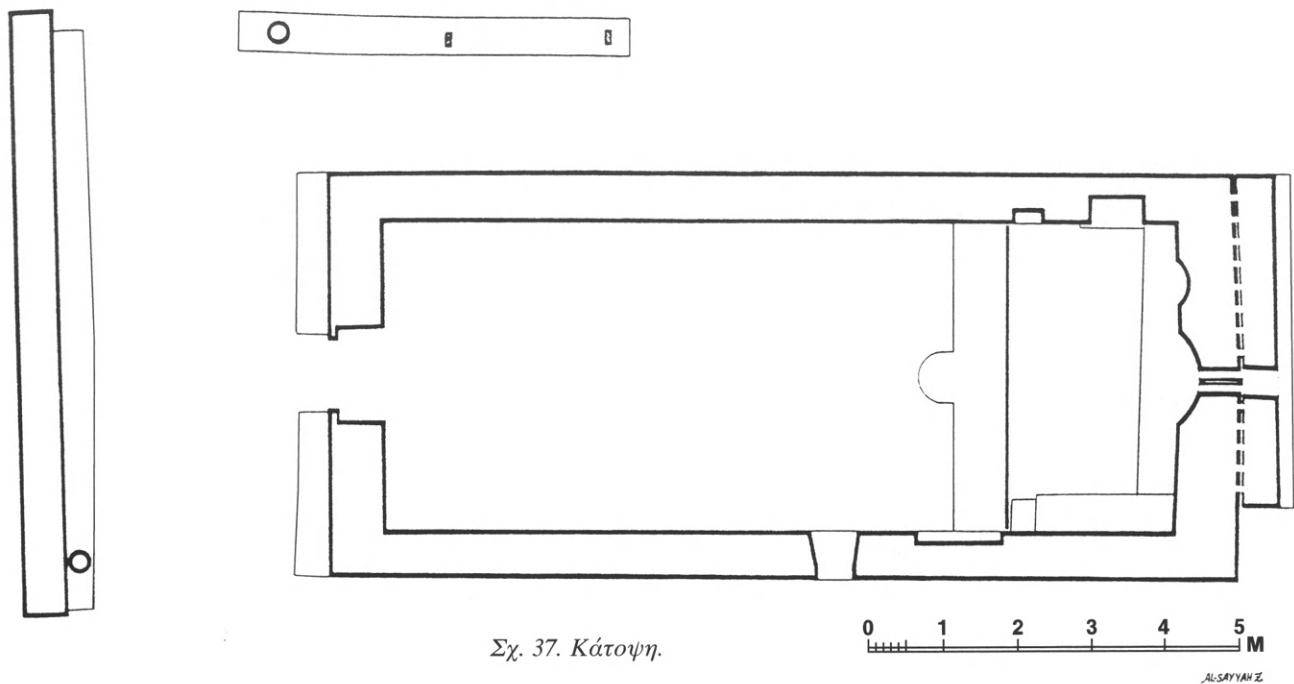
967. Αὐτὴ τὴ φάση εἶχε ὑπόψη του ὁ μητροπολίτης Μηθύμνης Γαβριὴλ, βλ. Ἱ. Φουντούλη, *Γαβριὴλ μητροπολίτου Μηθύμνης* 40.

968. Βλ. *Δελτίον Ἱ. Μητροπόλεως Μηθύμνης* Δ',

1934, 78 καὶ Ἰάκωβος Κλεομβρότου, *Συνοπτικὴ ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* 99.

969. Στ. Καρυδώνης, *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου*

36.



Σχ. 37-41. Ναός Ἁγ. Γεωργίου Ἀνεμότιας.

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΩΝ 37-41

- | | | |
|---|---|---------------------------------------|
| 1. Παναγία Πλατυτέρα | 25. Ἁγ. Γεώργιος στὸν τροχό (καταστραμμένο) | 49. Ἁγ. Γεώργιος ἀνιστῶν τὸν νεκρὸν |
| 2. Ἀμνὸς-Μελισμὸς | 26. Ἀπόστολος Πέτρος | 50. Ἁγ. Γεώργιος συντρίβων τὰ εἴδωλα |
| 3. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος | 27. Ἀπόστολος Παῦλος | 51. Ἀποτομὴ ἁγ. Γεωργίου |
| 4. Μέγας Βασίλειος | 28. Ἀπόστολος Ἀνδρέας | 52. Κτιτορικὴ ἐπιγραφή |
| 5. Ἁγ. Στέφανος, διάκονος | 29. Ἁγιοὶ Κωνσταντῖνος - Ἑλένη | 53. Ἁγ. Δημήτριος |
| 6. Ἁγ. Λαυρέντιος, διάκονος | 30. Ἁγ. Μερχούριος | 54. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Προδόρομος |
| 7. Ἁγ. Ρωμανός, διάκονος | 31. Δευτέρα Παρουσία | 55. Ἰησοῦς εἰς Ἑμμαοὺς κλῶν τὸν ἄρτον |
| 8. Ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος | 32. Κοίμησις Θεοτόκου | 56. Θυσία Ἀβραάμ |
| 9. Ἁγ. Σπυρίδων | 33. Ἁγ. Σαμψὼν | 57. Ὅραμα ἁγ. Πέτρον Ἀλεξανδρείας |
| 10. Πεντηκοστή | 34. Ἁγ. Διομήδης | 58. Ἀκρα Ταπείνωση |
| 11. Μαθητὴς καὶ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ στὸ μνήμα | 35. Ἁγ. Φώτιος | 59. Ἁγία Μαρίνα |
| 12. Χριστός, Καλὸς Ποιμένας | 36. Ἁγ. Ἀνίκητος | 60. Ἁγία Παρασκευή |
| 13. Ἁγ. Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφός | 37. Ἁγ. Τρύφων | 61. Ἁγία Βαρβάρα |
| 14. Ἁγ. Κύριλλος | 38. Ἁγ. Εὐστάθιος | 62. Ἁγ. Παντελεήμων |
| 15. Ἁγ. Ἐλευθέριος | 39. Ἁγ. Νεόφυτος | 63. Ἁγ. Κοσμάς |
| 16. Ἁγ. Φώτιος | 40. Ἁγιος ἀδιάγνωστος | 64. Ἁγ. Δαμιανός |
| 17. Ἁγ. Ἀνίκητος | 41. Ἁγ. Ἰουλιανός | 65. Ἁγ. Εὐστάθιος |
| 18. Ἐπιγραφή | 42. Ἁγ. Μάμας | 66. Ἁγ. Σάββας |
| 19. Ἁγ. Γεώργιος | 43. Προφήτης Ἐλισσαῖος (·) | 67. Ἁγ. Ἀντώνιος |
| 20. Ὅραμα Ἀποκάλυψης | 44. Προφήτης Ἡλίας | 68. Ἁγ. Ἀθανάσιος |
| 21. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ψυχοπομπός | 45. Ἁγ. Γεώργιος στὴν ἄβυσσος | 69. Ἁγ. Νικόλαος |
| 22. Ἁγ. Γεώργιος παρρησιαζόμενος στὸν Διοκλητιανὸ | 46. Ἁγ. Γεώργιος ὑποδύμενος τὰ πυρωμένα ὑποδήματα | |
| 23. Ἁγ. Γεώργιος στὴ φυλακὴ | 47. Ἁγ. Γεώργιος νεύροις τυπτόμενος | |
| 24. Ἁγ. Γεώργιος βάρει πιεζόμενος | 48. Ἁγ. Γεώργιος πίνων τὰ φάρμακα | |

εἶναι μεγάλων ἀξιώσεων ἀλλὰ χαμηλοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου, μὲ λαϊκὸ μᾶλλον χαρακτηριστὴρ καὶ ἀρκετὰ ἀπομακρυσμένη ὅχι μόνο ἀπὸ τὴν κρητικὴ τέχνη ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ Ἁγίου Ὁρους⁹⁷⁰.

Ἡ ἄλλη μεγάλη ἐπιγραφή, πάνω ἀπὸ τὸν ἁγ. Γεώργιο στὸν νότιο τοῖχο, εἶναι ἀρκετὰ κολοβωμένη. Ἀποτελεῖ ἀντιγραφή τῶν πρώτων τεσσάρων ἐδαφίων τῆς Α' Καθολικῆς Ἐπιστολῆς τοῦ ἀποστόλου Ἰωάννη (κεφ. 1, 1-4). Τὴ μεταγράφουμε κρατώντας τὴν ὀρθογραφία καὶ συμπληρώνοντας τὰ μέρη τὰ ὅποια εἶναι καταστραμμένα:

- 1 [Ο ΗΝ ΑΠ' ΑΡΧΗΣ, Ο ΑΚΗΚΟΑΜΕΝ, Ο ΕΩΡΑΚΑΜΕΝ] ΤΟΙΣ ΟΦΘΑΛΜΟΙΣ ΗΜΩΝ, Ο ΕΘΕΑΣΑΜΕΘΑ ΚΑΙ ΑΙ ΧΕΙΡΕΣ ΗΜΩΝ Ε[ΨΗΛΑΦΗΣΑΝ],
- 2 ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ ΤΗΣ ΖΩΗΣ. Κ(ΑΙ) Η ΖΩΗ ΕΦΑΝΕΡΩΘΗ, Κ(ΑΙ) ΕΩΡΑΚΑΜΕΝ Κ(ΑΙ) ΜΑΡΤΥΡΟΥΜΕΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑΓΓΕΛΟΜΕΝ ΥΜΙΝ ΖΩΗΝ ΤΗ[Ν ΑΙΩΝΙΟΝ]
- 3 ΗΤΙΣ ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ Π(ΑΤΕ)ΡΑ ΚΑΙ ΕΦΑΝΕΡΩΘΗ ΗΜΙΝ. Ο ΕΩΡΑΚΑΜΕΝ Κ(ΑΙ) ΑΚΗΚΟΑΜΕΝ, ΑΠΑ[ΓΓΕΛΟΜΕΝ]
- 4 ΥΜΙΝ, ΙΝΑ ΚΑΙ ΥΜΕΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΝ ΕΧΗΤΕ ΜΕ[Θ' ΗΜΩΝ]

970. Βλ. ΑΔ 23, 1968, Β2, 397 (κοιμητηριακὸς ναὸς τοῦ Ζωοδότου στὸ χωριὸ Στελὶ τῆς Ἱκαρίας ζωγραφισμένος ἀπὸ τὸν πατέρα καὶ γιό), Χ. Μπούρας, Χίος (Ἀθήναι 1974) 33 (Παναγία Κρίνα, ζωγραφι-

σμένη ἀπὸ τὸν Μιχαήλ, τὸν ὁποῖο ὁ Μπούρας ὀ.π. χαρακτηρίζει «ἐπιδέξιο ζωγράφο»), Μ. Χατζηδάκης στὴν Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους ΙΑ, 260.

- 5 *K(AI) H KOINΩNIA ΔΕ Η ΗΜΕΤΕΡΑ [ΜΕΤΑ ΤΟΥ] Π(ΑΤ)Ρ(Ο)C K(AI) ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΙC ΧC. [ΚΑΙ] ΤΑΥΤΑ [ΓΡΑΦΟΜΕΝ ΥΜΙΝ ΙΝΑ Η ΧΑΡΑ ΗΜΩΝ Η ΠΕΠΛΗΡΩΜΕΝΗ]*

Ἡ διατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι σχετικὰ καλή. Φθορὲς ἔχουν προκληθεῖ ἀπὸ ὑγρασία στὸν ἀνατολικὸ καὶ δυτικὸ τοῖχο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα μέρη τοῦ ναῖσκου. Στὴ μεγαλύτερή τους ἑκτασὴ τὰ ἐπιχρίσματα ἔχουν φουσκώσει καὶ ἀπὸ τὸ 1989 συγκρατοῦνται μὲ γάζες. Οἱ κάπνες τῶν κεριῶν τὶς ἔχουν μαυρίσει.

Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ μνημείου, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀνατολικὸ καὶ δυτικὸ τοῖχο, δὲν εἶναι τόσο αὐστηρὰ καθορισμένο. Ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ Δωδεκαόρτου ἔχουν εἰκονιστεῖ μόνο ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ Πεντηκοστή.

Ἰ. Βῆμα. Ἀναλυτικότερα, στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης παριστάνεται ἡ Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν (πίν. 144α) μέχρι τῆ μέσῃ ἔχοντας μπροστά της σὲ δόξα τὸν Χριστό. Στὸν ἡμικύλινδρο ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ δεξιὰ ὁ Μέγας Βασίλειος (πίν. 144α). Ἀνάμεσά τους, πάνω σὲ Τράπεζα, παριστάνεται δισκάριο μὲ τὸν ἀστερίσκο, κάτω ἀπὸ τὸν ὁποῖο δὲν βρίσκεται ὁ Ἀμνός, ὅπως τὸν ξέρουμε μέχρι τώρα, ἀλλὰ πινακίδα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *IC XC NIKA*. Δίπλα ὑπάρχει τὸ ἅγιο ποτήριο. Μέσα στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης εἰκονίζεται ὁ ἅγ. Στέφανος ὁ Πρωτομάρτυς (πίν. 145β) ἔχοντας ἀριστερὰ του τὸν διάκονο ἅγ. Ρωμανὸ τὸν Μελωδὸ καὶ δεξιὰ του τὸν ἅγ. Λαυρέντιο, τοῦ ὁποῖου ἡ κεφαλὴ ἔχει κατὰ τὸ ἥμισυ καταστραφεῖ. Νότια ἀπὸ τὴν κόγχη, στραμμένοι πρὸς αὐτήν, εἰκονίζονται (πίν. 145α) οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ ἅγ. Σπυρίδων. Στὸ πάνω τμήμα τοῦ τοίχου, σ' ὅλο του τὸ πλάτος, παριστάνεται ἡ ἀρκετὰ καταστραμμένη κατὰ τὸ βόρειο τμήμα Πεντηκοστή (πίν. 144β).

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τοῦ **νότιου τοίχου** μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα παριστάνονται πιθανὸν οἱ μαθητὲς καὶ ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ στὸ μνημα ἀριστερὰ, καὶ ἡ σύνθεσις τοῦ Χριστοῦ ὡς Καλοῦ Ποιμένα δεξιὰ (πίν. 146β, 149β). Στὴν κάτω ζώνη, στραμμένοι πρὸς τὰ ἀνατολικά, εἰκονίζονται τρεῖς ἱεράρχες μὲ εἰλητάρια στὰ χέρια. Ἡ κεφαλὴ καὶ ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ πρώτου ἔχει καταστραφεῖ. Μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὸν ἅγ. Ἰάκωβο τὸν Ἀδελφόθεο. Δίπλα του εἶναι ὁ ἅγ. Κύριλλος καὶ ὁ ἅγ. Ἐλευθέριος (πίν. 146β, 148α).

Στὴν πάνω ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τοῦ **βόρειου τοίχου**, ποὺ εἶναι μέσα στὸ Ἰ. Βῆμα, εἰκονίζονται ἀριστερὰ τὸ Ε' Ἑωθινὸ Εὐαγγέλιο, ποὺ ἐπιγράφεται *Εἰς Ἑμμαὸνς κλῶν τὸν ἄρτον* (πίν. 149α) καὶ δεξιὰ ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ (πίν. 146α, 148β). Κάτω μέσα στὴ βοθητικὴ κόγχη παριστάνεται ἡ Ἀκρα Ταπείνωση (πίν. 146α, 147β) καὶ ἀριστερὰ της τὸ Ὅραμα τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας (πίν. 146α, 147α). Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση πάνω στὸν τοῖχο ἡ ἐνθύμησις *ἐν ἔτει 1716 ἐν μηνὶ Ὀκτωβρίῳ ἐκοιμήθη ἡ παπαδιά*. Ἐπίσης διακρίνονται σποραδικὰ οἱ λέξεις *Ξενητοῦ ἱερέως καὶ Δούκα*. Ἀσφαλῶς πρόκειται γιὰ σημείωσις πρὸς τὸν ἐφημέριο νὰ μνημονεύει κατὰ τὴν προσκομιδὴ τὰ ἀναφερόμενα ὀνόματα.

Κυρίως ναός. Ἀμέσως ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο στὸν **νότιο τοῖχο**, ποὺ ὁ διάκοσμος τοῦ διαρθρώνεται ἀπὸ μία μέχρι καὶ τρεῖς ζῶνες, εἰκονίζεται ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τοῦ ναοῦ Γεώργιος μέσα σὲ ἀβαθὲς ἀψίδωμα (πίν. 151α). Πιο πάνω ἢ ἐπιγραφή μετὰ τὴν πρώτη καθολικὴ ἐπιστολὴ τοῦ ἀποστόλου Ἰωάννη καὶ στὴ στενὴ πάνω ζώνη σὲ στηθάγια οἱ ἅγιοι Φῶτιος καὶ Ἀνίκητος. Καὶ οἱ δύο εἰκονίζονται ἀπὸ λάθος τοῦ ζωγράφου ξανὰ καὶ στὸν βόρειο τοῖχο. Ἀκολουθεῖ ἡ παράσταση τοῦ Ὁράματος τῆς Ἀποκάλυψης τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου μετὰ τὸν Παλαιὸ τῶν Ἡμερῶν, τὶς ἐκκλησίες τῆς Μ. Ἀσίας καὶ δίπλα στὸ παράθυρο τὶς Ἑπτὰ Λυχνίες τῆς Ἀποκάλυψης (πίν. 152, 153α). Δυτικότερα παριστάνεται ὁλόσωμος ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ (πίν. 154β). Στὴ συνέχεια ὁ τοῖχος διαρθρώνεται σὲ τρεῖς ζῶνες. Ἡ πάνω, στὴν ὁποία θὰ ὑπῆρχαν ἅγιοι σὲ στηθάγια, ἔχει καταστραφεῖ. Στὴ μεσαία ὑπάρχουν τέσσερα διάχωρα μετὰ σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο τοῦ ἁγ. Γεωργίου. Στὴν πρώτη εἰκονίζεται ὁ ἅγιος παρρησιαζόμενος εἰς τὸν Διοκλητιανόν (πίν. 156α), ἀκολουθεῖ ἡ σύνθεση μετὰ τὸν ἅγιον βαλλόμενον εἰς φυλακὴν (πίν. 156α), στὴ συνέχεια ὁ ἅγιος βάρει μεγίστου λίθου πιεζόμενος (πίν. 156β), καὶ πιθανὸν στὴ διπλανή, ποὺ εἶναι σχεδὸν καταστραμμένη, νὰ εἰκονίζονταν ὁ ἅγιος βαλλόμενος ἐν τῷ τροχῷ.

Στὴν κάτω ζώνη εἰκονίζονται μέχρι τὴ μέση ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά ὁ ἁγ. Πέτρος, ὁ ἁγ. Παῦλος, ὁ ἁγ. Ἀνδρέας, οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη (πίν. 159β, 160α) καὶ τέλος ὁ ἁγ. Μερκούριος (πίν. 159β, 160α). Πιο κάτω ὑπάρχει ταινία ποὺ μμεῖται ὀρθομαρμάρωση.

Ὁλόκληρη σχεδὸν τὴν ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ τοίχου τὴν καταλαμβάνει ἡ Δευτέρα Παρουσία (πίν. 155α), ποὺ φέρει ἐκτεταμένες καταστροφές, ἀπολεπίσεις καὶ μερικὴ ἐπιζωγράφηση, ἐνῶ πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο μέσα σὲ ἀβαθὴ κόγχη εἰκονίζεται ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (πίν. 153β).

Καὶ ὁ βόρειος τοῖχος διαρθρώνεται σὲ τρεῖς ζῶνες. Στὴν πάνω στενὴ ζώνη εἰκονίζονται ἀνὰ δύο ἀνάμεσα στοὺς ἐλκυστήρες τῆς στέγης δεκατέσσερις ἅγιοι. Ἀπὸ τὰ δυτικά πρὸς τὰ ἀνατολικά εἶναι οἱ ἅγιοι Σαμψὼν καὶ Διομήδης. Οἱ ἐπόμενοι εἶναι καταστραμμένοι. Ἀκολουθοῦν γιὰ δεύτερη φορὰ στὸ μνημεῖο οἱ ἁγ. Φῶτιος καὶ Ἀνίκητος, στὴ συνέχεια οἱ ἁγ. Τρύφων καὶ Εὐστάθιος, οἱ ἁγ. Νεόφυτος καὶ ἀδιάγνωστος, δεξιὰ ὁ ἁγ. Ἰουλιανὸς καὶ ὁ ἁγ. Μάμας. Τὸν ἀκολουθοῦν οἱ προφῆτες Ἑλισσαῖος (;) καὶ Ἡλίας.

Στὴ μεσαία ζώνη συνεχίζονται οἱ σκηνὲς τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἁγ. Γεωργίου. Ἀπὸ τὰ δυτικά πρὸς τὰ ἀνατολικά παριστάνονται: ὁ ἁγ. Γεώργιος βληθεὶς ἐν τῇ ἀσβέστῳ (πίν. 157α), ὁ ἅγιος ὑποδύμενος τὰ πυρωμένα ὑποδήματα (πίν. 157α), στὴ συνέχεια ὁ ἁγ. Γεώργιος νεύροις τυπτόμενος (πίν. 158α), ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος πίνων τὰ δηλητήρια φάρμακα διὰ χειρὸς τοῦ μάγου Ἀθανασίου (πίν. 158β), ὁ ἁγ. Γεώργιος ἀνιστῶν τὸν νεκρόν (πίν. 158β), ὁ ἁγ. Γεώργιος διὰ προσευχῆς συντρίβων τὰ εἶδωλα (πίν. 159α), καὶ τέλος ἡ ἀποτομὴ τοῦ ἁγ. Γεωργίου (πίν. 159α). Στὴ συνέχεια καὶ μέχρι τὸ τέμπλο εἰκονίζεται ὁ ἁγ. Δημήτριος (πίν. 151β) σὲ ἀβαθὴ ἀψιδωτὴ κόγχη (πάνω ἀπ' αὐτὸν εἶναι ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφή) καὶ τελευταῖος ὁ ἁγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (πίν. 154β).

Στὴν τρίτη ζώνη ἀπὸ δυτικά πρὸς τὰ ἀνατολικά παριστάνονται μέχρι περίπου τὴ μέση

οἱ ἅγιες Μαρίνα, Παρασκευὴ καὶ Βαρβάρα (πίν. 155β, 157α, 162β) καὶ στὴ συνέχεια οἱ τρεῖς ἱερεῖς Παντελεήμων, Κοσμάς καὶ Δαμιανός (πίν. 162α), οἱ μοναχοὶ ἅγιοι Εὐθύμιος, Θεοδόσιος, Σάββας καὶ Ἀντώνιος (πίν. 161) καὶ τέλος οἱ ἱεράρχες ἅγιοι Ἀθανάσιος καὶ Νικόλαος (πίν. 159α, 160β). Στὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ τοίχου, ὅπου βρίσκονταν τὰ στασίδια, ὑπάρχει, ὅπως καὶ στὸν νότιο τοῖχο, ἀπλὴ μίμηση ὀρθομαρμάρωσης.

Ὁλοκληρώνοντας τὴν ἀνάπτυξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος θὰ μπορούσαμε νὰ ἀνακεφαλαιώσουμε τὰ ἀκόλουθα: ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συνθέσεις τῆς Πεντηκοστῆς καὶ τῆς Κοίμησης, πού κατέχουν τὶς σωστὲς θέσεις στὸ μνημεῖο, καμία ἄλλη δὲν ὑπάρχει ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο. Ὁ ζωγράφος τόνισε ἰδιαίτερα τὴν παράσταση τοῦ ὁράματος τῆς Ἀποκάλυψης τοῦ Ἰωάννη καὶ τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγ. Γεωργίου, στὸν ὁποῖο ἦταν ἀφιερωμένο τὸ μνημεῖο. Δὲν γνωρίζουμε ἂν κατὰ τὴν πρώτη φάση τῆς διακόσμησης, τὴν ὁποία τοποθετήσαμε στὸν 17ο αἰῶνα, εἶχε εἰκονογραφηθεῖ τὸ σύνολο τῶν παραστάσεων τοῦ Δωδεκάορτου. Θὰ μπορούσαν νὰ χωρέσουν καὶ οἱ δύο κύκλοι στὶς ἐπιφάνειες τοῦ μνημείου μόνον ἐφόσον θὰ εἶχαν δοθεῖ σὲ μικρὲς διαστάσεις. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως τοῦτο εἶναι ἀδύνατον νὰ διαπιστωθεῖ, γιατί τὸ 1702 ἀνακαινίστηκαν πλήρως ὅλα τὰ ἐπιχρίσματα ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου.

Οἱ παραστάσεις πού εἰκονίστηκαν στὸν χώρο τοῦ Ἱ. Βήματος ἀναφέρονται στὸ Μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας καὶ στὸ σωτηριολογικὸ ἔργο τοῦ Χριστοῦ. Ὡστόσο θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ ἐπέλεξε ὁ ζωγράφος γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ συνθέσεις κάπως σπάνιες, ὅπως εἶναι ἡ παράσταση τοῦ βόρειου τοίχου μὲ τὸν Ἰησοῦ πού συντρῶγει στοὺς Ἑμμαοὺς μὲ τὸν Λουκά καὶ τὸν Κλεόπα, καθὼς καὶ οἱ δύο συνθέσεις στὸν νότιο τοῖχο μὲ τὸν Ἑνταφιασμὸ τοῦ Χριστοῦ (;) καὶ τὸν Καλὸ Ποιμένα. Σπάνια εἶναι καὶ ἡ παράσταση τοῦ Ὁράματος τῆς Ἀποκάλυψης, θέμα πού ταιριάζει περισσότερο σὲ φορητὲς εἰκόνες.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΞΕΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Ἡ ἀπουσία σκηνῶν ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ κάνει φτωχὸ σχετικὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναῖσκου. Πρὸς ἀποφυγὴ ἐπαναλήψεων κρίναμε σκόπιμο νὰ ἀναφερθοῦμε ἐκτενῶς μόνον στὶς συνθέσεις πού προσφέρουν νέα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἢ πού ἐμφανίζονται μόνον στὸ ἐξεταζόμενο καὶ ὄχι καὶ στὰ ἄλλα μνημεῖα τῆς Λέσβου πού εἶδαμε μέχρι τώρα.

Παραστάσεις τοῦ Ἱεροῦ Βήματος

Ἡ Πεντηκοστὴ (πίν. 144β), πού ἔχει ζωγραφιστεῖ σ' ὅλο τὸ πλάτος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο, διατηρεῖται σὲ ἄσχημη κατάσταση, καθὼς τὸ βόρειο τμήμα τῆς εἶναι σχεδὸν καταστραμμένο, τὰ δὲ χρώματα τοῦ σωζομένου τμήματος ἔχουν ξεπλυθεῖ ἀπὸ τὰ βρόχινα νερὰ καὶ τὰ ἐπιχρίσματα εἶναι πολὺ φουσκωμένα. Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἀποψη δὲν παρουσιάζει τίποτα τὸ ἰδιαίτερο, καθὼς ἐπαναλαμβάνονται τὰ γνω-

στά από αρχαιότερες παραστάσεις μοτίβα⁹⁷¹, με τούς αποστόλους καθισμένους σὲ συνεχὲς μὲ ἐρεισίνωτο ἔδρανο, κρατώντας κλειστά σταχωμένα βιβλία ἢ χειρονομώντας ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο. Δὲν γνωρίζουμε ἂν εἰκονίζονταν ὁ Κόσμος καὶ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα. Οἱ ἀπόστολοι ἔχουν δοθεῖ κατὰ παραδοσιακὸ τρόπο μὲ τὴ γνωστὴ ἰσοκεφαλία, διαφαίνεται δὲ ἡ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσει στὰ πρόσωπά τους τὴν ἀνησυχία γιὰ τὰ συμβαινόμενα. Παρὰ τὴ γραμμικότητα τῶν πτυχώσεων, δίνει ἱκανοποιητικὰ τὸν ὄγκο τῶν ἐνδυμάτων καὶ τῶν μελῶν τοῦ σώματος.

Καὶ οἱ δύο παραστάσεις τοῦ νότιου τοίχου ἀναφέρονται στὸν Χριστό. Ἡ πρώτη, καταστραμμένη κατὰ τὸ ἀνατολικό της τμήμα, πρέπει νὰ ἱστορεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀναστάσιμα γεγονότα ποὺ ἀφηγεῖται ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης⁹⁷², τὴν Ἐπίσκεψη τοῦ Πέτρου καὶ τῆς Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς (πίν. 146β) στὸ κενὸ μνημεῖο. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα πιθανὸν νὰ εἰκονίζονταν ἡ Μαγδαληνὴ, καὶ ἴσως καὶ κάποιοι ἀπόστολοι, ἐνῶ ἀμυδρὰ στὸ ἄνω σωζόμενο τμήμα τοῦ πίνακα, πίσω ἀπὸ χαμηλὸ βραχῶδες ἔξαρμα, διατηροῦνται δύο ἀπόστολοι στραμμένοι πρὸς τὰ ἀριστερά. Κάτω ἀπ' αὐτοὺς μέσα στὸ ἀνοιχτὸ μνημα, ποὺ μιμεῖται σαρκοφάγο, βρίσκονται τὰ «ὀθόνια καὶ τὸ σουδάριο» τὰ ὁποῖα ψηλαφεῖ σκυμμένος πάνω τους ἓνας μαθητὴς, πιθανὸν ὁ Πέτρος⁹⁷³. Ὅπως εἶναι σαφές, ἀπὸ τὴν ὅλη ἀφήγηση ὁ ζωγράφος προτίμησε ἓνα μόνο ἐπεισόδιο καὶ μάλιστα ὄχι τὸ τελικόν, ποὺ εἶναι ἡ σύνθεση τοῦ Μή μου Ἄπτου καὶ ποὺ μαζὶ μὲ τὸν Λίθο εἰκονίζονται συχνότερα⁹⁷⁴. Πὰ εἰκονογραφικὰ παράλληλα, μὰ καὶ σώζεται τμήμα μόνο ἀπὸ τὴ σύνθεσή μας, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ λόγος. Ὡστόσο θὰ μπορούσαμε νὰ σημειώσουμε ὅτι στὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα Petropol. 105 τὸ μνημεῖο εἶναι διαφορετικόν (μιμεῖται ὑπέργειους τάφους τῆς Παλαιστίνης) καὶ τὸ γεγονὸς τῆς Ἀνάστασης πιστοποιεῖ, ὄντας ἔξω ἀπὸ τὸν τάφο, ὁ Πέτρος ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν Ἰωάννη⁹⁷⁵, στὴ δὲ μονὴ Φιλανθρωπῶν ὁ Ἰωάννης εἶναι ἐκεῖνος ποὺ πιστοποιεῖ τὸ γεγονός, εὐρισκόμενος ἐπίσης ἔξω ἀπὸ τὸ μνημα⁹⁷⁶. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις, ὅπως στὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῶν Ἑωθινῶν στὴν Dečani⁹⁷⁷, εἰκονίζεται μόνο ὁ Πέτρος. Πρέπει ἐδῶ νὰ σημειώσουμε πὼς τὸ σπάνιο αὐτὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῶν Ἑωθινῶν δὲν βρῆκε συνέχεια κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ.

Ἡ παράσταση τοῦ Καλοῦ Ποιμένα (πίν. 149β), ποὺ βρίσκεται δίπλα στὴν προηγούμενη, ἀποτελεῖ ἴσως ἓνα ἀπὸ τὰ σπανιότατα καὶ ἴσως τὸ μοναδικὸ παράδειγμα στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁹⁷⁸. Μπροστὰ σὲ ὀρεινὸ τοπίο, ποὺ ἀποδίδεται μὲ δύο βουνοκορφές, ζωγραφίζεται, στὸ ἀριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα, ὄρθιος ὁ Χριστὸς

971. Βλ. τίς σημ. 644-647 τοῦ ναοῦ Μεταμόρφωσης Παπιανῶν.

972. Κεφ. 20, 1-13.

973. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 111, συμπληρώνει τὸ ἐπεισόδιο μὲ τὸν Ἰωάννη ἔξω ἀπὸ τὸ μνημα καὶ τὴ Μαρία τὴ Μαγδαληνὴ «πλησίον κλαίουσαν».

974. Βλ. G. Millet, *Recherches* 517 κέ., καὶ G. Schiller, *Ikonographie* III 18 κέ.

975. G. Millet, *Recherches* εἰκ. 589.

976. M. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μ. Φιλανθρωπῶν* πίν. 25.

977. O. Bihailji-Merin, *Fresken und Ikonen, Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien* (München 1958) εἰκ. 59.

978. Προσωπικὰ δὲν γνωρίζω ἄλλη σύνθεση ἀπὸ τίς περιόδους αὐτές.

κρατώντας στους ώμους του και κοιτάζοντάς το με καλοσύνη ένα μικρό αρνί. Στα πόδια του στραμμένα προς αυτόν εικονίστηκαν ακόμη τέσσερα πρόβατα. Στο δεξιό τμήμα του πίνακα, απομακρυνόμενος με ανοιχτό δρασκελισμό, εικονίζεται ο «μισθωτός... ποιμήν». Είναι νέος, αγένειος και αμούστακος, έχοντας το ραβδί στον ώμο, στο οποίο κρέμεται ή κάπα. Κοντά στα πόδια του λύκος έχει σπαράξει ένα μικρό αρνί. Η παράσταση αποδίδει πιστά την «περί του Καλού ποιμένος» παραβολή του Ίησου, πού την παραδίδει ο Ιωάννης⁹⁷⁹. Στο άνω μέρος της σύνθεσης ή επιγραφή *ΕΓΩ ΕΙΜΙ Ο ΠΟΙΜΗΝ Ο ΚΑΛΙΟΣ*, πού είναι ή πρώτη φράση της 11ης παραγρ. του 10ου κεφαλαίου. Η παράσταση αποδίδεται στην παλαιοχριστιανική τέχνη, γλυπτική και ζωγραφική, μόνο με το πρώτο σκέλος του πίνακά μας⁹⁸⁰. Η απόδοση του πίνακα δεν είναι πετυχημένη, γιατί τα πρόσωπα και τα ζώα δεν δένονται με τον χώρο, αλλά παρατάσσονται χωρίς συνοχή μπροστά στο σκηνικό του τοπίου.

Στον βόρειο τοίχο του Ί. Βήματος, απέναντι από την προηγούμενη σύνθεση, εικονίζεται, όπως έχουμε ήδη σημειώσει παραπάνω, το Ε' Έωθινό Ευαγγέλιο πού επιγράφεται *ΕΙΣ ΕΜΜΑΟΥΣ ΚΛΩΝ ΤΟΝ ΑΡΤΟΝ* (πίν. 149α). Στο μέσο του πίνακα παριστάνεται στρογγυλό μάλλον τραπέζι, γύρω από το οποίο είναι καθισμένοι ο Χριστός και οι μαθητές Λουκάς και Κλεόπας. Πάνω στο τραπέζι, υπάρχουν σέ σκεύη διάφορα έδεσματα. Ο Ίησους εικονίζεται κλώντας τον άρτο, οι δέ μαθητές χειρονομούν έντονα. Πίσω ό χώρος όρίζεται από συνεχές μεγάλο κτίσμα πού φέρει παράθυρα τετράγωνα και τοξωτά, καθώς και πυργίσκους. Δεν λείπουν και οι συνήθεις γραπτές διακοσμήσεις. Διακοσμημένη με έλίσσόμενο βλαστό είναι και ή μπροστινή πλευρά του τραπεζιού⁹⁸¹.

Κάτω από την προηγούμενη σκηνή εικονίζεται με τον συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο το Όραμα του Άγ. Πέτρου Άλεξανδρείας συνοδευόμενο από τη γνωστή και από άλλες παλαιότερες συνθέσεις επιγραφή *ΤΙΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ ΣΩΤΕΡ ΔΙΕΛΑΝ. ΟΥΤΟΣ Ο ΠΑ[Ν]ΓΚΑΚΙΣΤΟΣ ΑΡΕΙΟΣ ΠΕΤΡΕ*⁹⁸² (πίν. 147α).

Δεξιά από την παράσταση του Χριστού με τους αποστόλους Λουκά και Κλεόπα εικονίζεται ή Θυσία του Άβραάμ (πίν. 148β, επιγρ. *Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ*)⁹⁸³. Αποδόθηκε κατά τη συνηθισμένη από την παλαιοχριστιανική έποχή συνοπτική εικονογραφία με τον Ίσαάκ ξαπλωμένο μπρούμυτα, με τα χέρια του δεμένα μπροστά και όχι πισθάγκωνα, και τον Άβραάμ γονατισμένο πάνω στο παιδί και με το κεφάλι στραμμένο, όπως συνήθως, προς τον άγγελο πού βρίσκεται στην άνω δεξιά γωνία. Κάτω από τον άγγελο

979. Κεφ. 10, 11-16.

980. Πά τη βιβλιογραφία βλ. Γ. Γούναρη, Οί τοιχογραφίες του τάφου άρ. 18 της Θεολογικής Σχολής του Α.Π.Θ., Έγνατία 2, 1990, 247. Στην Έρμηνεία της ζωγραφικής 125 δεν γίνεται λόγος για την παράσταση πού περιγράψαμε, αλλά για τη σύνθεση της «θύρας και της αύλης των προβάτων», πού αποτελεί το πρώτο μέρος, τη «δημηγορία» της παραβολής, ενώ με τη σύνθεση του μνημείου μας δίνεται ή έρμηνεία πού έδωσε ό ίδιος ό Χριστός.

981. Το έπεισόδιο, πού βασίζεται στη διήγηση του

Λουκά, κεφ. 24, 13-31, βρίσκεται στην Έρμηνεία της ζωγραφικής στα μετά την Άνάσταση (111) και στις πηγές (266) μαζί με τα ένδεκα Έωθινά.

982. Πά τη βιβλιογραφία της παράστασης βλ. σε προηγούμενες σελίδες του βιβλίου.

983. Η σύνθεση είναι συμβολική της θυσίας του Χριστού για τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους. Τοποθετείται συνήθως στον χώρο της πρόθεσης και συχνά μαζί με τη Φιλοξενία, βλ. J. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient* (Bruxelles 1936) 145 κέ.

στο πρηνές του βουνοῦ εἰκονίστηκε ἓνα κριάρι, ἐνῶ ἀριστερὰ λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὸ σύμπλεγμα Ἀβραάμ-Ἰσαὰκ καίει στήν ἐστία ἡ πυρά⁹⁸⁴.

Ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῆς παράστασης ἰσχύουν τὰ ὅσα σημειώσαμε καὶ γιὰ τὶς προηγούμενες συνθέσεις: ἀπουσιάζει καὶ ἀπὸ αὐτὴν ἡ βαθιὰ συναισθηματικότητα καὶ τὸ σφιγμένο δέσιμο τῶν εἰκονιζομένων. Μόνο κάποιες ρυτίδες γύρω ἀπὸ τὰ μάτια διαγράφουν ὑποτυπωδῶς τὴν ψυχικὴ τους κατάσταση.

Παραστάσεις τοῦ κυρίως ναοῦ

Ἀπὸ τὶς εἰκονιζόμενες στὸν δυτικὸ τοῖχο παραστάσεις θὰ σταθοῦμε λίγο στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (πίν. 153β), ἐπισημαίνοντας τὴν πολυπροσωπία τῆς σύνθεσης ποὺ τονίζεται ὁμως, λόγω τῆς στενότητας τῆς ἐπιφάνειας, μόνο μὲ τὰ φωτοστέφανα τῶν ἀγγέλων πίσω ἀπὸ τὶς διακρινόμενες ἐνμέρει ἢ ἐν ὅλῳ μορφές. Παρὰ τὴν περιορισμένη ἐπιφάνεια, δὲν λείπει καὶ τὸ ἐπεισόδιο τῆς κοπῆς τῶν χειρῶν τοῦ Ἰεφωνία, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁμως διακρίνεται καλὰ μόνο ὁ ἄγγελος. Ἐπίσης ὑπάρχουν καὶ οἱ δύο ἱεράρχες, καθὼς καὶ ὁ ἄγγελος δίπλα στὸν Χριστὸ γιὰ νὰ παραλάβει τὴ σπαργανωμένη ψυχὴ τῆς Θεοτόκου. Ἀπουσιάζουν ὁμως οἱ δύο ὑμνωδοί, ποὺ τοποθετοῦνται συνήθως στὶς ἄκρες τῆς σύνθεσης.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη⁹⁸⁵ ἡ σύνθεση δὲν παρουσιάζει τίποτα τὸ ἰδιαίτερο. Ὁ ζωγράφος ἀρκεῖται στὴ μηχανιστικὴ ἐπανάληψη ἀρχαιότερων εἰκονογραφικῶν τύπων, ἐπιφέροντας ὁμως κάποιες ἀφαιρέσεις ἐξαιτίας τῆς περιορισμένης ἐπιφάνειας ποὺ εἶχε νὰ διακοσμήσει. Ὡς πρὸς τὴν ψυχογράφηση τῶν μορφῶν, ἰσχύουν τὰ ὅσα ἔχουμε σημειώσει μέχρι τώρα γιὰ τὸν ζωγράφο.

Ὁλόκληρη τὴν ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ τοίχου τὴν καταλαμβάνει ἡ Δευτέρα Παρουσία (πίν. 155α)⁹⁸⁶. Παρὰ τὶς ἐκτεταμένες καταστροφές καὶ ἀπολεπίσεις φαίνεται πὼς ἀκολουθεῖ τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων στὸ ἄνω τμήμα, τὴν ἐτοιμασία τοῦ θρόνου πιὸ κάτω, τὸν Παράδεισο καὶ τοὺς δίκαιους ἀριστερὰ καὶ τοὺς ἁμαρτωλοὺς δεξιὰ.

Σημαντικότερη ὁμως γιὰ τὸ μνημεῖο καὶ τὴν ἐποχὴ του εἶναι ἡ παράσταση τῆς Ἀποκάλυψης καὶ τοῦ Ὁράματος τοῦ Ἰωάννη (Ἀποκάλυψις 1, 9-20), ποὺ βρίσκεται στὸν νότιο τοῖχο τοῦ ναοῦ καὶ ἡ ὁποία δὲν διατηρεῖται πολὺ καλὰ (πίν. 152 καὶ 153α).

984. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. K. Wessel, Abraham, *RbK* I, στ. 11 κέ. Κατὰ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ ἀναπτύσσεται καὶ χρησιμοποιεῖται παρὰλληλα καὶ ἓνας διηγηματικὸς τύπος σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖο ἱστοροῦνται διαδοχικὰ τὰ ἐπεισόδια τῆς βιβλικῆς ἱστορίας, ὅπως π.χ. στὴν Gračanica καὶ στὸ Arilje, βλ. J. Stefanescu, *L'illustration des liturgies* πίν. CIV, καὶ G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* II πίν. 83.1-3. Ὁ διηγηματικὸς τύπος χρησιμοποιεῖται καὶ κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ

καὶ τὸν βρίσκουμε στὴν τράπεζα τῆς Λαύρας, στὸ καθολικὸ τῆς Μ. Κουτλουμουσίου καὶ στὴ Μεταμόρφωση τῆς Βελτισίας, γιὰ νὰ ἀναφέρω μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ μνημεῖα, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 141.2, καὶ 161.2, καὶ A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de la Transfiguration à Veltsista* εἰκ. 8α.

985. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. σημ. 125-129 (κοιμητηριακὸς ναὸς Μ. Λεμῶνος).

986. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς βλ. τὶς σημ. 533-539 τῆς Μ. Περιβολῆς, ὅπου ὅλη ἡ βιβλιογραφία.

Συγκεκριμένα είναι καταστραμμένο τὸ ἄριστερό της τμήμα, γεγονός ὅμως πὺν δὲν ἐμποδίζει τὴ συμπλήρωση τοῦ θέματος.

Στὸ μέσο τοῦ πίνακα, πὺν εἶναι χωρισμένος σὲ δύο μέρη ἐξαιτίας τοῦ ὑπάρχοντος παραθύρου, καθισμένος σὲ θρόνο χερουβεὶμ⁹⁸⁷ καὶ πατώντας σὲ φτερωτοὺς τροχοὺς⁹⁸⁸, εἰκονίζεται λευκοντυμένος γέροντας μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια, στὸ φωτοστέφανο τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιγραφή [Ο Ω]Ν. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι του ἡ ἐπιγραφή [Ο ΠΑΛΑΙΟΣ] ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ. Δὲν γνωρίζουμε τὴ χειρονομία τοῦ καταστραμμένου δεξιοῦ του χεριοῦ⁹⁸⁹. Μὲ τὸ ἄριστερό χέρι δὲν κρατᾷ «τὰς κλεῖς τοῦ θανάτου καὶ τοῦ Ἰδου», ὅπως συμβαίνει στὴν εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ, ἀλλὰ στηρίζει μεγάλη σταυροφόρο σφαῖρα πὺν τὴν ἀκουμπᾷ στὸ γόνατο. Ἀμφίστομο μεγάλο ξίφος, πὺν μοιάζει νὰ ἔχει βγεῖ ἀπὸ τὸ στόμα του (Ἀποκάλυψις 1, 16), κατευθύνεται αἰωρούμενο πρὸς τὰ ἄριστερά. Ἀπὸ τὶς ἐπτὰ λυχνίες πὺν ἀναφέρονται στὸ κείμενο τῆς Ἀποκάλυψης (1, 20) διατηροῦνται μόνο οἱ τέσσερις δεξιὰ κάτω ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους (ἐπιγρ. ΑΙ ΕΠΤΑ ΛΥΧΝΗΑΙ). Οἱ ἄλλες τρεῖς πρέπει νὰ εἰκονίζονταν ἄριστερὰ δίπλα στὸ παράθυρο. Κάτω ἀπὸ αὐτὲς παριστάνεται ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, στὸν ὁποῖο θὰ ἐπανέλθουμε πιὸ κάτω. Γύρω ἀπὸ τὸν Παλαιὸ τῶν ἡμερῶν, στὸν ἀνοιχτὸ κυανὸ οὐρανὸ, εἰκονίστηκαν σὲ ἡμικύκλιο σμήνος βρεφικῶν κεφαλῶν μὲ φτεροῦγες, πὺν καθὼς ἀποδόθηκαν ἐρυθρῶπες φαίνεται νὰ σχηματίζουν πύρινη δόξα πὺν περιβάλλει τὸν Χριστό. Τέλος ἔξω ἀπὸ τὴ δόξα τῶν φτερωτῶν κεφαλῶν εἰκονίζονται στὸ δεξιὸ τμήμα τέσσερις γονατιστοὶ ἄγγελοι, πὺν κρατοῦν μὲ τὸ ἓνα χέρι καὶ προσφέρουν στὸν Θεὸ ὁμοίωμα ἐκκλησίας σὲ διαφορετικὸ σχῆμα, ἐνῶ στὸ ἄλλο ἔχουν μικρὸ ἄγγειο ἢ πουργὶ γιὰ νὰ δεχτοῦν τὸ δῶρο τοῦ Θεοῦ, ὅπως σημειώνεται στὸ κείμενο τῆς Ἀποκάλυψης⁹⁹⁰. Ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω οἱ Ἐκκλησίες Περγάμου (ἐπιγρ. ΕΙΣ ΠΕΡΓΑΜΟΝ), Θυατείρων (ἐπιγρ. ΕΙΣ ΘΥΑΤΕΙΡΑ), Σάρδεων (ἐπιγρ. ΕΙΣ ΣΑΡΔΕΙΣ) καὶ Φιλαδελφείας (ἐπιγρ. ΕΙΣ ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΙΑΝ). Οἱ ἄλλοι τρεῖς, πὺν βρίσκονταν στὸ ἄριστερό τμήμα καὶ παρίσταναν τὶς Ἐκκλησίες Λαοδικέων, Ἐφεσίων καὶ Σμυρναίων, ἔχουν καταστραφεῖ. Στὸ κάτω ἄριστερὸ μέρος τῆς παράστασης, ξαπλωμένος στὸ πλάτωμα ὁρεινοῦ

987. Πὰ τὸ πρότυπο τοῦ καθισμένου Χριστοῦ, πὺν ἀνάγεται στὶς γερμανικὲς βίβλους τοῦ β' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ., βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 111, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Ἀλλὰ γιὰ τὸν θρόνο χερουβεὶμ πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε στὰ κείμενα, καθὼς καὶ στὴ διαμορφωμένη ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ εἰκονογραφία.

988. Δὲν ἀναφέρονται στὸ κείμενο τῆς Ἀποκάλυψης, ἀλλὰ τοὺς βρίσκουμε σὲ ἄλλες παραστάσεις θεοφανείας, ὅπως π.χ. στὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τοὺς δώδεκα ἀποστόλους, βλ. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut* (Venezia 1962) 7.

989. Θὰ ἔπρεπε μάλλον νὰ εἶναι ἀπλωμένο πρὸς τὰ δεξιὰ μὲ ἀνοιχτὴ τὴν παλάμη, στὴν ὁποία πιθανὸν νὰ κρατοῦσε ἐπτὰ ἀστέρια (Ἀποκάλυψις 1, 16) μέσα

σὲ κύκλο ἢ τοποθετημένα κυλικά, ὅπως συμβαίνει στὴν εἰκόνα τοῦ Θωμᾶ Βαθᾶ τῆς Πάτμου (σ' αὐτὴν ἐπιπλέον ἄριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή «Εγὼ εἰμὶ τὸ Α καὶ τὸ Ω. Ἀρχὴ καὶ τέλος ἡ Ἀποκάλυψις»), καθὼς καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ ἄγνωστου ζωγράφου τοῦ 1626, πὺν ἔγινε γιὰ τὸν Κρητικὸ λόγιό ἡγούμενο τῆς μονῆς Πάτμου καὶ μετέπειτα μητροπολίτη Λαοδικείας, βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 110, πίν. 47, καὶ σ. 165, πίν. 65. Ἡ δεύτερη εἰκόνα βρίσκεται πλησιέστερα στὴ βυζαντινὴ παράδοση.

990. Κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 111, τὰ εἰκονογραφικὰ πρότυπα τῶν ἀγγέλων πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν σὲ ἔργα τοῦ Μ. Δαμασκηνοῦ.

ὄγκου, εἰκονίζεται σὰν νὰ κοιμᾶται, ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος⁹⁹¹ (πίν. 152β). Ἀποδόθηκε γέρος, σχεδὸν φαλακρός, μὲ λευκὰ σγουρὰ γένια καὶ μαλλιά. Ἡ στάση του, ἄγνωστη στὰ δυτικὰ χαρακτικά, ἀποτελεῖ εὔρημα τῶν βυζαντινῶν ζωγράφων⁹⁹², ἀλλὰ ὁμως δὲν ἀποδίδει πιστὰ τὸ κείμενο τοῦ Ἰωάννη.

Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς ὅλης παράστασης πρέπει μᾶλλον νὰ ἀνατρέξουμε στὸν 15ο καὶ 16ο αἰώνα, γιατί ἡ προηγούμενη βυζαντινὴ τέχνη – ἀντίθετα μὲ τὴ δυτικὴ⁹⁹³ – δὲν ἀσχολήθηκε μὲ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ κειμένου τῆς Ἀποκάλυψης, λόγῳ τῶν πολλῶν ἐπιφυλάξεων καὶ τῆς μεγάλης δυσπιστίας πού ὑπῆρχε γιὰ τὴν αὐθεντικότητα καὶ τὴν κανονικότητα τοῦ βιβλίου⁹⁹⁴. Κάποιες βέβαια προσπάθειες γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ τύπου τοῦ Ἀποκαλυπτικοῦ Χριστοῦ, ὅπως σημειώνει καὶ ὁ Δ. Πάλλας⁹⁹⁵, εἶχαν γίνει κατὰ τὴν ὑστεροβυζαντινὴ περίοδο. Ὁλόσωμος Χριστὸς μὲ ξίφος ὑπάρχει στὴν Dečani (μέσα 14ου αἰ.)⁹⁹⁶, στὴ δὲ μικρογραφία τοῦ κώδ. Olschki 35398 φαίνεται πὼς ὁ Χριστὸς εἶναι πέρα γιὰ πέρα βυζαντινὸς καὶ μοιάζει νὰ ἔχει ἀντιγραφεῖ ἀπὸ παράσταση Παλαίου τῶν Ἡμερῶν, πράγμα πὺν ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ συνοδευόμενη ἀπὸ τὴ σχετικὴ ἐπιγραφή παράσταση πὺν μελετοῦμε. Ἐπόμενο παράδειγμα στὴν ἐξέλιξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀποτελεῖ πρὸς τὸ παρὸν ἡ εἰκόνα τῆς Πάτμου, πὺν εἶναι μία ἐπιτυχημένη προσπάθεια Κρητικοῦ ζωγράφου νὰ μεταφέρει ἀποκαλυπτικὸ θέμα ἀπὸ δυτικὴ χαλκογραφία ἢ ἄλλο χαρακτηριστικὸ ἔργο στὴν παράδοση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς, πράγμα πὺν συνεχίστηκε καὶ στοὺς κύκλους τῶν ἁθωνικῶν μονῶν⁹⁹⁷. Τὰ πρότυπα τοῦ δημιουργοῦ τῆς εἰκόνας τῆς Πάτμου Θωμᾶ Βαθᾶ πρέπει, ὅπως πολὺ σωστὰ ὑποστηρίζει ὁ Μ. Χατζηδάκης⁹⁹⁸, νὰ ἀναζητηθοῦν σὲ δυτικούς χαράκτες-ζωγράφους (Dürer, Lukas Cranach ὁ παλαιός, Holbein κ.ἄ. πὺν τοὺς ἀντιγράφουν), πὺν εἰκονογραφοῦν ἤδη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 15ου μέχρι τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα ἀλλεπάλληλες ἐκδόσεις τῆς Βίβλου. Πράγματι σὲ ξυλογραφία τοῦ Dürer τοῦ 1498 ὑπάρχουν τὰ περισσότερα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς εἰκόνας τοῦ Βαθᾶ καὶ τῆς τοιχογραφίας τοῦ λεσβιακοῦ μνημεῖου. Διαφέρουν μόνο ὡς πρὸς τὴ ρομφαία, πὺν στὸ ἔργο τοῦ Dürer βγαίνει ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Χριστοῦ⁹⁹⁹.

Πρόβλημα παραμένει τὸ πρότυπο πὺν χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος γιὰ τὴν παράσταση πὺν ἐξετάζουμε. Τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ γνῶριζε κάποια εἰκόνα τοῦ Βαθᾶ ἢ καὶ τοῦ Μ.

991. Ἀποκάλυψις 1, 17: «Καὶ ὅτε εἶδον αὐτὸν ἔπεσα πρὸς τοὺς πόδας αὐτοῦ ὡς νεκρός». Στὰ δυτικὰ ἔργα ὁ Ἰωάννης εἰκονίζεται ἢ γονατιστός, ὅπως στοῦ Dürer τοῦ 1498, εἴτε πεσμένος μπροῦντα, βλ. J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou, Interprétation byzantine de gravures occidentales* (Paris 1943) πίν. I, 3.

992. Δ. Πάλλας, Οἱ βενετοκρητικὲς μικρογραφίες Olschki 35398 τοῦ ἔτους 1415, *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου Α'* (Ἀθῆναι 1968) 364 (τὸ χειρόγραφο Olschki βρίσκεται σήμερὰ στὴ Walters Art Gallery-Baltimore, MS.W.335).

993. Πὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀποκάλυψης στὴ δυτικὴ τέχνη βλ. G. Schiller, *Ikographie der chri-*

stlichen Kunst, V. *Die Apokalypse des Johannes* (Gütersloh 1991), ὅπου ὑπάρχει πλούσια εἰκονογράφηση.

994. J. Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou* 7 κέ.

995. Δ. Πάλλας, Οἱ βενετοκρητικὲς μικρογραφίες Olschki 35398, 364-365.

996. V. Petrović - D. Bošković, *Dečani* (Beograd 1941) II 74, πίν. CLV, 2.

997. G. Millet, *Athos* πίν. 169, 184-185, 206-209, 263.

998. *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 111.

999. W. Wätzold, *Dürer und seine Zeit* (London 1935) εἰκ. 35.

Δαμασκηνού, γιατί δὲν ἔχει προσθέσει τίποτα τὸ καινούργιο στὴ γνωστὴ ἀπὸ παλαιότερα παραδείγματα εἰκονογραφία.

Ἡ παράσταση τοῦ ἐπώνυμου ἁγίου Γεωργίου (πίν. 151α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*), πού εἰκονίζεται στὸν νότιο τοῖχο μέσα στὸ ἀψίδωμα, προσθέτει ἓνα ἀκόμα παράδειγμα στὸν ὑπάρχοντα εἰκονογραφικὸ τύπο. Ὁ ἅγιος, γυρισμένος πρὸς τὸν θεατὴ, ὅπως ἀρμόζει σὲ λατρευτικὴ εἰκόνα, παριστάνεται καβάλα σὲ ἄσπρο καλοθερμμένο ἄλογο, πού καλπάζει πρὸς τὰ ἀριστερά, καὶ βυθίζει τὸ δόρυ του στὸ στόμα τοῦ φτερωτοῦ δράκοντα, ὁ ὁποῖος διατηρεῖται ἄσχημα. Στὰ καπούλια τοῦ ἁλόγου καὶ κοντὰ στὴ σέλα κάθεται κάπως ἄβολα ὁ νεαρὸς σκλάβος, πού σύμφωνα μὲ τὰ συναξάρια μόλις τὸν εἶχε ἐλευθερώσει ὁ ἅγιος¹⁰⁰⁰. Κρατᾷ μικρὸ λαγῆνι στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο ὑψώνει ρηχὴ ἀλλὰ εὐρεία λεκάνη. Στὸ πάνω δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης ὑπάρχει τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφεύγουν τρεῖς ἀκτίνες. Ἀπουσιάζει ὅμως τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ πού ὑπάρχει σὲ ἄλλες εἰκόνες¹⁰⁰¹. Στὴν πλάτη τοῦ ἁγίου κρέμεται στρογγυλὴ ἀσπίδα.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἔφιππου δρακοντοκτόνου ἁγίου Γεωργίου πρέπει κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη νὰ δημιουργήθηκε στὴν Κρήτη κατὰ τὸν 15ο αἰῶνα πάνω σὲ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων¹⁰⁰². Διαφορετικὴ ἄποψη ἔχει ἐκφράσει ὁ Π. Βοκοτόπουλος, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ πιθανότερο γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ τύπου νὰ ἀκολούθησαν οἱ Κρητικοὶ ἁγιογράφοι ἐνετικά πρότυπα τοῦ Trecento, ὅπως ἡ παράσταση τοῦ δρακοντοκτόνου ἁγίου σὲ πολύπτυχο τοῦ Paolo Veneziano¹⁰⁰³.

Ἀπέναντι ἀπὸ τὸν προηγούμενο ἅγιο εἰκονίζεται ἐπίσης σὲ ἀψίδωμα ἔφιππος καλπάζοντας πρὸς τὰ δεξιὰ ὁ ἅγιος Δημήτριος (πίν. 151β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*). Κι αὐτὸς εἶναι στραμμένος πρὸς τὸν πιστό, ἐνῶ τὸ ζωηρὸ καὶ καλοταϊσμένο ἄλογο δίνεται ἀπὸ πλάγια. Ὁ ἅγιος φορᾷ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία μὲ ἄλυσιδωτὸ θώρακα καὶ κρατᾷ διαγώνια τὸ κοντάρι. Πάνω δεξιὰ εἰκονίζεται τὸ συνηθισμένο τεταρτοκύκλιο τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκφεύγουν τρεῖς ἀκτίνες. Ἀπουσιάζει καὶ ἐδῶ τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ.

Ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφικὴ ἢ παράσταση τοῦ ἔφιππου ἁγίου, πού εἶναι γνωστὴ καὶ συνηθισμένη στὴ βυζαντινὴ τέχνη, πρέπει νὰ δέχτηκε ἰταλικά στοιχεῖα καὶ νὰ ξαναδουλεύτηκε στὴν Κρήτη¹⁰⁰⁴. Τὰ ξένα πρὸς τὴ βυζαντινὴ τέχνη στοιχεῖα διακρίνονται στὸ

1000. Πὰ τὸ θαῦμα βλ. H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris 1909) 74-75, καθὼς καὶ J. Auffhäuser (ἐκδ.), *Das Drachenwunder des Heiligen Georgs*, *Byz. Archiv* 5, 1911, 52-69, τοῦ ἴδιου, *Miracula Sancti Georgii* (Leipzig 1913) 113-129 (ἐκδ. Teubner), βλ. καὶ E. Lucchesi-Palli, *Georg Erzmarkt*, *LCI* 6, στ. 365-373.

1001. Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 22-24, ὅπου γίνεται ἐμπεριστατωμένη εἰκονογραφικὴ ἐξέταση τοῦ τύπου τοῦ δρακοντοκτόνου ἁγίου μὲ πολλὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 16ο-18ο αἰῶνα.

1002. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 77. βλ. καὶ J. Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien*

oriental, *Byz. Slav.* 5, 1933, 304-375, καὶ ἰδίως 373-374, ὅπου σημειώνεται πὼς τὸ θαῦμα τῆς δρακοντοκτονίας ἔχει ἤδη δημιουργηθεῖ εἰκονογραφικὰ τὸ 916, ἐνῶ ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα γίνεται συνδυασμὸς του σὲ μία παράσταση μὲ τὸ θαῦμα τῆς διάσωσης τοῦ νεαροῦ σκλάβου. Παρόλο πού ἀπὸ τὸν 16ο αἰ. βρίσκεται τὸ θαῦμα στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁθῶ, τὸ ἀγνοεῖ ἡ *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*, βλ. π.χ. τράπεζα Μ. Διονυσίου, Millet, *Athos* πίν. 211.3.

1003. *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 23, σημ. 7, ὅπου ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

1004. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 145 καὶ Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 99.

άλλογο και ένμέρει στην ίπποσκευή. Παρανοήσεις γενικά δεν υπάρχουν, αλλά μόνο κακοτεχνίες στο πλάσιμο και στη διαμόρφωση του τοπίου.

Δεξιά από το όραμα της Αποκάλυψης εικονίζεται ο Ἀρχάγγελος Μιχαήλ (πίν. 154β, έπιγρ. *Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ*). Μορφή επιβλητική, καταλαμβάνει ως πρὸς τὸ ὕψος καὶ τὶς τρεῖς διακοσμημένες ζῶνες τοῦ νότιου τοίχου. Εἶναι ντυμένος με στρατιωτικὴ ένδυμασία καὶ κρατᾷ γυμνὸ γιαταγάνι στὸ ὕψωμένο δεξι χέρι, καὶ ἔχει ὕψωμένο τὸ ἄριστερό, στὸ ὁποῖο πιθανὸν νὰ κρατοῦσε τὴν ψυχὴ τοῦ νεκροῦ σὲ μορφή μικροσκοπικοῦ βρέφους¹⁰⁰⁵ ἢ τὸ «κοινὸν τοῦ θανάτου ποτήριον»¹⁰⁰⁶. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ νεκροῦ, ποὺ παριστάνεται γέρος καὶ βρίσκεται ξαπλωμένος ἀνάσκελα στὰ πόδια τοῦ ἀρχαγγέλου, ὑπάρχει ἡ έπιγραφή *ΦΡΙΞΟΝ ΨΥΧΗ [ΜΟΥ] ΤΑ ΟΡΟΜΕΝΑ*.

Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ φύλακα ἀρχαγγέλου ἔχουμε κάνει μέχρι τώρα ἀρκετὲς φορὲς λόγο. Ἡ συγκεκριμένη παράσταση τοῦ ψυχοπομποῦ ἀρχαγγέλου εἶναι ἀρκετὰ κοινὴ στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη, καὶ βρίσκεται καὶ στὶς εἰκόνες καὶ τὶς τοιχογραφίες¹⁰⁰⁷.

Σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο τοῦ ἁγ. Γεωργίου

Στοὺς μακρεῖς τοίχους εἰκονίστηκαν, ὅπως ἔχουμε ἤδη σὲ προηγούμενες σελίδες σημειώσει, ένδεκα σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγ. Γεωργίου¹⁰⁰⁸. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιά οἱ σκηνὲς εἶναι:

1) Ἡ πρώτη σκηνή (πίν. 156α)¹⁰⁰⁹ εἰκονίζει τὸν ἅγιο παρρησιαζόμενος τὸν Διοκλητιανὸ (έπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ [.....ΟC] ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝΩ*). Τὸν συνοδεύουν δύο στρατιῶτες, ένῳ ὁ ἡγεμόνας, ποὺ εἶναι ντυμένος με πολυτελὴ ένδύματα, εἶναι καθισμένος σὲ πτυσσόμενο πολυτελὴ δίφρο καὶ χειρονομεῖ πρὸς τὸν ἅγιο. Ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὁ Μαγνέντιος ποὺ ἀναφέρει ἡ *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*¹⁰¹⁰. Τὸ

1005. Ὅπως π.χ. στὴν εἰκόνα τοῦ Γεωργίου Κορτεζᾶ τοῦ α' μισοῦ τοῦ 17ου αἰῶνα ποὺ βρίσκεται στὴν Κέρκυρα, βλ. Π. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 88, εἰκ. 44, καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, βλ. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges* 91, πίν. 57, καὶ τὴν κρητικὴ εἰκόνα τοῦ Ἑκκλησιαστικοῦ Μουσείου Μυτιλήνης, ποὺ ἀσφαλῶς εἶναι ἀρχαιότερη ἀπὸ τὸν 17ο αἰ. ὅπου τὴ χρονολογεῖ ὁ Ἡ. Βακιρτζῆς, *Θησαυροὶ τῆς Λέσβου* (Μυτιλήνη 1989) ἀρ. 25, σ. 63.

1006. Ὅπως π.χ. στὸν Ἅγ. Ἰωάννη Θεολόγο Μαυριώτισσας, βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἅγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας στὴν Καστοριά*, *Μακεδονικά* 21, 1981, 62, πίν. 25β.

1007. βλ. Μ. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges* καὶ *ABME* 10 (1964) 92-93.

1008. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου βλ. J. Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental* 370-375, ἐπίσης J. Mark-Weiner, *A Latin Pictorial Cycle of the Life of St. George in Turin and its Byzantine Sources*, *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes 1976, II A (1981) 393-404, καὶ τοῦ ἴδιου, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art* (New York 1977).

1009. Ἡ σειρά τῶν σκηνῶν, ποὺ συνήθως στηρίζονται εἰκονογραφικὰ στὸ *Συναξάρι* τοῦ Συμεῶν Μεταφραστῆ ἢ καὶ σὲ λαϊκότερα κείμενα, ὅπως τοῦ Δαμασκηνοῦ Στουδίτη, δὲν εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια καὶ οὔτε εἰκονίζονται πάντοτε οἱ ἴδιες σκηνές. βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 162.

1010. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 183.

θέμα με τὸν ἅγιο ἐνώπιον τοῦ βασιλιᾶ βρίσκεται στίς ἀρχαιότερες σωζόμενες πηγές¹⁰¹¹ καὶ εἰκονογραφεῖται κατὰ τὸν 11ο καὶ 13ο αἰώνα¹⁰¹².

2) Ἀκολουθεῖ ἡ σκηνή πού παριστάνει τὸν ἅγιο ὁδηγούμενο στὴ φυλακή (πίν. 156α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ [ΟΔΗΓΟΥΜΕΝΟΣ] ΕΝ ΦΡΟΥΡΑ*). Δεξιὰ εἰκονίζεται ὁ ἅγιος με τὰ χέρια μᾶλλον σὲ δέηση καὶ ἀριστερὰ τέσσερις ὅπλισμένοι στρατιῶτες πού τὸν σπρώχνουν με τὰ δόρατα πρὸς τὴ φυλακή. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ὁ ζωγράφος τοῦ μνημείου ἀντλεῖ ἀπὸ ἐρμηνεῖα ζωγραφικῆς ἀρχαιότερη ἀπὸ τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει τὴ σκηνή στίς πηγές τοῦ βιβλίου του¹⁰¹³. Πάντως πιὸ συχνὰ εἰκονογραφεῖται ἡ παράσταση πού δείχνει τὸν ἅγιο στὴ φυλακή¹⁰¹⁴. Στὰ παλαιότερα παραδείγματα τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς παριστάνεται ὁ ἅγιος νὰ διδάσκει τοὺς στρατιῶτες στὴ φυλακή¹⁰¹⁵.

3) Δεξιὰ ἀπὸ τὴν παραπάνω παράσταση εἰκονίζεται τὸ μαρτύριο πού στὴν *Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς* ἐπιγράφεται «ὁ ἅγιος βάρει μεγίστου λίθου πιεζόμενος» (πίν. 156β), σύμφωνα με τὸ ὁποῖο πάνω στὴν κοιλία τοῦ ἁγίου, πού εἶναι ξαπλωμένος ἀνάσκελα σὲ μαρμάρινη πλάκα, τοποθετεῖται ἀπὸ δύο δούλους με τὴν ἐπίβλεψη δύο στρατιωτῶν, μεγάλη μαρμάρινη πλάκα¹⁰¹⁶. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή πού συνόδευε τὴ σύνθεση σώζονται μόνο ἐλάχιστες λέξεις: [...ΜΑ...][...ΜΕΝΟC]. Ἡ σκηνή βρίσκεται ἀλλὰ με ἄλλη σειρὰ καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ 13ου αἰώνα στὸ Σινᾶ¹⁰¹⁷ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ μονῆς Δαμασκηνοῦ τοῦ β' μισοῦ τοῦ 16ου αἰώνα στὴν Κέρκυρα¹⁰¹⁸.

4) Ἀπὸ τὸ μαρτύριο τοῦ τροχοῦ (πίν. 156β), πού ἀκολουθεῖ δεξιὰ ἀπὸ τὴν προηγούμενη παράσταση, διατηρεῖται μόνο ἐλάχιστο τμήμα τοῦ σώματος ἑνὸς στρατιώτη στὴ δεξιὰ πλευρὰ τῆς σύνθεσης, καθὼς καὶ τὸ βάθρο στὸ ὁποῖο στηριζόταν ὁ τροχός. Τὸ μαρτύριο αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀγαπητὸ στοὺς ζωγράφους καὶ ἀπαντᾶται σὲ πολλὰ παραδείγματα κατὰ τὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ τόσο σὲ εἰκόνες ὅσο καὶ σὲ τοιχογραφίες¹⁰¹⁹.

5) Πρῶτη στὴ δυτικὴ ἄκρῃ τοῦ βόρειου τοίχου εἰκονίζεται ἡ σκηνή με τὸν ἅγιο «ἐν λάκκῳ ἀσβέστου βαλλόμενον» (πίν. 157α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΕΝ ΛΑΚΚΩ*

1011. H. Delehay, *Les légendes grecques* 51-52 βλ. καὶ Migne, *PG* 116, στ. 142-162.

1012. Βλ. S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, *Zograf* 12, 1981, 37, σημ. 109, ὅπου καὶ τὰ σχετικὰ παραδείγματα.

1013. *Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς* 300.

1014. Π.χ. στὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου, βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* πίν. 177.

1015. Στὴν ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης καὶ στὸν σταυρὸ τῆς Mestia (Γεωργία), βλ. S. Tomeković, *Les répercussions* 37, σημ. 114, καὶ σὲ φορητὴ εἰκόνα πιθανὸν τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. στὸ Leningrad, βλ. Myslivec, *Saint Georges* πίν. II.1.

1016. Καὶ ἡ παράσταση αὐτὴ βρίσκεται στίς πηγές

τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ ὅ.π. 300.

1017. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ* II 150, εἰκ. 167.

1018. Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 50, εἰκ. 29 καὶ 130.

1019. Π.χ. στὴ λιτὴ τῆς Μ. Βαρλαάμ, βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios* (München 1975) 284-286, εἰκ. 28 καὶ 37.11-12, ὅπου πολλὰ παραδείγματα, τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, βλ. Μ. Χατζηδάκη - Δ. Σοφιανό, *Μεγάλο Μετέωρο* 165, καὶ στὸν Ἁγ. Νικόλαο Κράψης, βλ. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales* εἰκ. 53a, καὶ σὲ εἰκόνες τῆς Πάτμου καὶ τῆς Κέρκυρας, βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* 161, πίν. 177, καὶ Π. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* 50, εἰκ. 29 καὶ 131.

ACBECTΩ ΒΑΛΛΟΜΕΝΟC). Μέσα σὲ μεγάλο δοχεῖο, στὸ ὁποῖο δύο ὑπηρετές σβήνουν ἀσβέστη, εἰκονίζεται μετωπικός, δεόμενος καὶ γυμνὸς ὁ ἅγ. Γεώργιος. Δὲν παρακολουθεῖ κανένας ἄλλος τῇ σκηνῇ. Στὸ πίσω μέρος πλαισιώνεται ἡ σύνθεση ἀπὸ τὸ ἀρχιτεκτόνημα ποὺ ὑπάρχει καὶ στὰ προηγούμενα ἐπεισόδια τοῦ μαρτυρίου.

Ἡ ἀπλὴ ἀπὸ ἄποψη εἰκονογραφίας καὶ συχνὰ ἀπαντῶμενη κατὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ¹⁰²⁰ σκηνὴ ποὺ περιγράψαμε ἀναφέρεται μόνο στὶς πηγὲς τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς*¹⁰²¹, ἔχει ὅμως εἰκονιστεῖ ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα στὸν σταυρὸ τῆς *Mestia*¹⁰²² καὶ δύο αἰῶνες ἀργότερα στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Σινᾶ, γιὰ νὰ ἀναφερθῶ στὰ πρῶτα παραδείγματα¹⁰²³.

6) Στὴν ἐπόμενη παράσταση ὁ ἅγιος φορῶντας τὰ πυρωμένα ὑποδήματα (πίν. 157α, ἐπιγραφή δὲν διατηρεῖται) βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ ἔχοντας τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέηση καὶ ὠθούμενος ἀπὸ τρεῖς στρατιῶτες ποὺ τὸν συνοδεύουν. Τὸ ἐπεισόδιο μνημονεύεται καὶ στὸ κανονικὸ κείμενο καὶ στὶς πηγὲς τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς*¹⁰²⁴. Ἡ παράσταση εἶναι ἀπὸ τὸ λαϊκότερο κείμενο τοῦ Δαμασκηνοῦ Στουδίτη¹⁰²⁵, ἀπουσιάζει ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα ἔργα, τοιχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες, καὶ συναντᾶται στὸν 15ο καὶ 17ο αἰῶνα¹⁰²⁶.

7) Ἀκολουθεῖ ἡ σκηνὴ τοῦ δαρμοῦ τοῦ ἁγίου μὲ βούνευρα (πίν. 157α καὶ 158α, ἐπιγρ. [*Ο ΑΓΙΟΣ*] *ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΟΥΝΕΥΡ(Ο)ΙC ΤΥΠΤΟΜΕΝΟC*) ποὺ εἶναι, ὅπως καὶ ἡ προηγούμενη, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν *Θησαυρὸ* τοῦ Δαμασκηνοῦ¹⁰²⁷. Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ξαπλωμένος μπρούμυτα στὸ ἔδαφος καὶ ἀκουμπισμένος στοὺς ἀγκῶνες του. Δύο δῆμοι τὸν δέρνουν μὲ βούνευρα ἀφήνοντας βαθιὲς πληγὲς στὸ κορμί του.

Ὅμοια περίπου εἰκονογραφικῶς, ἀλλὰ ἀντίστροφα τοποθετημένη, εἶναι ἡ σκηνὴ στὴν εἰκόνα τῆς μονῆς Σινᾶ, ποὺ χρονολογεῖται στὸν 15ο αἰῶνα¹⁰²⁸. Διαφορὰ ὑπάρχει μόνο ὡς πρὸς τὴ θέση τῶν χειρῶν τοῦ μάρτυρα, ποὺ στὴν εἰκόνα εἶναι τεντωμένα καὶ δεμένα. Κοινὰ στοιχεῖα διαπιστώνονται καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ στὴν Κέρκυρα, ὅπου εἰκονίζονται τρεῖς δῆμοι ποὺ τοὺς ἐπιβλέπουν δύο στρατιῶτες¹⁰²⁹. Τὸ μαρτύριο τῶν καρφωμένων καὶ πυρωμένων ὑποδημάτων ἐμφανίζεται σχετικὰ ἀργὰ στὴν εἰκονογραφία καὶ μάλιστα κατὰ τὴν παλαιολόγεια ἐποχὴ¹⁰³⁰.

1020. Π.χ. στὴ Μ. Δοχειαρίου, βλ. G. Millet, *Athos* πίν. 239.2, ὅπου τὸ μαρτύριο τοῦ ἁγίου ἀποδίδεται μὲ τὶς σκηνὲς τοῦ τροχοῦ, τῆς ἀσβέστου καὶ τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ.

1021. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 300.

1022. Πρόχειρα βλ. *LCI* 6, στ. 372.

1023. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μ. Σινᾶ* I 150, εἰκ. 167.

1024. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 183 καὶ 300. Στὴν πρώτη περίπτωση ἐπιγράφεται «ὁ ἅγιος ὑποδυόμενος τὰ πυρωμένα ποδήματα» καὶ στὴ δεύτερη «ὁ ἅγιος ὑποδυόμενος τὰς πεπυρακτωμένας σιδηρᾶς κρηπίδας».

1025. Δαμασκηνοῦ *Θησαυρός* (Βενετία 1873) 152.

1026. Βλ. πρόχειρα *LCI* 6, στ. 372, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

1027. Δὲν περιλαμβάνεται οὔτε στὸ κανονικὸ κείμενο οὔτε καὶ στὶς πηγὲς τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς*.

1028. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μ. Σινᾶ* I 154, εἰκ. 169.

1029. Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* εἰκ. 29 καὶ 131.

1030. Π.χ. στὸ *Staro Nagoričino*, βλ. G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 102.3, καὶ στὴ *Dečani*, βλ. VI. Petković - Dj. Bošković, *Dečani* II (Beograd 1941) 73, πίν. CII.1.

8) Δεξιά από την προηγούμενη εικονίζεται ή σκηνή όπου ο ἅγιος πίνει τὰ «φάρμακα» (πίν. 157β καὶ 158β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΗΝΝΟΝ ΤΑ ΦΑΡΜΑΚΑ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΜΑΓΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ*). Ἀριστερὰ ἀπὸ μακρόστενο τραπέζι, πὺν βρίσκεται στὴ μέση τοῦ πίνακα, εἰκονίζεται ὄρθιος ὁ Διοκλητιανὸς συνοδευόμενος ἀπὸ ἓνα μέλος τῆς ἀκολουθίας του. Στὴ στενὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ, πάνω στὸ ὁποῖο ὑπάρχει ἓνα μικρὸ ἄγγειο, παριστάνεται ὁ μάγος (ιατρός) Ἀθανάσιος, πὺν χειρονομεῖ δείχνοντας πρὸς τὸν ἅγιο, πὺν εἰκονίζεται δεξιά ὄρθιος πίνοντας τὸ δηλητήριο ἀπὸ μικρὸ ἄγγειο. Πίσω του ἓνας στρατιώτης. Παραδείγματα πὺν ἀπεικονίζουν τὴ σκηνὴ ἀρχαιότερα ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 14ου¹⁰³¹ δὲν σώθηκαν, παρόλο πὺν τὸ ἐπεισόδιο περιγράφεται σὲ πανηγυρικό λόγο τοῦ Ἀνδρέα Κρήτης¹⁰³². Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος μπορεῖ ἀπὸ ἐποχὴ σὲ ἐποχὴ ἐλαφρὰ νὰ παραλλάσσει, καθὼς τὰ κύρια πρόσωπα ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νὰ εἰκονίζονται μόνον πίσω ἀπὸ τὸ τραπέζι ἢ κατανεμημένα γύρω ἀπ' αὐτὸ καὶ νὰ συνοδεύονται ἀπὸ μέλη τῆς φρουρᾶς καὶ ὑπηρέτες.

9) Ἀκολουθεῖ τὸ θαῦμα τῆς Ἀνάστασης τοῦ νεκροῦ (πίν. 157β καὶ 158β, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΝΕΚΤΕCΕΝ ΤΟΝ ΝΕΚΡΟΝ*), ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται σαβανωμένος καὶ ἀνακαθισμένος μέσα στὸν τάφο, μὲ τὰ χέρια δεμένα σταυρωτὰ κάτω ἀπὸ τὸ σάβανο. Πίσω παριστάνεται ὁ Διοκλητιανὸς μὲ τὸν Μαγνέντιο καὶ ὁ μάγος Ἀθανάσιος, πὺν συζητοῦν καὶ ἐκδηλώνουν τὸν θαυμασμό τους μὲ ἔντονες χειρονομίες. Στὰ πόδια τοῦ νεκροῦ εἰκονίζεται μισογονατισμένος καὶ δεόμενος ὁ μάρτυρας. Στὴν ἄνω δεξιά γωνία παριστάνεται ὁ οὐρανός, χωρὶς τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, ἀπ' ὅπου ἐκφεύγουν τρεῖς ἀκτίνες. Τὸ θαῦμα, πὺν εἶναι ἤδη γνωστὸ σὲ πάπυρο τοῦ 6ου αἰῶνα¹⁰³³, ἀναφέρεται στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς*¹⁰³⁴, καὶ βρίσκεται καὶ στὶς εἰκόνες τοῦ 13ου καὶ 15ου αἰῶνα τῆς μονῆς Σινᾶ¹⁰³⁵, καθὼς καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Πάτμου¹⁰³⁶ καὶ τῆς Κέρκυρας¹⁰³⁷. Καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις ἡ στάση τοῦ ἁγίου μᾶς φέρνει στὸν νοῦ τὸν Χριστὸ στὶς σκηνές τῶν θαυμάτων.

10) Δεξιά εἰκονίζεται ἡ σκηνὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἅγιος προσευχόμενος γκρεμίζει ἀπὸ τὶς βάσεις τους καὶ συντρίβει τὰ εἰδωλα (πίν. 159α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ...*) Στὴ μέση τῆς παράστασης εἰκονίζεται ὁ ἅγιος στραμμένος πρὸς τὰ δεξιά μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέηση. Τὸν συνοδεύουν τρεῖς στρατιῶτες πὺν χειρονομοῦν ἀπὸ ἀγανάκτηση ἢ θαυμασμό γι' αὐτὰ πὺν βλέπουν. Τὸ ἐπεισόδιο, πὺν ἀναφέρεται στὸν πάπυρο τοῦ 6ου αἰῶνα¹⁰³⁸, συναντᾶται καὶ στὶς δύο εἰκόνες τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ, στὸ Staro Nagoričino¹⁰³⁹, καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Πάτμου καὶ τῆς Κέρκυρας πὺν μνημονεύσαμε παρα-

1031. Στὸ Staro Nagoričino, βλ. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 103.2.

1032. Βλ. H. Delehay, *Les légendes grecques* 52 καὶ 59. Ἡ λήψη τῶν δηλητηρίων μνημονεύεται στὸ λαϊκὸ κείμενο τοῦ Δαμασκηνοῦ Στουδίτη, *Θησαυρός* 138-139 καὶ στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς* 184 καὶ 300.

1033. Βλ. πρόχειρα *LCI* 6, στ. 372.

1034. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 184 καὶ πηγές τῆς σ. 300.

1035. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μ. Σινᾶ* I

εἰκ. 167 καὶ 169. Στὶς εἰκόνες αὐτὲς τὸ ἐπεισόδιο ἀκολουθεῖ ἄλλο εἰκονογραφικὸ τύπο μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο ὄρθιο καὶ τὸν νεκρὸ μὲ τὰ χέρια ἐλεύθερα.

1036. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* πίν. 177.

1037. Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* εἰκ. 29 καὶ 132.

1038. Πρόχειρα στὸ *LCI* 6, στ. 372.

1039. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* III πίν. 103.

πάνω. Οί εικονογραφικές διαφορές ανάμεσα στη σκηνή του μνημείου μας και τις άλλες που αναφέραμε έντοπίζονται στον αριθμό των προσώπων που συνοδεύουν τον άγιο.

11) Ο κύκλος του μαρτυρίου του αγίου κλείνει με την αποτομή του, καθώς και τον θάνατο της βασίλισσας Ἀλεξάνδρας (πίν. 159α, ἐπιγρ. *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ...* ή υπόλοιπη πολύ δυσανάγνωστη), που λαμβάνει χώρα σὲ ὄρεινὸ τοπίο. Ὁ ἅγιος, πὺν εἶναι γονατισμένος στὸ ἔδαφος, ἔχει ἤδη ἀποκεφαλιστεῖ¹⁰⁴⁰ ἀπὸ τὸν ἄτεχνα ἀποδομένο στρατιώτη. Αὐτὴ ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση δὲν βρῖσκεται στὰ πρῶμα παραδείγματα. Λίγο ἀριστερότερα εἰκονίζεται ἡ βασίλισσα καθισμένη στὸν βράχο, ἔχοντας τὰ μάτια κλειστὰ καὶ τὰ χέρια σὲ δέηση. Ξεψυχάει προτοῦ ἀποκεφαλιστεῖ καὶ παραδίδει τὸ πνεῦμα της στὸν ἄγγελο πὺν προβάλλει μέσα στὰ σχηματικὰ ἀποδομένα σύννεφα¹⁰⁴¹.

Ἡ παράσταση ἔχει εἰκονιστεῖ σύμφωνα με τὴν περιγραφὴ τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς*¹⁰⁴², πὺν ὁρίζει στὸν ἴδιο πίνακα καὶ ταυτόχρονα τὴν ἀποτομὴ τοῦ μεγαλομάρτυρα καὶ τὸν θάνατο τῆς βασίλισσας¹⁰⁴³.

Τεχνικὴ - τεχνοτροπία

Ἀπὸ τὰ σχετικὰ λίγα στοιχεῖα γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴν τεχνοτροπία τοῦ μνημείου πὺν σημειώσαμε μέχρι τώρα ἔγινε, νομίζω, ἀντιληπτὸ πὺς τὸ μικρὸ μνημεῖο τῆς Ἀνεμότιας ἔχει διακοσμηθεῖ σὲ διαφορετικὲς ἐποχές, πὺν δὲν ἀπέχουν πολὺ μεταξύ τους, ἀπὸ δύο ζωγράφους τῶν ὁποίων ἡ τέχνη δὲν παρουσιάζει μεγάλες διαφορές. Ὁ ἓνας, ὁ ἱεροδιάκονος Ἰωάννης Χωματζῆς, πὺν ὑπογράφει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ διακόσμου, πρέπει νὰ ἐπιζωγράφησε καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοῖχου. Τοῦτο εἰκάζεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες τεχνοτροπικὲς διαφορές, καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο πὺν ἐφάπτονται τὰ κονιάματα τῶν δύο μακρῶν τοίχων στὸν δυτικὸ, ὁ ὁποῖος ὅλως παραδόξως ζωγραφίστηκε πρῶτα. Καὶ οἱ δύο ζωγράφοι χωρὶς δυσκολία κατατάσσονται στὴν πλειάδα τῶν ἐπώνυμων καὶ ἀνώνυμων, ἡσσονος σημασίας, καλλιτεχνῶν, οἱ ὁποῖοι ἐργάζονται χωρὶς ἰδιαίτερες ἀξιῶσεις καὶ φιλοδοξίες μετὰ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας ἀποβλέποντας περισσότερο νὰ διδάξουν μετὰ τὴ ζωγραφία τους παρὰ νὰ ἐντυπωσιάσουν μετὰ τὴν καλλιτεχνία τους. Αὐτὲς τὶς σκέψεις πρέπει νὰ ἔχει ὑπόψη τοῦ ὁποῖος θὰ θελήσει νὰ πλησιάσει τὸ ἔργο τους.

1040. Ὅπως συνηθίζεται στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ, βλ. τὴν παράσταση τῆς λιτῆς τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων, Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο* εἰκ. 165, στὴ Μ. Δοχειαρίου, G. Millet, *Athos* πίν. 239.2, καὶ στὸν Ἅγ. Νικόλαο Κράνης, A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista* πίν. 53a.

1041. Οἱ ἀρχαιότερες πηγὲς κάνουν λόγο γιὰ ἀποκεφαλισμό τῆς βασίλισσας. Βλ. H. Delehay, *Les légendes grecques* 54 καὶ P. Canart, *La collection hagiographique palimpseste du Palatinus graecus* 205 et la passion de St. Georges BHG 670g, *Anal.Boll.* 100, 1982,

105-106. Οἱ ὑπόλοιπες πηγὲς μνημονεύουν ξεψύχισμα τῆς βασίλισσας πρὶν ἀποκεφαλιστεῖ, βλ. H. Delehay, *Les légendes grecques* 58, 62, τοῦ ἴδιου *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* 626, ἐπίσης Δαμασκηνοῦ Στουδίτη, *Θησαυρὸς* 141.

1042. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 184.

1043. Οἱ πηγὲς ὁμως τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς* 301, ὁρίζουν τὸ μαρτύριο τῆς βασίλισσας σὲ διαφορετικὸ πίνακα, ὅπως συμβαίνει π.χ. στὴν εἰκόνα τῆς Κέρκυρας, πὺν ἔχουμε ἤδη μνημονεύσει, καὶ στὴν ὁποία ἡ βασίλισσα εἶναι ἤδη ξεψυχισμένη.

Τὸ τοπίο, φυσικὸ καὶ ἀρχιτεκτονικὸ, χρησιμεύει ὡς τὸ κατάλληλο σκηνικὸ γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν συνθέσεων. Τὰ ἐπίπεδα στὰ ὁποῖα διαρθρώνεται τὸ φυσικὸ τοπίο μὲ τὶς λοξὲς ἐπιφάνειες, παρόλο πὺν φαίνονται ἀσύνδετα μεταξύ τους, δίνουν τὴν ἐντύπωση κάποιου βάθους στὸν πίνακα. Οἱ μορφὲς ὅμως, ὅπως π.χ. στὴν περίπτωση τοῦ κακοῦ βοσκοῦ στὴ σύνθεση τοῦ καλοῦ Ποιμένα, στὸ ὄραμα τῆς *Ἀποκάλυψης* τοῦ Ἰωάννη καὶ στὴν ἀποτομὴ τοῦ ἁγ. Γεωργίου, εἶναι ἀσύνδετες μ' αὐτὸ καὶ μοιάζουν νὰ αἰωροῦνται μπροστὰ ἢ πάνω του.

Μονότονη ἐπανάληψη ἐπικρατεῖ στὸ βαρὺ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, ἡ δὲ διαφοροποίησή του ἀπὸ σύνθεση σὲ σύνθεση εἶναι ἐλάχιστη ἕως ἀνύπαρκτη. Τὰ κτίσματα σχεδιάζονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διώροφα, μὲ τοξωτὰ ἢ τετράγωνα ἀνοίγματα, καὶ στεφανώνονται κατὰ διαστήματα μὲ πυργίσκους, οἱ ὁποῖοι φέρουν πάντοτε στὴν μπροστινὴ ὄψη ἀνοίγματα καὶ κάνουν τὶς οἰκίαις νὰ μοιάζουν μὲ κάστρα. Σὲ καμία περίπτωση δὲν ξεχωρίζει καθαρὰ πότε πρόκειται γιὰ ὀχυρωματικὸ τεῖχος καὶ πότε γιὰ ἐξωτερικὸ οἰκίας. Διαπιστώνεται ἔτσι κάποια παρανόηση τῆς μορφῆς ἀλλὰ καὶ τῆς λειτουργίας τῶν κτισμάτων. Δὲν λείπει καὶ ἡ τυπικὴ διακόσμηση τῶν κάθετων ἐπιφανειῶν μὲ σχηματοποιημένα ἀνθικά καὶ γεωμετρικὰ κοσμήματα, γνωστὰ ἀπὸ προηγούμενες ἐποχές. Τὸ συμπέρασμα στὸ ὁποῖο θὰ μπορούσαμε νὰ καταλήξουμε εἶναι ὅτι τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ἀποτελεῖ ἀπλῶς τὸ σκηνικὸ μπροστὰ στὸ ὁποῖο ἐκτυλίσσεται ἡ ἱερὴ ἱστορία, χωρὶς νὰ δένεται μ' αὐτήν.

Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῶν μορφῶν. Οἱ ὁλόσωμοι ἄγιοι τοῦ Ἰ. Βήματος εἶναι μᾶλλον εὐσωμοί, μὲ βαριὲς ἀναλογίες, μὲ μικρὰ κεφάλια καὶ λεπτοὺς λαιμούς, πὺν σὲ μερικὲς περιπτώσεις δὲν δένονται σωστὰ μὲ τὸν κορμό, ὁ ὁποῖος ἐξαφανίζεται κάτω ἀπὸ τὰ βαριὰ ἄμφια. Μαζὶ μὲ τὶς δυσαρμονίες ἐπισημαίνονται καὶ σχεδιαστικὲς ἀδυναμίες. Τὰ κεφάλια εἶναι ὅλα σχεδὸν ὡσειδῆ καὶ ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία παίρνουν σχῆμα πρὸς τὸ τριγωνικὸ ἢ ἐλαφρὰ τετράγωνο. Τὰ περιγράμματα στὶς νεανικὲς μορφὲς εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτα καὶ στὶς μεσήλικες καὶ γεροντικὲς εἶναι μᾶλλον ἀπαλὰ καὶ ἀποδίδονται μὲ ἀνοιχτὴ πράσινη σκιά. Τὰ μάτια εἶναι μᾶλλον ἀμυγδαλωτὰ καὶ οἱ σκιὲς γύρω τους ὄχι τόσο ἔντονες. Τὰ φρύδια εἶναι σπαθωτὰ, οἱ μύτες λεπτὲς καὶ τὰ χεῖλη ἐλαφρὰ σαρκώδη. Ὅλα σχεδιάζονται κάπως συνοπτικά. Πιὸ σκληρά, πὺν διαμορφώνονται ὄχι τόσο μὲ τὶς φωτοσκιάσεις ὅσο μὲ τὶς γραμμὲς πὺν τὰ αὐλακώνουν, ζωγραφίζονται τὰ πρόσωπα τῶν γεροντοτέρων. Τὰ μαλλιά τῶν νέων εἶναι κοντὰ σγουρά, καστανά, καὶ ἀποδίδονται συνοπτικά μὲ σκούρδους. Κάπως πιὸ ἴσια εἶναι τὰ μαλλιά τῶν μεσηλί-κων, ἐνῶ τῶν γερόντων εἶναι λευκὰ μακριὰ. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο δίνονται καὶ τὰ γένια.

Ἡ ἀπόδοση τῶν ψυχικῶν καταστάσεων τῶν εἰκονιζομένων, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ ἁγ. Γεωργίου στὶς συνθέσεις τῶν μαρτυριῶν του, εἶναι ἀπὸ ὑποτυπώδης ἕως ἀνύπαρκτη καὶ ἐκφράζεται κυρίως μὲ τὶς χειρονομίες.

Τὰ ἐνδύματα διακρίνει γραμμικὴ καὶ ὄχι πλαστικὴ ἀπόδοση. Οἱ πτυχὲς πὺν δίνονται σχεδὸν πάντοτε μὲ τὸ βασικὸ χρῶμα σὲ βαθύτερο τόνο, κατακερματίζουν σχηματικὰ τὶς ἐπιφάνειες δημιουργώντας ὁμόθετα τρίγωνα ἢ ἡμικύκλια ἢ ἄλλου εἶδους σχήματα.

Ἡ χρωματικὴ κλίμακα εἶναι μᾶλλον φτωχή. Τὸ πράσινο, τὸ κόκκινο κρασιοῦ, ἢ σπασμένη ὠχρα, τὸ ρόδινο καὶ κυανὸ ἀνοιχτό, τὸ μενεξελὶ καὶ τὸ καφέ εἶναι τὰ χρώματα πὺν χρησιμοποιοῦνται συχνότερα καὶ μάλιστα στὶς πιὸ ἄτονες ἀποχρώσεις. Δὲν καταβάλλεται προσπάθεια νὰ ἐξισορροπηθοῦν τὰ ψυχρὰ μὲ τὰ θερμὰ χρώματα. Ἡ χρῆση τοῦ

χρυσού είναι περιορισμένη στα φωτοστέφανα. Ἡ ἐντύπωση πού δίνει τὸ σύνολο τοῦ διακόσμου εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ψυχρή.

Οἱ παρατηρήσεις πού προηγήθηκαν μᾶς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ διακόσμηση τοῦ Ἀγ. Γεωργίου (1702), ἔργο μετρίου ζωγράφου, ἀκολουθεῖ, μὲ τάσεις ἀπλοποίησης, τὴν καθιερωμένη ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα τεχνικὴ καὶ εἰκονογραφία. Τὸ γενικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς, ὅπως διαμορφώθηκε μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κρήτης (1669), δὲν εὐνοεῖ τὴν ἀνανέωση τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς.

ΜΕΡΟΣ Γ

1. ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΩΝ ΕΞΕΤΑΣΘΕΝΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΚΑΙ Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΚΑΙ 17ο ΑΙΩΝΑ

Π ριν ασχοληθοῦμε μὲ τὸ πρόβλημα τῶν ζωγράφων τῶν μνημείων γιὰ τὰ ὁποῖα ἔγινε ἐκτενὴς λόγος στὶς προηγούμενες σελίδες τοῦ βιβλίου, κρίνουμε σκόπιμο, παρόλο ποὺ ὑπάρχει ὁ κίνδυνος τῶν ἐπαναλήψεων, νὰ ἀναφεροῦμε παράλληλα καὶ μὲ ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη συντομία, στὰ κύρια στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς καὶ ἰδίως τῆς τεχνοτροπίας τοῦ διακόσμου τῶν ναῶν.

Οἱ τοιχογραφίες ὅλων τῶν μνημείων ἔχουν γίνει μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας, οἱ περισσότερες κατ' εὐθείαν πάνω σὲ λεῖο, πλούσιο σὲ ἀσβέστη κονίαμα (π.χ. οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης Παπιανῶν), καθὼς καὶ πάνω σὲ λεπτὸ στρώμα γύψου (π.χ. οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ καὶ τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος). Στὴ δεύτερη περίπτωση ἡ ἀπόδοση εἶναι πιὸ καλλιγραφικὴ καὶ δείχνει ἐξοικείωση τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος, ποὺ διακρίνονται ἀπὸ πλαδαρὸ πλάσσιμο, δὲν ἔχουν καμία σχέση μὲ τὴν Κρητικὴ Σχολή καὶ πλησιάζουν πρὸς τὴ «μακεδονική» τεχνοτροπία τοῦ 15ου αἰῶνα, χωρὶς βέβαια νὰ μποροῦν νὰ ἐνταχτοῦν σ' αὐτήν, γιὰτὶ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος πλάθει τὰ πρόσωπα, ποὺ εἶναι μᾶλλον τυποποιημένα, πιὸ μαλακὰ καὶ μὲ μεγαλύτερη εὐαισθησία, μὲ χρώματα πιὸ λεπτόρρευστα καὶ πλατύτερα φῶτα, ἀποφεύγοντας, ἀκόμα καὶ στὶς γεροντικὲς μορφές, τὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις. Οἱ πτυχωσεις τοῦ εἶναι γραμμικὲς καὶ σχηματοποιημένες, χωρὶς πλαστικότητα. Ὁ ζωγράφος εἶναι ἄγνωστος. Χρονολογικὰ τὶς ἔχουμε τοποθετήσει στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου καὶ τὸ ἀργότερο μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰῶνα, θεωρώντας τες ὡς χορηγία τοῦ κτίτορα τῆς μονῆς ἁγίου Ἰγνατίου μετὰ τὴν ἀνάρρησή του στὸν μητροπολιτικὸ θρόνο Μηθύμνης.

Στὸν ἴδιο ζωγράφο τοῦ καθολικοῦ πρέπει νὰ προσγράψουμε καὶ τὸ σωζόμενο ἄνω τμῆμα τοῦ σώματος τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ¹⁰⁴⁴, ποὺ τώρα ἐκτίθεται στὸ μουσεῖο τῆς μονῆς καὶ ἐντυπωσιάζει μὲ τὴν εὐρεία ἐπεξεργασία τῆς σάρκας καὶ τὴν προσπάθεια νὰ ἀποδοθοῦν σωστὰ οἱ πτυχωσεις τοῦ ἱματίου. Στὸν ἴδιο ὀφείλεται καὶ ἡ διακόσμηση μικρῆς ἀβαθοῦς κόγχης μὲ Ἄκρα Ταπείνωση καὶ μὲ ὠραῖο φυτικὸ κόσμημα μέσα σὲ συνε-

1044. Ἡ θέση τοῦ στὸν ναὸ εἶναι ἄγνωστη. Εἶναι πολὺ πιθανόν, καθὼς τὸ καθολικὸ ἦταν ἀφιερωμένο στὸν Ταξιάρχῃ Μιχαήλ, νὰ βρισκόταν ἀπέναντί του

σὲ ἀβαθὴ κόγχη κοντὰ στὸ τέμπλο ἢ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἴσοδο τοῦ μνημείου.

χόμενα τρίγωνα στο μέτωπο και τις παρειές της, ή όποια βρίσκεται σέ μικρό παρεκκλήσι του δευτέρου όρόφου τής βόρειας κόρδας.

Άλλες τοιχογραφίες του άνώνυμου αύτου ζωγράφου δέν έχουν εντοπίσει στη Λέσβο. Χωρίς νά αποκλείεται ή περίπτωση τής καταστροφής τους, θά λέγαμε πώς ό καλλιτέχνης μάλλον δέν ήταν ντόπιος. Τό πιό πιθανό είναι νά είχε προσκληθεϊ στη μονή από τη Μακεδονία ή ακόμα από τη Χίο και την άπέναντι μικρασιατική άκτή, παρόλο πού στην τελευταία, λόγω τών μεγάλων καταστροφών πού άκολούθησαν τόν ξεριζωμό, δέν έχουν εντοπιστεϊ κάποια έστω και άποσπασματικά παραδείγματα. Καί με τις δύο ή Λέσβος διατηρούσε διαρκείς και ισχυρούς έμπορικούς και άλλους δεσμούς. Δέν γνωρίζουμε ποιές ήταν οί έμπορικές και καλλιτεχνικές σχέσεις τής Λέσβου με τη Μακεδονία, όπου διαπιστώνεται τό αύτό τεχνοτροπικό ρεϋμα (π.χ. στη Βέροια και στην Καστοριά). Η έπιτήδευση του ζωγράφου σέ τεχνοτροπία ξένη πρός τό ρεϋμα τής εποχής, πού είναι ή Κρητική ζωγραφική, δηλώνει κατά την άποψη μας άδυναμία άφομοίωσης και προσαρμογής. Δέν γνωρίζουμε αν έκτός από τοιχογραφίες είχε φιλοτεχνήσει και φορητές εικόνες, όπως συμβαίνει με μερικούς από τούς αρχαιότερους και σύγχρονους του ζωγράφους (π.χ. ό Όνούφριος από τό Βεράτι). Η έργασία του πάντως δέν ταιριάζει με την ψιλοδουλεμένη τεχνική τών φορητών εικόνων.

Σέ άλλο, άγνωστο επίσης, ζωγράφο και πιθανόν στον καλλιτέχνη του διακόσμου του κοιμητηριακού ναού, με διαφορά ίσως μερικών έτών, πρέπει νά προσγράψουμε, λόγω τής τεχνοτροπικής συγγένειας, και τά σπαράγματα πού κατά την παράδοση προέρχονται από τό καθολικό, την τράπεζα και τά κελλιά τής μονής. Ύπενθυμίζουμε πώς πρόκειται για την ένθρονη Θεοτόκο, πού έχει στην ποδιά της τόν Χριστό, τά κεφάλια δύο άγίων και τμήμα από την Ύπαπαντή, πού έντοιχίστηκε στο θεωρούμενο κελλι του άγ. Ίγνατίου. Πά κάποιο λόγο δέν επανήλθε για νά ολοκληρώσει τόν διάκοσμο, όποτε ή συνέχιση του έργου ανατέθηκε λίγα χρόνια μετά στον ζωγράφο του κοιμητηριακού ναού.

Στό έργο του ζωγράφου του κοιμητηριακού ναού διαπιστώνονται μικρές τεχνοτροπικές διαφορές ανάμεσα στις μορφές τής κόγχης και τις νεανικές από τη μία, και τις μεσήλικες και γεροντικές από την άλλη. Οί διαφορές αυτές, ή άνιση δηλαδή ποιότητα στα πρόσωπα, δέν μπορούν νά άποδοθοϋν σέ άλλο ζωγράφο, αλλά όφείλονται στην προσπάθεια του καλλιτέχνη νά άποτυπώσει στα πρόσωπα τά χαρακτηριστικά τής ήλικίας και τις διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις, και έπιπλέον στη χρησιμοποίηση άλλων προτύπων, τά όποια όμως δέν άφομοιώθηκαν πλήρως. Όστόσο τό έργο του παρουσιάζει όμοιογένεια, πράγμα πού δηλώνει πώς ό διάκοσμος έγινε από ένα και μόνο καλλιτέχνη. Τά νεανικά πρόσωπα, στα όποια επικρατεί τό φώς και ή χρήση περιορισμένων πράσινων ή καστανοπράσινων σκιών, πλάθονται πολύ πιό μαλακά από τά πρόσωπα τών μεσηλικών και τών γερόντων. Η χρήση τών γραμμών για την άπόδοση τών ρυτίδων δέν έχει τό επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, γιατί είναι ξηρές και ένμέρει άκαμπτες. Η μείξη τών χρωμάτων δηλώνει ευαισθησία στα μαλακά και γλυκά χρώματα, στις όμαλές μεταβάσεις και έναλλαγές και στη συστηματική άποφυγή τών σκοτεινών χρωμάτων.

Τις τοιχογραφίες πού σώθηκαν στο μικρό παρεκκλήσι του Χριστού Σωτήρα στον κάμπο τής Καλλονής (σπάραγμα από τόν Άμνό-Μελισμό, και ό Χριστός και ή Παναγία στο χτιστό τέμπλο στη θέση τών δεσποτικών εικόνων) τις άποδώσαμε στον ζωγράφο του

κοιμητηριακοῦ ναοῦ βασιζόμενοι τόσο στην κοινή καλλιτεχνική γλώσσα καὶ τεχνοτροπία, ὅσο καὶ στην ὁμοιότητα τῶν γραμμάτων τῶν ἐπιγραφῶν. Ἀσφαλῶς οἱ δύο τοιχογραφίες τοῦ τέμπλου ἀντιγράφουν φορητὲς εἰκόνες.

Τὸ τμήμα τῆς γραπτῆς ἐπιγραφῆς, ποὺ ἀπὸ εὐτυχὴ συγκυρία διατηρήθηκε στὸ ἄνω μέρος τῆς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, διασώζει τὴ χρονολογία ΠΓ' Σεπτ. 7086 (=1577). Κοντὰ στὸ ἔτος αὐτό, καὶ πιθανὸν ἓνα-δύο χρόνια νωρίτερα, πρέπει κατὰ τὴ γνώμη μας ὁ ζωγράφος νὰ ὁλοκλήρωσε τὴ διακόσμηση τοῦ καθολικοῦ καὶ στὴ συνέχεια νὰ καταπιάστηκε μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ καὶ τοῦ ναῖσκου τοῦ Χριστοῦ Σωτήρα.

Στὶς κακοδιατηρημένες, ἀλλὰ χρονολογημένες στὰ 1544 τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου Τζιθρας, ποὺ ἐντοπίζονται στὸν χώρο τοῦ Ἱ. Βήματος, παρατηροῦνται ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν Κρητικὴ Σχολή¹⁰⁴⁵. Δουλεμένες μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς ξηρογραφίας, ἀλλὰ σήμερα σὲ μεγάλη ἔκταση ἔντονα ἀπολεπισμένες, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴν πορεία τῆς ἐργασίας τοῦ καλλιτέχνη. Προηγεῖται, ὅπως συνήθως, γενικὸς σχεδιασμὸς τῆς μορφῆς. Στὰ πρόσωπα τῶν συνθέσεων καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν ὅλα ἀποδίδονται μᾶλλον περιληπτικά. Ὁ προπλασμὸς δὲν εἶναι τόσο βαθυκάστανος καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ἔχει γίνει μὲ ψημένη ὥχρα στὴν ὁποία ἔχει προστεθεῖ λίγο μαῦρο χρῶμα. Ἐλάχιστες ἕως καὶ ἀνύπαρκτες εἶναι οἱ ψιθυριὲς ποὺ χρησιμοποιοῦνται πάνω στὸ καστανέρυθρο σάρκωμα, τὸ ὁποῖο πλάθεται λεῖο καὶ χυμῶδες. Τοῦτο παρατηρεῖται καὶ στὶς γεροντικὲς μορφές, τῶν ὁποίων τὰ ἐξογκωμένα μῆλα μόλις ποὺ διαγράφονται μὲ ἀπαλὴ γραμμὴ. Τὰ μικρά, στενὰ καὶ ἀμυγδαλωτὰ μάτια περιβάλλονται ἀπὸ ἀνοιχτὴ καστανὴ σκιά, τὰ παχιά φρύδια ἀποδίδονται συνοπτικά, εἶναι παχύτερα πρὸς τὴν ἔξω ἄκρη καὶ λίγο πὺ πάνω ἀπ' αὐτά, στὸ μέτωπο, ὑπάρχει λεπτὴ καστανὴ γραμμὴ ποὺ διαγράφει τὴν παράλληλὴ μὲ τὰ φρύδια ρυτίδα. Τὰ αὐτιά σχεδιάζονται χωρὶς πολλὲς λεπτομέρειες. Ἀπουσιάζει ἐπίσης ἡ λεπτὴ ἐπεξεργασία στὰ μαλλιά καὶ ἀποδίδονται πολὺ γενικὰ μὲ ὁμάδες τριχῶν πάνω στὸν καστανὸ προπλασμὸ. Συνοπτικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ στόματος καὶ τῆς μύτης. Κάπως πὺ προσεγμένα, μὲ πολλὰ στοιχεῖα ποὺ βρίσκονται στὶς φορητὲς εἰκόνες, ἔχει δουλευτεῖ ἡ λατρευτικὴ τοιχογραφία τοῦ Ἀγ. Νικολάου στὸν νότιο τοῖχο ἔξω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Ἡ πτυχολογία, ἀποδομένη μὲ γραμμὲς βαθύτερου τόνου, εἶναι ἔντονα γραμμικὴ καὶ σκληρὴ, πολλὲς φορὲς σχηματοποιημένη καὶ παρανοημένη. Τὸ φυσικὸ τοπίο εἶναι ψυχρὸ καὶ σχηματοποιημένο, χωρὶς πλαστικότητα.

Ὅ,τι εἰπώθηκε γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγ. Νικολάου ἰσχύει περίπου καὶ γιὰ τὸν διάκοσμο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δαμανδρίου. Ὅπως σημειώσαμε παραπάνω, ἡ ἄμεση ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἐξέταση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημείου εἶναι ὅτι ἐργάστηκαν σ' αὐτὲς δύο καλλιτέχνες. Τὸ ἔργο τους ἔχει ἀρκετὲς ὁμοιότητες, πρᾶγμα ποὺ μαρτυρεῖ τὴ σχέση τῆς μαθητείας τοῦ ἑνὸς πρὸς τὸν

1045. Τὴν ἴδια ἄποψη, βασιζόμενος ὁμως μόνο στὴ λατρευτικὴ τοιχογραφία, ποὺ ἦταν ἡ μόνη ὁρατὴ τὸ 1884, εἶχε διατυπώσει καὶ ὁ Ἀ. Παπαδόπουλος-

Κεραμεύς, ποὺ εἶχε ἐπισκεφτεῖ τὸ μνημεῖο. Βλ. παραπάνω σημ. 168.

άλλο. Μερικές κακοτεχνίες που έπισημαίνονται στην απόδοση της πτυχολογίας κάποιων μορφών, ιδίως στις συνθέσεις του μνημείου (π.χ. ή ένδυμασία του αποστόλου που βρίσκεται άριστερά από τον άγιο Κοσμά τον Μαΐουμā και του αποστόλου Παύλου στην Κοίμηση), όφείλονται χωρίς άμφιβολία στον νεότερο, λιγότερο δεξιότεχνη συνεργάτη του ζωγράφου, ό όποιος πρέπει να έπεξεργάστηκε όχι μόνο ένδυμασίες αλλά και αρκετά πρόσωπα στις παραστάσεις της πάνω ζώνης, όπου παρατηρούνται επίσης κακοτεχνίες. Τίς μεμονωμένες μορφές της κάτω ζώνης, τίς όποιες διαπιστώνεται άρτιότητα σχεδίου και έπεξεργασίας, τίς άποδώσαμε στον μαΐστορα του συνεργείου, ό όποιος ίσως λόγω της ήλικίας του άπέφευγε να εργάζεται επί πολū χρόνο πάνω στα ίκρώματα. Άν πράγματι έτσι έχουν τὰ πράγματα, ή χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Δαμανδρίου πρέπει να τοποθετηθεί στο β' μισό (γύρω στα 1560-70) του 16ου αιώνα.

Όχι χωρίς σημασία είναι και ή διαπίστωση του τεχνοτροπικού ρεύματος που ακολουθεί ό καλλιτέχνης, ό όποιος φαίνεται ότι έξαρτάται έμμεσα από την Κρητική Σχολή. Τουτό σημαίνει ότι γνωρίζει μὲν τὸ τεχνοτροπικό αυτό ρεύμα, όμως ίσως λόγω άνικανότητας ή άρνητικής διάθεσης άπέναντί του δὲν τὸ έχει πλήρως άφομοιώσει, συνεχίζοντας να άντλεί όρισμένα στοιχεία της τέχνης του από την άρχαιότερη παράδοση. Έτσι, θά μπορούσαμε να ύποστηρίξουμε ότι ό καλλιτέχνης του Δαμανδρίου, όπως και εκείνος του Άγ. Νικολάου της Τζιθρας, άνήκουν στην ομάδα των άνώνυμων ζωγράφων, οι όποιοι και μετὰ την εμφάνιση του Θεοφάνη στα Μετέωρα (καθολικό μονής Άγ. Νικολάου Άναπαυσά, 1527) και κυρίως στο Άγιο Όρος (καθολικό μονής Λαύρας, 1535) συνεχίζουν να εργάζονται με ένα σύστημα θεμελιωμένο στη ζωγραφική παράδοση του 14ου, 15ου και των άρχων του 16ου αιώνα, ίσως γιατί τους ήταν δύσκολο να άφομοώσουν πλήρως τη σύγχρονη κλασική «κρητική» τεχνοτροπία, σε σχέση με την όποία θά τους όνομάζαμε άντικλασικούς.

Όσον άφορᾷ την προέλευση του ζωγράφου του Δαμανδρίου, δὲν είναι δυνατόν να ειπωθεί τίποτα με σιγουριά. Ίσως να είναι Λέσβιος που είχε μαθητεύσει κοντὰ σε «Κρητικό» καλλιτέχνη¹⁰⁴⁶, ίσως ακόμα να προέρχεται από τη Χίο¹⁰⁴⁷, ή από κάποιο άλλο νησί¹⁰⁴⁸ αλλά και την άπέναντι μικρασιατική άκτή¹⁰⁴⁹. Τὰ κοινὰ στοιχεία τεχνικής και τεχνοτροπίας που διαπιστώνονται τίς τοιχογραφίες του Δαμανδρίου, τίς όποιες εργά-

1046. Δυστυχῶς για την έποχή αυτή δὲν γνωρίζουμε κανένα όνομα Λέσβιου άγιογράφου. Ό μόνος γνωστός, και αυτός πολū άργότερα, στο α' μισό του 18ου αϊ., είναι ό ζωγράφος Δούκας (τὸ όνομα είναι και σήμερα σύνθετος στη Λέσβο), συνεργάτης του ζωγράφου Γρηγορίου Λαλεδάκη στη διακόσμηση του μητροπολιτικού ναού του Άγ. Γεωργίου Άργυρούπολης Πόντου (1730), Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι* 124.

1047. Η έπικοινωνία των νησιών και οι μεταξύ τους έμπορικές σχέσεις ήταν τακτικές και δὲν διακόπτονταν παρὰ μόνο σε περιόδους άναταραχών.

1048. Πιθανόν από την Κρήτη. Ένα περίπου αιώνα άργότερα έρχεται στη Χίο ό Κρητικός Άντώνιος Κυνηγός δομέστιχος (ψάλτης) και διακοσμεί τὸ 1665 τούς Άγίους Άποστόλους Πυργίου. Βλ. πρόχειρα Χ. Μπούρα, *Χίος* 44.

1049. Παρόλο που άπουσιάζουν στοιχεία, είναι έντελῶς άπίθανο να μὴν ύπήρχε κάποια ντόπια καλλιτεχνική παράδοση, να άπουσίαζαν άκόμη και οι ήσσοнос σημασίας ζωγράφοι κατὰ τὸν 16ο-17ο αϊ. που θά έξυπηρετοῦσαν τίς λατρευτικές άνάγκες της περιοχής.

στηκε ὁ νεότερος ζωγράφος, καὶ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου Τζιθρας μᾶς ὑποχρεώνει νὰ μιλήσουμε γιὰ κοινὴ καλλιτεχνικὴ προέλευση, νὰ ὑποστηρίξουμε δηλαδὴ πὼς πιθανὸν ἔμαθαν τὴν τέχνη τους κοντὰ στὸν ἴδιο μαῖστορα.

Στὴν τελευταία τριακονταετία τοῦ 16ου καὶ στὸ β' μισό τοῦ 17ου αἰώνα ἀποδώσαμε τὰ ὑπολείμματα τῶν δύο τελευταίων στρωμάτων τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ταξιάρχων Κάτω Τρίτους. Μελετώντας κανεῖς τὶς παραστάσεις τῆς Σταύρωσης καὶ τῆς Μεταμόρφωσης, καθὼς καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ ἴδιου (β') στρώματος, εὐκολα συμπεραίνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργο ὥριμου καλλιτέχνη ποὺ γνωρίζει νὰ σχεδιάζει σωστά, νὰ ὀργανώνει μὲ ἐπιτυχία τὶς συνθέσεις παρὰ τὶς μικρὲς ἐπιφάνειες ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του, νὰ ἀποδίδει σωστὰ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος καὶ νὰ ψυχογραφεῖ μᾶλλον ἐπιτυχῶς τὰ πρόσωπα (ὅπως π.χ. τοῦ Ἑκατόνταρχου καὶ τοῦ Ἰωάννη, ποὺ διατηροῦνται καλύτερα). Ἡ τεχνοτροπικὴ ἀπόδοσή τους δηλώνει ὅτι οἱ σχέσεις τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ μὲ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ εἶναι πιὸ στενὲς ἀπ' ὅ,τι τοῦ ζωγράφου τῶν μνημείων τῆς Τζιθρας καὶ τοῦ Δαμανδρίου. Ἐχουν βέβαια διαπιστωθεῖ ὁρισμένες ἀδυναμίες, ἰδίως στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχώσεων τῆς ἐνδυμασίας τοῦ Ἰωάννη, ἀλλὰ πρέπει νὰ ὀφείλονται σὲ κάποιο βοηθό του, δεδομένου ὅτι αὐτὴ ἡ κακοτεχνία ἔρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὴν πετυχημένη, θὰ λέγαμε, ἐπεξεργασία τῶν προσώπων.

Δὲν μποροῦμε μὲ βεβαιότητα νὰ ἀποφανθοῦμε γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ζωγράφου. Ἡ ἐργασία του, λόγῳ τῆς πολὺ ἀποσπασματικῆς διατήρησής της, δὲν ἐντοπίστηκε σὲ κανένα ἄλλο μνημεῖο τῆς Λέσβου ἢ καὶ ἐκτὸς αὐτῆς, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει πὼς δὲν εἶναι πιθανὸ νὰ λανθάνει κάπου ἀδημοσίευτο.

Κατώτερης σχετικὰ ποιότητας, μὲ λίγα μόνο στοιχεῖα καλλιτεχνίας, ποὺ μᾶλλον «ξεπερνοῦν τὸ κοινὸ βιοτεχνικὸ ἐπίπεδο τῆς ἐποχῆς», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε παλαιότερο χαρακτηρισμὸ γιὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ τοῦ Μ. Χατζηδάκη, θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι οἱ λίγες, ἀποσπασματικὰ καὶ ἄσχημα διατηρημένες παραστάσεις τοῦ 17ου αἰώνα.

Σὲ δύο ἔμπειρους ζωγράφους, ποὺ ἦταν μέλη τοῦ ἴδιου συνεργείου, ἀποδώσαμε τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Περιβολῆς. Ὁ ἓνας, μεγαλύτερος ἴσως στὴν ἡλικία ἀπὸ τὸν δεύτερο, ἐργάζεται κυρίως στὸ Ἱ. Βῆμα καὶ στὶς πάνω ζῶνες τοῦ κυρίως ναοῦ, μὲ συντηρητικὸ πνεῦμα καὶ προσήλωση στὴν παλαιότερη παράδοση, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλεῖ στοιχεῖα καὶ γιὰ τὴ σχεδιαστικὴ ἀπόδοση καὶ γιὰ τὴν ἐπεξεργασία τῶν γυμνῶν μερῶν, χωρὶς ὥστόσο νὰ ἀγνοεῖ καὶ τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ἀπὸ τὴν ὁποία σοβαρὰ ἐπηρεάζεται. Ὅμως ἀπὸ τὴν ἐργασία τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ δὲν λείπουν καὶ κάποιες κακοτεχνίες, ποὺ ἀναγνωρίζονται κυρίως στοὺς ἀγγέλους τοῦ ἡμικυλίνδρου τῆς κόγχης καὶ στοὺς ἀποστόλους ποὺ κάθονται στὴν μπροστινὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, γιὰ νὰ ἀναφερθοῦμε στὰ πιὸ χτυπητὰ παραδείγματα. Συγκρίνοντας τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων, ἰδιαίτερα ἐκείνου τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς, μὲ τὰ πρόσωπα τῶν νεανίδων τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, παρατηροῦμε ὅτι παρόλο ποὺ πλάθονται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο διαφέρουν ὡς πρὸς τὸ ὕφος καὶ ἐλαφρῶς καὶ ὡς πρὸς τὸ σχέδιο. Δὲν ὑπάρχει καμία ἀμφιβολία ὅτι καὶ οἱ ἄγγελοι καὶ οἱ συνοδοὶ τῆς Παναγίας ἔχουν γίνει ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο. Ὡστόσο τὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων εἶναι μακρύτερα, οἱ σκιὲς γύρω ἀπ' αὐτὰ εἶναι ἐντονότερες, οἱ ὀφθαλμοὶ κόγχοι τονίζονται ἰδιαίτερα, οἱ μύτες εἶναι κάπως κυρτὲς καὶ τὰ φρύδια ἀνασηκωμένα. Ἐντονότερος καὶ πιὸ ἐκτεταμένος εἶναι ὁ

σκιασμός γύρω από το περίγραμμα. Ασφαλώς τα πρότυπα του ζωγράφου είναι άλλα για τις συντηρητικές αγγελικές φυσιογνωμίες και άλλα για τις λεπτές παρθενικές υπάρξεις.

Με μικρή απόκλιση από την τυποποιημένη Κρητική Σχολή, πιο άπαλά και με αρμονικότερες χρωματικές προσμείξεις, αλλά με κάποια λαϊκά και λίγα άλλα αφομοιωμένα δυτικά στοιχεία, ιδιαίτερα στην επεξεργασία των χρωμάτων, πλάθει τα πρόσωπα ο δεύτερος ζωγράφος, χρησιμοποιώντας για τον φωτισμό των γυμνών μερών μικρές, λεπτές, τυποποιημένες γραμμές, που όμως δεν είναι πάντα παράλληλες, αλλά ούτε και εκφεύγουν από το αυτό κέντρο. Τα πρόσωπα των νέων αγίων δίνονται με ιδιαίτερη λεπτότητα και με όγκο εύπλαστο και γλυκούς σκιοφωτισμούς.

Πά την καταγωγή των ζωγράφων και το λοιπό καλλιτεχνικό έργο τους, που πιθανόν λανθάνει, δεν είναι δυνατό τίποτα να υποθέσουμε. Άλλες τοιχογραφίες τους στο νησί δεν υπάρχουν και ούτε έχουν εντοπιστεί προς το παρόν στα γειτονικά νησιά. Πολύ κοντά στην τέχνη του νεότερου ζωγράφου, με ελάχιστες μόνο διαφορές στην απόδοση των φωτοσκιάσεων, βρίσκονται οι τοιχογραφίες του κοιμητηριακού ναού του Ζωοδότου στο χωριό Κοσσίκια της βόρειας Ήκαρίας, που πρέπει να χρονολογηθούν στο β' μισό του 16ου αιώνα¹⁰⁵⁰. Στην ίδια εποχή πρέπει ανεπιφύλακτα να τοποθετήσουμε τις τοιχογραφίες και των δύο ζωγράφων της Περιβολής, αποδίδοντάς τες σε περιοδεύον στα νησιά του ανατολικού Αιγαίου και ίσως και στις απέναντι μικρασιατικές ακτές συνεργείο.

Όμοιογένεια τεχνική και τεχνοτροπική παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης του Χριστού Παπιανών, που από την κτιτορική επιγραφή χρονολογούνται στα 1600 και είναι έργο του άγνωστου από άλλου ζωγράφου Νικολάου. Το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, με σπάνιες συνθέσεις που παρεμβάλλονται στο Δωδεκάορτο – το οποίο όμως παρουσιάζει μία απόκλιση ως προς τη θέση της Μεταμόρφωσης – και με στηθαίους αγίους που δεν συναντώνται σε άλλα μνημεία της Λέσβου, δηλώνει πεπειραμένο καλλιτέχνη, που όμως δεν αποκλείεται να δέχτηκε για τη διαμόρφωση του προγράμματος και κάποιες οδηγίες από τον κτίτορα μητροπολίτη.

Τα τεχνοτροπικά στοιχεία του διακόσμου τον εντάσσουν κοντά στο καλλιτεχνικό ρεύμα της Κρητικής Σχολής, με τάσεις όμως απλοϊκότητας και αρκετά αλλά όχι πολύ εκδηλα λαϊκά στοιχεία. Όπως φάνηκε από την εικονογραφική ανάλυση, εικονογραφικές παρανοήσεις ή και νέα συμπληρωματικά εικονογραφικά στοιχεία δεν υπάρχουν στον διάκοσμο των Παπιανών. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ανθίβολα που προέρχονται από τον κύκλο των παλαιολόγειων καθώς και των κρητικών έργων, αλλά από τα δημιουργήματά του απουσιάζει ή ενεργητική παρέμβασή του για τη μετάπλαση και τροποποίηση των προτύπων. Η επανάληψη, μηχανική τις περισσότερες φορές, έχει ως αποτέλεσμα την αναπόφευκτη πτώση της ποιότητας της ζωγραφικής. Η απόδοση των προσώπων παρουσιάζει κάποια ροπή προς τη φυσική άσχημια, το πλάσιμο είναι συνοπτικό, αλλά μεγάλες χρωματικές αντιθέσεις δεν υπάρχουν. Σε αρκετές περιπτώσεις ή γραμμική απόδοση των πτυχώσεων είναι παρανοημένη και παρακολουθεί σχηματικά τις κινήσεις των μελών του σώματος. Υπάρχει αδυναμία να αποδοθούν προοπτικά τα κτίρια και τα έπιπλα, την

1050. ΑΔ 20, 1965, Β, 504, πίν. 636.

όποια όμως θεωρούμε όχι τόσο σοβαρό στοιχείο, αφού χρονολογικά διανύουμε το τελευταίο έτος του 16ου αιώνα. Κλείνοντας θα λέγαμε ότι απουσιάζει από τις τοιχογραφίες του μνημείου ή σφραγίδα του έμπνευσμένου καλλιτέχνη.

Πολύ χειρότερες από άποψη ποιότητας είναι οι τοιχογραφίες του Άγ. Γεωργίου Άνεμότιας, που χρονολογούνται ένα περίπου αιώνα αργότερα (1702) και με τις οποίες κλείνουμε την παρούσα έργασία. Λίγο παλαιότερες (ίσως του τέλους του α' μισού του 17ου αιώνα) είναι οι τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου, οι οποίες, όπως διαπιστώνεται από τη σχέση των έπιχρισμάτων, ανήκουν σε αρχαιότερη φάση του μνημείου. Ο ζωγράφος και ιεροδιάκονος Ιωάννης Χωματζής ανήκει στην κατηγορία των πολυάριθμων περιοδεύόντων ζωγράφων¹⁰⁵¹, που ασκοῦσαν τη ζωγραφική με έντονα γραμμική παρά πλαστική απόδοση και με αντικλασικό ήθος αποσκοπώντας να αποτυπώσουν στους τοίχους του ναού την ιστορία των ιερών προσώπων παρά να προκαλέσουν τόν θαυμασμό για την ποιότητα της έργασίας τους. Μαζί με τόν γιό του, αναγνώστη Μιχαήλ, αποτελούν οικογενειακή συντροφιά που εργάζεται για μιὰ περίοδο τριάντα περίπου ετών. Η γνωστή και βεβαιωμένη παραγωγή τους είναι για τὸ άνωτέρω διάστημα σχετικά μικρή και βρίσκεται, όπως και σε άλλες σελίδες έχουμε σημειώσει, στη Λέσβο, στην Ίκαρία και στη Χίο.

Άπ' όσα έχουμε εκθέσει στο παρόν κεφάλαιο, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στα εξής συμπεράσματα: Η θρησκευτική ζωγραφική εκφράζεται κατά τόν 16ο αιώνα στη Λέσβο με δύο ρεύματα. Τὸ πρώτο, που αντιπροσωπεύεται κυρίως από τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Λεμιώνος, έχει πολλά από τὰ χαρακτηριστικά της παρακμασμένης «μακεδονικής» τεχνοτροπίας και σχεδόν κανένα στοιχείο από την κρητική παράδοση. Ο ζωγράφος του μνημείου κινείται στο ίδιο κλίμα με τούς ζωγράφους της κεντρικής και δυτικής Μακεδονίας, οι οποίοι έχουν π.χ. ιστορήσει τόν Άγιο Νικόλαο Μακαριώτισσας (1571) και τόν Άγιο Κήρυκο και Ιουλίττα (1582) στη Βέροια, αλλά είναι σαφώς κατώτερος από εκείνους και εκφράζεται με τρόπο πιο αδύνατο. Τὸ έρώτημα που ανακύπτει τώρα είναι αν ὁ ζωγράφος ήταν ντόπιος ή είχε προσκληθεί από την ήπειρωτική Ελλάδα. Η έλλειψη έργων της αὐτῆς τεχνοτροπίας στο νησί μᾶς οδηγεί στην υπόθεση ὅτι πιθανόν να ήλθε στη Λέσβο από την περιοχή της Μακεδονίας. Γιατί, κι αν ακόμα καταγόταν από τη Λέσβο, θα πρέπει άλλου να είχε διδαχτεί την τέχνη του, αφού στο νησί απουσιάζουν τὰ μνημεία των προηγούμενων εποχών.

Τὸ δεύτερο ρεύμα του ίδιου αιώνα, που χαρακτηρίζεται από πολλά στοιχεία που διακρίνουν την Κρητική ζωγραφική, εκπροσωπείται στο νησί από έργα που ανήκουν σε δύο ποιοτικές στάθμες. Στη μία, που είναι υψηλότερη, εντάσσονται οι τοιχογραφίες της μονής Περιβολῆς. Στο ίδιο ρεύμα ανήκουν και οι τοιχογραφίες του Χριστού Ζωοδότου στο χωριό Κοσσίκια της Ίκαρίας¹⁰⁵². Οι ζωγράφοι και των δύο αὐτῶν μνημείων φαίνεται να προέρχονται από αστικό μάλλον περιβάλλον. Πρέπει να σημειώσουμε ὅτι τὸ ίδιο τεχνο-

1051. Από τὸ Νεοχώρι της Χίου είναι ὁ ιερέας και κακότεχνος ζωγράφος Μιχαήλ, που πιθανόν στο β' μισό του 17ου αἰ. (ὁ Gerola, *Annuario* 351, είχε διαβάσει τὸ έτος 1646 και 1677) έκανε τὸν διάκοσμο του

νάρθηκα του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο χωριό Άσκληπιός της Ρόδου, βλ. Α. Όρλάνδο, *ABME* 6 (1948) 213.

1052. Βλ. παραπάνω σ. 228.

τροπικό ρεύμα έντοπίζεται στα δύο νησιά, τὰ ὁποῖα βρίσκονται στὴ θαλάσσια ὁδὸ ποὺ ἀκολουθοῦσαν τὰ ἱστιοφόρα ποὺ συνέδεαν τὶς περιοχὲς τῆς βόρειας Ἑλλάδας καὶ τὴν Κωνσταντινούπολιν μὲ τὴν Κρήτη. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ οἱ ζωγράφοι, ἐφόσον δὲν ἦταν ντόπιοι, νὰ εἶχαν ἔλθει στὰ νησιά ἢ ἀπὸ τὴν Κρήτη ἢ ἀπὸ τὴ Μακεδονία¹⁰⁵³.

Ἡ κατώτερη καλλιτεχνικὰ ὁμάδα τοιχογραφιῶν ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸν διάκοσμο τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος καὶ τοῦ μετοχίου τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἀγ. Νικολάου Τζιθρας, τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν Δαμανδρίου καὶ Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους, καθὼς καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης Παπιανῶν. Ὁ ζωγράφος τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ βρίσκεται πλησιέστερα στὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ἐνῶ οἱ ζωγράφοι τῶν ἄλλων μνημείων φαίνονται κάπως ἀπομακρυσμένοι ἀπὸ αὐτὸ καὶ μὲ περισσότερα λαϊκὰ στοιχεῖα¹⁰⁵⁴. Καὶ τὸ ρεῦμα αὐτό, ὅπως καὶ τὸ προηγούμενο, δὲν θὰ πρέπει κατὰ τὴ γνώμη μας νὰ εἶναι αὐτόχθονο. Οἱ δημιουργοὶ του, ποὺ ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν μετρίων καλλιτεχνῶν, θὰ εἶχαν προσκληθεῖ ἀπὸ ἄλλη ἐκτὸς Λέσβου περιοχὴ ἢ θὰ ἦταν περιοδεύοντες. Ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ ἔργο τους ὁ κλασικισμός, ὅπως αὐτὸς διαμορφώθηκε ἀπὸ τοὺς Κρητικούς καλλιτέχνες στὸ α' μισὸ τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἐχει ἤδη καὶ ἀπὸ ἄλλους ἐρευνητὲς ἐπισημανθεῖ ὅτι ὅταν μικρῆς καλλιτεχνικῆς ἀκτινοβολίας δημιουργοὶ προσπαθοῦν νὰ μιμηθοῦν τὴν τέχνη μεγάλων καὶ ἐμπνευσμένων ζωγράφων, τότε αὐτοὶ ὁδηγοῦνται σὲ ἔργα μὲ χαρακτὴρα ἔντονα λαϊκό.

Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Γεωργίου Ἀνεμότιας (1702) ἀσφαλῶς ἀπηχοῦν τὸ τεχνοτροπικὸ ρεῦμα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 17ου αἰῶνα¹⁰⁵⁵. Μὲ τὸ ἄτονο χρῶμα τους προσδίδουν στὸ μνημεῖο ὑποβλητικὸτητα, ἀλλὰ γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὸ πὼς παρὰ τὸν νατουραλισμό τους ἡ ἀπόδοση εἶναι ἀρκετὰ ρηχὴ. Οἱ μεμονωμένες μορφὲς τῆς κάτω ζώνης ἔχουν

1053. Δὲν γνωρίζουμε, ἀπὸ τὸ σημερινὸ στάδιο τῆς ἔρευνας, σὲ ποιά κατάσταση βρισκόταν ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὴν ἀπέναντι μικρασιατικὴ ἀκτὴ κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα. Νομίζω ὅμως πὼς παρὰ τὴν ἔλλειψη τῶν στοιχείων δὲν μποροῦμε σὲ καμιά περίπτωσιν νὰ παραβλέψουμε τοὺς στενοὺς ἐμπορικὸς καὶ πολιτιστικὸς δεσμοὺς τῶν νησιῶν καὶ τῶν ἀπέναντι ἀκτῶν μέχρι καὶ τὰ πρόσφατα χρόνια. Ἀσφαλῶς ὁ πολυἀριθμὸς συμπαγῆς ἑλληνικὸς πληθυσμὸς ποὺ κατοικοῦσε σ' ὅλη τὴν περιοχὴ τῶν παραλίων ἀλλὰ καὶ τῆς κοντινῆς ἐνδοχώρας κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας δὲν ἦταν ἄθρησκος, καί, ὅπως καὶ στὶς λοιπὲς περιοχὲς, θὰ τελοῦσε τὰ λατρευτικὰ του καθήκοντα σὲ διακοσμημένα σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση μνημεῖα, τὰ ὁποῖα πιθανὸν νὰ εἶχαν φιλοτεχνήσει ντόπιοι καθὼς καὶ πλανόδιοι ζωγράφοι, βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, *Ἑλληνες ζωγράφοι* 122-125.

1054. Ἐκδηλὸ λαϊκὸ χαρακτὴρα παρουσιάζουν οἱ

τοιχογραφίαι καὶ πολλῶν μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰ. Βλ. πρὸχειρα π.χ. τὶς τοιχογραφίαι τῆς Μητροπόλεως Καλαμπάκας (1573), ἔργο τοῦ γιοῦ τοῦ Θεοφάνη μοναχοῦ Νεοφύτου καὶ τοῦ Κρητικοῦ ἱερέα Κυριαζῆ, Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάγραμμα* 125-126, καὶ τὶς τοιχογραφίαι τοῦ νάρθηκα τῆς Μ. Καισαριανῆς. Θ. Χατζηδάκη, *Τὸ μοναστήρι τῆς Καισαριανῆς* (Ἀθῆναι 1977) εἰκ. 10-14, ἔργο τοῦ Ἰωάννη Ὑπάτου (1682). Βλ. ἐπίσης καὶ τὶς τοιχογραφίαι τῶν Λινοτοπιτῶν ἀγιογραφῶν, Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου* ὅ.π.

1055. Κατὰ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ ἐπικρατεῖ σταθερότητα στὴν Ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία, ποὺ συμβάλλει στὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐμπορίου καὶ τὴν οἰκονομικὴ ἀνάκαμψη. Τοῦτο θὰ εἶχε εὐνοϊκὸ ἀντίκτυπο καὶ στὴν ἀνέγερση καὶ διακόσμηση νέων μνημείων, βλ. πρὸχειρα Ἰ. Χασιώτη, Ὁ Ἑλληνισμὸς κατὰ τοὺς δύο πρώτους αἰῶνες μετὰ τὴν ἄλωση, *ΙΕΕ* I (1974) 10 κέ.

τὴν ἀκίνησιά τῶν φορητῶν εἰκόνων, οἱ δὲ συνθέσεις τοῦ μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου δὲν ἔχουν καμία πρωτοτυπία.

Ἡ δημοσίευση τῶν σωζομένων μεταβυζαντινῶν μνημείων τῶν νησιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου δὲν ἔχει προχωρήσει ὅσο θὰ ἔπρεπε καὶ γι' αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατὴ πρὸς τὸ παρὸν ἡ συγγραφὴ ἐξαντλητικῆς μελέτης γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς περιοχῆς κατὰ τὴν ἀνωτέρω περίοδο. Ὡστόσο, παρὰ τὶς ἐλλείψεις αὐτές, θὰ προσπαθήσουμε στὴ συνέχεια, μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε, νὰ σκιαγραφήσουμε τὴν πορεία ποὺ ἀκολούθησε ἡ τοιχογραφία κατὰ τὸν 16ο καὶ 17ο αἰῶνα στὰ νησιά τῆς περιοχῆς. Ἡ προσπάθεια φαίνεται ἀκόμη δυσχερέστερη καθὼς στὴν ἴδια τὴν Κρήτη ὁ ἀριθμὸς τῶν τοιχογραφημένων συνόλων εἶναι πολὺ περιορισμένος καὶ ἡ ποιότητά τους πολὺ χαμηλή. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ μᾶς ὁδηγεῖ στὴν ἀναζήτηση ἄλλου ἢ καὶ ἄλλων κέντρων τὰ ὁποῖα ἐπέδρασαν στὴ διαμόρφωση τῆς ζωγραφικῆς τῶν νησιῶν.

Ἡ παράδοση τῆς βυζαντινῆς τέχνης στὴ Λέσβο κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ καὶ ὑστεροβυζαντινὴ ἐποχὴ εἶναι, ὅπως τονίσαμε σὲ ἄλλες σελίδες, σχεδὸν ἀνύπαρκτη. Οἱ τοιχογραφίες ἀπουσιάζουν, οἱ δὲ εἰκόνες τοῦ 13ου, 14ου καὶ 15ου αἰῶνα ποὺ διατηροῦνται μέχρι σήμερα στὸ νησί¹⁰⁵⁶ εἶναι ἐλάχιστες καὶ χωρὶς ἀμφιβολία ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ ἐκτὸς Λέσβου, στὴν Κωνσταντινούπολη ἢ τὴ Θεσσαλονίκη. Ἡ ἀπουσία τῆς ἀρχαιότερης παράδοσης ἐπέδρασε ἀρνητικὰ στὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης στὸ νησί, ἀφοῦ χωρὶς αὐτὴν ἦταν ἀδύνατο οἱ αὐτόχθονες καλλιτέχνες, ἂν βέβαια ὑπῆρχαν, νὰ διαμορφώσουν τὴν καλλιτεχνικὴ τους προσωπικότητα καὶ νὰ ἀποκτήσουν τὴ δέουσα ἐμπειρία ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς ἰδιαίτερῆς τους πατρίδας. Ἀπουσία καλλιτεχνῶν παρατηρεῖται καὶ κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα, ὁπότε εἰσάγουν ἄριστης τέχνης φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὴν Κρήτη (βλ. παρακάτω).

Ἡ φιλοτέχνηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ περιοδεύοντα ζωγράφο, ποὺ ἐργάζεται κάτω ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τῆς ἀρχαιότερης «μακεδονικῆς» τεχνοτροπίας. Εἶναι δὲ πολὺ πιθανὸν νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸν χώρο τῆς Μακεδονίας. Τὴν ἴδια ἐποχὴ (στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου καὶ τὸν 17ο αἰῶνα) ἀνάλογες διακοσμήσεις διαπιστώνονται καὶ σὲ ναοὺς τῆς περιοχῆς τῆς δυτικῆς Μακεδονίας¹⁰⁵⁷, καθὼς καὶ σὲ ναοὺς τοῦ μόλις ἀνασυσταθέντος πατριαρχείου τοῦ Ρεέ¹⁰⁵⁸. Ἄλλο παράδειγμα διακόσμου ὁμοίας τεχνοτροπίας μὲ τῆς μονῆς Λειμῶνος δὲν ὑπάρχει στὸ νησί, ἀλλὰ οὔτε καὶ στὰ ἄλλα νησιά τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου (μὲ βάση βέβαια τὰ δημοσιευμένα μνημεῖα).

1056. Βλ. πρόχειρα Ἡ. Βακιρτζή, *Θησαυροὶ τῆς Λέσβου* εἰκ. σ. 15-21. Τὸ κείμενο ποὺ συνοδεύει τὶς ἄριστες εἰκόνες τοῦ βιβλίου εἶναι πρόχειρο καὶ ἀγνοεῖ τὴν ὑπάρχουσα γιὰ μερικὲς ἀπ' αὐτὲς βιβλιογραφία, μὲ ἀποτέλεσμα ἄρκετὲς ἀπὸ τὶς χρονολογήσεις νὰ εἶναι αὐθαίρετες καὶ φυσικὰ λανθασμένες.

1057. Οἱ δημιουργοὶ τῶν συνόλων αὐτῶν, πιστοὶ στὰ παλαιότερα πρότυπα, ἐργάζονται στὴν Καστοριά, στὴν Αἰανή, στὴ Βέροια καὶ σὲ ἄλλα μέρη τοῦ

μακεδονικοῦ χώρου μένοντας ἀμέτοχοι στὶς ἐξελίξεις τῆς ζωγραφικῆς. Βλ. Γ. Γούναρη, *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας* 97-104, Μ. Χατζηδάκη, *Ἑλληνες ζωγράφοι* 88-89, καὶ Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἀγ. Νικολάου στὴ Βίτσα* 226.

1058. Sr. Petcović, *Wall Painting on the Territory of the Patriarchate of Peć (1557-1614)* (Novi Sad 1965) 112 κέ. καὶ 122.

Στήν παράδοση της Κρητικής ζωγραφικής, όπως αυτή διαμορφώθηκε στα μοναστήρια μακριά από την Κρήτη, από καλλιτέχνες που φιλοτεχνούσαν τοιχογραφίες με θέματα που τα άντλούσαν από τα ιερά κείμενα για καθαρά διδακτικό προορισμό, εντάσσονται οι τοιχογραφίες των άλλων μνημείων του νησιού. Η τεχνοτροπία τους, με στοιχειά λαϊκά, δηλώνει παιδεία «κρητική», αλλά παράλληλα και παιδεία διαμορφωμένη έξω από τα μεγάλα αστικά κέντρα από καλλιτέχνες χωρίς πλατιά εκπαίδευση και εμπειρία. Δυστυχώς οι λαμπρές «κρητικές» εικόνες, που βρίσκονται στο νησί¹⁰⁵⁹ και έχουν μεταφερθεί ασφαλώς από την Κρήτη, φαίνεται πως δεν στάθηκαν ικανές για να επηρεάσουν τους ντόπιους τεχνίτες και κατ' επέκταση να συμβάλουν στη δημιουργία ενός τοπικού, έστω και μικρής εμβέλειας, εργαστηρίου τοιχογραφιών. Γι' αυτό το 1702 αναθέτουν στον Χιώτη Ιωάννη Χωματζᾶ τὸν διάκοσμο τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Ἀνεμότιας καὶ τὸ 1721 στὸν Πελοποννήσιο Νικόλαο Φίτζη τὴ δεύτερη διακόσμηση τοῦ Ἀγίου Νικολάου Πέτρας¹⁰⁶⁰. Ἀντίθετα σὲ τοπικὸ ἐργαστήριό τοῦ β' μισοῦ τοῦ 18ου αἰώνα, ἥσσοнос ὁμως σημασίας, πρέπει νὰ ὀφείλεται μεγάλος ἀριθμὸς φορητῶν εἰκόνων, στὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς ὁποῖες πλεονάζουν τὰ λαϊκὰ στοιχεῖα¹⁰⁶¹.

Ἡ Χίος, πού εἶναι περισσότερο εὐνοημένη ἀπὸ τὴν τύχη ἀλλὰ προπαντὸς ἀπὸ τὴν ἱστορία, ἔχει διαφυλάξει ζωγραφικὰ σύνολα πού χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν 11ο μέχρι καὶ τὸν 18ο αἰώνα, καὶ ἀργότερα. Ἀσφαλῶς τὰ πρῶτα παραδείγματα τῆς Νέας Μονῆς (μέσα 11ου αἰώνα)¹⁰⁶², τῆς Παναγίας Κρίνας (ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου)¹⁰⁶³ καὶ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀγρελωποῦ (α' μισὸ 14ου)¹⁰⁶⁴ καὶ τοῦ Ἀγίου Γάλας (τέλος 14ου αἰώνα)¹⁰⁶⁵, παρόλο πού δὲν ὀφείλονται σὲ ἐντόπιους καλλιτέχνες, πρέπει νὰ ἀποτελέσαν διδακτικὰ παραδείγματα γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος τῶν μεταγενέστερων Χίων ζωγράφων, οἱ ὅποιοι ἐργάστηκαν καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ νησί¹⁰⁶⁶. Σ' αὐτὴ τους τὴν παιδεία πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι μερικοὶ ζωγράφοι μέχρι καὶ τὸν 18ο αἰώνα ἀκολουθοῦν τεχνοτροπία πού βρίσκεται πλησιέστερα στὴ «μακεδονική» παρὰ στὴν «κρητική» καλλιτεχνικὴ γλώσσα. Νωρίτερα, κατὰ τὸν 17ο αἰώνα, ἐργάζονται στὸ νησί καὶ ξένοι ζωγράφοι, ὅπως ὁ Κρητικὸς Ἀντώνιος Δομέστιχος Κυνηγός, πού τὸ 1665 ἐκτελεῖ τὸν διάκοσμο

1059. Συλλογὲς ὑπάρχουν στὸ Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο τῆς Μυτιλήνης, στὸ μουσεῖο τῆς μονῆς Λειμῶνος, στὴ μονὴ Ὑψηλοῦ, στὸν ναὸ καὶ στὸ μουσεῖο τῆς Παναγίας τῆς Ἀγιάσου καὶ ἄλλοῦ. Πὰ τίς εἰκόνες τῆς μονῆς Λειμῶνος καὶ τῆς Παναγίας τῆς Ἀγιάσου ἐτοιμάζω ξεχωριστὲς ἐργασίες.

1060. Βλ. *Δελτίον τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μηθύμνης* 7, 1934, 43-44. Τὸ πρῶτο στρώμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχει ἀποκαλυφθεῖ τμῆμα στρατιωτικοῦ ἁγίου πίσω ἀπὸ τὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο, πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα.

1061. Ὅλες σχεδὸν οἱ εἰκόνες τῆς ἐπαρχίας τῆς Μητροπόλεως Μυτιλήνης ἔχουν δημοσιευθεῖ ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Ἰάκωβο Κλεομβρότου βλ. *Mytilena Sacra* Α-Δ.

1062. Ντ. Μουρίκη, *Ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς Χίου* I-II (Ἀθῆναι 1985).

1063. Ch. Pennas, *Some Aristocratic Founders; The Foundation of Panaghia Krena on Chios, Women and Byzantine Monasticism* (1991) 61-66.

1064. Χ. Μπούρας, *Χίος* 37.

1065. Αὐτόθι 70-71, εἰκ. σ. 63.

1066. Μ. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι* 120-122. Στὰ μέσα περίπου τοῦ 17ου αἰ. δύο Χιώτες ἐργάζονται στὴ Ρόδο μὲ τὴν τεχνοτροπία τῶν Κρητικῶν ζωγράφων πού βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὸ νησί. Εἶναι ὁ Γρηγόριος, πού διακοσμεῖ τὸν ναὸ τῆς Παναγίας στὴν Κατταβιά, καὶ ὁ ἱερέας Μιχαήλ, πού ζωγραφίζει τὸν ναὸ τῆς Κοίμησης τῆς Παναγίας στὸν Ἀσκληπιό, βλ. Ἀ. Ὁρλάνδο, *ABME* 6 (1948) 213-214.

τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στο Πυργί¹⁰⁶⁷. Ἡ τεχνοτροπία του διατηρεῖ ἄφθονα στοιχεία ἀπὸ τὴν Κρητικὴ Σχολή, ἀλλὰ εἶναι ἐκφρασμένα μὲ γλώσσα ἔντονα λαϊκή. Ἡ ἀνάθεση τῆς ἐργασίας σ' αὐτὸν ὀφείλεται ἄραγε στὴ μετάκλησή του λόγῳ τῆς ἑλλειψης ἱκανῶν ἐντόπιων ζωγράφων ἢ μήπως στὴν προσφορὰ ἐκ μέρους του χαμηλότερης τιμῆς, ἀφοῦ οὕτως ἢ ἄλλως βρισκόταν στο νησί; Ἡ μετανάστευση τῶν Κρητικῶν ζωγράφων, κυρίως πρὸς τὰ Ἰόνια νησιά καὶ τὴ Βενετία, εἶχε ἀρχίσει ἤδη ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα, ἀλλὰ ἐντείνεται λίγο πρὶν καὶ κορυφώνεται κυρίως μετὰ τὴν πτώση τοῦ Ἡρακλείου (1669).

Τὸ οἰκογενειακὸ «ἐργαστήρι» τῶν Ἰωάννη καὶ Μιχαὴλ Χωματζᾶ ταξιδεύει στὴ Λέσβο καὶ Ἰκαρία, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴ μετριότητα καὶ ἀπὸ τὸ ἔργο τους ἀπουσιάζει ἡ ἔμπνευση. Στὸ ἴδιο κλίμα κινοῦνται καὶ ἀρκετοὶ ἄλλοι Χιώτες ζωγράφοι κατὰ τὸ α' μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα, πού ἡ δραστηριότητά τους ἀπλώνεται ὄχι μόνο στὶς γειτονικὲς περιοχὲς ἀλλὰ καὶ στὴ Θεσσαλία καὶ στὸν Αἶνο. Ἀπὸ αὐτοὺς σημαντικότεροι εἶναι ὁ Σταυριανός, πὺ φιλοτεχνεῖ τοιχογραφίες στὴ Μύκονο (1724) καὶ στὴν Πάτμο (1722), ἀλλὰ καὶ εἰκόνες πὺ ἀγοράζονται μέχρι τὴ Σύμη καὶ τὶς γειτονικὲς περιοχὲς, ὁ ἱερομόναχος Σεραφεῖμ, πὺ ζωγραφίζει στὴν κεντρικὴ Ἑλλάδα καὶ τὸν Αἶνο, καὶ ὁ ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων Ζωρζῆς Γρηγοράκης (1740-1756), πὺ τὰ ἔργα του βρίσκονται στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὰ Ἱεροσόλυμα. Οἱ περισσότεροι καλλιτέχνες ζωγραφίζουν κατὰ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο, ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ περιπτώσεις, ὅπως ὁ Μικέλης Κοραῆς, πὺ ἡ παρουσία του μαρτυρεῖται στὴ Ζάκυνθο τὸ 1705 καὶ ὁ ὁποῖος ἐργάζεται τὴν τέχνη τῆς ζωγραφικῆς στο νατουράλε. Ἀνθήση στὴ Χίο δὲν παρατηρεῖται μόνο στὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ καὶ στὴν ὑφαντικὴ καὶ στὴν ξυλογλυπτικὴ, καθὼς καὶ τὴν ἐπεξεργασία τῆς πέτρας. Ἡ ξυλογλυπτικὴ ἰδιαίτερα εἶναι πιὸ φημισμένη, θαυμάσια δὲ περίτεχνα ὑψηλὰ εἰκονοστάσια βρίσκονται σὲ μιὰ ἐκτεταμένη περιοχὴ πὺ ἀπλώνεται ἀπὸ τὸν Ἀθῶ μέχρι τὰ Ἱεροσόλυμα¹⁰⁶⁸.

Στὴν Ἰκαρία, νωρίτερα ἀπὸ τοὺς δύο Χιώτες ζωγράφους τοῦ 18ου αἰῶνα πὺ μνημονεύσαμε παραπάνω, εἶχαν ἐργαστεῖ καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ ἄγνωστος πὺ ζωγράφησε στὰ μέσα περίπου τοῦ 16ου αἰῶνα τὶς τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τοῦ Ζωοδότου στὰ Κοσσίγια μὲ τεχνοτροπία ἐπηρεασμένη αἰσθητὰ ἀπὸ τὴν κρητικὴ¹⁰⁶⁹, καθὼς καὶ ὁ Χιώτης Χατζηπαντελῆς Ἀναγνώστου, πὺ τὸ 1688 ἀγιογράφησε τὸ καμαροσκέπαστο μονόχωρο καθολικὸ τῆς μονῆς Ὁσίας Θεοκτίστης τῆς Λεσβίας¹⁰⁷⁰.

Ἡ Σάμος, τῆς ὁποίας ὁ πληθυσμὸς λόγῳ τῶν πειρατικῶν ἐπιδρομῶν σημείωνε συνεχὴ μείωση μέχρι τὸ 1562, ἀπὸ τὸ ἔτος αὐτὸ καὶ μετὰ, μὲ διάφορα προνόμια πὺ τῆς δόθηκαν ἀπὸ τὸν σουλτάνο¹⁰⁷¹, προσείλκυσε πολλοὺς ἐποίκους καὶ μοναχοὺς, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἰδρυθοῦν δύο νέα μοναστήρια, ἡ μονὴ τοῦ Βροντᾶ (1566) καὶ ἡ μονὴ τῆς Μεγάλης

1067. Ἄν τὸ μνημεῖο εἶχε διακοσμηθεῖ κατὰ τὴν ἰδρυσὴ του, τὸν 13ο ἢ 14ο αἰῶνα, καὶ ἂν εἶναι πραγματικὰ τὰ ὅσα ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφή τοῦ 1564, τότε ὁ διάκοσμος πὺ φαίνεται σήμερα στὸν ναὸ πρέπει νὰ εἶναι ὁ τρίτος στὴ σειρά, Χ. Μπούρας, *Χίος* 45.

1068. Δὲν ἔχουν δημοσιευτεῖ τὰ μνημεῖα. Πὰ γενικὲς πληροφορίες βλ. πρόχειρα Μ. Χατζηδάκη, *Ἑλ-*

ληνες ζωγράφοι 121.

1069. Βλ. παραπάνω.

1070. ΑΔ 20, 1965, Β, 503 (χωρὶς πίνακες).

1071. Βλ. Ε. Κωνσταντινίδη, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἔρευναν τῆς ἱστορίας τῶν ἐν Ἑλλάδι Ἐπισκοπῶν* (Ἀθῆναι 1976) 79.

Παναγίας (1596)¹⁰⁷². Από τὸν διάκοσμο τῆς πρώτης διατηροῦνται μερικὲς μόνο παραστάσεις στὸν χώρο τοῦ Ἱ. Βήματος, ἐνῶ ἀπὸ τὸ δεύτερο μνημεῖο οἱ τοιχογραφίες διασώζονται σχεδὸν στὸ σύνολό τους. Καὶ στὰ δύο μνημεῖα οἱ ζωγράφοι δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἐντόπιοι, ἀφοῦ οἱ συνθῆκες μέχρι τὸ 1562 δὲν ἦταν εὐνοϊκὲς γιὰ τὴν ἀνάπτυξη κάποιας μορφῆς ζωγραφικῆς. Δὲν γνωρίζουμε ἂν θὰ μπορούσε οἱ ζωγράφοι νὰ εἶχαν προσκληθεῖ ἀπὸ κάποιο κοντινὸ νησί ἢ ἂν ἐκλήθηκαν κατευθεῖαν ἀπὸ τὸν μακεδονικὸν χώρο καὶ εἰδικότερα ἀπὸ τὸ Ἅγιο Ὅρος, μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ ὁποῖου ἔχουν εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ὁμοιότητες οἱ τοιχογραφίες τῆς Μεγάλης Παναγίας¹⁰⁷³, ὅμως μὲ κάπως λαϊκότερο ὕφος.

Στὴ Ρόδο, πού ἀπὸ τὸ 1309 μαζί μὲ τὰ λοιπὰ Δωδεκάνησα βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῶν ἱπποτῶν τοῦ Ἀγ. Ἰωάννη τῆς Ἱερουσαλήμ, ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἄφησε λίγα ἀλλὰ κάπως ἀξιόλογα δείγματα, πού ἀνήκουν στὰ ἴδια τεχνοτροπικὰ ρεύματα πού διαπιστώνονται στὴ λοιπὴ αὐτοκρατορία. Ἀξίζει νὰ μνημονεύσουμε τὶς ἐλάχιστες τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνα στὸν Ἅγιο Γεώργιο Χωστὸ στὴ Λίνδο καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ Θάρι, τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τοῦ α' μισοῦ τοῦ 13ου αἰῶνα. Συντηρητικὸς, μέτριος καὶ χωρὶς ἐμπνευση χαρακτηρίζεται ὁ ζωγράφος τῶν λίγων, ἀκριβῶς χρονολογημένων στὰ 1289/90, τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Βάρδα. Ἡ μεγάλη πρόοδος πού παρατηρεῖται σ' ὅλους τοὺς τομεῖς κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ἱπποτοκρατίας, καὶ ἰδιαίτερα κατὰ τὸν 14ο καὶ 15ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ ἡ θρησκευτικὴ ἐλευθερία πού ἀπολάμβανε ὁ ὀρθόδοξος πληθυσμὸς τοῦ κράτους τῶν ἱπποτῶν, δὲν ἄφησε ἔξω τὴ ζωγραφικὴ. Περίπου ἐξήντα ζωγραφικὰ σύνολα ὑπάρχουν στὴ Ρόδο καὶ πενήντα περίπου στὰ ἄλλα νησιά, πού ἔχουν γίνει ὅλα σύμφωνα μὲ τὸ ὀρθόδοξο δόγμα¹⁰⁷⁴.

Ἡ ἄλωση τῆς Ρόδου ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1522) διέκοψε τὴν καλλιτεχνικὴν πρόοδο τῶν Δωδεκανήσων. Καὶ ὅχι μόνο γιὰ ὀγδόντα περίπου χρόνια δὲν παρατηρεῖται καμιὰ σχεδὸν ἄξια λόγου καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, ἀλλὰ οὔτε καὶ πολλὲς φορητὲς εἰκόνες εἰσήχθησαν ἀπὸ τὴν Κρήτη¹⁰⁷⁵.

Οἱ συνθῆκες στὸ νησί φαίνεται πὼς ἄλλαξαν κατὰ τὸν 17ο αἰῶνα¹⁰⁷⁶. Ἐτσι ἀπὸ τὸ 1606 χρονολογεῖται ἡ παράσταση τῆς ἐνθρονῆς Παναγίας στὸν μονόχωρο ναὸ τῆς Πανα-

1072. Βλ. Ν. Πασσᾶ, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Μεγάλης Παναγίας Σάμου* 17 καὶ σημ. 6-9.

1073. Αὐτόθι 227.

1074. Ἡ. Κόλλιας, *Τοιχογραφίαι τῆς ἱπποτοκρατίας (1309-1522) εἰς Ρόδον*, *ΑΑΑ* 6, 1973, 265-276, καὶ τοῦ ἴδιου, *The City of Rhodes and the Palace of the Grand Master* (Athens 1988) 85-107, ὅπου ὅλη ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία καὶ Ἡ. Κόλλιας, *Ἡ μεσαιωνικὴ πόλις τῆς Ρόδου καὶ τὸ παλάτι τοῦ Μεγάλου Μαγίστρου* (Ἀθήνα 1994) 109-129, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

1075. Τρεῖς εἰκόνες χρονολογοῦνται μὲ σιγουριά στὸν 16ο αἰῶνα. Οἱ δύο βρίσκονται στὴ συλλογὴ τῆς

τοπικῆς Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων (Δέηση - Ἐπιτάφιος Θρηῆνος) καὶ μία στὴ μονὴ τῆς Παναγίας τῆς Φιλερήμου (Παναγία Γλυκοφιλοῦσα), βλ. πρόχειρα, Ἡ. Κόλλιας, *Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Ρόδο ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια μέχρι τὸν 18ο αἰῶνα* (Ρόδος 1988) 9, χωρὶς ἀρίθμηση (ἐκθεση στὴν Παναγία τοῦ Κάστρου).

1076. Ἀπὸ τίς ἀρχὲς τοῦ 17ου οἱ συνθῆκες στὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία σταθεροποιήθηκαν καὶ ἄρχισε ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἐμπορίου, πράγμα πού ἄλλαξε τίς οἰκονομικὲς συνθῆκες τῶν ὑποδοῦλων, βλ. Ἱ. Χασιώτη, Ὁ Ἑλληνισμὸς κατὰ τοὺς δύο πρώτους αἰῶνες μετὰ τὴν Ἀλωση, *ΙΕΕ* I (1974) 16 κέ.

γίας της καθολικής στη Λάρδο, στην οποία εμφανείς είναι οι δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις¹⁰⁷⁷. Ένδεκα χρόνια αργότερα έχει αγιογραφηθεί ο ναός του Αγίου Γεωργίου-Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των δύο ανωτέρω ναών οδηγούν σε παλαιολόγια έργα που πιθανόν είχαν οι ζωγράφοι ως πρότυπά τους. Στα μέσα του 17ου αιώνα δουλεύουν στο νησί και οι δύο Χιῶτες ζωγράφοι, ο Γρηγόριος και ο ιερέας Μιχαήλ, για τους οποίους έγινε λόγος λίγο παραπάνω¹⁰⁷⁸. Το 1686 ο Ροδίτης ζωγράφος Μιχαήλ, «ιερέας και σακελίων Ρόδου» διακοσμεῖ τμήμα του μικρού μονοκάμαρου ναού του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Παραδείσι¹⁰⁷⁹. Οι σκηνές του είναι πολυπρόσωπες και βαριές, έχει ατέλειες στο σχέδιο, αλλά του αρέσουν οι πλούσιοι χρωματισμοί.

Άνθηση της ζωγραφικής παρατηρείται στον 18ο αιώνα. Είναι η εποχή που κάνουν την εμφάνισή τους μερικοί ανώνυμοι και επώνυμοι ζωγράφοι από τη γειτονική Σύμη, όπου αγιογραφούν αρκετούς ναούς¹⁰⁸⁰. Δύο ζωγραφικά σύνολα στο νησί των ιπποτών οφείλονται σε Συμαίους ζωγράφους: οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Ἐλεούσας στις Κολοκυθιές και της Παναγίας της Λίνδου¹⁰⁸¹. Τīs πρώτες τις φιλοτέχνησε το 1781 ο ιερομόναχος Νεόφυτος. Λίγα χρόνια αργότερα (1787) διακόσμησε και τὸν ναὸ της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μικρὸ Χωριὸ της Τήλου. Στīs τοιχογραφίες της Λίνδου ἐργάστηκε τὸ 1779 ὁ ζωγράφος Γρηγόριος, πὸν πιθανὸν μέσα στὴν ἴδια δεκαετία φιλοτέχνησε καὶ δύο ἀκόμα παραστάσεις, τὸν Παντοκράτορα καὶ τὴ Θεία Λειτουργία στὸ καθολικὸ της μονῆς Αγίου Παντελεήμονα Τήλου. Οἱ τοιχογραφίες της Παναγίας της Λίνδου παρουσιάζουν κάποιες δυτικές εικονογραφικές επιδράσεις, γενικά ὅμως στεροῦνται πρωτοτυπίας καὶ ἔχουν στοιχεῖα λαϊκὰ καὶ κάπως ἀφελῆ. Ἐκτὸς ἀπὸ τοιχογραφίες, ὁ Γρηγόριος ζωγράφισε καὶ φορητὲς εἰκόνες. Καὶ οἱ δύο, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι ἀνώνυμοι ζωγράφοι ἀπὸ τὴ Σύμη, ἐργάζονται σύμφωνα μὲ τὴν τεχνοτροπία τῶν Κρητικῶν ζωγράφων τῆς διασποράς. Ὅμως παρατηροῦνται ἀρκετὲς παρανοήσεις καὶ ἀπλοποιήσεις, τὸ σχέδιο εἶναι σχεδὸν ἄτεχνο καὶ ἄκαμπτο, καὶ τὸ χρωματολόγιό τους ἀπλὸ καὶ ἰδιαίτερα φτωχό.

1077. Α. Ὁρλάνδος, *ABME* 6 (1948) 213, καὶ Ἡ. Κόλλιας, *Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Ρόδο* 9.

1078. Βλ. παραπάνω σημ. 1066.

1079. Α. Ὁρλάνδος, *ABME* 6 (1948) 214 καὶ Ἡ. Κόλλιας, *Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Ρόδο* 9-10.

1080. Ὅπως τὸν Μεγάλον Σωτήρα (1727), τὸ Πα-

ναῖδι (1728), τὸν Προφήτη Ἡλία (1734), τὸν Ἅγιο Μιχαήλ Ρουκανιώτη (1738), τὸν Ἅγιο Φιλήμονα (1767), τὸν Ἅγιο Μιχαήλ Πανορμίτη (1792) κ.ἄ., βλ. Ἡ. Κόλλιας, *Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Ρόδο* 10.

1081. Α. Ὁρλάνδος, *ABME* 6 (1948) 200-211.

2. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ - ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η λεπτομερειακή εξέταση των μεταβυζαντινών ναών της Λέσβου από άποψη αρχιτεκτονική αλλά κυρίως εικονογραφική και τεχνοτροπική μάς έδειξε ότι τα σωζόμενα μνημεία του νησιού κατατάσσονται μεταξύ των σημαντικότερων της εποχής τους στην περιοχή του ανατολικού Αιγαίου. Για την ίδια τη Λέσβο ή σημασία τους είναι ακόμη μεγαλύτερη καθώς απουσιάζουν από το νησί μνημεία όλων των προηγούμενων βυζαντινών περιόδων. Έτσι η μετάβαση από την πλούσια σε μνημεία παλαιοχριστιανική εποχή στη μεταβυζαντινή περίοδο γίνεται μάλλον απότομα και χωρίς καλλιτεχνική συνέχεια.

Η απουσία των βυζαντινών μνημείων αποδόθηκε αφ' ενός μὲν στην έλλειψη ένδιαφέροντος για τον τόπο εκ μέρους των αυτοκρατόρων και των εκπροσώπων τους κατά τη μέχρι το 1355 περίοδο, και αφ' ετέρου στην αδιαφορία των Γατελούζων, οι όποιοι στα εκατό και πάνω χρόνια που κατείχαν το νησί δὲν κατασκεύασαν κανένα αξιόλογο μνημείο. Οι μεγάλες εξάλλου καταστροφές που υπέστη το νησί μετά την άλωσή του (1462) από τους Τούρκους και τις συνεχείς πειρατικές επιδρομές είχαν ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση των λιγοστών, μικρών και φτωχών βυζαντινών μνημείων.

Κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, και ιδίως μετά την επανίδρυση της μονής Λειμῶνος (1527), αρχίζει μεγάλη αναγεννητική προσπάθεια που θα διαρκέσει πάνω από εκατό χρόνια. Κατά την περίοδο αυτή ιδρύονται ή ανακαινίζονται και διακοσμούνται τουλάχιστον δεκατέσσερα καθολικά μονών, καθώς και μικροί ένορειακοί ναοί. Τα περισσότερα από τα μνημεία αυτά βρίσκονται σε οικισμούς της έπαρχίας της μητρόπολης Μηθύμνης, γεγονός που δηλώνει την επίδραση της ισχυρής προσωπικότητας του κτίτορα της μονής Λειμῶνος και αργότερα μητροπολίτου Μηθύμνης αγίου Ίγνατίου.

Από άποψη αρχιτεκτονική τα περισσότερα από τα μνημεία που μελετήσαμε ανήκουν στους μονόχωρους ξυλόστεγους ναούς (κοιμητηριακός ναός της μονής Λειμῶνος, ο ναΐσκος της Μεταμόρφωσης του Χριστού στο μετόχι των Αγίων Αναργύρων της ίδιας μονής, ο Άγιος Νικόλαος Τζιθρας, το καθολικό της μονής Δαμανδρίου, ο ναός της Μεταμόρφωσης Παπιανών και ο Άγ. Γεώργιος Άνεμότιας), ένα έντάσσεται πιθανόν στις τρίκλιτες βασιλικές (καθολικό μονής Λειμῶνος) και ένα στους μονόχωρους σταυροειδείς ναούς (καθολικό μονής Ταξιαρχών Κάτω Τρίτους). Όλα είναι χτισμένα με αργολιθοδομή, χωρίς τουλάχιστον όρατες ξυλοδεσιές, στις περισσότερες όμως περιπτώσεις υπάρχει άρμοκάλυπτρο.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος των παραπάνω ναών, θεωρούμενος μέσα στο σύνολο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής και ιδιαίτερα των μνημείων του α' μισού του 16ου αιώνα των μεγάλων κέντρων, των Μετεώρων και του Αγίου Όρους, δὲν μπορούμε νά πούμε

ὅτι κατέχει ἐξέχουσα θέση ἀνάμεσά τους. Εἶναι ἔργο μετρίων μᾶλλον καλλιτεχνῶν, πού πιθανόν προσκλήθηκαν στο νησί γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὰ συγκεκριμένα μνημεῖα καὶ δὲν πρέπει νὰ ἦταν ντόπιοι.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη σημαντικὸς εἶναι ὁ διάκοσμος τῆς λεγόμενης κρύπτης (παρεκκλησίου) τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος μὲ τὴν ἀπεικόνιση πάνω ἀπὸ τὴ μικρὴ κόγχη τοῦ Ἰακώβ πού εὐλογεῖ τοὺς δώδεκα γιούς του, τῆς Βρεφοκτονίας, ἀλλὰ καὶ τῆς Πορείας πρὸς Ἑμμαοὺς στὸν βόρειο τοῖχο. Σὲ δύο ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους ναοὺς, τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Περιβολῆς καὶ τὸν ναὸ τῆς Μεταμόρφωσης Παπιανῶν, τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἐμπλουτίζεται μὲ τοὺς 24 Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου καὶ μεμονωμένες μορφές ἁγίων πού δὲν εἰκονίζονται συχνὰ στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ. Ἀρκετὲς ἀπὸ αὐτὲς προέρχονται ἀπὸ τίς «πηγές» τῆς *Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς*, πού εἶναι ἀσφαλῶς ἀρχαιότερες. Ὁ διάκοσμος τῶν λοιπῶν λεσβιακῶν μνημείων, συγκρινόμενος μὲ αὐτὸν τῶν συγχρόνων μνημείων τοῦ ἑλλαδικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ βαλκανικοῦ ἐνγένη χώρου, δὲν παρουσιάζει ἀξιόλογες εἰκονογραφικὲς διαφορές. Εἶναι πάντως σημαντικό ὅτι, ὡς πρὸς τὴν εἰκόνιση τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, ἀκολουθεῖται μὲ συνέπεια ἡ παραδοσιακὴ εἰκονογραφία τῆς ἐποχῆς.

Οἱ περισσότερες ἀπὸ τίς χρονολογούμενες στὸν 16ο αἰῶνα τοιχογραφίες τῶν λεσβιακῶν μνημείων ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ ἔμπειρους ἀλλὰ ἀσφαλῶς ὄχι πολὺ μεγάλης ἀξίας ἁγιογράφους, οἱ ὁποῖοι ἐργάζονταν σύμφωνα μὲ τὴν «κρητικὴ» τεχνοτροπία τῆς διασπορᾶς. Μόνο οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Λειμῶνος ἀνήκουν στὸ ρεῦμα πού ἀντλεῖ ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παλαιότερη, τὴ «μακεδονικὴ» τεχνοτροπία. Στὸν ἴδιο καλλιτέχνη ὀφείλονται καὶ τὰ σπαράγματα πού προέρχονται ἀπὸ τὸ καθολικὸ καὶ τὴν τράπεζα τῆς μονῆς.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ παρεκκλησίου τῆς αὐτῆς μονῆς, καθὼς καὶ τὰ σπαράγματα καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ κτιστοῦ τέμπλου τοῦ ναῖσκου τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτήρα τοῦ μετοχίου τῶν Ἀγ. Ἀναργύρων, ἀποδόθηκαν στὸν ἴδιο καλλιτέχνη καὶ πρέπει καὶ τὰ δύο σύνολα νὰ χρονολογηθοῦν στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἡ τεχνοτροπία του εἶναι ἡ «κρητικὴ» ἀλλὰ μὲ τὴ μορφή πού ἔχει πάρει ἐκτὸς Ἀγίου Ὁρους.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δαμανδρίου καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Τζίθρας γιὰ λόγους καθαρὰ τεχνοτροπικοὺς προσγράφηκαν στὸ ἴδιο ἐργαστήρι, τὸ ὁποῖο, ὅπως τονίστηκε παραπάνω, ἐργάζεται σύμφωνα μὲ τὴν κρητικὴ παράδοση τῆς διασπορᾶς μὲ τὴ μορφή πού διαμορφώθηκε στὸν βορειοελλαδικὸ χώρο. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου χρονολογοῦνται στὸ 1544 καὶ ἴσως κοντὰ σ' αὐτὸ τὸ ἔτος πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ καὶ ὁ διάκοσμος τοῦ Δαμανδρίου. Ἰδίας τεχνοτροπίας εἶναι καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῶν Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτους, ἀλλὰ μὲ σιγουριὰ μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἔγιναν ἀπὸ ἄλλο ζωγράφο κατὰ τὴν τελευταία τριακονταετία τοῦ 16ου αἰῶνα.

Πιὸ εὐαίσθητος στὴν ἐπεξεργασία τοῦ χρώματος καὶ τῶν γλυκασμῶν τῆς σάρκας εἶναι ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς μονῆς Περιβολῆς, πρᾶγμα πού ὥθησε τὸν μητροπολίτη Ἰάκωβο νὰ χρονολογήσει τίς τοιχογραφίες λανθασμένα βέβαια, στὴν ἐποχὴ τῶν Γατελούζων, ἀφοῦ ὅπως εἶδαμε τοποθετοῦνται στὸ β' μισὸ τοῦ 16ου αἰῶνα.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης Παπιανῶν ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ

καλά και ἄρτια σωζόμενα παραδείγματα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Λέσβου κατὰ τὸ μεταίχμιο ἀπὸ τὸν 16ο στὸν 17ο αἰώνα. Ὁ ζωγράφος Νικόλαος, ποὺ εἶναι πρὸς τὸ παρὸν ἄγνωστος ἀπὸ ἄλλου, γνωρίζει τὴν «κρητικὴ» τεχνοτροπία τῆς διασπορᾶς, ποὺ τώρα διακρίνεται ἀπὸ περισσότερα λαϊκὰ στοιχεῖα.

Στὴν «κρητικὴ» τεχνοτροπία, σ' αὐτὴν ποὺ ἔχει χαρακτήρα ἀγροτικό - ἐπαρχιακὸ καὶ ἀντικλασικὸ, ποὺ δὲν ξεπερνᾷ τὶς τοπικὲς δυνατότητες ἀλλὰ καὶ τὶς ἀντιλήψεις τῶν μέτρων καὶ ἀνώνυμων ντόπιων καλλιτεχνῶν τῶν νησιῶν, ἀνήκουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ 17ου αἰώνα. Τὸ γεγονὸς δὲν εἶναι τυχαῖο, ἀφοῦ ἀπουσιάζουν οἱ Κρητικοὶ ἢ καὶ ἄλλοι ζωγράφοι, ποὺ κατὰγονται ἀπὸ ἀστικὲς περιοχές, καὶ οἱ ὅποιοι ἦταν οἱ φορεῖς παραδόσεων ὑψηλῆς τέχνης. Ἡ ἐξάρτηση τῶν ντόπιων ζωγράφων ἀπὸ τὴν Κρήτη ἢ καὶ τὴ βόρεια Ἑλλάδα καὶ τὸν Ἄθω εἶναι ἀρκετὰ χαλαρή, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ὁρατὴ. Σὲ καμιά βέβαια περίπτωσι δὲν εἶναι δυνατό νὰ μιᾶμε γιὰ Σχολὴ τῶν νησιῶν. Θὰ ἦταν δὲ ὅπωςδήποτε μεγάλο σφάλμα γιὰ τὴν ἐρευνα τῆς ζωγραφικῆς τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς ἂν ἐκ τῶν προτέρων ἀποκλείαμε τὴν ὑπαρξὴ καλλιτεχνικῶν διεργασιῶν καὶ στὰ ἀπέναντι μικρασιατικὰ παράλια, βασιζόμενοι στὴν ἀπουσία τῶν μνημείων καὶ ξεχνώντας τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἀλλὰ καὶ πολιτικὴ ἱστορία τοῦ τόπου¹⁰⁸².

Ἡ γενικὴ ἐντύπωση, τὴν ὁποία διαμορφώνουμε ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ διακόσμου τῶν διασωθέντων μνημείων τῆς Λέσβου, ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα, εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ ἐπαρχιακὴ ζωγραφικὴ ποὺ δημιουργήθηκε πιθανὸν ἀπὸ Κρητικὸς καλλιτέχνης τῆς διασπορᾶς, καθὼς καὶ τοὺς ντόπιους μαθητὲς τους, ποὺ ἀναπτύχθηκαν κάτω ἀπὸ τὴν ἐμμεση ἐπίδρασή τους. Ἡ τέχνη ὅμως αὐτὴ δὲν γνώρισε σχεδὸν καθόλου ἐξέλιξη, ἀλλὰ ἀκολούθησε φθίνουσα πορεία μέχρι τὸν 18ο αἰώνα καὶ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 19ου, ὅποτε ἀπέβη μιὰ σχεδὸν χειρωνακτικὴ ἐργασία μὲ ἐλάχιστα ἴχνη ἐμπνευσης.

1082. Πιὰ τὴ συζήτηση ποὺ ἐγινε πρὶν ἀπὸ εἴκοσι περίπου χρόνια μεταξὺ τῶν δύο πιὸ ἐγκρίτων Ἑλλήνων μελετητῶν, βλ. Δ. Πάλλα, Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Κωνσταντινούπολη μετὰ τὴν Ἄλωση, ΑΔ 26, 1971, Α, 239-263, καὶ Μ. Χατζηδάκη, Περὶ Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως ὀλίγα, ΑΔ 27, 1972, Α, 121-137. Τὰ

ἐρωτήματα ποὺ καὶ οἱ δύο ἔχουν ἀπὸ τότε θέσει δὲν ἔχουν ἀπαντηθεῖ ἀπὸ τοὺς νεότερους, γιὰτὶ ἀπουσιάζουν οἱ ἀναλυτικὲς δημοσιεύσεις ὅλων τῶν τοιχογραφημένων μνημείων τῶν νησιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου, καθὼς καὶ τὰ συμπεράσματα ἀπὸ τὴν ἐρευνα τῶν ἀρχείων.

SUMMARY

POST-BYZANTINE FRESCOES ON LESVOS

This book, the fruit of years of research on Lesbos, presents findings relating to the architecture and the painted decoration of ten monuments on the island, most of which, being provincial works, had not hitherto attracted scholarly interest.

The book is in three parts. The first part (pp. 5-22) consists of three chapters. Chapter One (pp. 5-13) offers a brief historical review – not an easy task, owing to a lack of written sources, particularly from the Early Christian period. The monuments which have been excavated on the island (chiefly in the areas of Eressos, Mytilini, Yera, Ahladeri, and Ipsilometopo) offer considerable help in forming some sort of opinion, for they reflect a flourishing period in the Early Christian era, especially the fifth and sixth centuries. It is worth noting here that, apart from the known, large basilicas, a further forty-five sites of Early Christian monuments were located in 1964 by the late Ephor of Classical Antiquities Serafim Haritonidis.

For the period between the sixth and the early tenth century, there is very little information about either the ecclesiastical or the general political history of the island. The end of the Early Christian period seems to have coincided with the cessation for several centuries of all artistic activity on Lesbos. One cannot help wondering where the seventh-to-tenth-century monuments are, for we have scarcely any archaeological material and no works of sculpture or painting at all from this period. In view of all this, and given the lack of written sources, it is rather difficult to recreate the island's history on any firm basis. This is an interesting phenomenon, and specialists who are better informed than myself would do well to attempt to put together a history of Lesbos.

The period after Iconoclasm (842) saw the most significant changes that affected the residential situation on the islands. The reasons for these are believed to have been the pirate and barbarian raids, which resulted in a drastic reduction in the urban population, the remaining inhabitants confining themselves to the best fortified part of the towns, which soon acquired the form of a fortress. Many inhabitants preferred to seek safety in the interior of the island, where they must also have performed their devotional duties. The monuments that have been located are very few in number and also very poor, and certainly could not have met the needs of the population. One easy, but well-founded answer is that the Early Christian basilicas continued to be used in this period too. But was there no desire, one wonders, to erect new monuments at this time? Were none of the islanders, clergy or laity, fired with the urge to build? Were they so discouraged by the raids of Thomas the Slav (the Eunuch), who used Lesbos as his base while he ravaged the Aegean between 821 and 824? The difficult years of Iconoclasm, together with the destruction wreaked first by Thomas, then by repeated waves of Saracens, and finally by the Russians – can this all have been so dire as to obliterate almost all the monuments of the early and the main Byzantine period?

For about two hundred years after the beginning of the tenth century, nothing of particular note happened regarding the island. Lesvos is mentioned only as a place of exile for the emperors' political adversaries: Empress Irene, who died here; Symeon Magistros; Ignatios Ragabes; Nicolas Studites; Stephen and Constantine Orphanotrophos; and Constantine Monomachos.

The following surviving monuments date to the Byzantine period. 1) The Church of the Dormition of the Virgin (Koimissi tis Theotokou) at Piryi near Thermi, popularly known as the Panayia Troulloti, which, architecturally speaking, represents the transitional type and may be dated with considerable certainty to the ninth or tenth century. The few surviving frescoes should probably be dated to the end of the twelfth century. 2) The ruined cruciform Ayios Nikolaos at Kalamos, north of Mystegna, which belongs to a large village that may be identified with the Kydon (or Kydonia) found on old maps and mentioned by travellers. 3) The ruined cruciform Ayii Theodori at Salvarades on the road from the harbour of Tsoukalohori to ancient Antissa. 4) The ruined cruciform Ayios Alexandros at Megas Lakos in a valley near Eressos. Other churches that very probably date to the Byzantine period are: 1) The katholikon of the former nunnery of the Taxiarches at Kato Tritos, which is an aisleless cruciform structure. 2) Ayios Stefanos in the Mandamados area, another aisleless cruciform church that could be dated to after 1204. 3) The katholikon of the monastery of the Presentation of the Virgin (Eisodia tis Theotokou) at Perivoli near Antissa, a two-aisled church that may date to the end of the fifteenth century.

Again, nothing is known about the ecclesiastical situation in the Frankish period, for not a single monument survives on the island from that time. When the Franks arrived on Lesvos, the Metropolitan of Mytilini moved to Nicaea in Bithynia. The island was occupied by the Genoese for a longer period (1355-1462). Roman Catholicism never took root here, however. Two Catholic bishoprics were originally created, at Mytilini and at Methymna, but the latter was soon done away with, for want of believers.

The island suffered widespread destruction when it was seized by the Ottoman Turks in 1462. Apart from the wholesale slaughter, many of the more eminent members of the population (some 25-30,000) were forcibly relocated to Constantinople. We do not know what fate awaited the devotional monuments at the hands of the conquerors. The largest ones would certainly have been converted into mosques. The sources tell us that the Church strove in the early days to salvage whatever had withstood the violence and brutality and to hearten the remaining Christians. The situation was certainly a tragic one. Letters, the arts, commerce, and spirits too, had never been at such a low ebb.

Things gradually improved, and the spiritual and artistic flowering began with the arrival of such enlightened prelates as St Ignatios Agallianos, founder of the Monasteries of Limon and Myrsiniotissa. The older churches were restored in this period and new ones were built. Some were parish churches, others were katholika of monasteries or cemetery churches. In the monasteries he founded, St Ignatios also set up two schools for the purpose of educating the islanders and, particularly, novice monks. He taught in these schools himself, as did his son Methodios and other enlightened teachers of the time, such as Pahomios Roussanos, who was staying briefly on the island. There was thus a revival of monasticism in the metropolitanate of Methymna, where new monasteries were founded and many old ones re-established. Frescoes survive only in the monuments under discussion.

The churches of the Ottoman period on Lesbos, whether decorated or not, are simple, small, aisleless structures with timber roofs, except for the original *katholikon* of Limon Monastery, which probably had three aisles, and the *katholikon* of the Monastery of the Taxiarches at Kato Tritos, which is an aisleless cruciform church. They are all built of, usually jointed, rubble masonry, with no visible timber ties at least. A number of them were replaced by new 'modern' churches in the nineteenth century.

The transfer of the seat of the metropolitanate of Methymna to Ahyronas, modern Kalloni, a tiny village in the middle of the island near Limon Monastery, was one of the main reasons for the great growth of its sphere of influence in the Ottoman period. Unfortunately, St Ignatios's activities were not imitated in the larger metropolitanate of Mytilini, possibly owing to a lack of similarly influential prelates.

Chapter Two (pp. 14-21) gives a brief account of the island's Early Christian and Byzantine monuments. The former stand out for their rich mosaic floors and their sumptuous architectural members. The larger churches have been excavated, but many more have simply been located by Haritonidis, who also published those that are believed to be Byzantine monuments.

Chapter Three of Part I (pp. 21-22) gives a brief account of the decorated post-Byzantine monuments which form the nucleus of this study.

Part II (pp. 25-219) describes and offers an iconographical and stylistic analysis of the frescoes in ten monuments dated to between the second quarter of the sixteenth and the early eighteenth century.

The wall-paintings at the east end of the *katholikon* of Limon Monastery (in the sanctuary apse, the present crypt-cum-sacristy, and the windows of the prothesis apse) are important for their iconography and their style. The scenes include Jacob blessing his twelve sons, the Slaughter of the Innocents, and the Journey to Emmaus (i.e. Christ's meeting with the disciples Luke and Cleopas). These are important works of the second half of the sixteenth century, executed in *secco* by an artist working in the style of the now decadent Macedonian school of painting, but without significant misconceptions.

A few other fragments survive from the Limon *katholikon* — which (apart from the east wall) was completely restored in the nineteenth century — the refectory, and the cells. The wall-paintings in the cells and the refectory are attributed to a different artist. These fragments too are dated to the second half of the sixteenth century.

The decoration of the monastery's cemetery church, which is dedicated to the Birth of the Theotokos, is also noteworthy. It presents no iconographical problems, and the stylistic features suggest that it may be attributed to a third painter, who followed the 'Cretan' tradition in the second half (towards the end of the third quarter) of the sixteenth century. It may perhaps be dated later than the wall-paintings in the refectory and the cells. The same painter must have done the murals (dated to 1577) in the little Church of the Transfiguration (Metamorfossi) on the plain of Kalloni, of which the two devotional paintings on the built chancel screen (the Panayia and Christ) and a fragment of the Amnos and Melismos survive.

The decoration that has been preserved on the east wall and part of the south wall of the completely renovated Ayios Nikolaos in the tiny, almost deserted village of Dzithra is firmly

dated to 1544. The Panayia Platytera was depicted in the semidome of the apse, with the co-officiating prelates below. To the right and left of the semidome and on the front of the apse was Pentecost. The devotional mural of St Nicolas on the south wall by the chancel screen is better preserved. In the original, aisleless, church, the Akathistos Hymn must have been depicted near the Nativity of Christ and the Healing of the Blind on the south wall. Parts of the first and second verses survive. There are close stylistic similarities to the wall-paintings in the katholikon of Damandri Monastery.

The deserted Damandri Monastery is not far from Polyhynitos. In the tiny katholikon there are wall-paintings (unfortunately with extensive damage) that date to the mid-sixteenth century and are stylistically related to the murals in the previous monument. If they were not done by the same painter, they must certainly be attributed to the same atelier. The artist worked in secco in the style of the Cretan tradition, as this had developed in northern Greece in the first half of the sixteenth century. He observes the established iconographical conventions, without abstract elements and above all without adding new motifs.

In the aisleless cruciform katholikon of the Monastery of the Taxiarches at Kato Tritos, two layers of wall-paintings survive, dating to the sixteenth and seventeenth centuries. It is not possible to reconstitute the iconographical programme because, apart from the over-painting, the later layer is also extensively damaged and heavily touched up. The Crucifixion and the Transfiguration belong to the earlier layer; a few parts of scenes and isolated figures to the seventeenth-century layer.

The decoration in the two-aisled katholikon of Perivoli Monastery, which is dedicated to the Presentation of the Virgin, is rich in terms of its iconographical programme, but extensively damaged. The iconographical programme includes scenes from the Eucharist cycles, the Twelve Great Feasts, the Life of the Theotokos, the Akathistos Hymn, and the Second Coming, together with many isolated figures of warrior saints and ascetics. The decoration was probably executed by two artists, both following the sixteenth-century tradition with many echoes of the earlier Macedonian style of painting. They may be dated to around 1550.

Equally rich is the decoration of the small aisleless Church of the Transfiguration at Papiana, near Kalloni, which is dated to 1600. The monument has a rich iconographical programme, including scenes from the Eucharist cycle, the Twelve Great Feasts, and Christ's Passion (with the Separating of the Wheat from the Chaff (Matt. 3:12) interpolated), the Akathistos Hymn, the Second Coming, and many figures of rarely depicted saints. The paintings are done in secco in a style that is close to the Cretan tradition, though with a number of folk elements. The painter, Nikolaos, who is mentioned in the founder's inscription, is unknown anywhere else on Lesbos.

The paintings in the aisleless Ayios Yeoryios at Anemotia are dated to 1702 and are the work of the insignificant Chian painter and hierodeacon Ioannis Homadzas. They are included here to give an idea of the low standard of religious painting in the early eighteenth century on Lesbos and in the wider area of the Aegean. The decoration here also reflects the great laxity in this period with regard to the make-up of the iconographical programme. More specifically, of the Twelve Feasts, only the Dormition of the Theotokos and Pentecost are depicted here; yet some rarely encountered compositions are included, such as Christ the Good Shepherd, the Disciples

at the Tomb, and Christ eating with two disciples at Emmaus. Another unusual scene (indeed, found nowhere else on Lesbos) is the Vision of the Apocalypse of St John the Divine. The whole cycle of the martyrdom of St George is also included. The painter is not good. He is one of those uninspired artists who rather mechanically reproduce the standard formats of the compositions and figures.

Part III (pp. 223-238) has two chapters. The first (pp. 223-235) reviews all that has been said about the painters of the Lesbos monuments and the painters who worked on other eastern Aegean islands.

A fragment of an archangel, which is displayed in the museum of Limon Monastery, and the decoration of a small apse in a cell in the north wing are attributed to the anonymous painter of the Limon katholikon. No other murals of his have been located on the island. He probably came from Macedonia, where there are wall-paintings that reflect the same trends (in Veria, for instance, and elsewhere).

The decoration of the cemetery church is attributed to another, likewise anonymous, painter, to whom are also ascribed some fragments from the refectory and the cells (the Theotokos, the heads of two saints, and part of the Presentation of Christ to the Temple), as also the fragmentary decoration in the Chapel of the Saviour on the Kalloni plain. This painter employs the style of the Cretan school, though in the form it had acquired far from the large centres in the hands of rather mediocre painters.

The same trends are reflected in the poorly preserved wall-paintings in Ayios Nikolaos at Dzithra, which are dated to 1544, as also those in the katholikon of Damandri Monastery, which must be dated to circa 1560-70.

The first layer of paintings in the katholikon of the Monastery of the Taxiarches at Kato Tritos is dated a little later, towards the end of the century, and the few murals in the second layer to the second half of the seventeenth century. The painter of the first Kato Tritos layer shares similarities of style with the Damandri painter.

The wall-paintings in the katholikon of Perivoli Monastery were done by two experienced, skilled artists who followed the tradition of the Cretan school, but with many innovations, particularly in the treatment of colour. They were probably itinerant painters, their origin unknown, though it is suggested that they came from somewhere in Macedonia.

The Nikolaos who painted the Church of the Transfiguration at Papiana is unknown elsewhere. Working in 1600 in the style of the Cretan school with a number of folk elements, he employs an iconographical programme that includes many rarely depicted saints.

The extent of the decline in wall-painting on Lesbos, as also on nearby Chios and the other eastern Aegean islands, is revealed by the murals in Ayios Yeoryios at Anemotia, which were painted in 1702 by the Chian artist Ioannis Homadzas and reflect the stylistic trend of the second half of the seventeenth century.

From what has been said thus far, it will have become clear that religious painting on Lesbos reflects two trends, one following the Macedonian style, with many misconceptions, the other following the Cretan school, with many folk elements.

The remainder of the chapter gives a brief account of the activities of the painters, both known

and anonymous, who worked on the islands of the eastern Aegean. The conclusion is that the situation there was the same as on Lesbos.

The last chapter (pp. 236-238) offers a brief recapitulation of the conclusions.

This detailed architectural and, particularly, iconographical and stylistic investigation of the post-Byzantine churches on Lesbos has shown that the island's surviving monuments are among the most important of their time in the eastern Aegean. With regard to Lesbos itself, they are even more important, because the island has no monuments at all from the Byzantine period. The transition from the Early Christian period, so rich in monuments, to the post-Byzantine era is somewhat abrupt and lacking in artistic continuity.

When viewed in the overall context of post-Byzantine painting, particularly that of the monuments of the first half of the sixteenth century in the large centres, such as Meteora and Mount Athos, the painted decoration of the Lesbos churches cannot be said to occupy an outstanding place among them. It is the work of rather mediocre artists, who were probably not local people but itinerant painters who had been invited to the island to decorate the monuments in question.

The seventeenth-century wall-paintings are done in the 'Cretan' style, in a rural, provincial, anticlassical manner that did not exceed local abilities or go beyond the perceptions of the mediocre, anonymous local artists on the islands. This is hardly surprising, owing to the absence of painters from Crete itself or from urban areas, who would have been the vehicles of superior artistic traditions. The local painters reveal a fairly loose, but nonetheless clear, dependence on Crete, or on northern Greece and Mount Athos. We certainly cannot talk about an island school. And it would be a great disservice to scholarly research into post-Byzantine painting if we excluded a priori the existence of artistic processes on the coast of Asia Minor too, solely because of the absence of monuments, disregarding the ecclesiastical and political history of the region.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

AAA	Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν
ABME	Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
ΑΔ	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον
AE	Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς
Byz.Slav	Byzantinoslavica
Byz.Neugr.Jahr.	Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher
CA	Cahiers Archéologiques
ΔΧΑΕ	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
ΕΕΒΣ	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
ΕΕΘΣΠΑ	Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
ΕΕΚΜ	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Κυκλαδικῶν Μελετῶν
ΕΕΦΣΠΘ	Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Ἑλληνικά	Ἑλληνικά, Δημοσιεύματα τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν
Θησανορίσματα	Θησανορίσματα, Περιοδικὸν τοῦ ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν, Βενετία
ΘΗΕ	Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία
Λεσβιακά	Λεσβιακά, Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν, Μυτιλήνη
LCI	Lexikon der Christlichen Ikonographie (ἐκδ. Herder)
Μακεδονικά	Μακεδονικά, Σύγγραμμα περιοδικὸν τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη
ΠΧΑΕ	Πρακτικά τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
DOP	Dumbarton Oaks Papers, Washington D.C.
REB	Revue des Études Byzantines
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
ZLU	Zbornik za Likovne Umetnosti, Novi Sad
ZRVI	Zbornik Radova Vizantološkog Instituta Srpske Akademije Nauka, Beograd.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ἀναγνώστου Στ., *Ἡ λεσβιάς ὠδή* (Σμύρνη 1850).
- Ἀναστασίου Ἰ., *Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (ἡ ἱστορία, ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ ὕμνογραφία τῆς ἑορτῆς)* (Θεσσαλονίκη 1959).
- Ἀντουράκης Γ., *Ὁ ἄγ. Νικόλαος στὴ βυζαντινὴ τέχνη καὶ παράδοση* (Ἀθήνα 1988).
- Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη Μ., *Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ἀκαθίστου στὸν κώδ. Garrett 13. Princeton* (Ἀθήνα 1992).
- Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου Μ., *Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (Ἀθήνα 1983).
- Βακιρτζῆς Ἡ., *Θησαυροὶ τῆς Λέσβου* (Μυτιλήνη 1989).
- Βαλέτας Γ., *Ὁ ἄγ. Ἰγνάτιος Ἀγαλλιανὸς καὶ τὸ ἐν Λέσβῳ ἀναμορφωτικὸν ἔργον του*, *Θεολογία* 10, 1932, 289-312.
- Βασιλειάδης Δ., *Τὸ κρητικὸ σπίτι* (Ἀθήνα 1976).
- Βελένης Γ., *Ἑρμηνεία τοῦ ἐξωτερικοῦ διακόσμου στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ* (Θεσσαλονίκη 1984).
- Βοκοτόπουλος Π., *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας* (Ἀθήνα 1990).
- Βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη* (Ἀθήνα 1986).
- Γκιολῆς Ν., *Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος* (Ἀθήνα 1981).
- Γκιολῆς Ν., *Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan καὶ οἱ παλαιότερες σωζόμενες στῆν Ἀνατολὴ παραστάσεις τῆς εἰς Ἰδοῦ Καθόδου τοῦ Χριστοῦ*, *Δίπτυχα* 3, 1982-83, 130-143.
- Γούναρης Γ., *Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας Καστοριᾶς* (Θεσσαλονίκη 1980).
- Γούναρης Γ., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας στὴν Καστοριά, Μακεδονικὰ* 21, 1981, 1-75.
- Γούναρης Γ., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Λεμῶνος Λέσβου*, *Ἑλληνικὰ* 36, 1985, 102-115.
- Γούναρης Γ., *Ὁ ναὸς τῶν Ταξιαρχῶν Κάτω Τρίτου*, *Ἑλληνικὰ* 41, 1990, 43-58.
- Δελῆς Ἰ., *Οἱ Γατελοῦζοι ἐν Λέσβῳ* (Ἀθήνα 1901).
- Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης... ἐκδιδόμενη... ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου Κεραμέως* (Πετρούπολις 1909).
- Δράκος Ε., *Μελέτη ἐπὶ τῆς ἱστορίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* (Δράμα 1928).
- Δρανδάκης Ν., *Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου*, *Κρητ. Χρον.* 11, 1957, 65-161.
- Δρανδάκης Ν., *Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μποννιαλῆς* (Ἀθήνα 1962).
- Δρανδάκης Ν., *Ὁ ναὸς τῶν Ἀγ. Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης*, *ΕΕΒΣ* 25, 1955, 38-87.
- Εὐαγγελίδης Δ., *Πρωτοβυζαντινὴ βασιλικὴ Μυτιλήνης*, *ΑΔ* 13, 1930-31, 1-40.
- Εὐστρατιάδης Σ., *Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ ὁ Ἀκάθιστος* (Θεσσαλονίκη 1917).
- Ζολώτας Γ., *Ἱστορία τῆς Χίου I-II* (Ἀθήνα 1924).
- Καλοκύρης Κ., *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος* (Ἀθήνα 1956).
- Καλοκύρης Κ., *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης* (Ἀθήνα 1957).
- Καλοκύρης Κ., *Ἐρευναι χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξον, Ἄμοργον καὶ Λέσβον (παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ, βυζαντινοὶ ναοί, ἐπιγραφαί, ξυλόγλυπτα, τοιχογραφίαι, εἰκόνες)*, *ΕΕΘΣΠΑ* 1958-59 καὶ 1959-60, *Τιμητικὸν ἀφιέρωμα εἰς Γ. Σωτηρίου* (Ἀθήνα 1960).

- Καλοκύρης Κ., *Ἄθως. Θέματα Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης* (Ἀθήναι 1963).
- Καλοκύρης Κ., *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως* (Θεσσαλονίκη 1972).
- Καλοκύρης Κ., *Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνίας* (Θεσσαλονίκη 1973).
- Καραγιαννόπουλος Ἰ., *Ἱστορία τοῦ βυζαντινοῦ κράτους II* (Θεσσαλονίκη 1981).
- Καρυδώνης Στ., *Τὰ ἐν Καλλονῇ τῆς Λέσβου ἱερὰ Σταυροπηγιάκᾳ Πατριαρχικὰ μοναστήρια τοῦ Ἁγ. Ἰγνατίου* (Κωνσταντινούπολις 1900).
- Κατσαρός Β., *Ὁ ναὸς τῶν Ἁγ. Θεοδώρων τῆς αἰτωλικῆς Σταμνᾶς καὶ ὁ «ἀνεικονικός» του διάκοσμος, Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη Στ. Πελεκανίδη* (Θεσσαλονίκη 1983) 109-138.
- Κλεομβρότου Ε., (ὁ κατόπιν μητροπ. Ἰάκωβος), *Καλλίνικος μητροπολίτης Μυτιλήνης ὁ μετέπειτα πατριάρχης Ἀλεξανδρείας* (Μυτιλήνη 1934).
- Κλεομβρότου Ἰάκωβος, *Mytilena Sacra A-Δ* (Ἀθήναι 1970 - Θεσσαλονίκη 1981).
- Κλεομβρότου Ἰάκωβος, *Συνοπτικὴ ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Λέσβου* (Μυτιλήνη 1984).
- Κόλλιας Ἡ., *Τοιχογραφίαι τῆς ἱπποτοκρατίας (1309-1522) εἰς Ρόδον*, *ΑΑΑ* 6, 1973, 265-276.
- Κόλλιας Ἡ., *Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Ρόδο ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια μέχρι τὸν 18ο αἰ.* (Ρόδος 1988).
- Κόλλιας Ἡ., *Ἡ μεσαιωνικὴ πόλις τῆς Ρόδου καὶ τὸ παλάτι τοῦ Μεγάλου Μαγίστρου* (Ἀθήνα 1994).
- Κοντός Κ., *Ἡ κατάκτηση τῆς Μυτιλήνης ἀπὸ τοὺς Τούρκους*, *Λεσβιακά* 4, 1962, 7-49.
- Κωνσταντινίδης Ε., *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἔρευναν τῆς ἱστορίας τῶν ἐν Ἑλλάδι Ἐπισκοπῶν* (Ἀθήναι 1976).
- Κώττα Β., *Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ*, *ΠΧΑΕ* 3-4, 1936-38, 5-27.
- Λασσιθιωτάκης Κ., *Ἐκκλησίαι τῆς δυτικῆς Κρήτης*, *ΚρητΧρον* 22, 1970, 133-210.
- Λίβα-Ξανθάκη Θ., *Οἱ τοιχογραφίαι τῆς Μ. Ντίλιου* (Ἰωάννινα 1980).
- Μητσάκης Κ., *Βυζαντινὴ ὕμνογραφία* (Θεσσαλονίκη 1971).
- Μουτζούρης Ἰ., *Τὰ μεσαιωνικὰ κάστρα τῆς Λέσβου*, *Λεσβιακά* 4, 1962, 50-68.
- Μουτζούρης Ἰ., *Ἡ Καλλονὴ καὶ τὰ χωριά της. Οἰκιστικὴ κατάστασις τοὺς πρώτους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας*, *Μυτιλήνη* 1983.
- Μουτζούρης Ἰ., *Μεταβυζαντινὲς ἐκκλησίαι τῆς Μητροπόλεως Μηθύμνης*, *Μυτιλήνη* 1983.
- Μουτζούρης Ἰ., *Ὁ μοναχισμὸς τῆς Λέσβου, Συμβολὴ στὴν ἱστορία καὶ μοναστηρολογία* (Μυτιλήνη 1989).
- Μπούρας Χ., *Χίος* (ὁδηγός) (Ἀθήναι 1974).
- Μπούρας Χ., (ἔκδ.), *Ἐκκλησίαι στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἀλωση I-IV* (Ἀθήνα 1979-1993).
- Νικοδήμου Ἀγιορείτου, *Συναξαριστὴς τῶν δώδεκα μηνῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ* (Ζάκυνθος 1868).
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τῶν μετ' αὐτὴν*, *ΕΕΒΣ* 9, 1932, 351-360.
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ὁ Φύλαξ*, *Byz.-Neugr. Jahr.* 10, 1934, 253.
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης*, *ΑΕ* 1938, 32-53.
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Βημόθυρον κρητικῆς τέχνης εἰς τὴν Θεσσαλονίκην*, *Μακεδονικά* 3, 1953-55, 116-125.
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν* (Ἀθήναι 1957).
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Περὶ μίαν κρητικὴν τοιχογραφίαν*, *ΚρητΧρον* 12, 1958, 335-342.
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Τὸ καθολικὸν τῆς Μ. Προδροῦμον παρὰ τὰς Σέρρας* (Θεσσαλονίκη 1973).
- Εὐγγόπουλος Ἀ., *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκέων*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 7, 1973, 61-75.
- Ὁρλάνδος Ἀ., *Αἱ παλαιοχριστιανικαὶ βασιλικαὶ τῆς Λέσβου*, *ΑΔ* 12, 1929, 1-72.
- Ὁρλάνδος Ἀ., *Ἡ ξυλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς μεσογειακῆς λεκάνης* (Ἀθήναι 1952-1954).
- Ὁρλάνδος Ἀ., *Ἡ ἐν Ἑλλάδι ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἐπὶ Τουρκοκρατίας*, *L'Hellénisme contemporain 1453-1953* (Ἀθήναι 1953) 205-218.
- Ὁρλάνδος Ἀ., *Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου*, Μέρος Β', *ΑΒΜΕ* 10 (1964) 1-168.

- Παλιούρας Ά., *Βυζαντινή Αίτωλοακαρνανία* (Αθήναι 1985).
- Πάλλας Δ., Οί βενετοκρατικές μικρογραφίες Olschki 35398 του έτους 1415, *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου I* (Αθήναι 1968) 361-373.
- Πάλλας Δ., Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση, *ΑΔ* 26, 1971, Α, 239-263.
- Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Ά., *Ανέκδοτα έλληνικά συγγράμματα, έγγραφα τε και άλλα κείμενα, Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, Παράρτημα ΙΕ' τόμου* (Κωνσταντινούπολις 1884).
- Παρασκευαΐδης Π., *Η Μυτιλήνη επί Γατελούζων* (Μυτιλήνη 1970).
- Παρασκευαΐδης Π., *Οί περιηγηται για τη Λέσβο* (Αθήναι 1973).
- Παρασκευαΐδης Π., Χαμένες πόλεις, *Τα Ψαρά* 7, 1986, τεύχ. 76-78, 19 κέ.
- Πασσάς Ν., *Αί τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Μεγάλης Παναγίας Σάμου* (Αθήναι 1982).
- Πατρινέλλης Χ. - Καρακατσάνη Ά. - Θεοχάρη Μ., *Μονή Σταυρονικήτα* (Αθήνα 1974).
- Παυλόπουλος Νικόδημος, *Ο άγιος Ίγνάτιος Άγαλλιανός* (Μυτιλήνη 1983).
- Πελεκανίδης Σ., *Καστοριά, I. Βυζαντιναι τοιχογραφίαι* (Θεσσαλονίκη 1953).
- Πελεκανίδης Σ., *Καλλιέργης, Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος* (Αθήναι 1973).
- Πελεκανίδης Σ., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος I* (Θεσσαλονίκη 1974).
- Πελεκανίδης Σ. - Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά* (Αθήνα 1984).
- Πελεκανίδης Σ. - Χρήστου Π. - Μαυροπούλου Χρ. - Καδάς Σ., *Οί θησαυροί του Άγ. Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα I-IV* (Αθήνα 1971-1991).
- Πρωτοπαπαδάκη-Παπακωνσταντίνου Ε., *Ο Άκάθιστος Ύμνος* (Αθήναι 1988).
- Σαμάρας Π., *Επιδρομές στη Λέσβο* (Μυτιλήνη 1934).
- Σωτηρίου Γ., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία* (Αθήναι 1942).
- Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά I-II* (Αθήναι 1956-1958).
- Σωτηρίου Μ., Χρυσοκέντητον επιγονάτιον του Βυζαντινού Μουσείου Άθηνών μετά παραστάσεων της εις Άδου Καθόδου, *ΠΧΑΕ* περ. Γ' 2, 1933, 108-120.
- Σωτηρίου Μ., Η Μακεδονική Σχολή και ή λεγομένη Σχολή του Μιλούτιν, *ΔΧΑΕ* περ. Δ' 5, 1966-69, 1-30.
- Σωτηρίου Μ., Ένταφιασμός-Θρήνος, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' 7, 1973-74, 139-147.
- Τάξης Σ., *Συνοπτική ιστορία και τοπογραφία της Λέσβου* (Κάιρον 1909).
- Τούρτα Ά., *Οί ναοί του Άγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Άγ. Μηνά στο Μονοδένδρι* (Αθήνα 1991).
- Τρεμπέλα Π., *Αί τρεΐς λειτουργίαι κατά τους έν Άθήναις κώδικας* (Αθήναι 1936).
- Τσιτουρίδου Ά., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Άγ. Νικολάου Όρφανου στη Θεσσαλονίκη* (Θεσσαλονίκη 1986).
- Τσολάκης Ε., Ποικίλα, *ΕΕΦΣΠΘ* 18, 1979, 477-483.
- Φουντούλης Ί., *Γαβριήλ μητροπολίτου Μυτιλήνης «περιγραφή της Λέσβου»* (Αθήναι 1960).
- Χαραλάμπους-Μουρίκη Ντ., Η παράσταση της Φιλοξενίας του Άβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 3, 1962-63, 87-114.
- Χαριτωνίδης Σ., Παλαιοχριστιανική τοπογραφία της Λέσβου, *ΑΔ* 23, 1968, Α, 10-69.
- Χαριτωνίδης Σ., Βυζαντιναι εκκλησίαι της Λέσβου, *Χαριστήριον εις Ά. Κ. Όρλάνδον Β* (Αθήναι 1964) 72-77.
- Χαριτωνίδης Σ., Ο Ταξιάρχης του Κάτω Τρίτους, *ΑΕ* 1963, Χρον. 1-4.
- Χασιώτης Ί., Ο Έλληνισμός κατά τους δύο πρώτους αιώνες μετά την Άλωση, στο *Ιστορία του Έλληνικού Έθνους I* (Αθήνα 1974) 10 κέ.
- Χατζηδάκης Μ., Έκ του Έλπίου του Ρωμαίου, *ΕΕΒΣ* 14, 1938, 392-414.
- Χατζηδάκης Μ., Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Όρωπό, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 1, 1959, 87-107.
- Χατζηδάκης Μ., Περί Σχολής Κωνσταντινουπόλεως όλίγα, *ΑΔ* 27, 1972, Α, 121-137.
- Χατζηδάκης Μ., Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και ή άκτινοβολία της, στο *Ιστορία του Έλληνικού Έθνους I* 410-437.

Χατζηδάκης Μ., *Εἰκόνες τῆς Πάτμου* (Ἀθήνα 1977).

Χατζηδάκης Μ., *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση* (Ἀθήνα 1987).

Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανὸς Δ., *Τὸ Μεγάλο Μετέωρο, ἱστορία καὶ τέχνη* (Ἀθήνα 1990).

Artelt W., Kosmas und Damian, *LCI* 7, στ. 344-352.

Assion P., Katharina (Aikaterine) von Alexandrien, *LCI* 7, στ. 289-297.

Aufhäuser J., (ἐκδ.), Das Drachenwunder des Heiligen Georgs, *Byz.Archiv* 5, 1911, 52-69.

Aufhäuser J., *Miracula Sancti Georgii* (Leipzig 1913).

Babić G., Les fresques à Sušica en Macédoine, *CA* 12, 1962, 303-339.

Babić G., L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie), *ZRVT* 14/15, 1973, 173-189.

Babić G. - Walter C., The Inscription upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, *REB* 34, 1976, 269-280.

Bagatti B., Ricerche sulle tradizioni della morte della Vergine, *Sacra Doctrina* 69-70, 1973, 185 κέ.

Bakalova E., *Die Wandmalereien in der Kirche bei Berende* (Sofia 1976).

Beck H. G., *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich* (München 1959).

Belting H., An Image and Its Function in Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *DOP* 34/35, 1982, 1-16.

Bihailji-Merin O., *Fresken und Ikonen, Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien* (München 1958).

Boberg J., Elias, *LCI* 6, στ. 118-121.

Boberg J., Ermilus und Stratonikus, *LCI* 6, στ. 168.

Boberg J., Eustathius, Auxentius (Assentius), Eugenius, Mardarius und Orestes von Armenien, *LCI* 6, στ. 200-201.

Boberg J., Euthymius der Grosse von Melitene, *LCI* 6, στ. 201-203.

Boberg J., Ermolaus, *LCI* 6, στ. 511-512.

Boschkov A., *Monumentale Wandmalerei Bulgariens* (Mainz 1969).

Bošković M., Kreuzbesteigung, *LCI* 2, στ. 602-605.

Bošković M. - Jászai G., Kreuzabnahme, *LCI* 2, στ. 590-595.

Braunfels W., Wunder Christi, *LCI* 4, στ. 542-549.

Braunfels W., Petrus Apostel, *LCI* 8, στ. 158-174.

Brenk B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Wien 1966).

Buslaev F., Publications of the Moskow, Puplin Museum στὸ *Socienija Buslaeva I* (Saint Petersburg 1908).

Canart P., La collection hagiographique palimpseste du Palatinus graecus 205 et la passion de St. Georges BHG 670g., *Anal.Boll.* 100, 1982, 105-106.

Châtelet-Lange L., Photius und Aniketus von Nikomedien, *LCI* 8, στ. 211.

Chatzidakis M., Ikonostas, *RbK* III, στ. 326-353.

Chatzidakis M., *Icons de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut* (Venise 1962).

Chatzidakis M., Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24, 1969-70, 309-352.

Chatzidakis M., Les débuts de l'école crétoise, στὸ *Études sur la peinture post-byzantine* (London 1976).

Chatzidakis M., *Mistra* (Athen 1981).

Chatzinikolaou A., Akathistos Hymnos, *RbK* I, στ. 94-96.

Clare E., *St. Nicholas, His Legends and Iconography* (Firenze 1985).

Čornakov D., *Die Fresken in der Kirche des hl. Klements zu Ohrid* (Beograd 1961).

Cottas V., *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient* (Paris 1931).

Darmstädter R., *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst* (Bern 1955).

Delehaye H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum Novembris* (Bruxelles² 1992, ἀνατύπ. τῆς ἔκδ. τοῦ 1954).

Delehaye H., *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris 1909).

- Deliyanni-Doris H., *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios* (München 1975).
- Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily* (London 1949).
- Demus O., *The Mosaics of St. Marco in Venice* (Chicago-London 1984).
- Dewald E., The Iconography of the Ascension, *AJA* 19, 1915, 277-319.
- Djurić S., Some Variants of the Officiating Bishops from the End of 12th and the Beginning of the 13th Century, *σὺν XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 1981* (1981) II/5, 481-489.
- Djurić V., *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (München 1976).
- Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge I* (Paris 1966).
- Emminghaus J. H., Verkündigung an Maria, *LCI* 4, σ. 422-437.
- Felicetti-Libenfels W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei* (Olten-Lausanne 1956).
- Garidis M., Approche «réaliste» dans la représentation du Μέλισμος, *σὺν XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 1981* (1981) II/5, 495-502.
- Caridis M., *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle* (Θεσσαλονίκη 1985).
- Giess H., *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4-12 Jahrh.* (Roma 1962).
- Gouma-Peterson Th., *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthemius in Thessaloniki* (δ.δ. Ann. Arbor - Michigan 1969).
- Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928).
- Grabar A., Le schéma iconographique de la Pentecôte, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge I* (Paris 1968).
- Grabar A., Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge I* (Paris 1968).
- Grabar A., *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Princeton 1968).
- Grabar A., L'iconographie de la Parousie, *σὺν L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge I* (Paris 1968).
- Grabar A., L'Hodigitria et l'Eleusa, *ZLU* 10, 1974, 3-14.
- Grabar A., Essai sur les plus anciennes représentations de la «Résurrection du Christ», *Monument Piot* 63 (1980) 105-141.
- Grozdanov Cv., Ilustracija himni Bogorodičnog Akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu, *Zbornik Svetozara Radojčića* (Beograd 1969).
- Gutberlet H., *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst* (Strassburg 1934).
- Hadermann-Misquish L., Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Threnos dans une icône du XVe siècle conservée à Patmos, *BZ* 59, 1966, 359-364.
- Hadermann-Misquish L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle I* (Bruxelles 1975).
- Hallensleben H., Maria, Marienbild, *LCI* 3, σ. 162-178.
- Hallensleben H., *Die Malerschule des Königs Milutin* (Giessen 1963).
- Hamann Mac-Lean R. - Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrh.* (Giessen 1963).
- Hartwagner G., Nazarius und Celsius, *LCI* 8, σ. 32.
- Hartwagner G., Nestor von Saloniki, *LCI* 8, σ. 35-37.
- Henry P., *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle*, Text-Album (Paris 1930).
- Jerphanion de G., *Les églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1925).
- Kartsonis A., *Anastasis, The Making of an Image* (Princeton 1986).
- Kaster G., Drei Jünglinge im Feuerofen, *LCI* 6, σ. 96-97.
- Kaster G., Johannes Kalybites, *LCI* 7, σ. 139-140.
- Kaster G., Ignatius Theophorus von Antiochien, *LCI* 6, σ. 575-578.
- Kaster G., Niketas der Gote, *LCI* 8, σ. 42-43.
- Kaster G., Romanus der Melode von Konstantinopel, *LCI* 8, σ. 279-280.

- Kaster G., Abercius von Hierapolis, *LCI* 5, στ. 5.
- Kaster G., Jakobus Intercisus von Persien, *LCI* 7, στ. 42-44.
- Kaster G., Irenarchus von Sebaste, *LCI* 7, στ. 3.
- Kaster G., Irene (Eirene), *LCI* 7, στ. 3-4.
- Kaster G., Julitta und Cyricus von Tarsus, *LCI* 7, στ. 241-245.
- Kaster G., Johannes Klimakus, *LCI* 7, στ. 140-144.
- Kaster G., Menas von Ägypten, *LCI* 8, στ. 3-7.
- Kaster G., Onesiphorus und Porphyrius, *LCI* 8, στ. 84.
- Kaster G., Onuphrius der Grosse, *LCI* 8, στ. 84-88.
- Kaster K., Achilleus (Achilius) von Larissa, *LCI* 5, στ. 21-22.
- Kaster K., Acyndinus, Pegasius, Aphthonius, Elpidophorus und Anempodistus von Persien, *LCI* 5, στ. 23.
- Kaster K., Abibo von Edessa, *LCI* 5, στ. 6.
- Kaster K., Anastasia die Pharmazeutin (Pharmakolytria), *LCI* 5, στ. 131.
- Kaster K., Aretas und Gefährten von Nedschrân, *LCI* 5, στ. 242-243.
- Kaster K., Autonomus von Sorea, *LCI* 5, στ. 296.
- Kaster K., Euplus von Catania, *LCI* 6, στ. 189.
- Kaster K., Hierotheus von Athen, *LCI* 6, στ. 530.
- Kaster K., Cyriake von Bithynia, *LCI* 6, στ. 18-19.
- Kaster K., Petrus I von Alexandrien, *LCI* 8, στ. 175-176.
- Kaster K., Petrus von Athos, *LCI* 8, στ. 177.
- Kaster K., Vierzig Martyrer von Sebaste, *LCI* 8, στ. 550-553.
- Kaufhold W., *Die Verkündigung an Maria nach den Apocryphen in Literatur und Kunst* (Freiburg 1942).
- Kimbel S., Isidor von Chios, *LCI* 7, στ. 11.
- Kimbel S., Margareta (Marina) von Antiochien, *LCI* 7, στ. 494-500.
- Knoben U., Artemius von Ägypten, *LCI* 5, στ. 253-254.
- Knoben U., Athanasius vom Athos (Athonitos), *LCI* 5, στ. 267-268.
- Knoben U., Kyrillus von Alexandrien, *LCI* 6, στ. 19-21.
- Knoben U., Paraskeve, *LCI* 8, στ. 118-120.
- Kollias E., *The City of Rhodes and the Palace of the Grand Master* (Athens 1988).
- Kramer J., Theodor Studita, *LCI* 8, στ. 446-447.
- Krausen E., Alexius von Edessa Mann Gottes, *LCI* 5, στ. 90-95.
- Kreidl-Papadopoulos K., Koimesis, *RbK* IV, στ. 136-182.
- Kunze K., Zosimus (von Palästina), *LCI* 8, στ. 643.
- Kunze K., Maria Ägyptiaca, *LCI* 7, στ. 507-511.
- Laag H. - Jászai G., Kreuztragung Jesu, *LCI* 2, στ. 649-653.
- Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* (Bruxelles 1964).
- Lafontaine-Dosogne J., Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, *The Kariye Djami*, IV. *Studies in the Art of the Kariye Djami* (ἐκδ. P. Underwood, Princeton - New Jersey 1975).
- Lampe G., *A Patristic Lexicon* (Oxford 1972).
- Lange R., *Die Auferstehung* (Recklinghausen 1966).
- Laske K., Verleugnung Petri, *LCI* 4, στ. 437-440.
- Laske K., Verspottung Jesu, *LCI* 4, στ. 443-446.
- Lazarev V., *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967).
- Lechner M., Andreas (Apostel), *LCI* 5, στ. 138-152.
- Lechner M., Johannes der Evangelist (der Theologe), *LCI* 6, στ. 108-130.
- Lechner M., Sabas von Jerusalem, *LCI* 8, στ. 296-298.

- Lechner M., Thomas (Apostel), *LCI* 8, στ. 468-475.
- Lechner M., Paulus, *LCI* 8, στ. 128-147.
- Lechner M. - Squarr C., Siebenschaefer (Sieben Kinder) von Ephesus, *LCI* 8, στ. 344-348.
- Lechner M. - Squarr C., Sieben Makkabäer mit ihrer Mutter Solomone, *LCI* 8, στ. 343-344.
- Lucchesi-Palli E., Abraham, *LCI* 1, στ. 21-23.
- Lucchesi-Palli E., Akathistos Hymnus, *LCI* 1, στ. 86-89.
- Lucchesi-Palli E., Anastasis, *RbK* I, στ. 142-148.
- Lucchesi-Palli E., Einzug in Jerusalem, *RbK* II, στ. 22-30.
- Lucchesi-Palli E., Einzug in Jerusalem, *LCI* 1, στ. 593-597.
- Lucchesi-Palli E., Elias, *LCI* 1, στ. 607-613.
- Lucchesi-Palli E., Erzengel, *LCI* 1, στ. 674-681.
- Lucchesi-Palli E., Georg Erzmart, *LCI* 6, στ. 366-373.
- Lucchesi-Palli E., Demetrius von Saloniki, *LCI* 6, στ. 41-45.
- Lucchesi-Palli E., *Die Passion und Endszenen Christi an der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig* (Prag 1942).
- Lucchesi-Palli E. - Hoffscholte L., Abendmahl, *LCI* 1, στ. 10-18.
- Lucchesi-Palli E. - Hoffscholte L., Beweinung Christi, *LCI* 1, στ. 78-282.
- Lucchesi-Palli E. - Hoffscholte L., Elias, *LCI* 1, στ. 607-613.
- Lucchesi-Palli E. - Jászai G., Kreuzigung Christi, *LCI* 2, στ. 606-642.
- Maguire H., The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, *DOP* 34-35, 1980-81, 261-269.
- Mark-Weiner J., A Latin Pictorial Cycle of the Life of St. George in Turin and its Byzantine Sources, *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976*, II/A (1981) 393-404.
- Mark-Weiner J., *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art* (New York 1977).
- Martin J., *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus* (Princeton 1954).
- Mersmann W., Schmerzensmann, *LCI* 4, στ. 87-95.
- Meurer H., Lazarus von Bethanien, *LCI* 3, στ. 33-38.
- Miklosich Fr. - Müller J., *Acta et Diplomata. Acta Patriarchatus Constantinopolitani I-II* (Vindobonae 1860-1862).
- Miller W., The Gattilusi of Lesbos 1355-1462 (μετάφρ. Μ. Α. Αναγνωστοπούλου), *Λεσβιακά* 5, 1966, 65-118.
- Millet G., *Monuments byzantins de Mistra* (Paris 1910).
- Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* (Paris 1916).
- Millet G., *Monuments de l'Athos, I. Les peintures* (Paris 1927).
- Millet G., La vision de saint Pierre d'Alexandrie, *Mélanges Ch. Diehl* II (Paris 1930) 99-115.
- Millet G. - Frolov A., *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie I-III* (Paris 1954-1969).
- Millet G. - Velmans T., *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie IV* (Paris 1969).
- Milošević D., *Das Jüngste Gericht* (Recklinghausen 1963).
- Moser L. - Werner F., Gervasius und Protasius von Mailand, *LCI* 6, στ. 408-411.
- Mouriki D., An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, *ΔΧΑΕ* 8, 1975-76, 145-171.
- Müsseler P., Asketenheilige, *LCI* 5, στ. 260-265.
- Myslivec J., Athanasius der Grosse von Alexandria, *LCI* 5, στ. 268-273.
- Myslivec J., Tod Mariens, *LCI* 4, στ. 333-338.
- Myslivec J., Verklärung Christi, *LCI* 4, στ. 416-421.
- Myslivec J., Saint Georges dans l'art chrétien oriental, *Byz.Slav.* 5, 1933, 304-375.
- Myslivec J. - Jászai G., Frauen am Grab, *LCI* 2, στ. 54-62.
- Nitz G., Stephan Erzmartyrer, *LCI* 8, στ. 395-403.
- Nitz M., Marienleben, *LCI* 3, στ. 213-233.
- Omont H., *Évangiles avec peintures byzantines du XI siècle II* (Paris χ.χ.).

- Ott B., Jünglinge, Babylonische, *LCI* 2, στ. 464-466.
- Paetzold A., *Akathistos-Hymnos, Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrh.* (Stuttgart 1989).
- Pallas D., *Passion und Bestattung Christi in Byzanz* (München 1965).
- Parthey C., *Hieroclis Synecdemus et notitiae Graecae episcopatum* (Berlin 1866).
- Peeters P., *Évangiles Apocryphes* (Paris 1926).
- Pennas Ch., Some Aristocratic Founders; The Foundation of Panaghia Krena on Chios, *Women and Byzantine Monasticism* (1991) 61-66.
- Petković Sr., *Wall Painting on the Territory of the Patriarchate of Peć (1557-1614)* (Novi Sad 1965).
- Petković Vl. - Bošković Dj., *Manastir Dečani* (Beograd 1941).
- Petzoldt L., Nikolaus von Myra, *LCI* 8, στ. 45-50.
- Rademacher F., Zu den frühen Darstellungen der Auferstehung Christi, *Zeitschr. für Kunstgeschichte* 28, 1965, 195 κέ.
- Radojčić S., Maria Ägyptiaca in der serbischen Malerei des 14. Jh. (σερβ.), *Zbornik Narodnog Muzeja* 4, 1964, 255-265.
- Renaud J., *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou, Interprétation byzantine des gravures occidentales* (Paris 1943).
- Ristov G., *Die Geburt Christi* (Recklinghausen 1963).
- Ristov G., Geburt Christi, *RbK* II, στ. 637-662.
- Ritter A., Gregor der Wundertäter (Thaumaturgos), *LCI* 6, στ. 453-454.
- Sandberg-Valalà E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione* (Verona 1929).
- Sauser E., Antonius Abbas (der Grosse), *LCI* 5, στ. 205-217.
- Ščepkina M., *Bălgarskaja miniatjura XIV veka. Issledovanie Psaltiri Tomića* (Moskva 1963).
- Schiller, G., *Iconographie der christlichen Kunst*³ I-V (Gütersloh 1981-1991).
- Schlosser H., Daniel, *LCI* 1, στ. 469-473.
- Schmid A., Himmelfahrt Christi, *LCI* 2, 268-276.
- Schutz L., Germanus I. von Konstantinopel, *LCI* 6, στ. 401-402.
- Schutz L., Viktor von Ägypten, *LCI* 8, στ. 555-556.
- Sdrakas Ev., *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens* (München 1943).
- Seeliger St., Pfingsten, *LCI* 3, στ. 415-423.
- Seib G., Melchisedech, *LCI* 3, στ. 241-242.
- Ševčenko N., *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art* (Turin 1981).
- Shorr D. C., The Iconographical Development of the Presentation in the Temple, *ArtBull.* 28, 1946, 17-32.
- Singelenberg P., The Iconography of the Etschmiatzin Diptych of the Blind Man at Siloe, *ArtBull.* 40, 1958, 105-112.
- Skrobucha H., *Kosmas und Damian* (Recklinghausen 1965).
- Stavropoulou-Makri A., *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris* (Ἰωάννινα 1989).
- Stefanescu J., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle* (Paris 1928-1932).
- Stefanescu J., L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales* III (Bruxelles 1935) 403 κέ.
- Stefanescu J., *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie* (Paris 1938).
- Strnad A., Arsenius der Grosse von Ägypten, *LCI* 5, στ. 251-252.
- Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München* (Wien 1906).
- Stylianou A & J., *The Painted Churches of Cyprus* (London 1985).
- Subotić G., *The Church of St. Demetrius in the Patriarchate of Pec* (Beograd 1964).
- Talbot Rice D., *Byzantine Painting. The Last Phase* (London 1968).
- Tatić-Djurić M., Ikona Jovana krilatoga iz Dečana, *Zbornik Narodnog Muzeja* 7, 1973, 39 κέ.

- Thierry N. & M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1963).
- Thüner J., Ölberg, *LCI* 3, στ. 342-349.
- Thüner J., Verrat des Judas, *LCI* 4, στ. 640-643.
- Tischendorf C., *Evangelia Apokrypha, Acta Pilati A-B* (Leipzig 1853).
- Tischendorf C., *Apocalypses Apocryphae* (Leipzig 1866).
- Tomeković S., Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse, *Zograf* 12, 1981, 25-42.
- Traeger J., Silvester I., *LCI* 8, στ. 353-358.
- Triantaphyllopoulos D., *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln* (München 1985).
- Trypanis C. A., *Fourteen Early Byzantine Cantica* (Wiener Byzantinische Studien, τ. V, Wien 1969).
- Tsuji S., Les portes de Ste Sabine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension, *CA* 13, 1962, 13-28.
- Ulbert-Schede U., *Das Andachtsbild des kreuztragenden Christi in der deutschen Kunst von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jhs.* (München 1968).
- Vasiliev A., *Ιστορία τῆς Βυζαντινῆς Αυτοκρατορίας* (ἑλλ. μετ. Ἀθῆναι 1954).
- Vatasianu V., *La peinture murale du Nord de la Moldavie* (Bucarest 1974).
- Velmans T., *Le Tetraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI.23* (Paris 1971).
- Velmans T., Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, *CA* 22, 1972, 131-165.
- Villette J., *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien de 2e au 7e siècle* (Paris 1957).
- Wallis-Budge E., *The History of the Blessed Virgin Mary and the History of the Likeness of Christ which the Jews of Tiberias Made to Mock at* (London 1899).
- Walter C., *Art and the Ritual of the Byzantine Church* (London 1982).
- Walter C., The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration, στὸ *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976, II/B* (1981) 909-913.
- Wätzold W., *Dürer und seine Zeit* (London 1935).
- Weigert C., Pachomius von Theben, *LCI* 8, στ. 107-108.
- Weigert C., Paulus von Theben, *LCI* 8, στ. 149-151.
- Weigert C., Prokopius von Kaesarea, *LCI* 8, στ. 229-230.
- Weigert C., Sergius und Bacchus, *LCI* 8, στ. 329-330.
- Weigert C., Spyridon von Trimithon, *LCI* 8, στ. 378-389.
- Weigert C., Stephan der Jüngere von Auxentiuskloster, *LCI* 8, στ. 404-408.
- Weigert C., Tarachus, Probus und Andronikus, *LCI* 8, στ. 419.
- Weigert C., Theodor Stratelates von Euchaita, *LCI* 8, στ. 444-446.
- Weigert C., Theodosius Cönobiarh, *LCI* 8, στ. 454.
- Weigert C. - Lucchesi-Palli E., Theodor Tiro, *LCI* 8, στ. 447-451.
- Weis E., Johannes der Täufer (Baptista), *LCI* 7, στ. 164-190.
- Weitzmann K., *The Fresco Cycle of Sta Maria di Castelseprio* (Princeton 1951).
- Weitzmann K., The Origin of the Threnos, *Essays in Honor of E. Panofsky I* (New York 1961) 476-490.
- Weitzmann K. - Chatzidakis M., *Frühe Ikonen* (Wien 1965).
- Welker K., Blasius von Sebaste, *LCI* 5, στ. 416-419.
- Welker K., Panteleon (Panteleimon) von Nikomedien, *LCI* 8, στ. 112-113.
- Wellen G., *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung* (Utrecht-Antwerpen 1961).
- Wellesz E., The "Akathistos". A Study in Byzantine Hymnography, *DOP* 9/10, 1956, 141-174.
- Werner F., Eustathius, Theopista, Agapitus und Theopistus, *LCI* 6, στ. 194-199.
- Werner F., Helena Kaiserin, *LCI* 6, στ. 485-490.

- Wessel K., *Abendmahl und Apostelkommunion* (Recklinghausen 1964).
- Wessel K., Abraham, *RbK I*, στ. 18-19.
- Wessel K., Apsisbilder, *RbK I*, στ. 268-293.
- Wessel K., Christusbild, *RbK I*, στ. 1027-1028.
- Wessel K., Daniel, *RbK I*, στ. 1113-1120.
- Wessel K., Darstellung Christi im Tempel, *RbK I*, στ. 1134-1145.
- Wessel K., Erweckung des Lazarus, *RbK II*, στ. 388-410.
- Wessel K., Fusswaschung, *RbK II*, στ. 595-608.
- Wessel K., Gethsemane, *RbK II*, 783-788.
- Wessel K., Heimsuchung, *RbK II*, 1093-1099.
- Wessel K., Johannes Baptistes (Prodromos), *RbK III*, στ. 616-647.
- Wessel K., *Die Kreuzigung* (Recklinghausen 1966).
- Wilk B., *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300* (Bamberg 1969).
- Wratislav-Mitrović L., - Okunev N., La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, *Byz.Slav.* 3, 1931, 134-173.
- Zias N., Some Representations of Byzantine Cantors, *AAA* 2, 1996, 233-238.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ἄβελ, ὁ δίκαιος, 139

ἄγγελος

Γαβριήλ (μὲ ἄγ. Παχώμιο), 194

ἁγία

Αἰκατερίνα, 98, 142

Ἀναστασία, ἡ Φαρμακολύτριά, 98, 142

Βαρβάρα, 206

Θεοπίστη, 149, 189

Ἰουλίττα, 149, 189

Κυριακή, 98, 142

Μαρία, ἡ Αἰγυπτία, 34, 42, 96, 139, 150, 190

Μαρίνα, 206

Παρασκευή, 98, 142, 196, 206

Σολομωνή, 149, 193

Ἅγιο, Μανδήλιο, 84

ἅγιοι

ἑπτὰ παῖδες τῆς Ἐφέσου, 192

Κωνσταντῖνος - Ἑλένη, 81, 96, 136, 150, 190, 205

Πέτρος καὶ Παῦλος, 137

ἅγιος

Ἀβέρκιος, 95, 131

Ἀβιβος, 26, 95, 133

Ἀγαπητός, 148, 149, 187, 190

Ἀδριανός, 149, 192

Ἀζαρίας, 149, 188

Ἀθανάσιος, Ἀλεξανδρείας, 27, 33, 37, 55, 95, 130, 150, 191, 205

Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης, 150

Ἀκάκιος, 34, 44

Ἀκίνδυνος, 149, 190

Ἀλέξιος, ὁ Ἀνθρωπος τοῦ Θεοῦ, 150, 194

Ἀνανίας, 149, 188

Ἀνδρέας, 96, 137, 205

Ἄνεκτος, 138

Ἀνεμπόδιτος, 96, 137

Ἀνίκητος, 96, 137, 205

Ἀντώνιος, 34, 41, 97, 141, 150, 191, 193, 206

Ἀρέθας, 134, 149, 189

Ἀρσένιος, 34, 41, 80, 97, 140, 150, 192

Ἀρτέμιος, 34, 44, 95, 134, 149, 188

Αὐξέντιος, 133

Αὐτόνομος, 28, 148, 187

Ἀφθόνιος, 95, 134

Ἀχίλλειος, 51, 56

Βαβύλας, 27, 149

Βάκχος, 149, 189

Βαρθολομαῖος, 96, 139

Βασίλειος, Μέγας, 33, 36, 50, 55, 84, 94, 148, 152, 204

Βικέντιος, 95, 133

Βίκτωρ, 149, 189

Βλάσιος, 130

Γερβάσιος, 96, 135

Γερμανός, 95, 131, 148, 187

Γεώργιος Ταχύς, 34, 43, 77, 81 (ὁ Ταχύς), 85, 95, 131, 149, 187, 203, 212

ἀνιστῶν τὸν νεκρόν, 205, 216

ἀποτομή του, 205, 217

βαλλόμενος εἰς τὸν τροχόν, 205, 214

βαλλόμενος εἰς φυλακὴν, 205

βάρει μεγίστου πιεζόμενος, 205, 214

βληθεὶς ἐν τῇ ἀσβέστῳ, 205, 214

νεύροις τυπτόμενος, 205, 215

παρρησιαζόμενος εἰς τὸν Διοκλητιανόν, 205, 213

πίνων τὰ δηλητήρια φάρμακα, 205, 216

συντρίβων τὰ εἶδωλα, 205, 216

ὑποδύμενος τὰ πυρωμένα ὑποδήματα, 205, 215

Γρηγόριος Θαυματουργός, 27, 149, 186

Γρηγόριος Θεολόγος, 33, 36, 94, 149, 204

Δαδιανός, 192

Δαμιανός, 96, 136, 149, 188, 206

Δανιὴλ ὁ Στυλῖτης, 27

Δημήτριος, 34, 43, 78, 95, 132, 149, 187, 205, 212

Διομήδης, 205

Διονύσιος, 26, 55, 149

Δομετιανός, 150, 195

Εἰρήναρχος, 149, 189

Ἐλευθέριος, 204

Ἐλπιδοφόρος, 96, 137

Ἐξακουστωδιανός, 149, 192

Ἐρμόλαος, 55, 149

Εὐβουλος, 149, 192

Εὐγένιος, 95, 132, 149, 190

- Εὐζωικός, 150, 195
Εὐθύμιος, 34, 42, 81, 97, 140, 150, 191, 206
Εὐμένιος, Γορτύνης, 27
Εὐπλος, 81
Εὐσεβωνᾶς, 149, 193
Εὐστάθιος, 149, 189, 205
Εὐστράτιος, 95, 136
Εὐφρόσυνος, 150, 194
Ἐφαθήσυχος, 150, 197
Ἐφραίμ ὁ Σύρος, 150, 192
- Ζωσιμᾶς, 34, 42, 96, 139, 150, 190
- Θεοδόσιος, 34, 42, 150, 193, 206
Θεοδόσιος ὁ Μέγας, 150, 193
Θεόδωρος Στουδίτης, 97, 140
Θεόδωρος Στρατηλάτης, 34, 43, 78, 96, 135, 149, 187
Θεόδωρος Τήρων, 34, 43, 78, 96, 135, 149, 187
Θεόπιτος, 149, 189
Θωμᾶς, 96, 138
Θωμᾶς, Κωνσταντινουπόλεως, 27
- Ἰάκωβος Ἀδελφόθεος, 204
Ἰάκωβος Πέρσης, 149, 188
Ἰάμβλιχος, 149, 192
Ἰάρεδ, ὁ δίκαιος, 96, 139
Ἰγνάτιος, κτίτωρ Μ. Λειμῶνος, 29
Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος, 148, 187
Ἰερόθεος, 55, 148
Ἰουλιανός, 205
Ἰσίδωρος, 95, 132
Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός ὁ ὑμνωδός, 41
Ἰωάννης Ἐλεήμων, 55
Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστής, 60, 66, 70, 87, 160, 207
Ἰωάννης Θεολόγος, 97, 141
Ἰωάννης Καλυβίτης, 149, 150, 193
Ἰωάννης Κλίμακος, 97, 128, 140
Ἰωάννης, μάρτυς, 150, 192, 197
Ἰωάννης ὁ Νηστευτής, 26
Ἰωάννης Πρόδρομος, 48, 51, 56, 61, 78, 95, 131, 150, 155, 191, 205
Ἰωάννης Χρυσόστομος, 33, 36, 50, 54, 84, 94, 148, 152, 204
Ἰωσήφ, 26
- Κήρυκος, 149, 190
Κλαύδιος, 149, 192
Κλήμης, πάπας Ρώμης, 27, 94, 99

Κνίδων, 150, 195
Κόπριος (Κόπρης), 150, 195
Κόρων, 149, 192
Κοσμᾶς, 96, 136, 149, 188
ὁ Μαῖονμᾶ, 41
Κύριλλος Ἀλεξανδρείας, 27, 33, 37, 51, 56, 95, 130, 204
Κωνσταντῖνος - Ἑλένη, 81, 96, 136, 150, 190, 205

Λάζαρος, 149
Λαυρέντιος, 26, 33
Λοῦππος, 149, 188

Μάμας, 205
Μαξιμιανός, 149, 193
Μαρδάριος, 133, 149, 190
Μάρκελλος, 149, 193
Μαρτίνος, 149, 192
Μελέτιος, 149
Μελχισεδέκ, ὁ δίκαιος, 95, 130
Μερκούριος, 79, 95, 132, 149, 187, 205
Μηνᾶς, 133, 149, 189
Μισαήλ, 149, 188

Ναζάριος, 96, 134
Νεόφυτος, 149, 188, 205
Νέστωρ, 33, 43, 78, 149, 187
Νίκανδρος, 55
Νικήτας, 34, 44, 96, 135, 149, 188
Νικόλαος, 33, 36, 51, 77, 81, 96, 136, 150, 191, 206

Ξάνθος, 150, 195

Ὀνησιφόρος, 149, 189
Ὀνούφριος, 150, 196
Ὀρέστης, 113, 149, 190
Οὔαρος, 149, 189

Παῖδες ἑπτὰ τῆς Ἐφέσου, 192
Παντελεήμων, 95, 131, 149, 188, 206
Παῦλος, ἀπόστολος, 79, 96, 137, 150, 191, 205
Παῦλος Θηβαῖος, 97, 140, 150, 193
Παχώμιος, 150, 194
Πέτρος Ἀθωνίτης, 150, 196
Πέτρος Ἀλεξανδρείας, 33, 38, 77, 95, 149, 153, 204
Πέτρος, ἀπόστολος, 79, 96, 137, 150, 191, 205
Πρίσκος, 150

Προκόπιος, 34, 43, 149, 187

Ρούδων, 150, 195

Ρωμανός, διάκονος, 33, 148, 186

Ρωμανός Μελωδός, 27, 37, 204

Σάββας, 80, 97, 141, 150, 191, 206

Σαμψών, 205

Σαμωνᾶς, 149, 193

Σεβαστιανός, 96, 138

Σέργιος, 149, 189

Σήθ, ὁ δίκαιος, 96, 139

Σιλβέστρος, 27, 33, 37, 51, 56, 148, 186

Σμάραγδος, 150, 195

Σπυρίδων, 51, 56, 95, 130, 149, 204

Στέφανος, ὁ Νέος, 192

Στέφανος, ὁ Πρωτομάρτυς, 33, 37, 50, 95, 129, 148, 185, 204

Στρατόνικος, 149, 188

Τάραχος, 149, 189

Τρύφων, 97, 141, 149, 192, 205

Ὑπάτιος, 55

Φανούριος, 95, 134

Φωκᾶς, 27, 28, 149

Φώτιος, 149, 189, 205

Χαράλαμπος, 96, 138

Ἀκάθιστος Ὕμνος,

Οἶκος Α, 51, 53, 108, 150, 172

Οἶκος Β, 51, 53, 109, 172

Οἶκος Γ, 109, 173

Οἶκος Δ, 110, 173

Οἶκος Ε, 110, 174

Οἶκος Ζ, 111, 174

Οἶκος Η, 112

Οἶκος Θ, 113

Οἶκος Ι, 113

Οἶκος Κ, 114

Οἶκος Λ, 114

Οἶκος Μ, 116

Οἶκος Ν, 117, 175

Οἶκος Ξ, 118, 175

Οἶκος Ο, 119, 176

- Οἶκος Π, 120, 177
Οἶκος Ρ, 121, 177
Οἶκος Σ, 121, 178
Οἶκος Τ, 122, 179
Οἶκος Υ, 123, 180
Οἶκος Φ, 123, 181
Οἶκος Χ, 124, 183
Οἶκος Ψ, 124
Οἶκος Ω, 125
- Ἄκρα Ταπείνωση, 60, 62, 94, 99, 148, 153, 204
Ἀλεξάνδρα, βασίλισσα, θάνατός της, 217
Ἄμνός (Μελισμός), 33, 37, 46, 94, 98, 148, 152, 204
Ἀνάβαση Χριστοῦ στὸν σταυρό, 68
Ἀνάληψη, 76, 84, 95, 96, 107, 148, 149, 170
Ἀνδρέας, ἀπόστολος, 95
Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, 96, 149
Ἀποκαθήλωση, 73, 95, 103, 149, 162, 190
Ἀποκάλυψη, 205
 ἐκκλησίες τῆς Μ. Ἀσίας, 205
 Ἑπτὰ Λυχνίες, 205
 Ὅραμα, 209
 Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν, 205
Ἄρνηση τοῦ Πέτρου, 66
Ἀρχάγγελος
 Γαβριήλ, 27, 31, 34, 42, 52, 149, 187, 194
 Μιχαήλ, ὁ Φύλαξ, 79· ὁ ψυχοπομπός, 27, 34, 42, 95, 131, 150, 191, 205, 213
- Βαΐοφόρος, 95, 101, 158
Βάπτιση, 95, 100, 149
Βενιαμίν (:), 26
Βρεφοκτονία, 27
- Γέννηση, Θεοτόκου, 34, 39, 76, 95, 103
Γέννηση, Χριστοῦ, 51, 52, 61, 63, 95, 100, 149, 154
- Δευτέρα Παρουσία, 97, 126, 150, 171, 205, 209
 Γῆ καὶ Θάλασσα, 97
 Παράδεισος, 97
 τέσσερις ἄνεμοι, 97
 Ψυχостаσία, 97
- Δίκαιος
 Ἄβελ, 139
 Ἰάρεδ, 96, 139
 Μελχισεδέκ, 95, 130
 Σήθ, 96, 139

- Ἐγερση Λαζάρου, 95, 100, 149, 157
Εἰς Ἄδου Κάθοδος, 76, 96, 106, 149, 165
Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, 76, 95, 104
Ἐλκόμενος, 67
Ἐμπαιγμός, 76
Ἐπιτάφιος Θρῆνος, 96, 105, 149
Εὐαγγέλια Ἑωθινά, 28
Εὐαγγελισμός, 33, 38, 50, 51, 54, 60, 62, 84, 86, 95, 148, 152
Εὐαγγελιστής,
 Ἰωάννης, 60
 Ματθαῖος, 60
Εὐμένιος Γορτύνης,

Θεός, Πατήρ, 38
Θεοτόκος, δεομένη, 34, 44
Θεραπεία Δαμονιζομένης, 148, 149, 169
Θεραπεία Παραλυτικοῦ, 96, 106, 149, 167
Θεραπεία Ὑδρωπικοῦ, 149, 169
Θεραπεία Τυφλοῦ, 51, 53, 95, 96, 107, 149, 168
Θρῆνος, 163
Θυσία Ἀβραάμ, 95, 99, 150, 204, 208

Ἰακώβ, εὐλογῶν τοὺς δώδεκα υἱοὺς του, 26
Ἰάρεδ, ὁ δίκαιος, 96, 139
Ἰεράρχες συλλειτουργοῦντες, 36, 94, 98
Ἰησοῦς
 Εἰς Ἑμμαοὺς κλῶν τὸν ἄρτον, 204

Κλίμαξ, Οὐρανοδρόμος τοῦ Ἰωάννου, 97, 128
Κοίμησις Θεοτόκου, 34, 40, 71, 95, 103, 205, 209
Κοινωνία Ἀποστόλων, 33, 36
Κοσμάς, ἐπίσκοπος Μαΐουμᾶ ὁ ὑμνωδός, 41

Λίθος, 106, 149, 164, 167
Λίχνος, 149, 156

Μαρία ἡ Μαгдаληνὴ στὸ μνήμα μετὰ μαθητές, 204, 207
Μελισμός - Ἀμνός, βλ. Ἀμνός - Μελισμός
Μελχισεδέκ, ὁ δίκαιος, 95, 130
Μεταμόρφωση, 86, 95, 100, 149, 159
Μή μου Ἄπτου, 106
Μυροφόρες στὸ μνήμα, 75, 96
Μυστικός Δεῖπνος, 95, 101, 149, 160

Νιπτήρας, 149, 161

Ὅραμα, Ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας, 33, 38, 77, 95, 148, 153, 204, 208

Παναγία,

Βλαχερνίτισσα, 33

Πλατυτέρα, 34, 50, 60, 61, 84, 204

Παντοκράτορας, 84

Πεντηκοστή, 50, 52, 60, 62, 95, 100, 148, 152, 204, 206

Πορεία πρὸς Ἑμμάους, 27

Προδοσία, 71, 95, 102, 149, 162

Προφήτης

Δαβίδ, 33, 38, 52

Δανιήλ, 98, 142

Ἑλισσαῖος, 205

Ἡλίας, 34, 41, 97, 141, 205

Ἡσαΐας, 33, 38

Ἱερεμίας, 27

Μωυσῆς, 71

Σολομών, 52

Ραθυμία, προσευχή στὴ Γεθσημανή, 64

Σταύρωση, 85, 87, 95, 102

Συνάντηση Χριστοῦ - Μυροφόρων, 96, 149

Συνάντηση Χριστοῦ - Σαμαρείτιδας, 96, 107, 149

Ὑπαπαντή, 31, 95, 100, 149, 155

Φιλοξενία, Ἀβραάμ, 97, 141, 148, 153

Χαίρετε, τό, 96

Χορός (Δευτέρα Παρουσία) 97

ἱεραρχῶν, 97

μαρτύρων, 97

δσίων γυναικῶν, 97

προφητῶν, 97

Χριστὸς

Ἄκρα Ταπείνωση, 27

Ἄνω σε ἐν Θρόνῳ, 60

ἀρχιερέας, 36, 148

Εἰς Ἑμμάους κλῶν τὸν ἄρτον, 204, 208

Ἑμμανουήλ, 51

Καλὸς Ποιμένας, 204, 207

Παντοκράτορας, 84

Μέγας Ἀρχιερέας, 36, 151

Σπορεύς, 27

Σωτήρ, 26

Ψηλάφηση (Άπιστία) Θωμά, 106, 166

Ψυχοστασία, Δευτέρα Παρουσία, 97

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ, ΤΟΠΩΝ, ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΩΝ

Ἁγιασμάτι Κύπρου, 144

Ἁγιάσος, ναὸς τῆς Παναγίας, 232

Ἄθως

Μ. Ἀγ. Παύλου, 53, 64, 86, 87, 158, 160, 194

Μ. Βατοπεδίου, 158, 163

Μ. Διονυσίου, 11, 40, 53, 64, 68, 76, 129, 132, 155, 157, 159, 161, 162, 164, 165, 212

Μ. Δοχειαρίου, 40, 64, 107, 110, 116, 120, 122, 125, 128, 129, 158, 161, 164, 165, 166, 169, 174, 178, 179, 181, 182, 183, 194, 215, 217

Μ. Κουτλουμουσίου, 53, 68, 107, 169, 209

Μ. Λαύρας, 40, 53, 66, 68, 69, 71, 76, 77, 86, 87, 103, 107, 110, 112, 113, 114, 119, 120, 123, 125, 129, 155, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 169, 170, 171, 173, 176, 182, 226· τράπεζα, 116, 117, 120, 172, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 209

Μ. Ξενοφώντος, 164, 165

Μολυβοκκλησιά, 76, 107, 110, 120, 169, 174, 179

Μ. Χιλανδαρίου, 71, 75, 78, 86, 156, 157, 160

Πρωτάτο, 71, 75, 78, 153, 155, 163, 171

Τράπεζα Μ. Χιλανδαρίου, 110, 116, 117, 119, 120, 123, 125, 126, 174, 179, 181

Ἀλέξιος Κομνηνός, 8

Ἀναγνωστοπούλου Μ. Α., 9

Ἀναγνώστου Στ., 2, 9, 58

Ἀναστασίου Ἰ., 76

Ἀνδρέας Ρίτζος, ζωγράφος, 31

Ἀνεμότια, ναὸς Ἀγ. Γεωργίου, 13

Ἄνθιμος Α΄, μητροπολίτης Μηθύμνης, 201

Ἀντισσα, 6, 12, 19, 49, 90, Μ. Κρεοκόπου, 94

Ἀντουράκης Γ., 51

Ἀντώνιος Δομέστιχος Κυνηγός, ζωγράφος, 226

Ἀποκάλυψη ἀπόκρυφη τοῦ Παύλου, 172

Ἀργάλων, βασιλική, 14, 16

Ἀργυρούπολη Πόντου, ναὸς Ἀγ. Γεωργίου, 226

Ἀρίσβη, 10

Ἀρτὸς Ρεθύμνου, 127

Ἀσίνου Κύπρου, 39

Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη Μ., 108, 109, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 173, 175, 177, 182

Ἀχεμάστου-Ποταμιάνου Μ., 36, 40, 43, 44, 51, 52, 53, 68, 74, 76, 77, 79, 86, 101, 103, 105, 135, 136, 137, 152, 155, 157, 159, 160, 170, 188

Ἀχλαδερή, βασιλική, 15, 16

Ἀχρίδα, Περίβλεπτος, 71, 75, 110, 112, 118, 119, 120, 125, 126, 161, 176, 178, 179, 180, 184

Ἀχυρώνας (Καλλονή), 10, 30

Aquileia, 87

Artelt W., 136, 188

Assion P., 138, 142, 196

Aufhäuser J., 212

Βακιωτζής Ἡ., 196, 213, 231

Βαλδουίνος Α', Λατίνος ἐπίσκοπος, 8

Βαλέτας Γ., 10

Βασιλικά, 13

Βατερρά, 28

Βελένης Γ., 19, 184

Βελτσίστα (Κληματιά), ναὸς Μεταμόρφωσης, 68, 209

Βενετία, ναὸς Ἀγ. Μάρκου, 65, 87

Βενιαμίν, 26

Βέροια, Ἀγ. Κήρυκος καὶ Ἰουλίττα, 229

Ἀγ. Νικόλαος Μακαριώτισσας, 229

Βοκοτόπουλος Π., 30, 47, 63, 154, 212, 213, 214, 215, 216

Babić G., 37, 112, 120, 174, 176

Bačkovno Βουλγαρίας, 41

Bagatti B., 40

Belting H., 37

Bihalji-Merin O., 207

Boberg J., 41, 42, 56, 133, 141, 188, 190

Bobostiča, ναὸς Προδρόμου, 38, 155, 156, 157

Boschov A., 151

Bošković Dj., 119, 176, 189, 215

Bošković M., 73

Braunfels W., 53, 137, 169, 186

Brenk B., 126

Buslaev F., 116, 181

Γαβριήλ Ρηγόπουλος, μοναχός, 11

Γκιολές Ν., 76, 107, 170

Γούναρης Γ., 20, 25, 26, 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 62, 71, 72, 76, 78, 79, 84, 86, 99, 101, 103, 106, 107, 132, 136, 155, 158, 160, 161, 163, 165, 168, 169, 170, 186, 188, 208, 213, 231

Γρηγόριος, ζωγράφος ἀπὸ τῆ Χίο, 232, 235

Γρηγόριος Λαλεδάκης, ζωγράφος, 226

Canart P., 217

Châtelet-Lange L., 137

Chatzidakis M., 47, 53, 62, 63, 67, 69, 70, 74, 103, 154, 158, 161, 163, 166, 176, 210, 212, 213

Chatzinikolaou A., 41, 98

Clare E., 51

Čornakov D., 161

Cottas V., 74

Čučer, 65, 70, 135

Δελής Ί., 9, 18

Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, 36, 38, 41, 43, 53, 63, 68, 72, 78, 79, 80, 81, 99, 107, 112, 114, 117, 122, 123, 125, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 141, 142, 152, 153, 157, 169, 175, 178, 180, 188, 190, 194, 207, 213, 215, 216, 217

Διονύσιος, μητροπολίτης Μηθύμνης, 49, 200

Διονύσου Βρησαγενῆ, ναός, 28

Δούκας, ζωγράφος, 226

Δράκος E., 7

Δρανδάκης N., 48, 105, 126, 127, 129, 152

Δρῦς, Σελίνου Κρήτης, 139

Dečani, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 172, 173, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 189, 207, 211, 215

Delehayе H., 79, 132, 141, 194, 212, 216, 217

Deliyanni - Doris H., 214

Demus O., 65, 161

Dewald E., 107, 170

Djurić V., 66

Dürer, 211

Dufrenne S., 158

Εἰρήνη αὐτοκράτειρα, 8, 196

Ἐλασσόνα, Μ. Ὀλυμπιώτισσα, 109, 110, 126, 172, 178, 182, 184

Ἐρεσός, 1, 7, 15, 16, 19

Ἐρεσός, βασιλικὴ Ἀγ. Ἀνδρέα, 15

Ἐρεσός, βασιλικὴ Ἀφεντέλλη, 15

Εὐαγγέλια Ἐωθινά, 28

Εὐαγγελίδης Δ., 7, 14

Εὐάγριος, ἐπίσκοπος, 7

Εὐμένιος Γορτύνης, 27

Εὐστρατιάδης Σ., 185

Emminghaus J. H., 38

Ζίας N., 125

Ζολώτας Γ., 18, 21

Ζωτζῆς Γρηγοράκης, ζωγράφος, 233

Felicetti-Libenfels W., 166

Frolow A., 65, 70, 75, 132, 135, 153, 158, 166, 169, 209, 215, 216

Garidis M., 37, 126

Giess H., 161

Goereme, 104

Gouma-Paterson Th. 42

Grabar A., 41, 47, 52, 76, 110, 111, 126, 127, 152, 153, 166, 174

Gračanica, 87, 160, 209

Grozdanov Cv., 118, 119

Gutberlet H., 107

Hadermann-Misquish L., 74, 195

Halensleben H., 47, 65, 71, 74, 160, 163, 178

Hamann-Mac Lean, 74, 160, 163

Hartwagner G., 43, 78, 134, 187

Henry P., 68, 112

Herrad του Landsberg, 129

Hoffscholte L., 74, 141, 160

Holbein, 211

Hortus deliciarum, 129

Humor (Μολδαβίας), 68, 122

Θάρι, ναός Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, 234

Θεοδόσιος ὁ Μέγας, 150, 193

Θεοφάνης ὁ Κρής, ζωγράφος, 164

Θεοχάρη Μ., 30, 166

Θεσσαλονίκη, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός, 65, 66, 78, 111, 112, 114, 118, 119, 121, 136, 161, 162, 176, 184

Θεσσαλονίκη, Παναγία τῶν Χαλκέων, 115, 163, 184

Θωμᾶς Α', πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, 27

Θωμᾶς Ἐκτομίας, 8, 18

Ἰγνάτιος Ραγκαβές, 8

Ἰάκωβος Κλεόμβροτου, μητροπολίτης, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 58, 71, 72, 90, 144, 148, 201

Ἰκαρία, 233

Ἰωάννης Γ' Δούκας Βατάτζης, 8

Ἰωάννης Παλαιολόγος, 9

Ἰωάννης Χωματζᾶς, ζωγράφος, 201, 229, 233

Ἰωάννης, ἐπίσκοπος, 7

Ἰωάννινα,

Μ. Ντιλίου, 40, 65, 67, 71, 73, 76, 77, 103, 105, 115, 116, 136, 156, 158, 160, 169, 171, 172

Μ. Φιλανθρωπινῶν, 36, 43, 51, 52, 53, 68, 74, 76, 77, 79, 101, 103, 105, 135, 136, 137, 152, 158, 159, 160, 163, 170, 188, 207

Jászai G., 67, 70, 73, 87, 164

Jerfanion G. de, 115

Καδᾶς Σ., 103, 168

Καλοκύρης Κ., 20, 38, 39, 40, 52, 63, 68, 71, 76, 97, 99, 104, 134, 139, 142, 143, 144, 145, 153, 165, 174

- Καραγιαννόπουλος Ι., 17
Καρακατσάνη Α., 30, 166
Καρυδώνης Στ., 10, 11, 12, 25, 28, 46, 90, 148
Καρυές, ναός Πρωτάτου, 71
Καστοριά,
 Άγ. Ἀθανάσιος Μουζάκη, 151, 163
 Άγ. Ἀνδρέας Ρουσούλη, 79, 89
 Άγ. Ἀπόστολοι, 36, 39, 72, 79, 101
 Άγ. Ἰωάννης Θεολόγος, 79, 168, 213
 Άγ. Νικόλαος τοῦ Κυρίτη, 164
 Άγ. Νικόλαος Μοναχῆς Εὐπραξίας, 36, 38, 154
Μονὴ Παναγίας Μαυριώτισσας, 40, 106, 107, 168, 169, 213
Παναγία Ρασιώτισσα, 29, 36, 63, 66, 71, 75, 78, 79, 86, 99, 101, 106, 132, 158, 162, 163, 170, 231
Κατσαρὸς Β., 20
Κατταβιά Ρόδου, ναὸς Παναγίας, 232
Κάτω Τρίτος, Λέσβου, 11, 20
Κέρκυρα, 154, 155, 213, 214
Κλειοῦς βασιλική, 15
Κλοπεδὴ Άγ. Παρασκευῆς Λέσβου, 46
Κόλλιας Ή., 234, 235
Κολοκυθίς, Μ. Ἐλεούσας, 235
Κοντὸς Κ., 20
Κοσσίγια Ἰκαρίας, ναὸς Ζωοδότου, 233
Κράτηγος Μυτιλήνης, 14
Κράψη, ναὸς Άγ. Νικολάου, 214
Κωνσταντινίδης Ε., 233
Κωνσταντῖνος Μονομάχος, 8
Κωνσταντῖνος Παλαιολόγος, 9
Κώττα Β., 67

Kalinić, 115, 116
Kartsonis A., 76
Kaster G., 38, 44, 56, 81, 129, 131, 133, 134, 135, 137, 140, 142, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196
Kaufhold W., 54
Kiliclar Καππαδοκίας, 115
Kimbel S., 132, 196
Kizil-Cucur, 104
Knoben K., 142
Knoben U., 44, 56, 130, 134, 188, 196
Kollias E., 234, 235
Kramer J., 140
Krausen E., 194
Kreidl - Papadopoulos K., 40, 71
Kremikovci, 127
Kunze K., 42
Kurbinovo, 195

- Λαγουδερά Κύπρου, 186
Λάμπρος Σπ., 9
Λάρδος, ναός Παναγίας καθολικῆς, 235
Λασσιθιωτάκης Κ., 139
Λαυρέντιος, μοναχὸς καὶ ζωγράφος, 11
Λαφιώνας, βασιλικὴ Ἀγ. Ἀλεξάνδρου, 1, 15
Λάψαρινα, 3
Λέσβου, μονές
 Ἀγ. Ἀντωνίου, 10
 Ἀγ. Βλασίου, 10
 Ἀγ. Γεωργίου ἢ Παρασίγειον, 11
 Ἀγ. Γεωργίου ἢ Τατάρια, 11
 Ἀγ. Γεωργίου Πλωμαρίου, 12
 Ἀγ. Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου Ὑψηλοῦ Λέσβου, 11, 232
Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Περιβολῆς, 11, 19, 20, 25, 90, 105, 144, 172, 175, 177, 167, 182, 209
Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου ἢ τοῦ Διονυσίου, 11
Κοίμησης Θεοτόκου Δαμανδρίου, 12
Κρεοκόπον, 11
Ὅσιων Πατέρων Δαφνέας, μετόχι, 20
Παναγίας τῆς Μυρσινιώτισσας, 10
Πιθαρίου, 11
Σωτήρος Χριστοῦ, 11
Λίβα-Ξανθάκη Θ., 40, 65, 67, 71, 73, 76, 77, 103, 105, 115, 116, 136, 156, 162, 169, 171, 172
Λίθος, 106, 149, 164, 167
Λίνδος, ναὸς Ἀγ. Βάρδα, 234
 ναὸς Παναγίας, 235
 Ἀγ. Γεώργιος ὁ Χωστός, 234
Λισβόριο, 3, 15
Λίχνος 149, 156
Λιώτα, ναῖσκος Κοιμήσεως Θεοτόκου, 12
Λουτρά, βασιλική, 16

Laag H., 67
Lafontaine - Dosogne J., 39, 76, 104, 114, 116
Lampe G. W., 78
Lange R., 76
Laske K., 66, 76
Lazarev V., 127, 181
Lechner M., 80, 138, 141, 142, 192, 193
Lucchesi-Palli E., 32, 41, 42, 43, 67, 70, 71, 74, 76, 87, 98, 101, 135, 141, 153, 158, 160, 212
Lucas Cranach, ὁ παλαιός, 211

Μανδαμάδος,
 Μ. Ταξιαρχῶν, 12
 ναὸς Ἀγ. Στεφάνου, 20
Μαυροπούλου Χρ., 103

- Μαχμούτ πασάς, 20
Μεδιολάνου διάταγμα, 7
Μεθόδιος, 10
Μεθόδιος μοναχός, 48
Μελέτιος, μητροπολίτης Μηθύμνης, 201
Μέσα, 14
Μετέωρα,
 Μ. Ἀναπασᾶ, 53, 66, 86, 101, 159, 226
 Μ. Βαρλαάμ, 27, 65, 68, 79, 138, 182, 214
 Μ. Βαρλαάμ, παρεκκλήσι Ταξιαρχών, 181
 Μ. Μεταμορφώσεως, 29, 63, 87, 88, 138, 217
Μήθυμνα, 6
Μηθύμνης ἐπισκοπή, 7, 8, 30, 90, 223
Μητσάκης Κ., 119, 184
Μικέλης Κοραΐς, ζωγράφος, 233
Μιχαήλ Β' Τραυλός, 8
Μιχαήλ Δαμασκηνός, ζωγράφος, 212, 214, 215
Μιχαήλ, ζωγράφος ἀπὸ τὴ Ρόδο, 235
Μιχαήλ, ἱερέας καὶ ζωγράφος ἀπὸ τὴ Χίο, 60, 80, 201, 229, 233, 235
Μολδαβία, Sucevita, 122, 124, 182, 183
Μόλυβος, βασιλικὴ Ἁγ. Θεοκτίστης, 15
Μόναχο, 112
Μονή, Μεταμόρφωσης (Ἀνδρομονάστηρο) 63
 Μεσσηνίας,
 Μυρτιάς, Αἰτωλίας, 77
Μόσχα, 112, 115, 121
Μουρίκη Ντ., 153
Μουτζούρης Ι., 10, 12, 46, 58, 80, 90, 94, 200
Μπούρας Χ., 22, 203, 226, 232
Μύκονος, 233
Μυστράς,
 Παντάνασσα, 120, 160, 176
 Περίβλεπτος, 40, 86, 155, 166
Μυτιλήνη, βασιλικὴ Δικαστηρίων, 16
Μυτιλήνης ἐπισκοπή, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 48, 58
Μωάμεθ Β', 20

Maguire H., 32
Mansi D. J., 7
Mark - Weiner J., 213
Markov, μονή, 63, 109, 110, 112, 114, 117, 120, 123, 126, 172, 173, 175, 177, 179, 180, 183
Markova-Vargos, ναὸς Ἁγ. Νικολάου κοντὰ στὸ Prilep, 75
Martin J., 129
Matejča, 65, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 125, 126, 172, 173, 178, 179, 181, 183, 184
Mersmann W., 62
Meurer H., 158

- Miatev K., 63, 129
Miklosich Fr. - Müller J., 8
Mileševa, 74, 163
Miller W., 9
Millet G., 38, 40, 52, 53, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 86, 101, 102, 103, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 125, 126, 128, 129, 132, 135, 151, 153, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 172, 174, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 194, 207, 209, 211, 212, 215, 216, 217
Milošević D., 128
Moldovita (Μολδαβία), 181, 182, 183
Moser L., 135
Mouriki D., 126
Musseler P., 41
Myslivec J., 40, 71, 86, 126, 130, 159, 164, 167, 191, 192, 212, 213
- Νεόφυτος, ιερομόναχος καὶ ζωγράφος, 235
Νεόφυτος, μοναχὸς καὶ ζωγράφος, γιὸς Θεοφάνους Κρητός, 230
Νεοχώρι Χίου, 229
Νίκαια, 9, 18
Νικηφόρος, μοναχὸς καὶ ζωγράφος, 25
Νικόδημος Ἀγιορείτης, 27, 136, 190, 194, 195, 197
Νικόδημος Παυλόπουλος, 29
Νικόλαος, ζωγράφος, 148, 238
Νικόλαος Στουδίτης, 8
Νοταρᾶς Παλαιολόγος, 9
- Nagatsuka Yasushi, 163
Nitz G., 130, 186
Nitz M., 77
- Ευγγόπουλος Ἀ., 27, 32, 42, 62, 63, 80, 107, 115, 116, 124, 125, 139, 153, 155, 163, 168, 169, 184, 185, 230
- Ὁρλάνδος Ἀ. 7, 15, 16, 19, 22, 77, 151, 163, 229, 232, 235
- Okunev N., 71, 186
Omont H., 166, 168
- Παῖσιος, μητροπολίτης Μυτιλήνης, 145, 148, 199
Παλιούρας Ἀ., 166, 167
Πάλλας Δ., 211
Παπαδόπουλος-Κεραμεὺς Ἀ., 11, 49, 60, 90, 94, 148, 225
Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος, 12, 46
Παραδείσι, Ρόδου, ναὸς Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου, 235
Παρασκευαΐδης Σ., 9, 58
Πάρμα, 101
Πασσιάς Ν., 115, 181, 234
Πάτμος, 233

- Πατρινέλης Χ., 30, 166
Παχώμιος Ρουσάνος, 10
Πελεκανίδης Σ., 16, 36, 40, 62, 67, 68, 71, 73, 79, 89, 103, 108, 117, 130, 132, 151, 154, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 170
Πέραμα Γέρας, 6
Πέτρα, 6
Πέτρα, ναός Ἁγ. Νικολάου, 13
Πλατανίστασα Κύπρου, 144
Πλεμενιανὰ Κρήτης, 139
Πολυχνίτος, 6, 58
Προσελήνη, νῆσος, 7
Πρωτοπαπαδάκη-Παπακωνσταντίνου Ε., 181, 182
Πύργοι Θερμῆς, 19
Πύρρα, 6, 8, 15, 17
- Paetzold A., 98, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185
Pallas D., 47, 63, 73, 74
Paolo Veneziano, 212
Parthey C., 8
Peeters P., 115
Pennas Ch., 232
Petković Sr., 231
Petković Vl., 119, 170, 176, 189, 215
Petzoldt L., 51, 191
Poganovo, Βουλγαρίας, 166
- Ρόδος,
ναός Ἁγ. Μιχαὴλ Πανορμίτη, 235
ναός Ἁγ. Μιχαὴλ Ρουκανιώτη, 235
ναός Ἁγ. Φιλήμονα, 235
ναός Παναΐδι, 235
ναός Προφήτη Ἡλία, 235
ναός Μεγάλου Σωτήρα, 235
- Rademacher F., 76
Radojčić S., 42, 63, 129
Renaud J., 211
Ristov G., 52
Ritter A., 186
Rudenica, 163
- Σαμαρᾶς Π., 9, 11, 18
Σάμος, 233
Σάμος, μονὴ Μεγάλῃς Παναγίας, 115, 181, 234
Σέργιος, πατριάρχης, 185

- Σέρρες, Μ. Προδρόμου, 153
Σοφριανός Δ., 29, 88, 138, 214, 217
Σταμνά, Αιτωλίας, 20
Συκαμιά, βασιλική, 15
Συμεών Μάγιστρος, 8
Σύμη, 233, 235
Σύνοδος τῆς Σελεύκειας, τοπική, 7
Σωτήνη, Αιγύπτου, 115
Σωτηρίου Γ., 19, 184
Σωτηρίου Γ. καὶ Μ., 32, 103, 215, 216
Σωτηρίου Μ., 74, 163, 165
- Sandberg-Valala E., 170
Sausser E., 41, 141
Ščepkina M., 111, 113, 118, 121, 122, 123, 124, 176, 179, 180, 182, 183
Schiller G., 28, 53, 67, 70, 71, 73, 74, 76, 86, 87, 101, 102, 103, 107, 159, 162, 164, 167, 168, 207, 211
Schlosser H., 142
Schmid A., 107
Schutz L., 131, 187, 189
Sdrakas Ev., 156
Seeliger St., 52, 152
Seib G., 131
Sevcenco N.P., 51
Shorr D., 32
Singelenberg P., 168
Skrobucha H., 136
Squarr C., 192, 193
Staro Nagoričino, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου, 71, 132, 134, 166, 215, 216
Stavropoulou - Makri A., 68, 106, 107, 154, 159, 160, 169, 209, 214, 217
Stefanescu I., 43, 73, 122, 124, 181, 182, 183, 208
Strnad A., 80, 140
Strzygowski J., 111, 112, 113, 119, 120, 122, 176, 179, 181, 182, 183
Studenica, 39, 158
Stylianou A. καὶ I., 32, 144
Subotić G., 75
- Τένεδος, νῆσος, 7
Τζίθρα, 49
Τζίθρα, Ἁγ. Νικόλαος, 12, 62
Τῆλος,
 ναὸς Θεοτόκου, 235
 ναὸς Ἁγ. Παντελεήμονα, 235
Τίρνοβο, ναὸς Πέτρου καὶ Παύλου, 151
Τόκιο, 138
Τούρτα Ἀ., 133, 187, 188, 193, 194, 230, 231
Τραπεζούντα, ναὸς Ἁγ. Σοφίας, 170

Τρεμπέλας Π., 37, 97, 130, 186

Τρύπη Λακωνίας, 105

Τσιτουρίδου Ά., 36, 56, 65, 66, 70, 78, 79, 81, 110, 111, 112, 114, 119, 121, 136, 161, 163, 169, 176, 196

Τσολάκης Ε., 81

Talbot Rice D., 170

Tatic M., 57

Thierry N & M., 115

Thuner J., 65, 71, 102, 162

Tischendorf C., 54, 69, 72, 74, 115

Titus Livius, 6

Tomeković S., 214

Torcello, 127, 128

Traeger J., 56, 186

Triantafyllopoulos D., 80, 106, 107, 142, 159

Trypanis C. A., 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125

Tsuiji S., 107

Ύψηλομέτωπον, βασιλική, 5, 15, 16

Φέρες, ναός Κοσμοσώτειρας, 185

Φιλήρημος, Μ. Παναγίας, 234

Φλωρεντία, 103, 167

Φουντούλης Ί., 33, 49, 90, 145, 200, 201

Φραγκίσκος Α΄ Γατελούζος, 9, 18

Χαλινάδου βασιλική, 15

Χαριτωνίδης Σ., 5, 14, 15, 19, 58, 84, 148

Χασιώτης Ί., 230, 234

Χατζηδάκη Θ., 230

Χατζηδάκης Μ., 22, 29, 30, 31, 37, 48, 73, 88, 138, 142, 151, 158, 203, 210, 212, 213, 214, 216, 217, 230, 232, 233, 238

Χατζηπαντελής Άναγνώστου, ζωγράφος, 233

Χίος, 18· Παναγία Κρίνα, 203, 224, 226, 229, 233

Χρήστου Π., 103, 168

Χριστόδωρος, επίσκοπος, 7

Χριστού Σωτήρης, ναΐσκος, 12, 224

Ulbert-Schede U., 67

Vasiliev A., 185

Vatasianu V., 68

Vatra Moldovitei, 68

Velmans T., 65, 66, 67, 71, 80, 112, 117, 119, 120, 121, 151, 169, 176, 177, 181, 182, 184

Veltsista, βλ. Βελτσίτσα (Κληματιά), 106

-
- Wallis Budge E. A., 77
Walter C., 37
Wätzold W., 211
Weigert C., 42, 43, 130, 135, 140, 188, 189, 192, 194
Weis E., 56, 131
Weitzmann K., 63, 67, 74, 115, 116, 129
Welker K., 130, 131, 188
Wellen G. A., 38
Wellesz E., 185
Werner F., 135, 189, 190
Wessel K., 32, 36, 37, 65, 70, 87, 101, 107, 111, 131, 142, 151, 153, 156, 158, 160, 170, 209
Wilhelm P., 52, 76
Wilk B., 67
Wratislav L., 71

ΠΙΝΑΚΕΣ

I-XVI ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΙ

1-162 ΔΙΧΡΩΜΟΙ



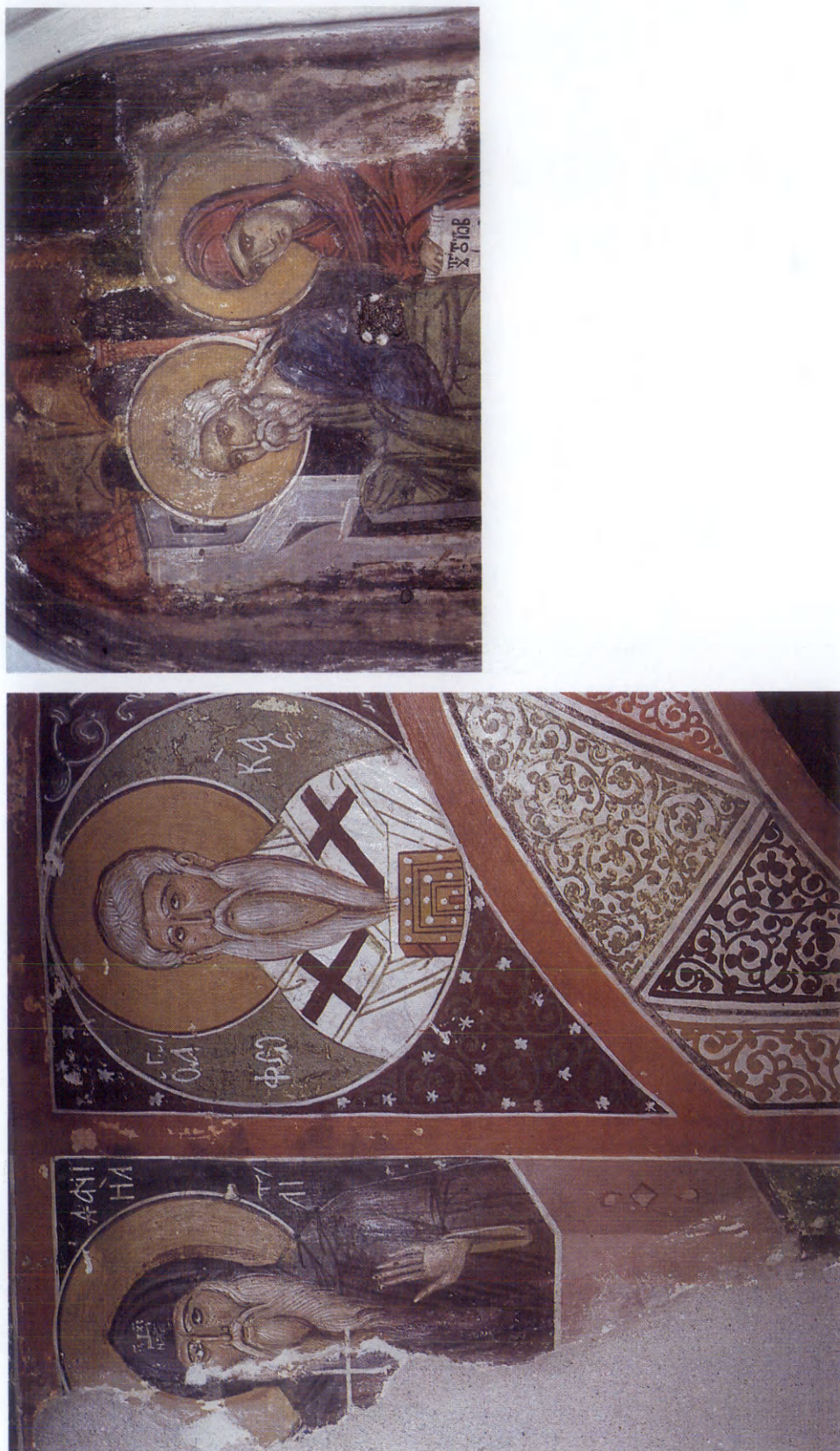
Μονὴ Λειμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Διάκονος ἁγ. Λαυρέντιος. β. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Νηστευτής.



Μονή Λειμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Ὁ πατριάρχης Ἰακώβ εὐλογῶν τοὺς δώδεκα υἱοὺς του.
β. Λεπτομέρεια τῆς πὺὸ πάνω σύνθεσης.



Μονή Λεμιῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Ἡ Βρεφοκτονία. β. Βόρειος τοῖχος, στηθάρια τῶν ἁγ. Φωκά, Αὐτονόμου καὶ Εὐμενίου Γορτύνης.



Μονή Λειμώνος. α. «Κρύπτη» καθολικού, πρόθεση. Άγιοι Δανιήλ ὁ Στυλῖτης καὶ Φωκάς. β. Ὑπαπαντή, τμήμα, στὸ θεωρούμενο κελὶ τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου.



Μονή Λεμῶνος. α. «Κρύπτη» καθολικοῦ, πρόθεση, βόρειος τοῖχος, ἁγ. Φωκάς. β. Κοιμητηριακὸς ναός, Πλατυτέρα τεταρτοσφαιρίου.



Μονή Λειμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Θεία Κοινωνία. β. Κόγχη τῆς πρόθεσης, Ἀμνὸς-Μελισμὸς καὶ οἱ διάκονοι ἅγ. Στέφανος καὶ ἅγ. Ρωμανός.



Μονή Λεμνῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Γέννηση τῆς Θεοτόκου. β. Μοναχοὶ ἅγιοι νότιου τοίχου.



Μονή Λεμναῖνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Ἅγιοι Εὐθύμιος καὶ Θεοδόσιος. β. Ἅγιοι Προκόπιος καὶ Νέστωρ.



Ἅγιος Νικόλαος Τζίθρας. α - β. Ἅγ. Νικόλαος, λατρευτική τοιχογραφία στὸν νότιο τοῖχο.





Ἅγιος Νικόλαος Τζίθρας. α. Γέννηση (λεπτομ.). β. Ἅγιοι Κύριλλος καὶ Σπυρίδων.



α. Ἁγ. Νικόλαος Τζιθρας. Ἁγ. Ἐρμόλαος καὶ ἀδιάγνωστος ἅγιος ἀριστερά του. β. Μονὴ Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησης τῆς Θεοτόκου. Ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησης τῆς Θεοτόκου, νότιος τοῖχος. α. Ἅγ. Γεώργιος (λεπτομ.).
β. Ἅγιοι Θεόδωροι, Τήρων καὶ Στρατηλάτης.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κόιμησις τῆς Θεοτόκου. α. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (νότιος τοῖχος).
β. Ἁγ. Ἀρσένιος (βόρειος τοῖχος).



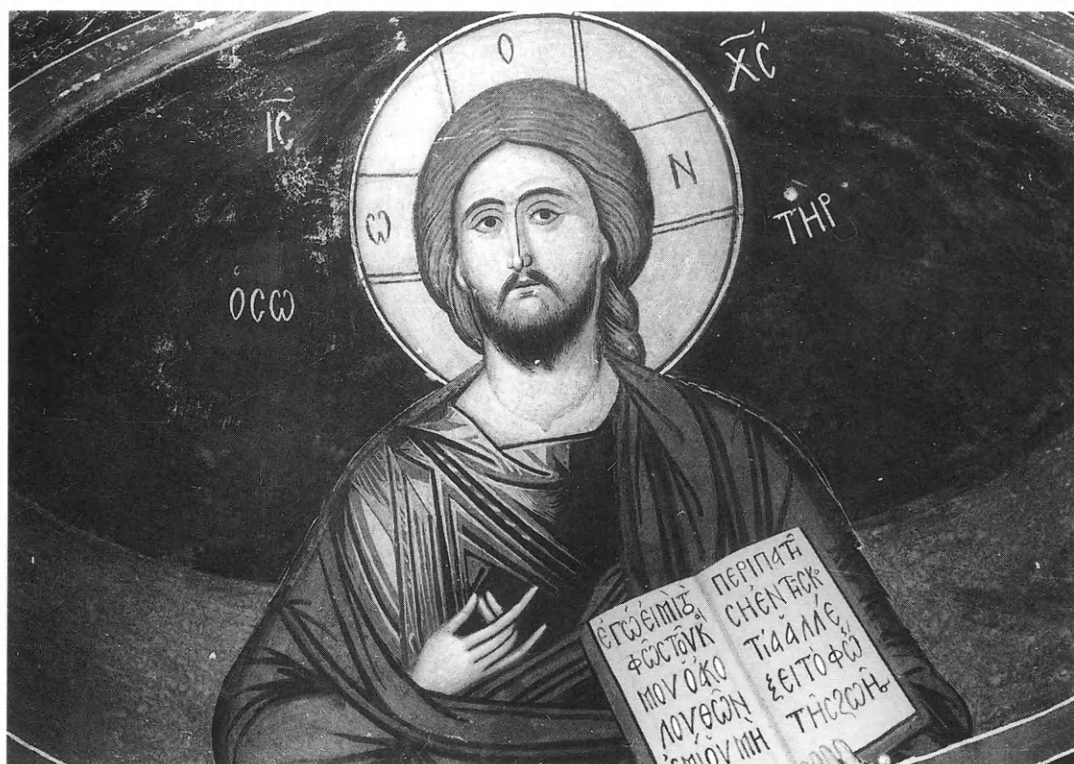
Μονή Περβολής, καθολικό. α. Άγ. Θεόδωρος Στουδίτης. β. Δευτέρα Παρουσία, ή Γή αποδίδουσα τούς νεκρούς.



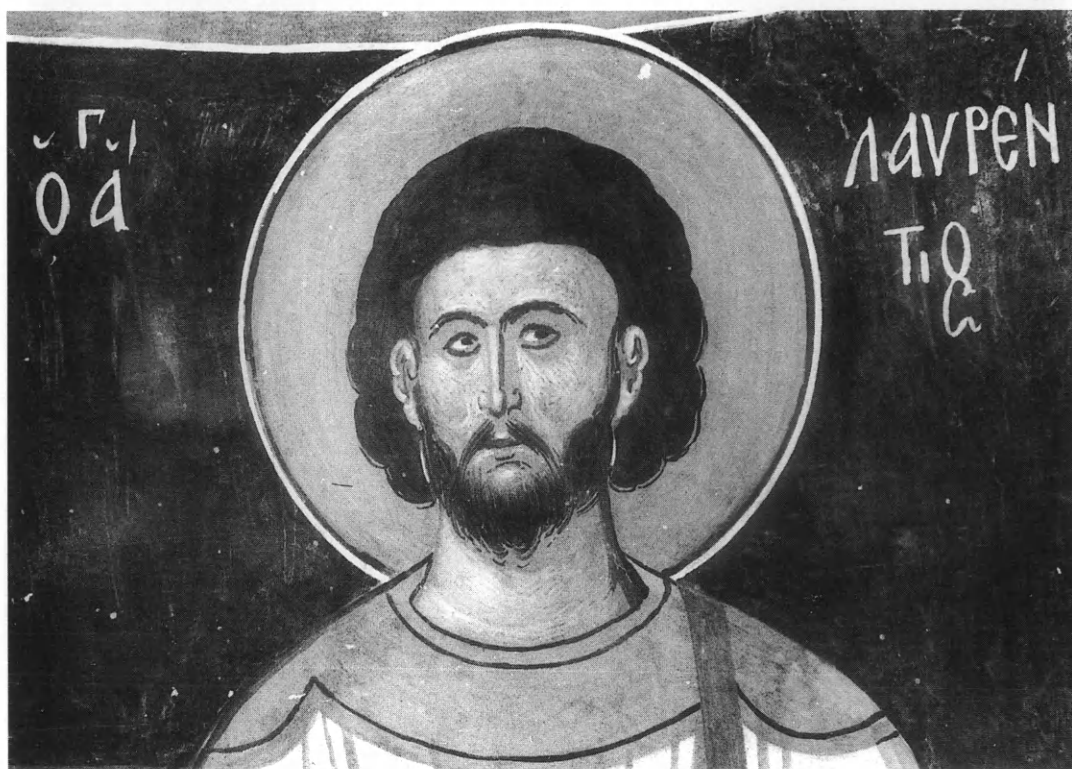
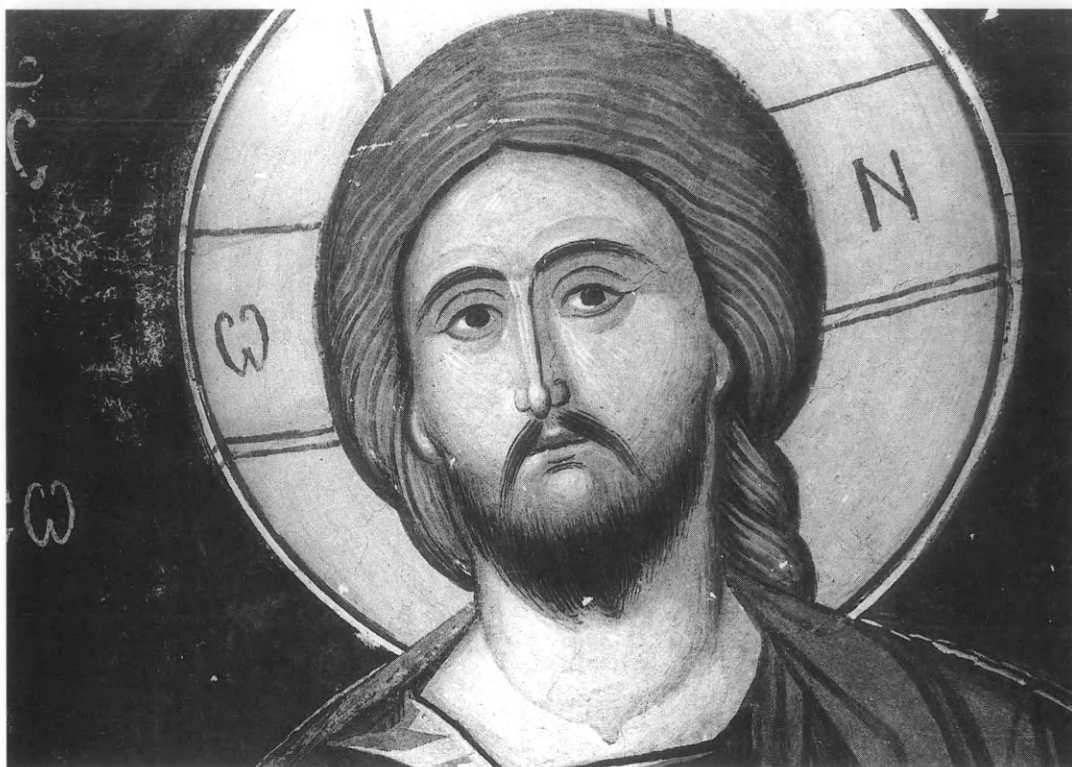
Μονή Περιβολής, καθολικό, Δευτέρα Παρουσία. α. Απόστολος. β. Παράδεισος, Ἀβραάμ και Θεοτόκος.



Παλιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ὁ Λίχνος. β. Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου.



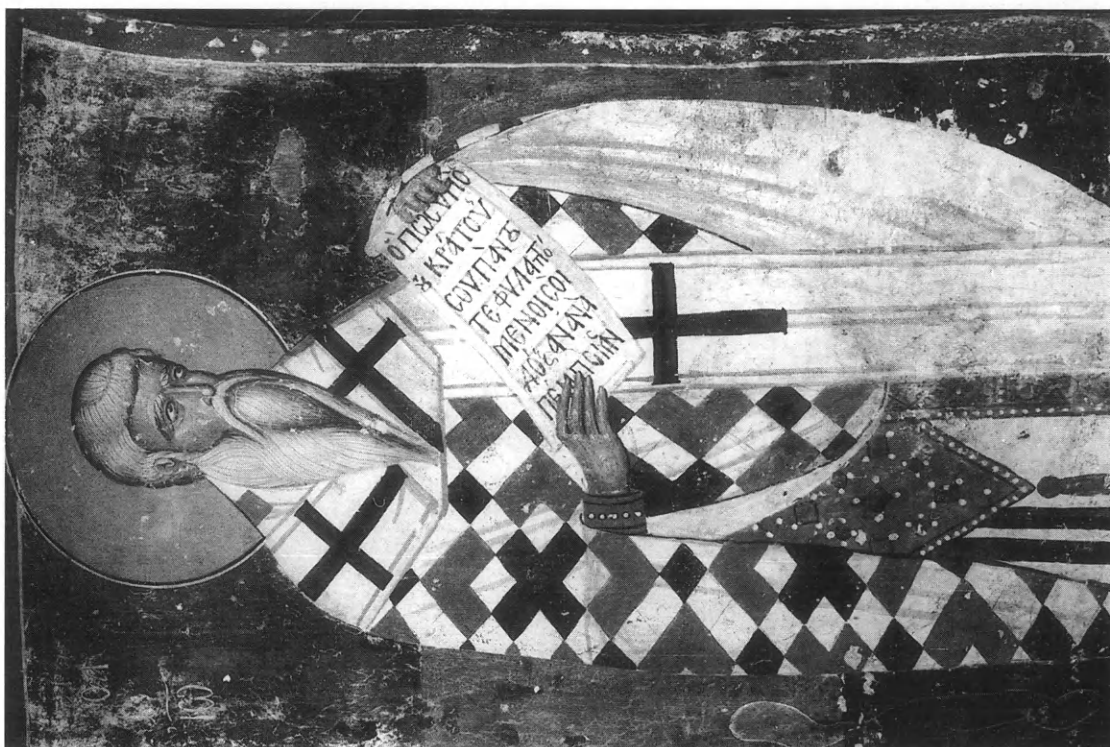
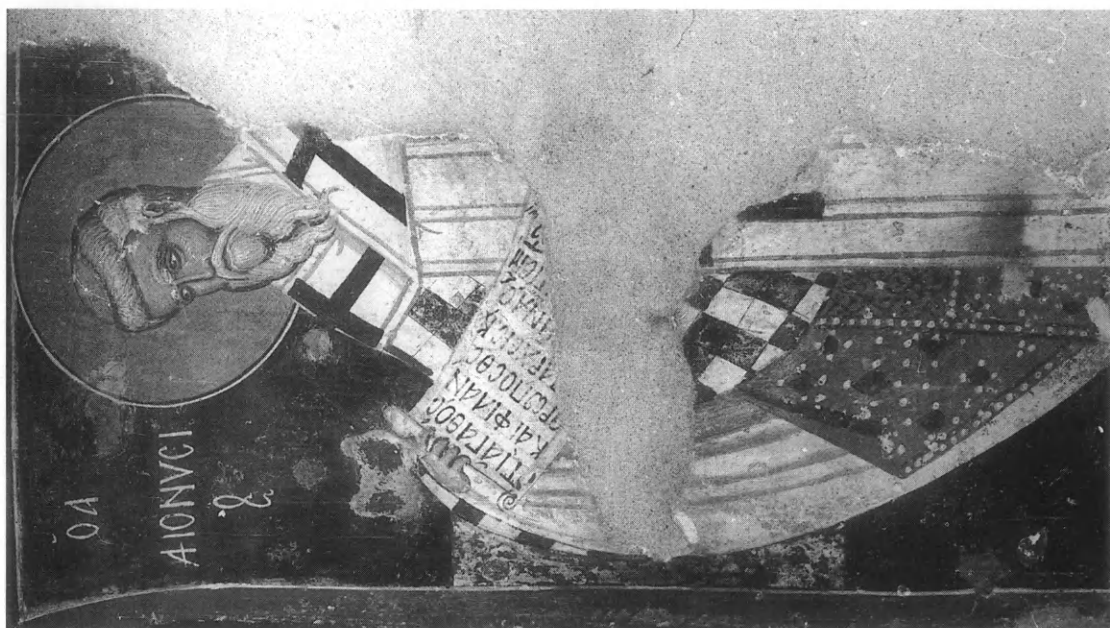
Μονή Λεμιώνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Ἀποψη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς «κρύπτης». β. Χριστὸς Σωτὴρ, τεταρτοσφαίριο.



Μονή Λειμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Χριστὸς Σωτὴρ (λεπτομ. τοῦ πίν. 1α). β. Διάκονος ἅγ. Λαυρέντιος (λεπτομ. τοῦ πίν. 3α).



Μονή Λεεμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Διάκονος ἁγ. Λαυρεντίου. β. Διάκονος ἁγ. Ἀβιβος.



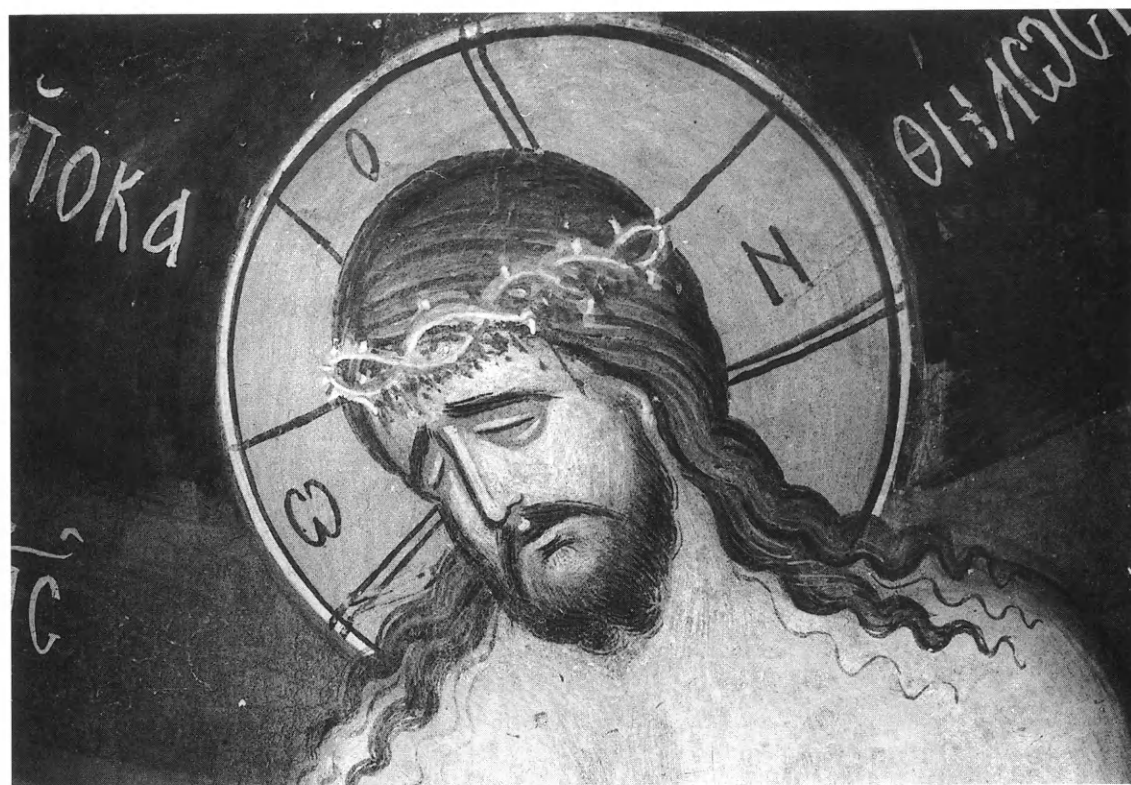
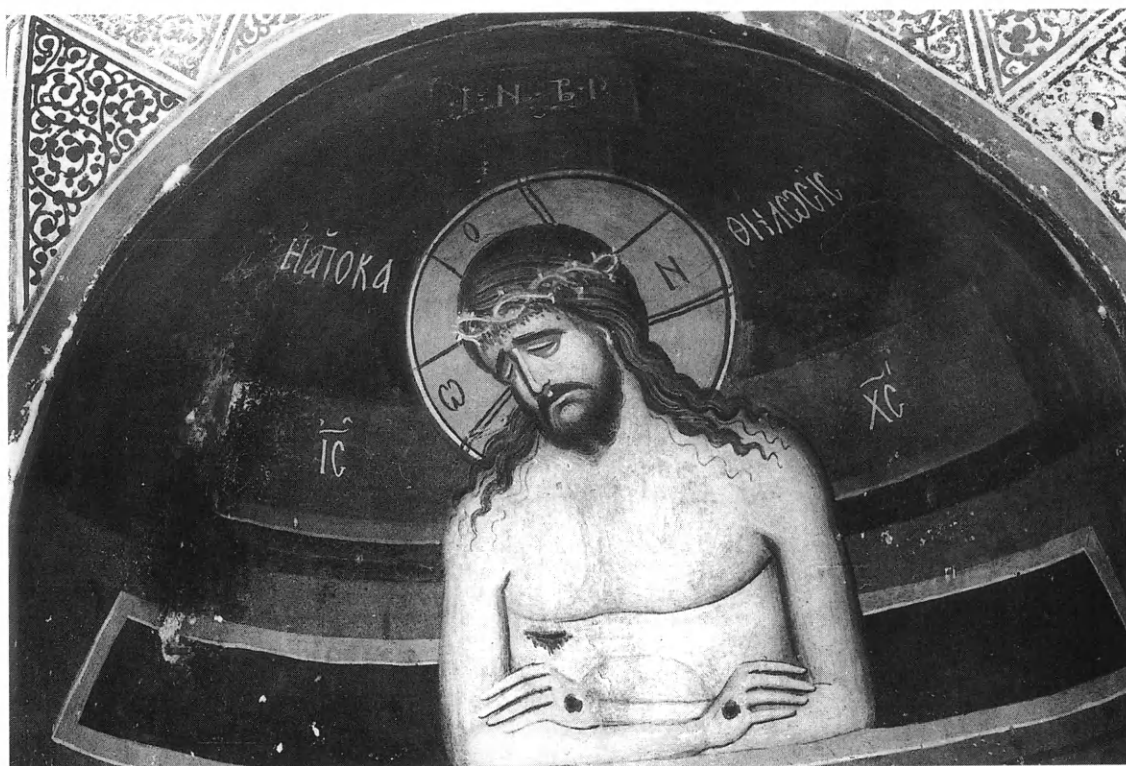
Μονή Λεμώνα, «χρύπη» καθολικού. α. Άγ. Ιωάννης ο Νηστευτής. β. Άγ. Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης.



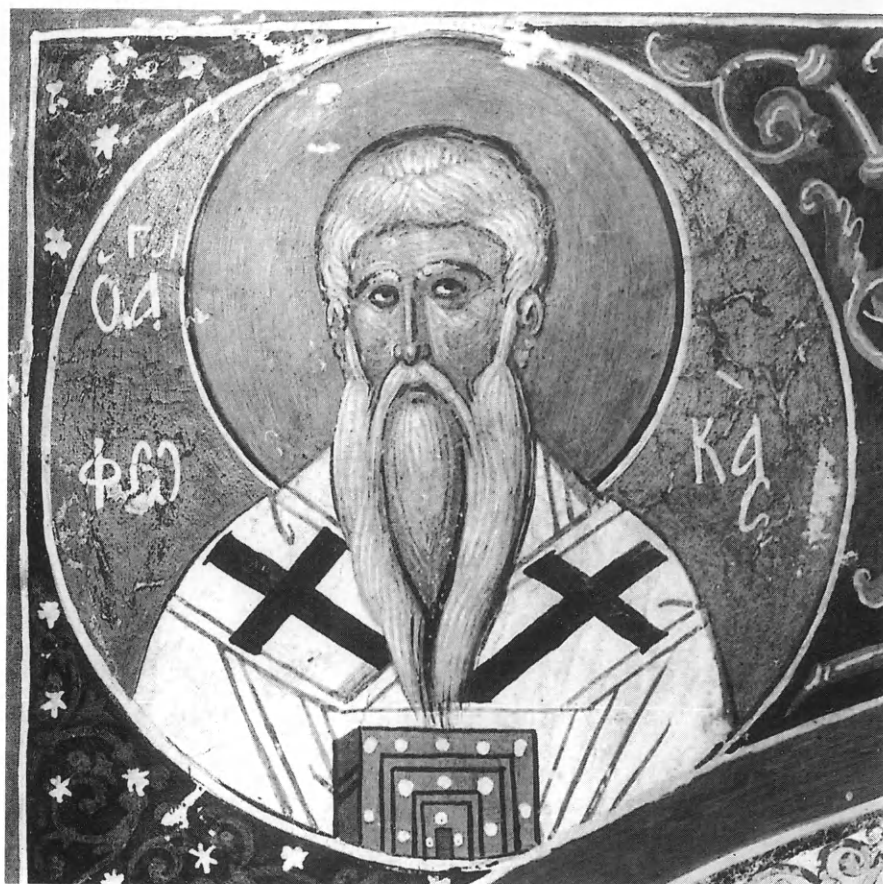
Μονή Λεμνῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Ὁ πατριάρχης Ἰακώβ εὐλογῶν τοὺς δώδεκα γιούς του.
β. Λεπτομέρεια τῆς πάνω σύνθεσης, ἀριστερά.



Μονή Λεμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Λεπτομέρεια τῆς σύνθεσης τοῦ Ἰακώβ (πίν. 5α), δεξιά.
β. Ἡ Βρεφοκτονία.



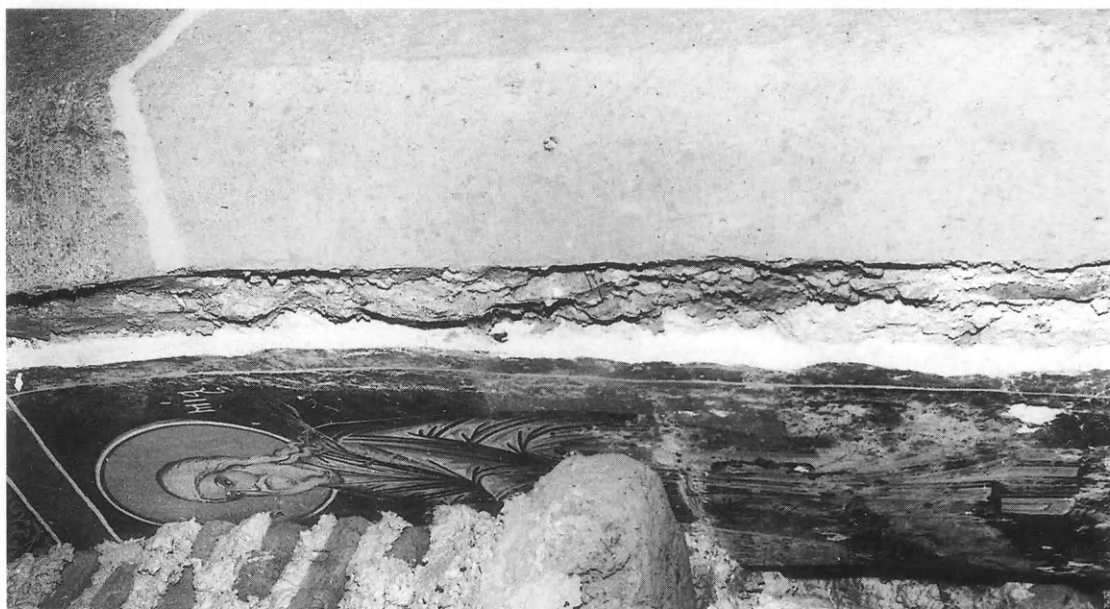
Μονή Λειμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α-β. Βόρειος τοῖχος. Ἀποκαθήλωση - Ἄκρα Ταπείνωση.



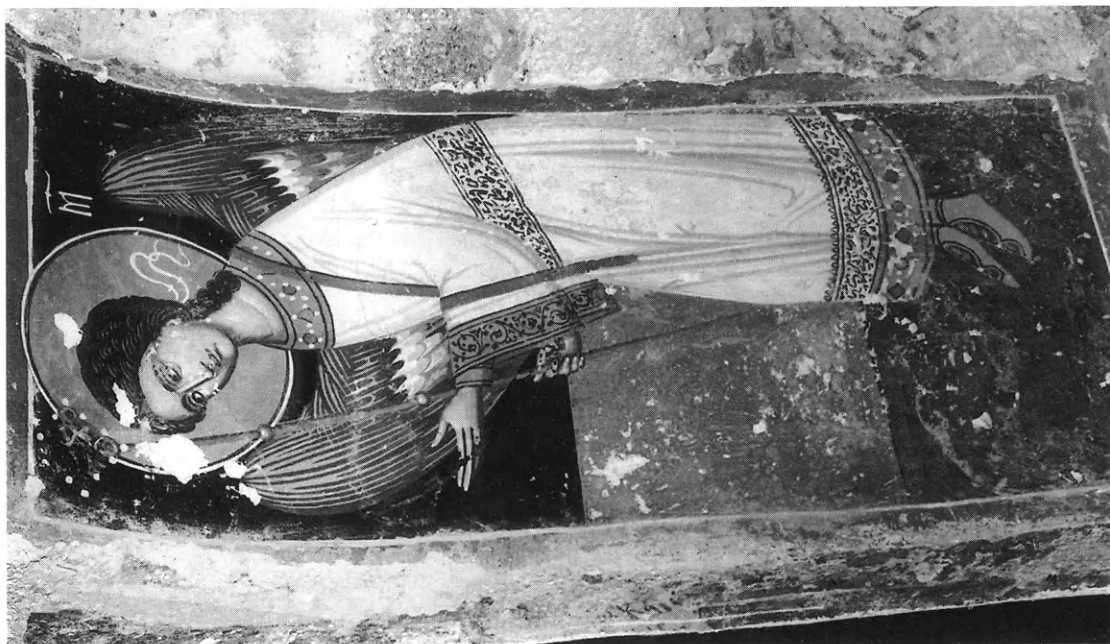
Μονή Λεμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α. Βόρειος τοῖχος, στηθάρια ἁγ. Φωκά, Αὐτονόμου καὶ Εὐμενίου Γορτύνης. β. Ὁ ἁγ. Φωκάς.



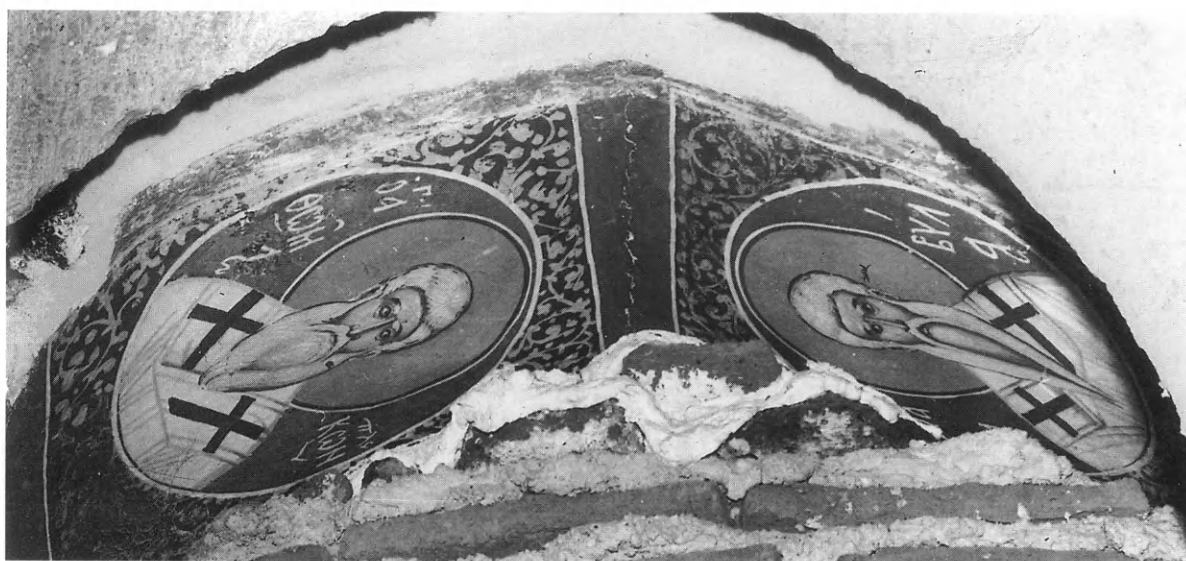
Μονή Λειμῶνος, «κρύπτη» καθολικοῦ. α-β. Βόρειος τοῖχος, ἡ Πορεία πρὸς Ἑμμαούς.



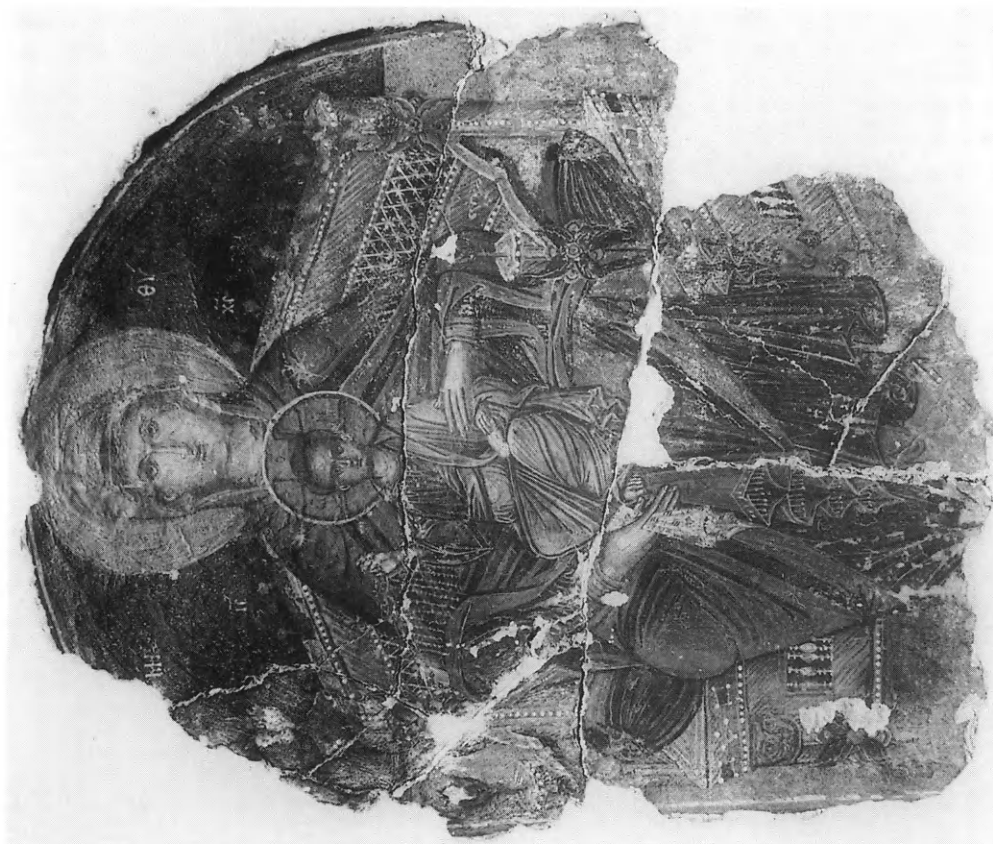
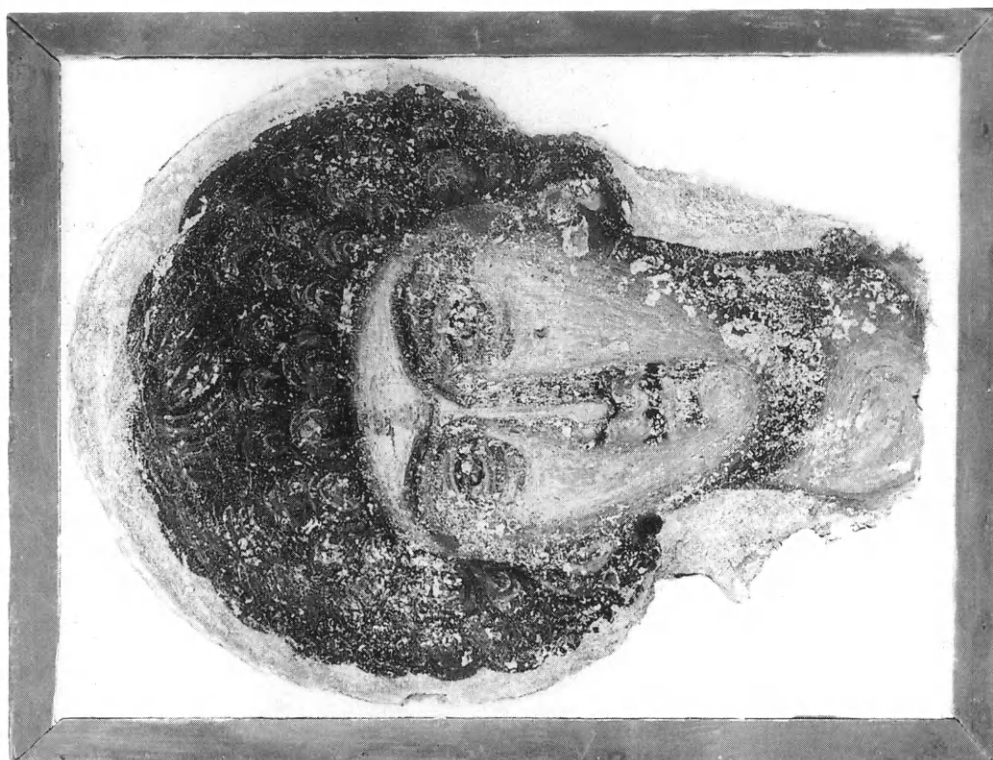
Μονή Λεμψώνος, «κρύπτη» καθολικού. α. Ἁγ. Δανιὴλ ὁ Στυλῆτης καὶ ἁγ. Φωκάς, β. Παράθυρο πρόθεσης, προφήτης Ἰερεμίας.



Μονή Λεωπόνο, καθολικό. Παράθυρο κεντρικής κόγχης. α. Αρχάγγελος Γαβριήλ. β. Αρχάγγελος Μιχαήλ.



Μονή Λεμιῶνος, καθολικό. α. Οἱ ἱεράρχες ἅγ. Κλήμης πάπας Ρώμης, ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός, κεντρικὴ κόγχη, δεξιά. β. Ἐσωρράχιο παραθύρου πρόθεσης, ἅγ. Θωμᾶς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἅγ. Βαβύλας.



Μονή Λεμιώνος. α. Παναγία ἔνθρονη, πιθανόν ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς τράπεζας. β. Κεφάλι νέου ἁγίου, ἀπὸ τὴν τράπεζα ἢ τὸν κοιμητηριακὸ ναὸ τῆς μονῆς.



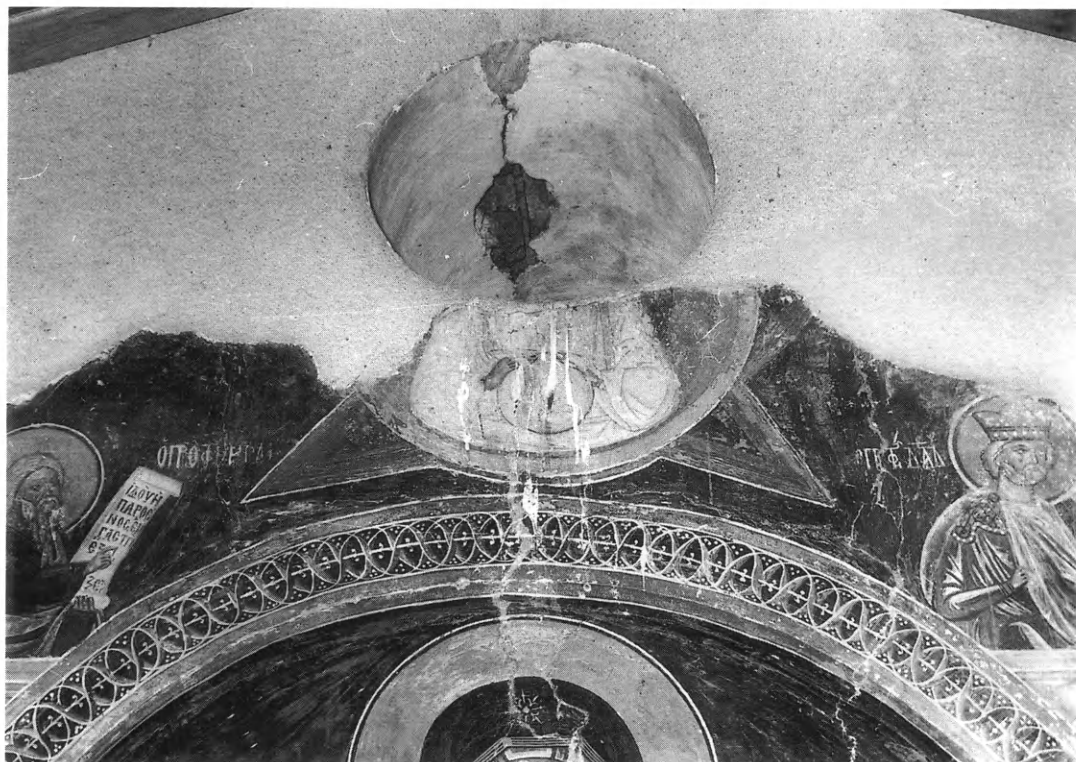
Μονή Λειμῶνος. α. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ ἀπὸ τὸ καθολικό. β. Στηθάριο ἁγίου, ἀπὸ τὴν τράπεζα, σήμερα σὲ κελλί.



Μονή Λεσιμῶνος. α. Τμήμα τῆς Ὑπαπαντῆς στὸ θεωρούμενο κελὶ τοῦ ἁγ. Ἰγνατίου. β. Κοιμητηριακὸς ναὸς. ᾽Αποψη τῆς κόγχης καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοῦχου.



Μονή Λειμώνος. α. Λεπτομέρεια τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ πίν. 15α. β. Ἡ Πλατυτέρα τοῦ τεταρτοσφαιρίου τῆς κόγχης τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 15β).



Μονή Λεμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Ἀποψη τοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο. β. Θεία Κοινωνία (λεπτομέρεια).



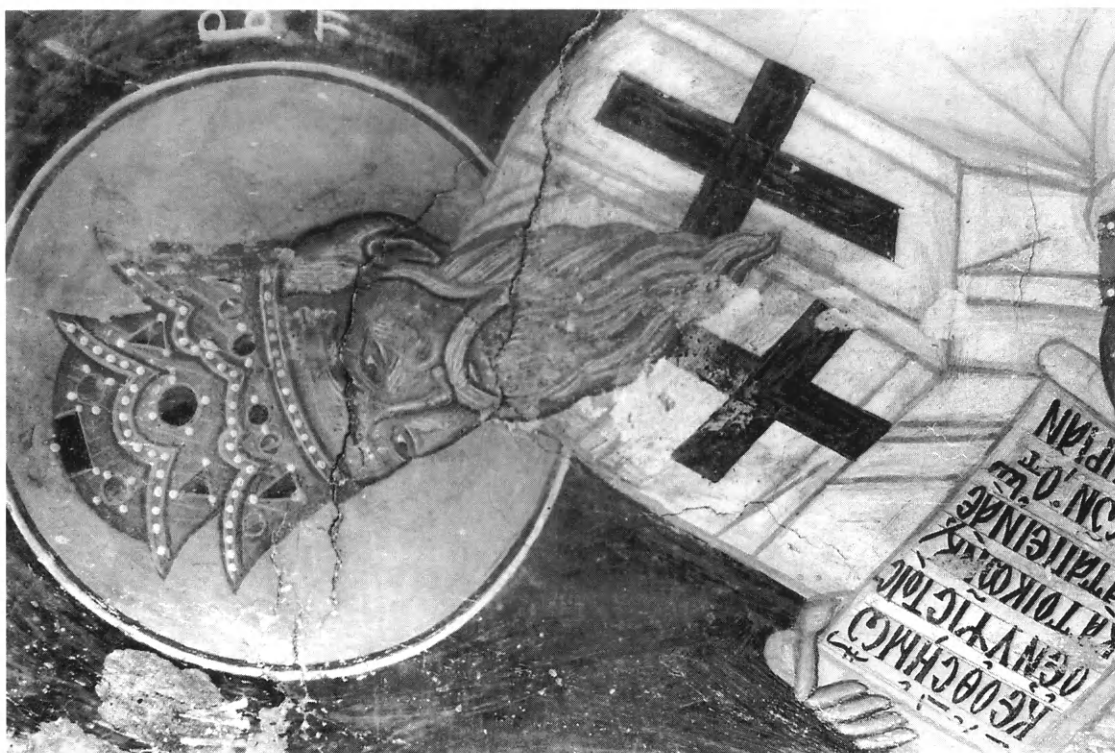
Μονή Λεμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. Θεία Κοινωνία. α. Τὸ Λάβετε-Φάγετε. β. Τὸ Πίετε ἐξ αὐτοῦ.



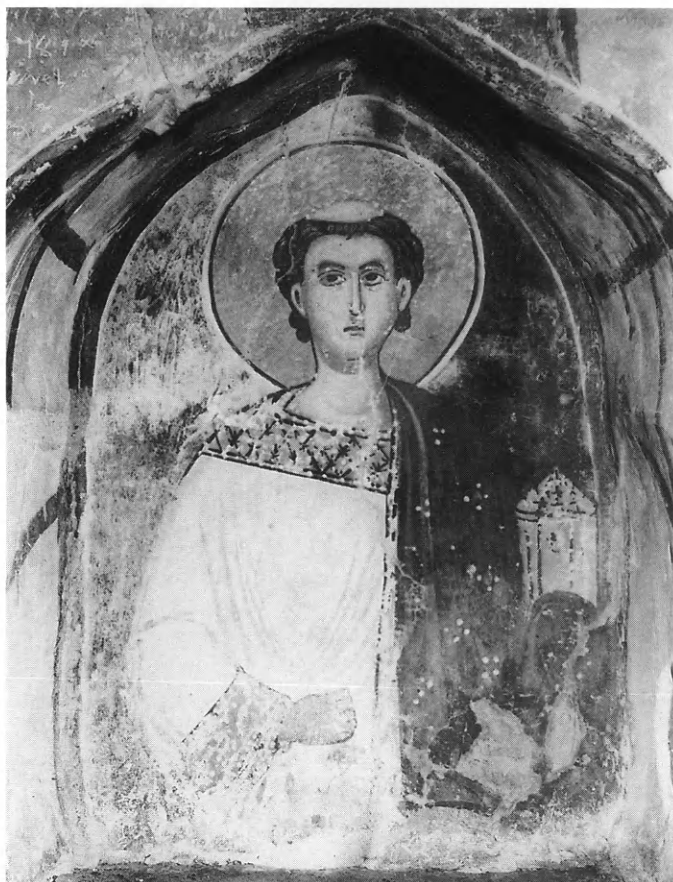
Μονή Λειμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Ἅγιοι Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.
β. Ἅγιοι Βασίλειος ὁ Μέγας καὶ Νικόλαος Μύρων.



Μονή Λεμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Κόγχη τῆς πρόθεσης, Ἄμνός-Μελισμὸς καὶ οἱ διάκονοι ἅγ. Στέφανος καὶ ἅγ. Ρωμανός. β. Κόγχη διακονικοῦ, ἅγιοι Κύριλλος Ἀλεξανδρείας καὶ Σίλβεστρος πάπας Ρώμης.



Μονή Λεμῶνος, κοιμητηριακός ναός. α. Ἁγ. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας. β. Ἁγ. Σύβεστρος πάπας Ρώμης.



Μονή Λειμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός.
 α. Ὁραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας.
 β. Διάκονος ἁγ. Λαυρέντιος (βοηθητικὴ
 κόγχη βόρειου τοίχου).



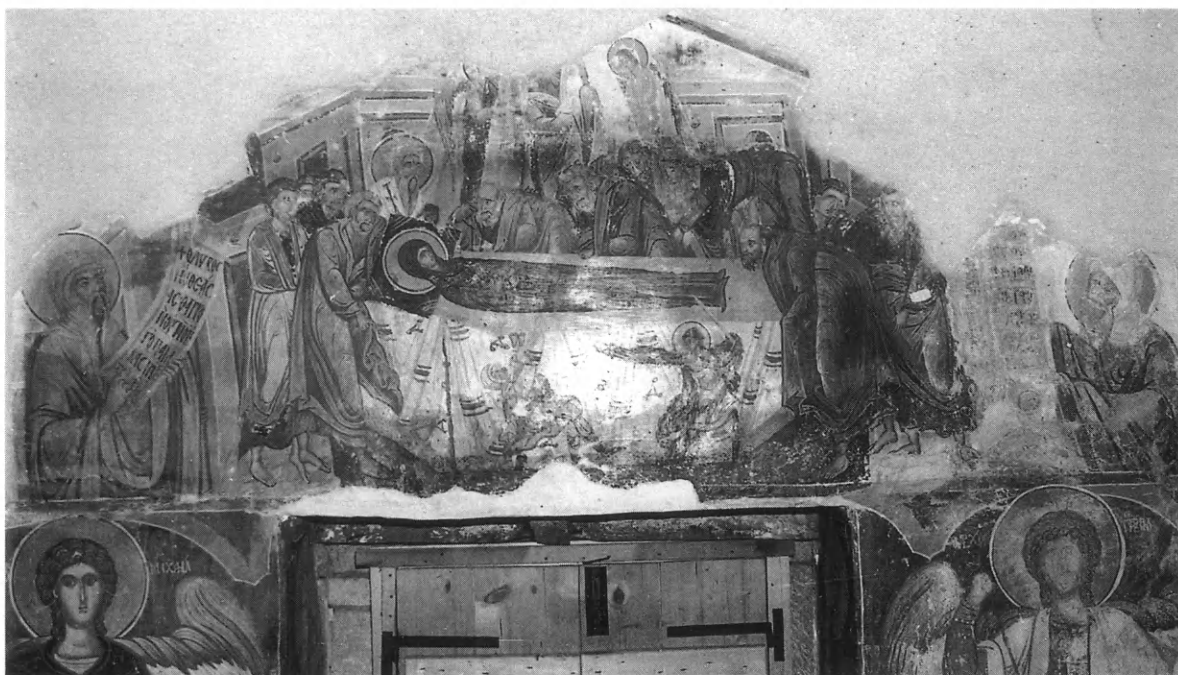
Μονή Λειμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Παναγία Εὐαγγελισμοῦ. β. Ἄγγελος Εὐαγγελισμοῦ.



Μονή Λεμιῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α-β. Γέννηση τῆς Θεοτόκου.



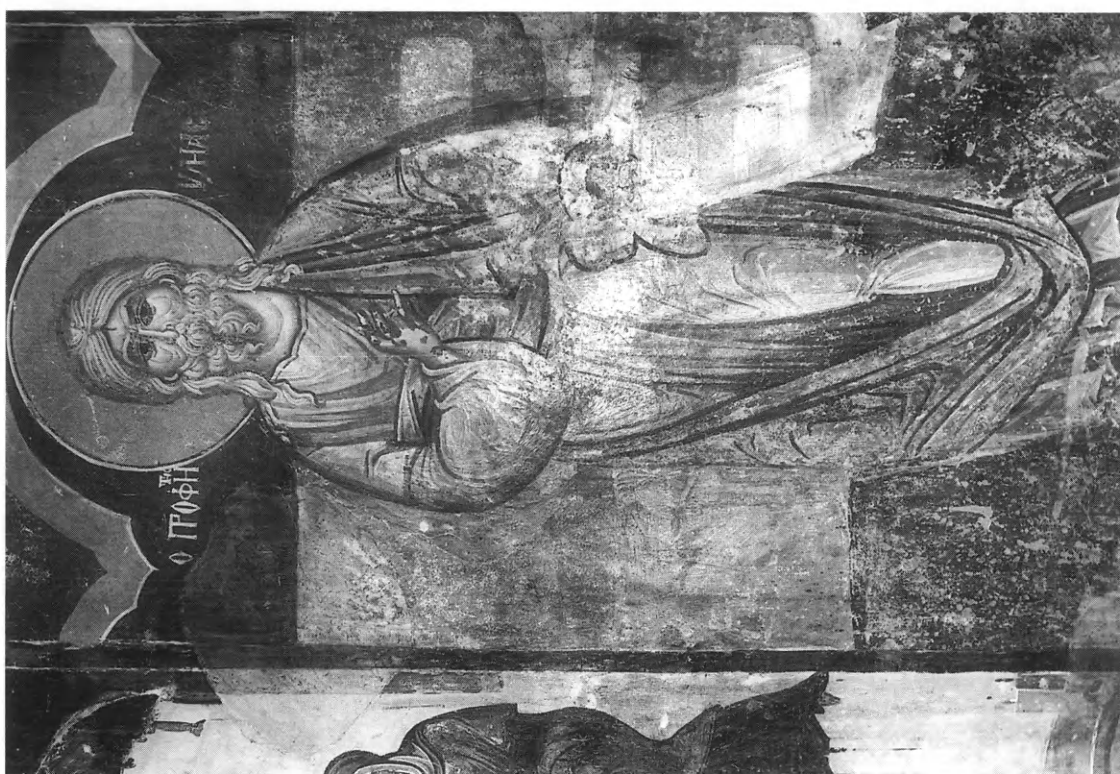
Μονή Λεμιώνος, κοιμητηριακός ναός. α-β. Γέννηση της Θεοτόκου: α. Ἡ ἁγ. Ἄννα καὶ μία γυναίκα.
β. Φύλες τῆς ἁγ. Ἄννας.



Μονή Λειμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός.
α. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. β. Ἀρχάγγελος
Μιχαήλ.



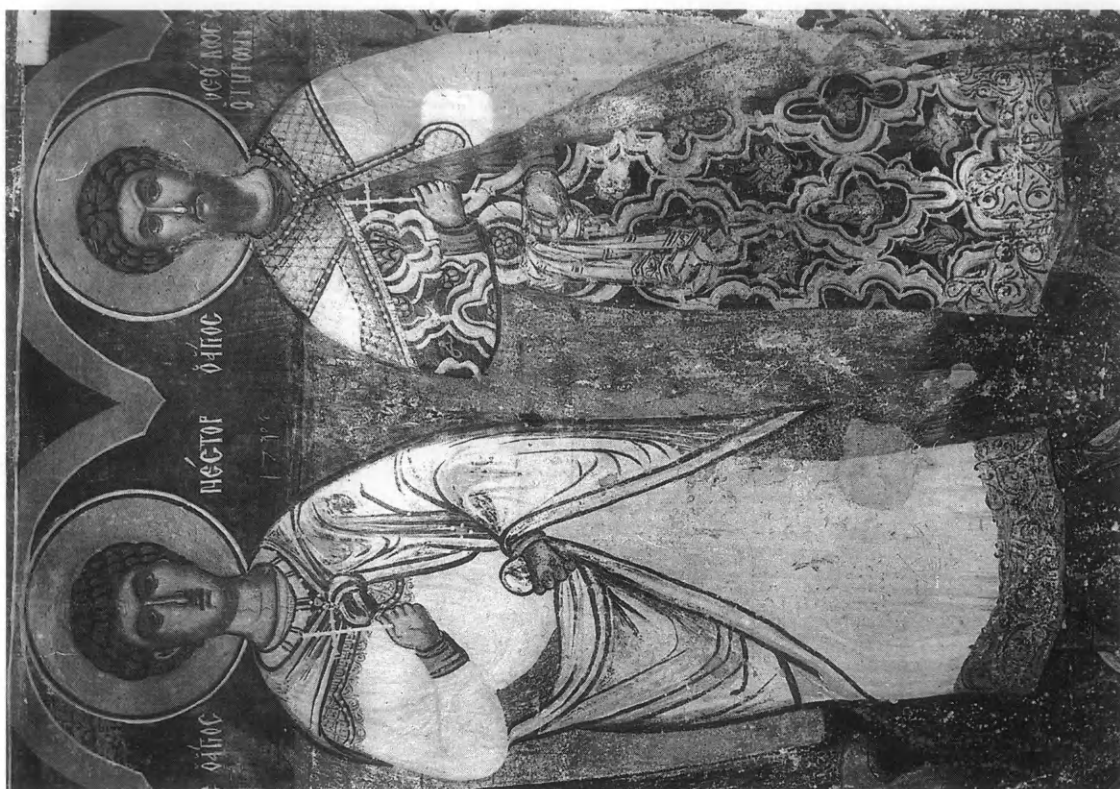
Μονή Λεωμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Ἁγ. Ζωσιμῆς (νότια παρειὰ δυτικῆς θύρας). β. Ἁγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία (βόρεια παρειὰ δυτικῆς θύρας).



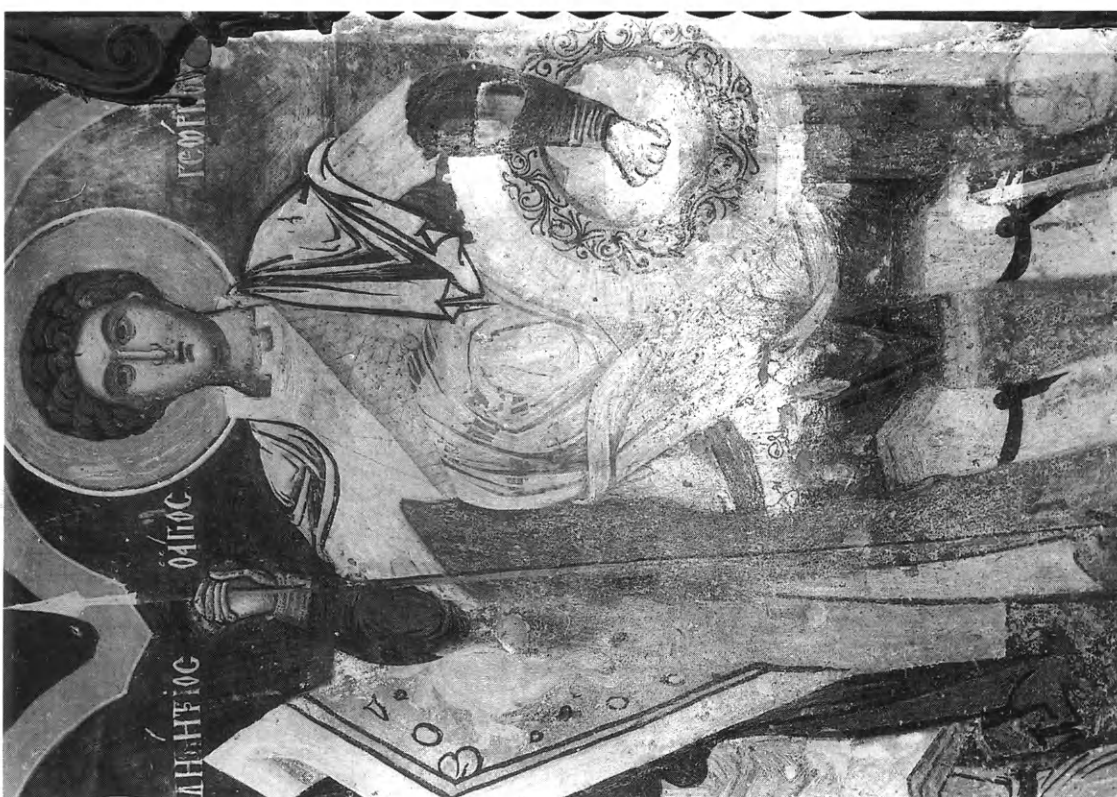
Μονή Λεμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Προφήτης Ἡλίας, β. Ἅγιοι Ἀντώνιος καὶ Ἀρσένιος.



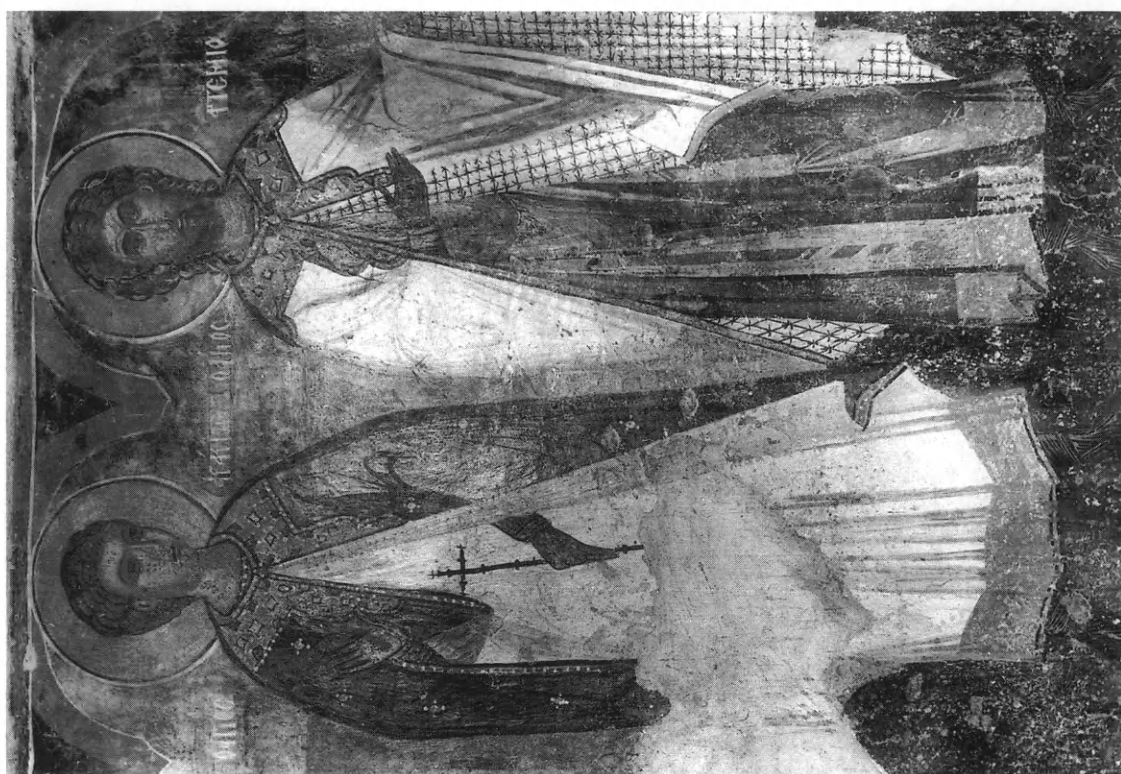
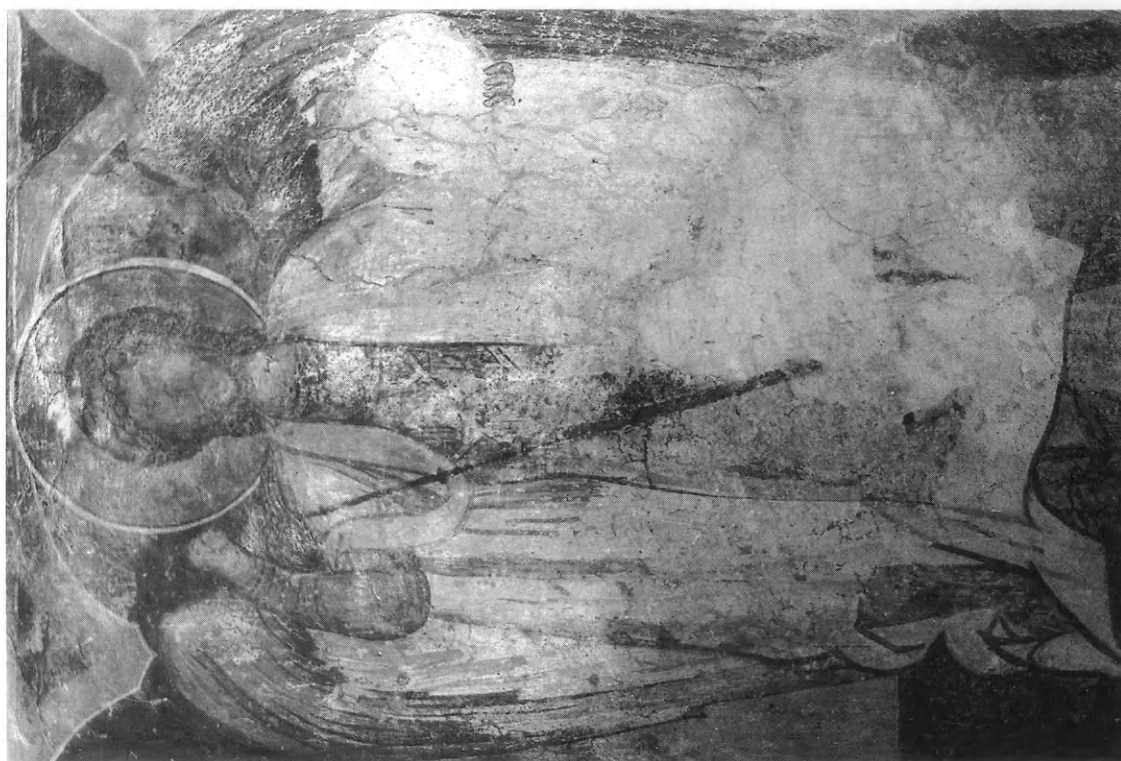
Μονή Λεμιῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Μοναχοὶ ἅγιοι νότιον τοῖχον. β. Ἅγιοι Θεόδωρος Τήρων, Θεόδωρος Στρατηλάτης, Δημήτριος καὶ Γεώργιος (βόρειος τοῖχος).



Μονή Λειψώνος, κομητηριακὸς ναός. α. Ἅγιοι Εὐθύμιος καὶ Θεοδοσίας, β. Ἅγιοι Νέστωρ καὶ Θεόδωρος ὁ Τήρων.



Μονή Λεμῶνος, κοιμητηριακὸς ναός. α. Ἁγ. Γεώργιος. β. Ἁγιοι Νικήτας καὶ Προκόπιος.



Μονή Λεμνῶνος, κομνηνηριακὸς ναός. α. Ἅγιοι Ἀνάκιος καὶ Ἀρτέμιος, β. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ (δυτικὸς τοῖχος).



Μονή Λειμῶνος, μετόχι Ἀγ. Ἀναργύρων, παρεκκλήσι Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Τὸ παρεκκλήσι ἀπὸ ΝΑ. β. Ἡ σωζόμενη κτιτορική ἐπιγραφή πάνω ἀπὸ τὴν Παναγία.



Μονή Λεμνώνος, μετόχι Αγ. Αναργύρων, παρεκκλήσι Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Οδηγήτρια χριστού τέμπλου. β. Ο Χριστός του τέμπλου.



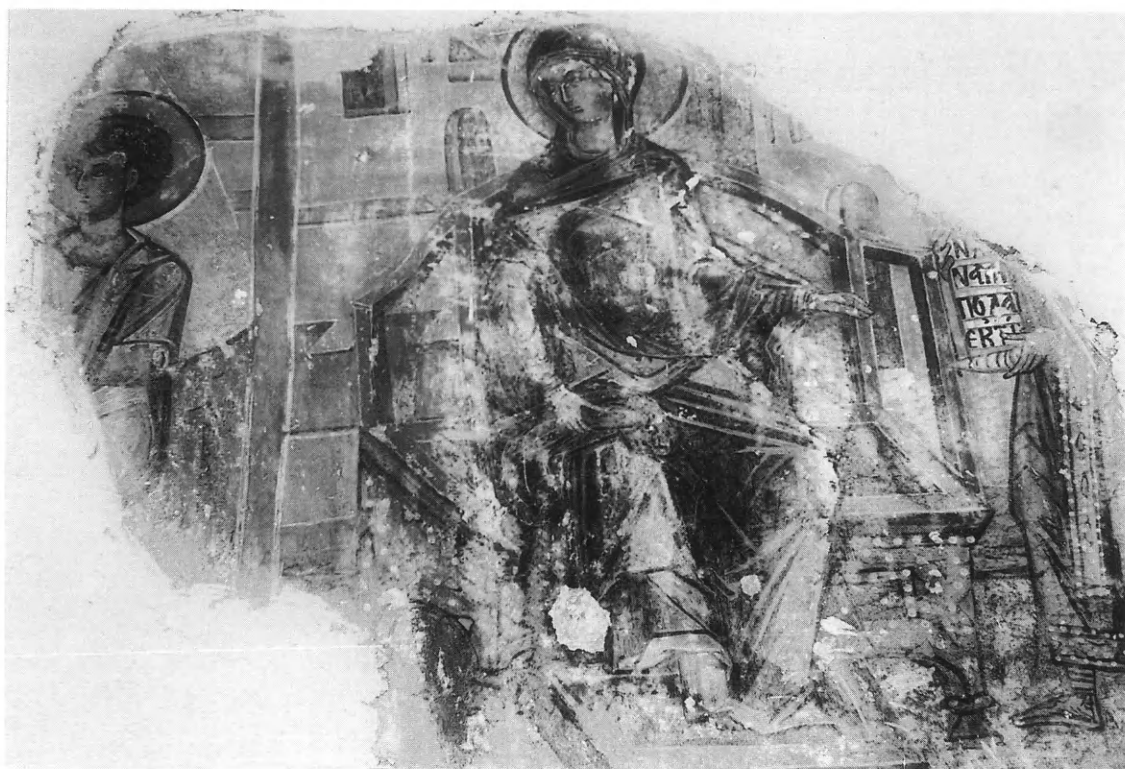
Μονή Λεμῶνος, μετόχι Ἀγ. Ἀναργύρων, παρεκκλήσι Μεταμόρφωσης Σωτῆρος. α. Ὁδηγήτρια χριστοῦ τέμπλου (λεπτομ.). β. Ὁ Χριστὸς τοῦ τέμπλου (λεπτομ.).



Μονή Λειμῶνος, μετόχι Ἀγ. Ἀναργύρων, παρεκκλήσι Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Μελισμός (βρίσκεται στο μουσείο τῆς μονῆς Λειμῶνος). β. Ἀγ. Νικόλαος Τζίθρας, ἅγ. Νικόλαος (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 37).



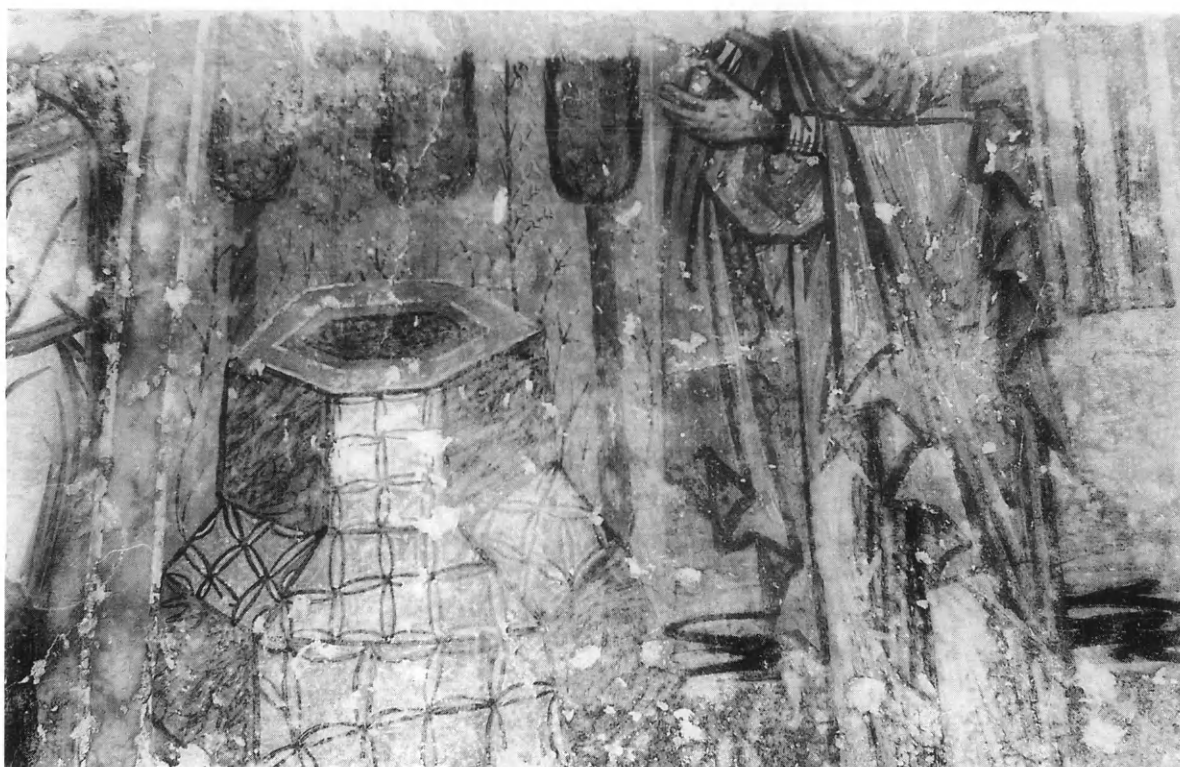
Άγ. Νικόλαος Τζιθρας. Ό άγ. Νικόλαος, λατρευτική τοιχογραφία στόν νότιο τοίχο.



Άγ. Νικόλαος Τζιόθρας. α. Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. β. Πεντηκοστή (τμήμα), Παναγία Εὐαγγελισμοῦ.



Ἅγ. Νικόλαος Τζιθρας. α. Γέννηση (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 38α). β. Ἡΐαση τῶν δύο Τυφλῶν.



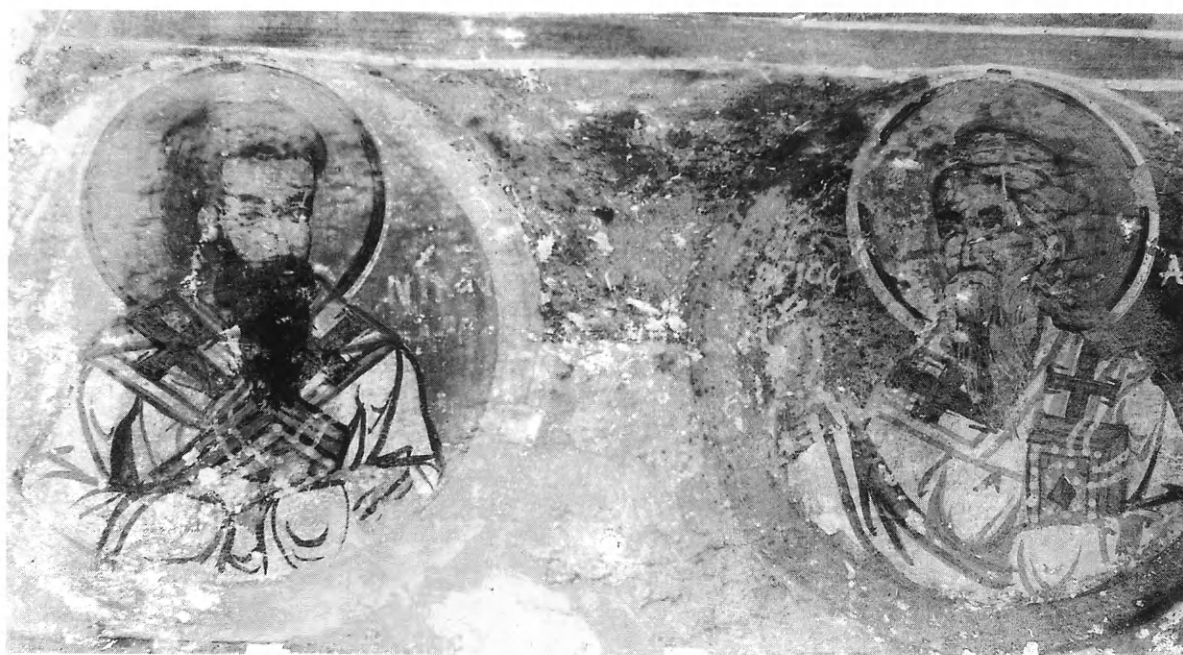
Ἅγ. Νικόλαος Τζίθρας. α. Εὐαγγελισμός παρὰ τὸ φρέαρ, Α Οἶκος Ἀκαθίστου Ὑμνον. β. Ἅγιοι Κύριλλος καὶ Σπυρίδων.



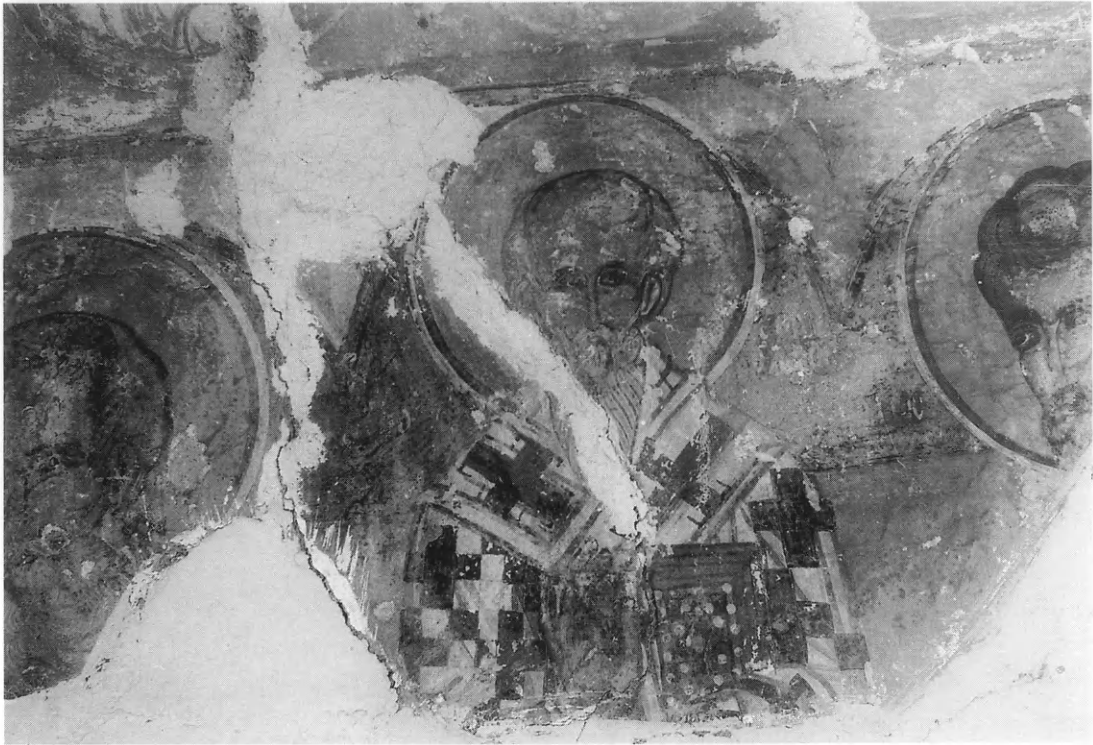
᾽Αγ. Νικόλαος Τσίθρας, α. ᾽Αγ. Κύριλλος (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 40β).
β. ᾽Αγ. Σπυρίδων (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 40β).



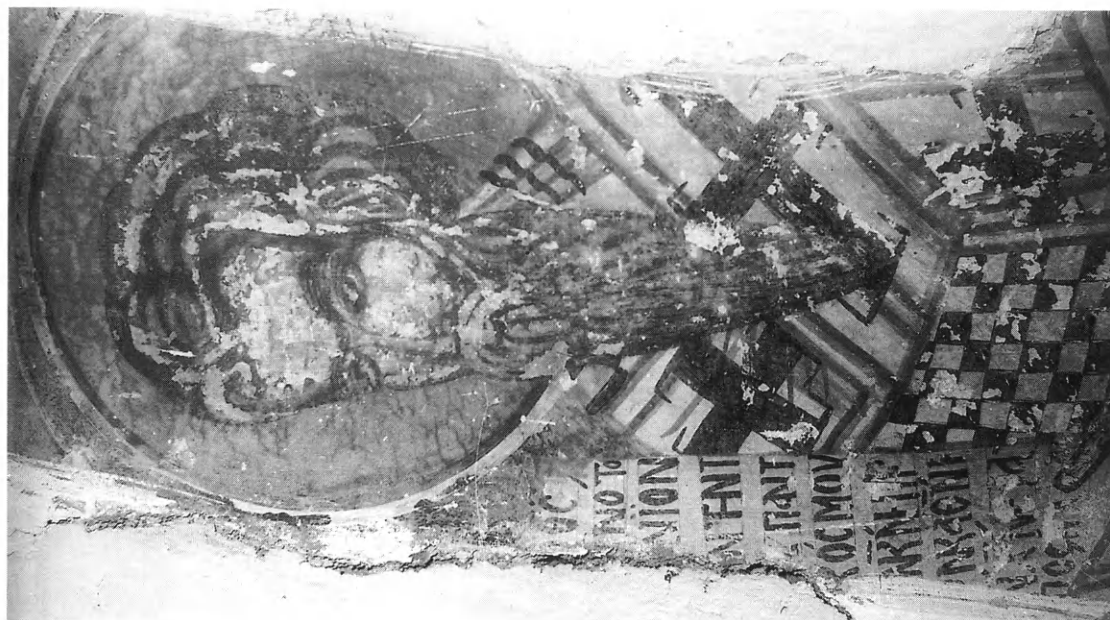
Ἁγ. Νικόλαος Τζιθρας. α. Ἁγιοὶ Ἀχίλλειος καὶ Σύβεστρος. β. Ἁγ. Ἀχίλλειος (λεπτομ.).



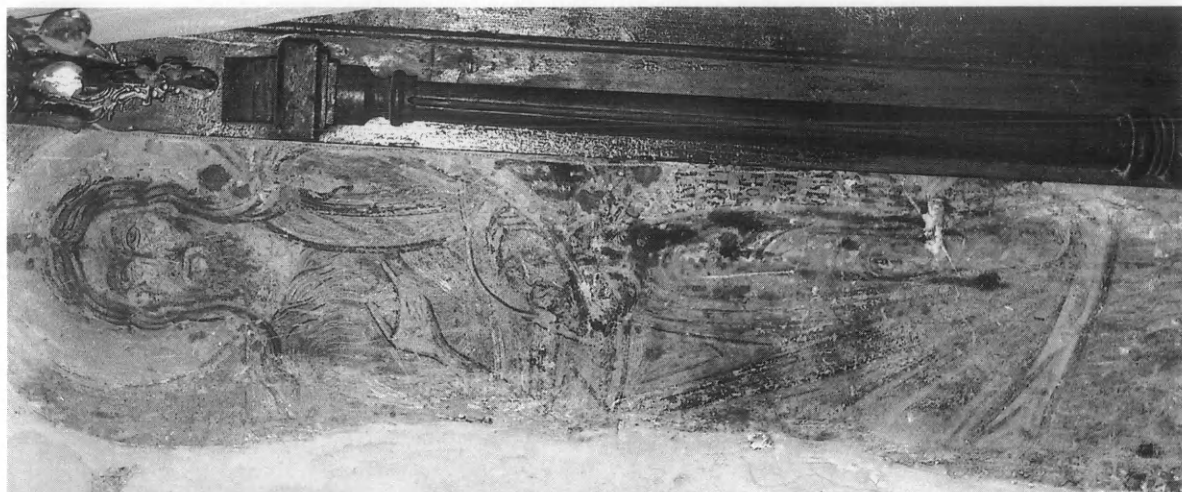
Ἅγ. Νικόλαος Τζίθρας. α. Ἅγ. Σύλβεστρος (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 42α). β. Ἅγιοι Νίκανδρος καὶ Διονύσιος.



Ἅγ. Νικόλαος Τζίζθρας. α. Ἅγ. Ἐρμόλαος καὶ δύο ἄγνωστοι ἅγιοι ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τον. β. Πάνω, Ἀρχάγγελος Εὐαγγελισμοῦ καὶ Ἀπόστολος Πεντηκοστῆς. Κάτω, ἅγιοι Ἱερόθεος, Ἰωάννης Ἐλεήμων καὶ Ὑπάτιος.



Άγ. Νικόλαος Τζιόρας. α. Άγ. Ιωάννης ο Χρυσοστόμος. β. Τεράρχης της κόγχης, ίσως ο Μέγας Βασίλειος.



Ἅγ. Νικόλαος Τζίθρας. α. Ἅγ. Ἰωάννης Ἐλεήμων καὶ Ὑπάτιος. β. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Προδρόμος.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικό Κοίμησης Θεοτόκου. α. «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ», κόγχη πρόθεσης. β. Διάκονος ἁγ. Εὐπλός, βοηθητική κόγχη βόρειου τοίχου.



ΠΙΝ. 47



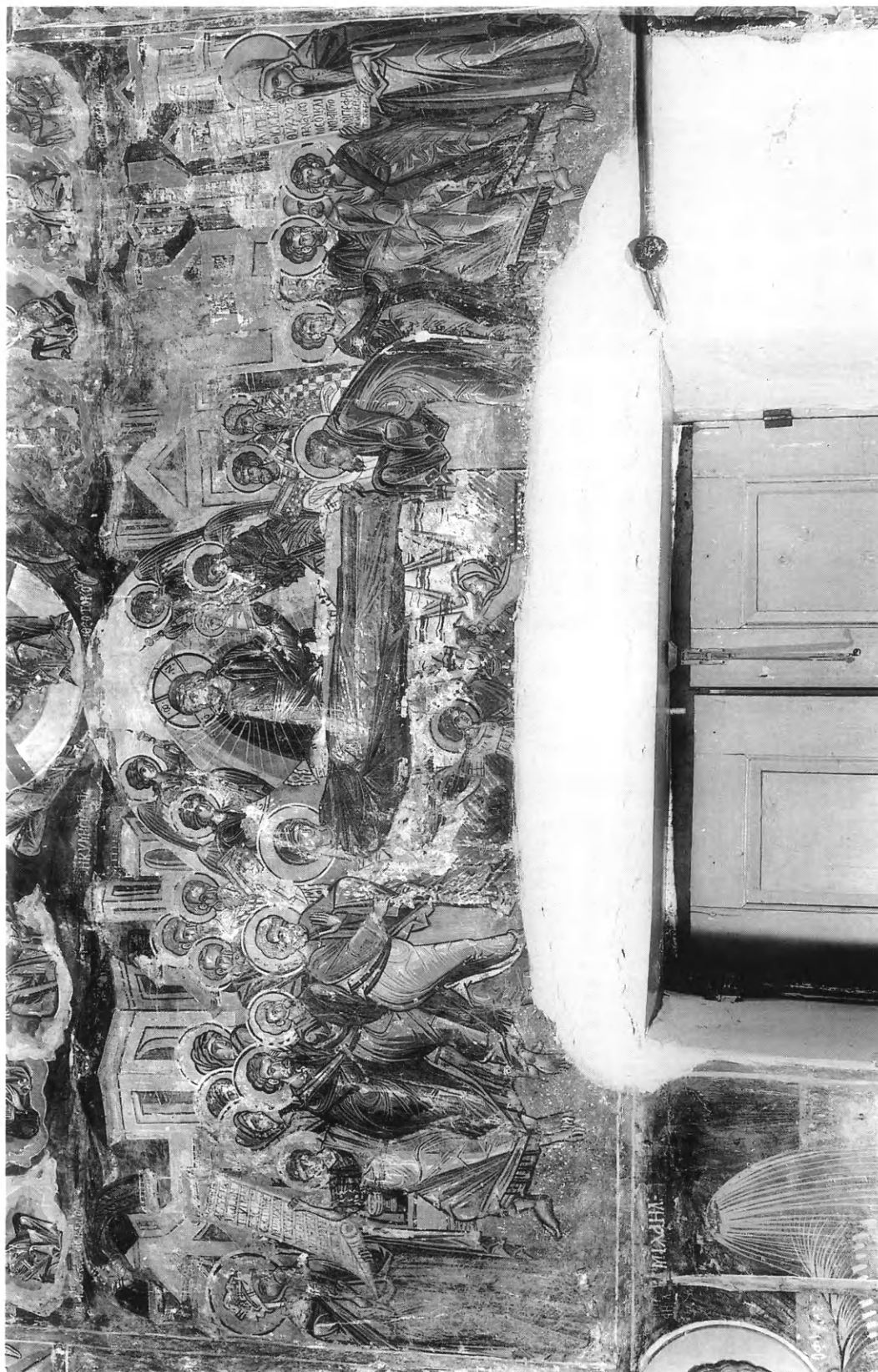
Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησις Θεοτόκου. α. Ραθυμία. β. Οἱ τρεῖς ἀγνήσεις τοῦ Πέτρου.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικό Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Έλκόμενος επί σταυρού.



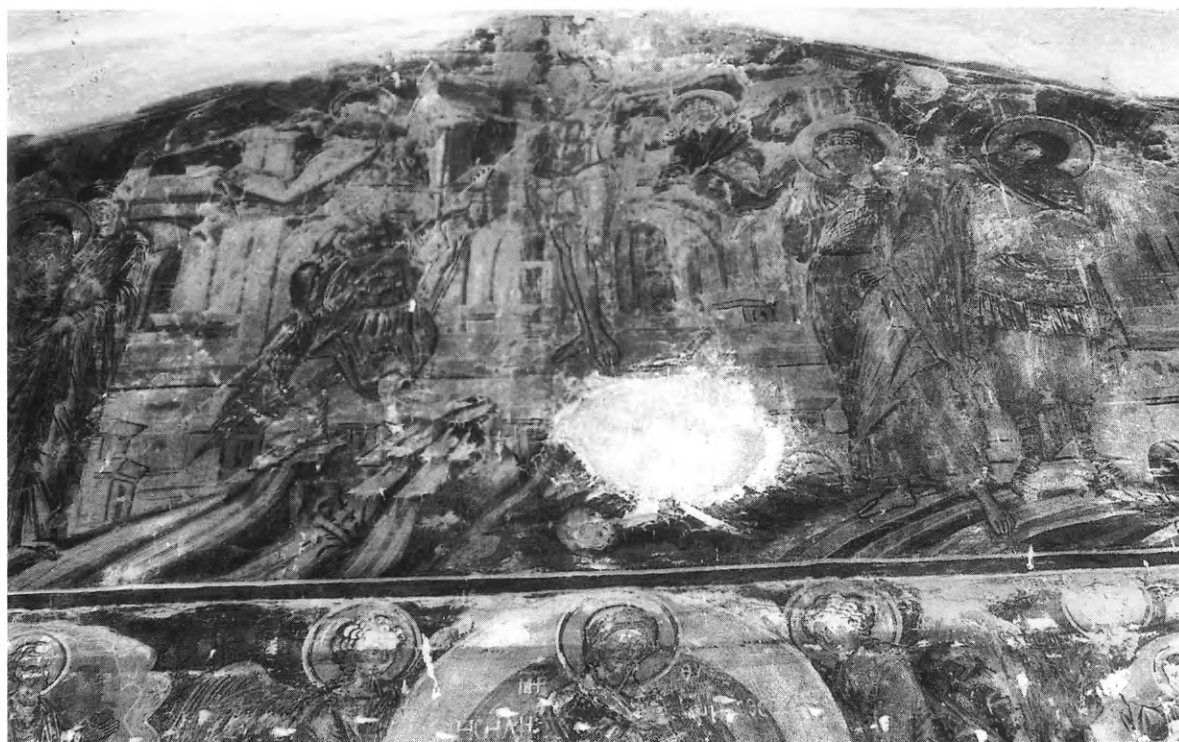
Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησις Θεοτόκου. Ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικό Κοίμησης Θεοτόκου. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησης Θεοτόκου. α. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου (λεπτομ. κεντρικοῦ τμήματος). β. Κοίμηση (λεπτομ. δεξιοῦ τμήματος).



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησης Θεοτόκου. α. Κοίμηση (λεπτομ. ἀριστεροῦ τμήματος).
β. Σταύρωση.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικό Κοίμησης Θεοτόκου. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησης Θεοτόκου. Ἅγ. Μερχούριος (λεπτομ.).



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Ἅγιοι Σάββας καὶ Εὐθύμιος.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικό Κοίμησης Θεοτόκου. α. Ἁγ. Γεώργιος (λεπτομ.). β. Ἅγιοι Θεόδωροι, Τήρων καὶ Στρατηλάτης.



Μονή Δαμανδρίου, καθολικὸ Κοίμησις Θεοτόκου. α. Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. β. Ἅγ. Κωνσταντῖνος (λεπτομ.).



Μονή Δαμανδρίου, καθολικό Κοίμησης Θεοτόκου. Άγ. Γεώργιος φονεύων τὸν δράκοντα (18ος αἰ.).



Κάτω Τρίτος, καθολικὸ μονῆς Ταξιαρχῶν. α. Ἀποψη τοῦ καθολικοῦ ἀπὸ ΝΑ. β. Ἀποψη τοῦ καθολικοῦ ἀπὸ ΒΑ.



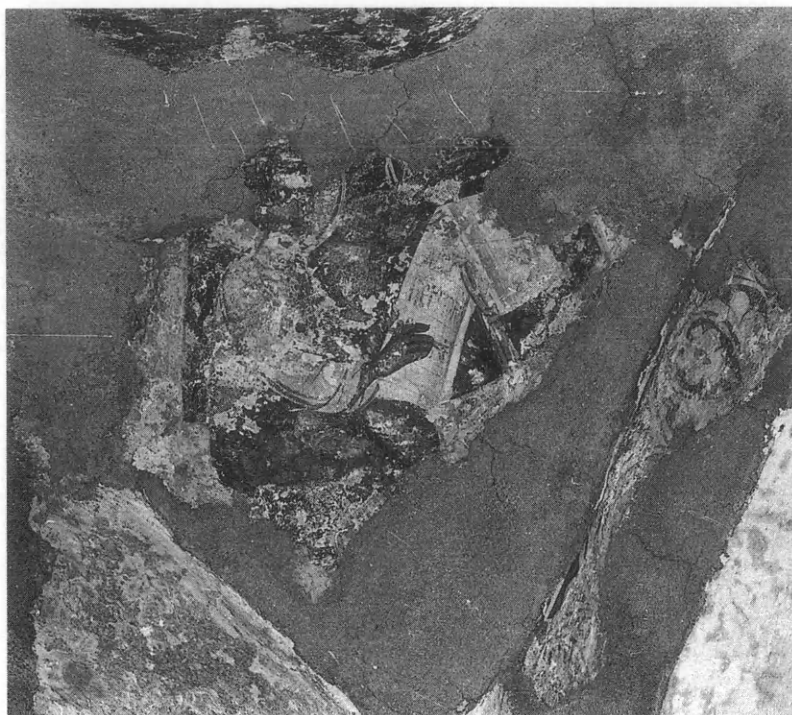
Κάτω Τρόιτος, καθολικό μονής Ταξιαρχών. α. Άποψη του έσωτερου (ανατολικό τμήμα). β. Άποψη του έσωτερου (βόρειο τμήμα).



Κάτω Τρίτος, καθολικὸ μονῆς Ταξιαρχῶν. α. ᾠοψη τοῦ τρούλου καὶ τοῦ Παντοκράτορα.
β. Ὁ Παντοκράτορας τοῦ τρούλου.



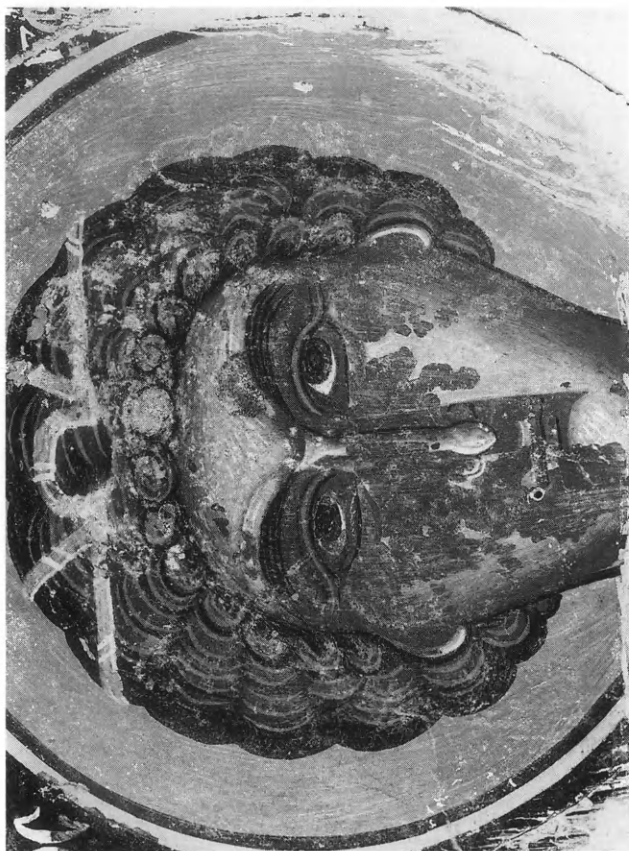
Κάτω Τρόιτος, καθολικό μονής Ταξιαρχών. α. Ευαγγελιστής Μάρκος στο ΝΑ. σφαιρικό τρίγωνο.
β. Τεράρχης σε στηθάριο (βόρειο τμήμα ανατολικού τόξου).



Κάτω Τρίτος, καθολικὸ μονῆς Ταξιαρχῶν. α. Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς. β. Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης.



Κάτω Τρίτος, καθολικό μονής Ταξιαρχών. Ἡ Σταύρωση.



Κάτω Τρίτος, καθολικό μονής Ταξιαρχών. α. Ἡ Μεταμόρφωση καὶ στηθάρια ἀγίων τοῦ τελευταίου στρώματος β. Ἁγ. Γεώργιος (λεπτομ.).



α. Γενική άποψη τῆς μονῆς Περιβολῆς.
β. Ἡ κτιτορική ἐπιγραφή.





Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Πλατυτέρα τεταρτοσφαιρίου. β. Πεντηκοστή (ἀριστερό τμήμα).



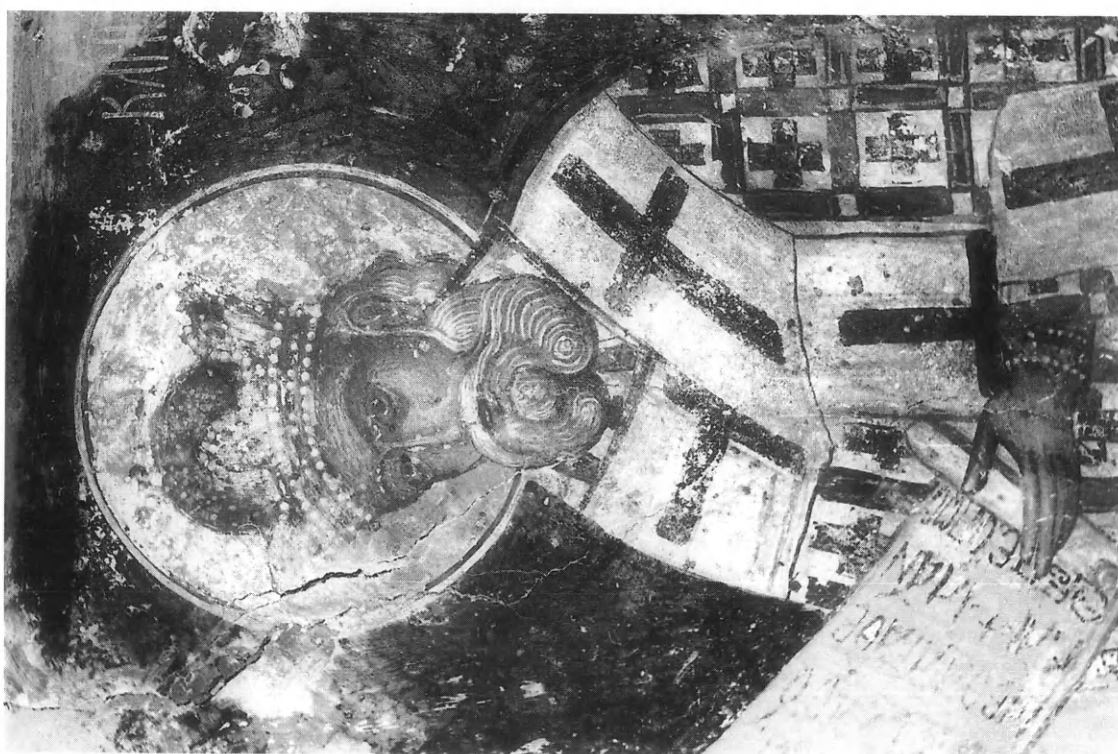
Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Πεντηκοστή (τμήμα) καὶ Θυσία Ἀβραάμ.
β. Πεντηκοστή (δεξιό τμήμα).



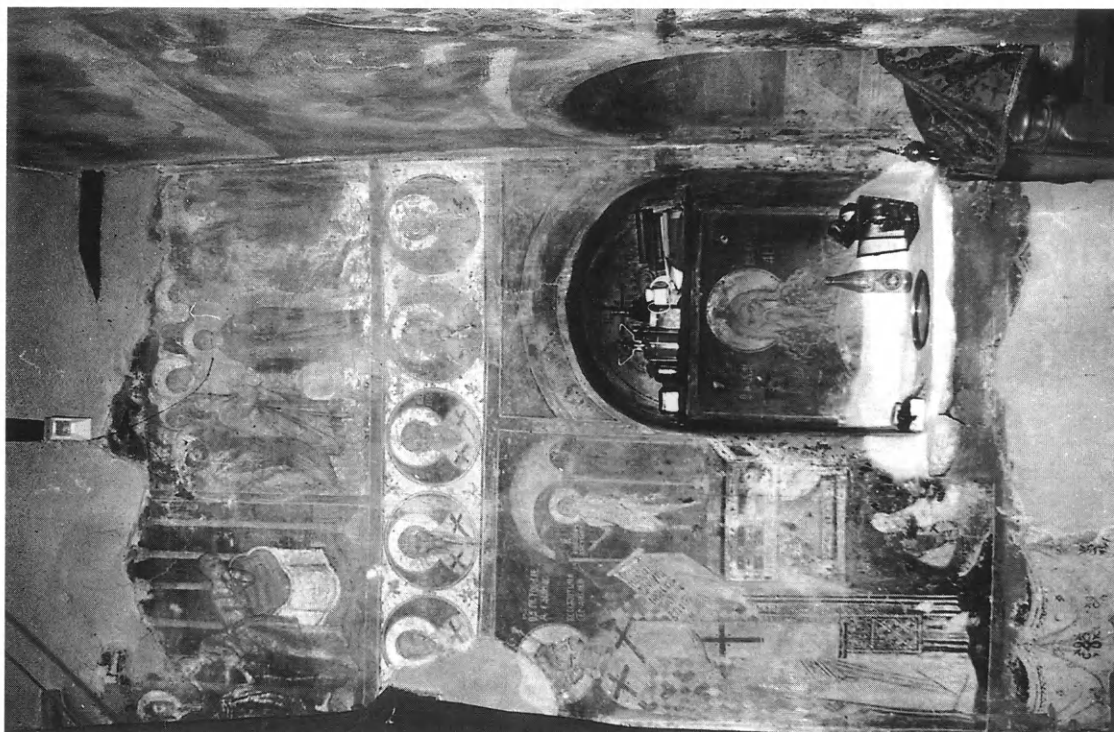
Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άγγελος από τὸν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης (ἀριστ.). β. Άγγελος ἀπὸ τὸν ἡμικύλινδρο τῆς κόγχης (δεξ.).



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (ἀριστ.).
β. Συλλειτουργούντες ιεράρχες (δεξ.).



Μονή Περιβολίης, καθολικό. α. Ἁγ. Κλήμης πάπας Ρώμης (κόγχη). β. Χριστός, Ἄκρα Ταπείνωση (κόγχη πρόθεσης).



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άποψη του βόρειου τοίχου του Ί. Βήματος. β. Άποψη του νότιου τοίχου του Ί. Βήματος.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Δίκαιος Μελχισεδέκ, βοηθητική κόγχη βόρειου τοίχου Ι. Βήματος. β. Οί ιεράρχες Κύριλλος, Άθανάσιος και Σπυρίδων (νότιος τοίχος Ι. Βήματος).



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Μυστικός Δείπνος. β. Προδοσία.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Σταύρωση. β. Αποκαθήλωση.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Θρῆνος. β. Μυροφόρες στὸ μνήμα - Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τίς Μυροφόρες.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άπιστία Θωμά. β. Ίαση τοῦ Παραλντικοῦ.



Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Ἰαση τοῦ Τυφλοῦ. β. Ἑγερση Λαζάρου καὶ Βαΐοφόρος.





Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Γέννηση τῆς Θεοτόκου. β. Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὑμνος, Οἶκος Α. β. Ἀκάθιστος Ὑμνος, Οἶκος Β.



Μονή Περβολῆς, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Γ. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Δ.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ε. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ζ.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Η. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Θ.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ι. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Κ.



Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Α. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Μ.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀνάθιτος Ὕμνος, Οἶκος Ν. β. Λεπτομέρεια.



Μονή Πετρυβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ε. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ο.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκοι Π, Ρ. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Σ.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἴκοι Τ, Υ. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Φ.



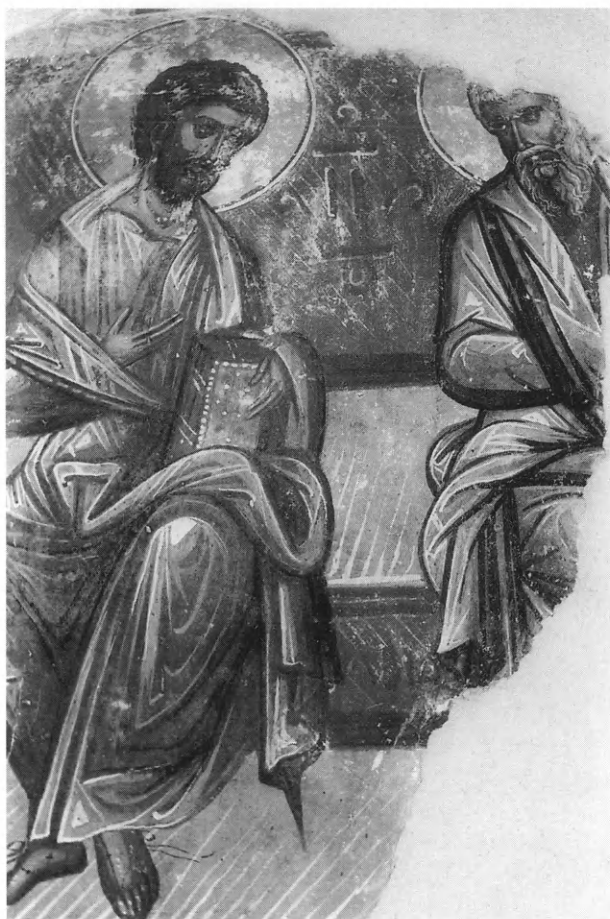
Μονή Περεβολίης, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Χ. β. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκος Ψ.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος,
Οἶκος Ω. β. Φιλοξενία (παράθυρο βόρειου κλίτους).

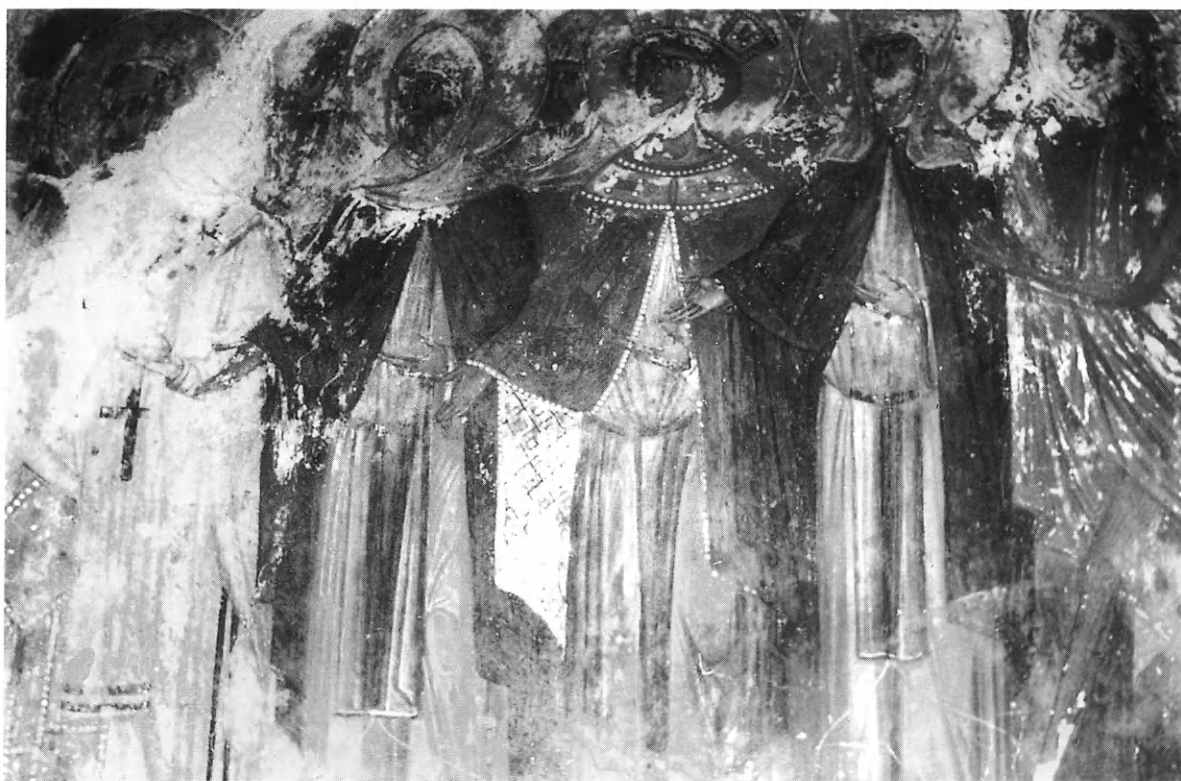


Μονή Περιβολής, καθολικό. α-β. Δευτέρα Παρουσία, απόστολοι (ἀριστ. τμήμα).

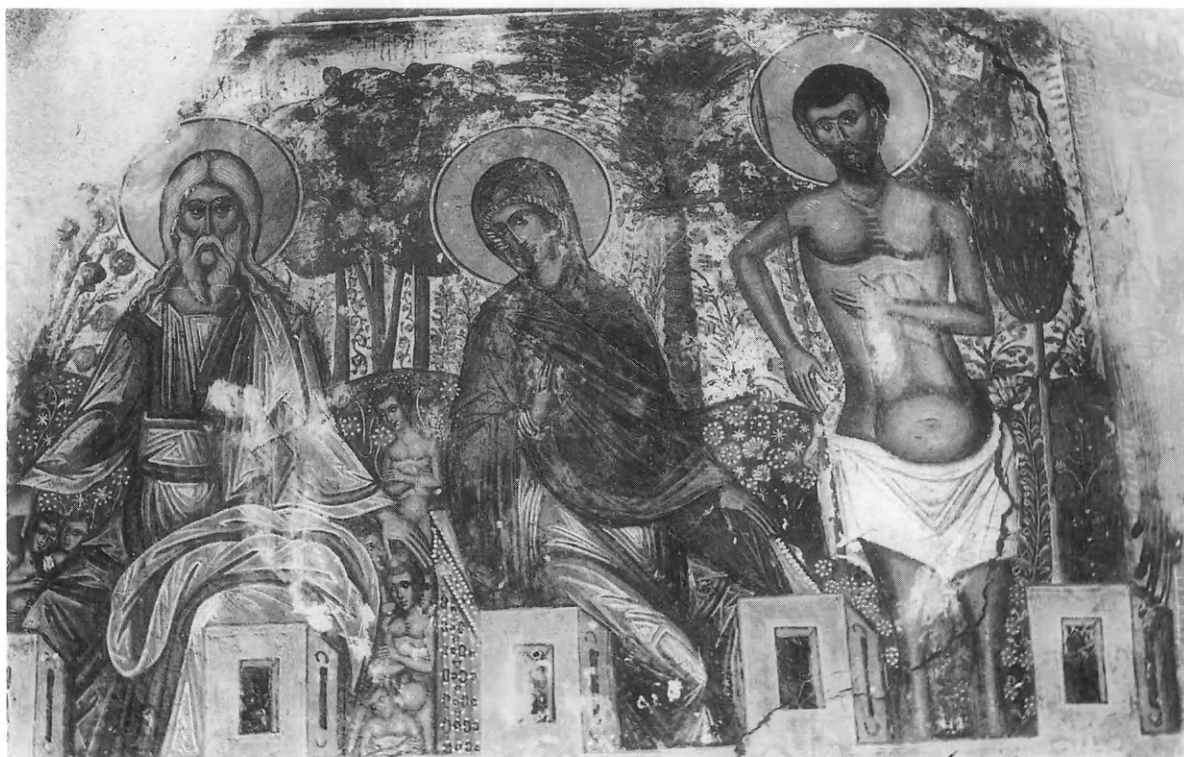


Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, απόστολοι (λεπτομ.). β. Δευτέρα Παρουσία, χορός ιεραρχών και προφητών.





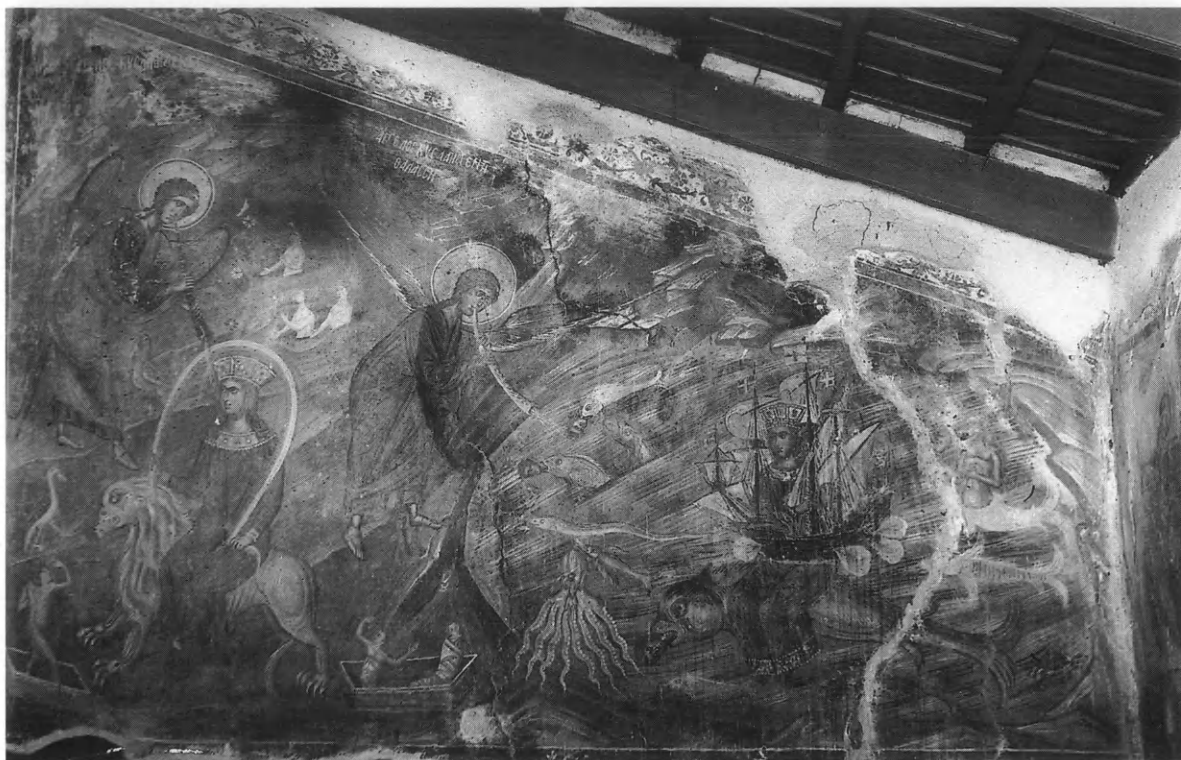
Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, χορός όσίων γυναικών. β. Δευτέρα Παρουσία, χορός ιεραρχών, προφητών και όσίων.



Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, Παράδεισος. β. Δευτέρα Παρουσία, Πέτρος, Παῦλος, προφήτες καὶ λοιποὶ ἔξω ἀπὸ τὸν Παράδεισο.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, Ἀβραάμ. β. Δευτέρα Παρουσία, Θεοτόκος, καλὸς ληστής.



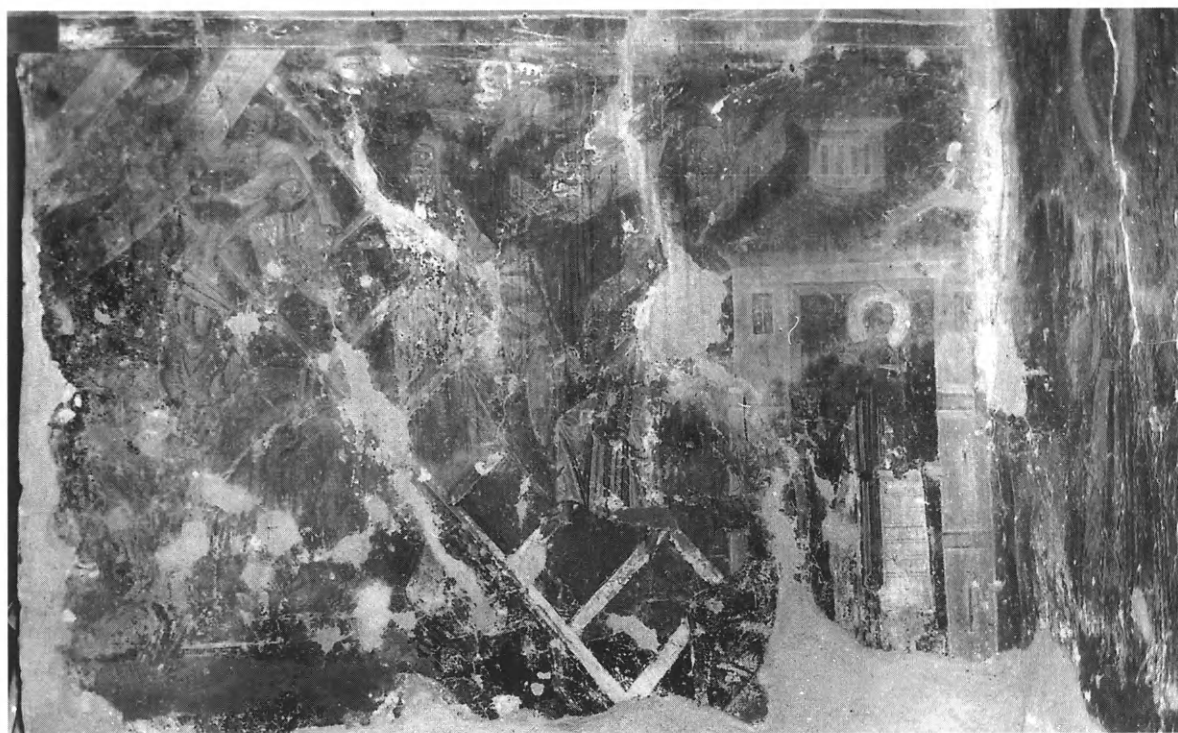
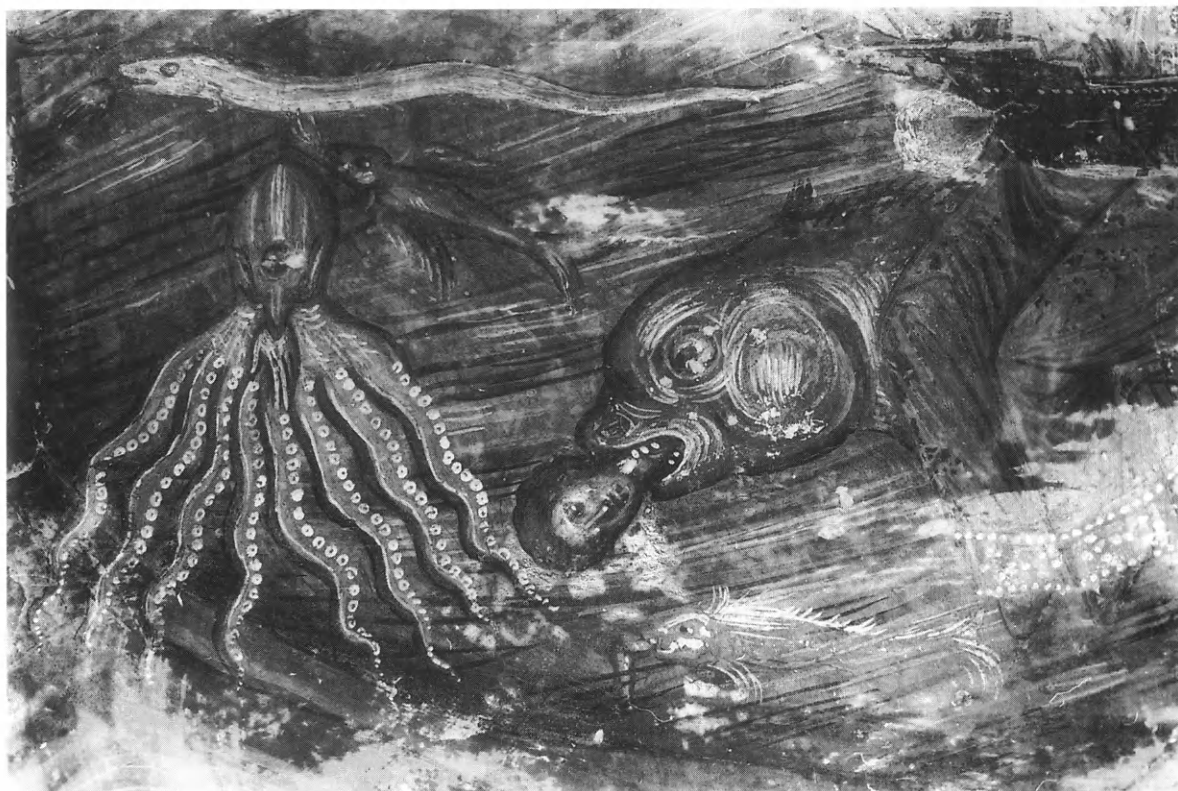
Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, Ἡ Γῆ καὶ ἡ Θάλασσα ἀποδίδουσαι τοὺς νεκρούς.
β. Δευτέρα Παρουσία, Ἡ Θάλασσα ἀποδίδουσαι τοὺς νεκρούς.



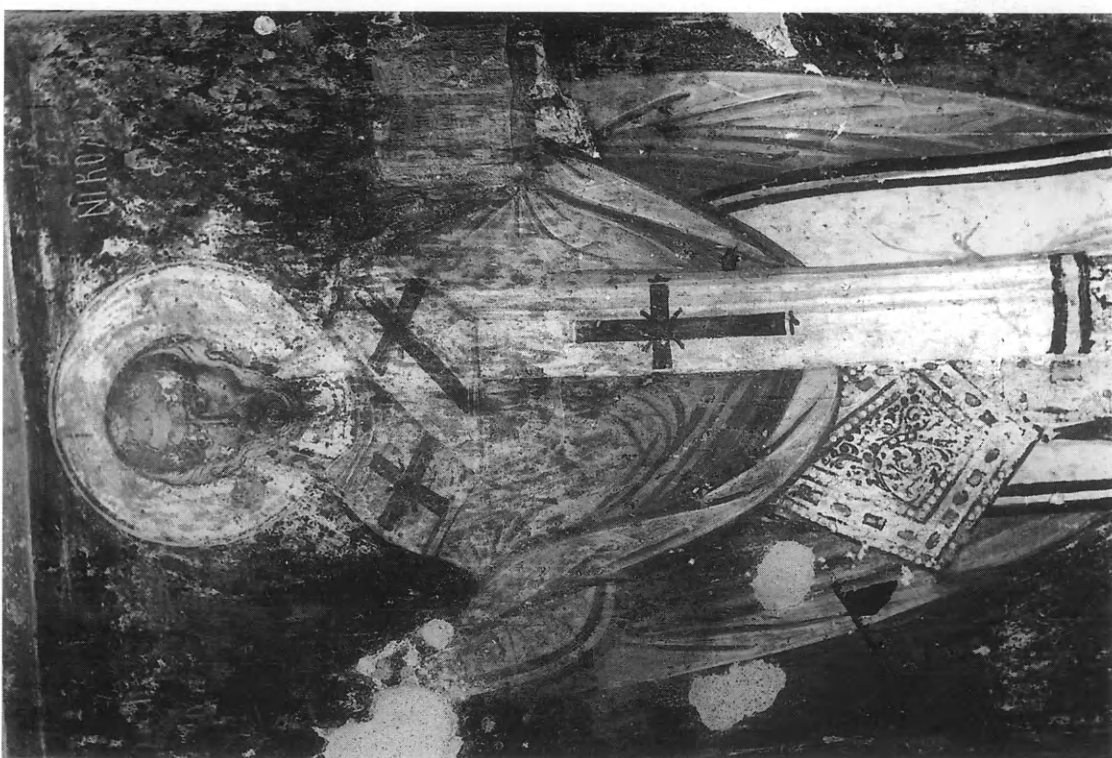
Μονή Περιβολής, καθολικό. α-β. Δευτέρα Παρουσία, ἄγγελοι σαλπίζοντες.



Μονή Περivolής, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, ή Γή αποδίδουσα τούς νεκρούς. β. Δευτέρα Παρουσία, ή Γή (λεπτομ.).



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Δευτέρα Παρουσία, ή Θάλασσα αποδίδουσα τούς νεκρούς (λεπτομ.).
β. Ἡ οὐρανοδόμος κλῖμαξ τοῦ Ἰωάννου.



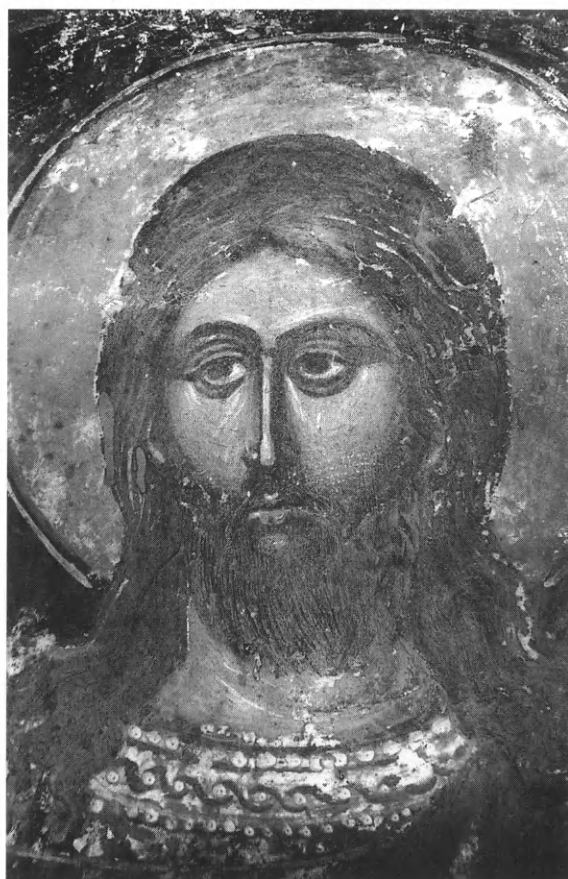
Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άγιος Νικόλαος, β. Άγιοι Κωνσταντίνος και Έλένη.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός. β. Ἅγιοι Γεώργιος καὶ Δημήτριος.



Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άγ. Δημήτριος (λεπτομ.). β. Άγιοι Ναζάριος και Γερβάσιος.



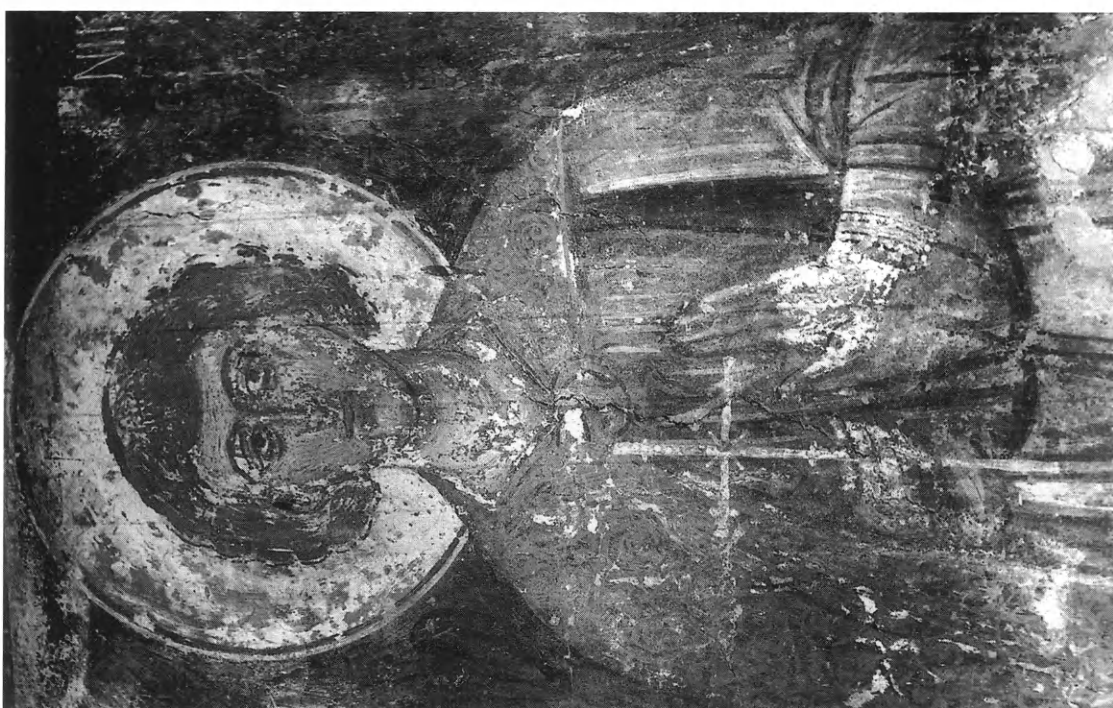
Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Ἅγιοι Ἰσίδωρος
ὁ ἐν Χίῳ καὶ Μεροκούριος. β. Ἅγ. Ἰσίδωρος
(λεπτομ.).



Μονή Περίβολης, καθολικό. α. Άγ. Παντελεήμων (λεπτομ.). β. Άγ. Μεροκούριος (λεπτομ.).



Μονή Περιβολής, καθολικό. β. Άγιος Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης.

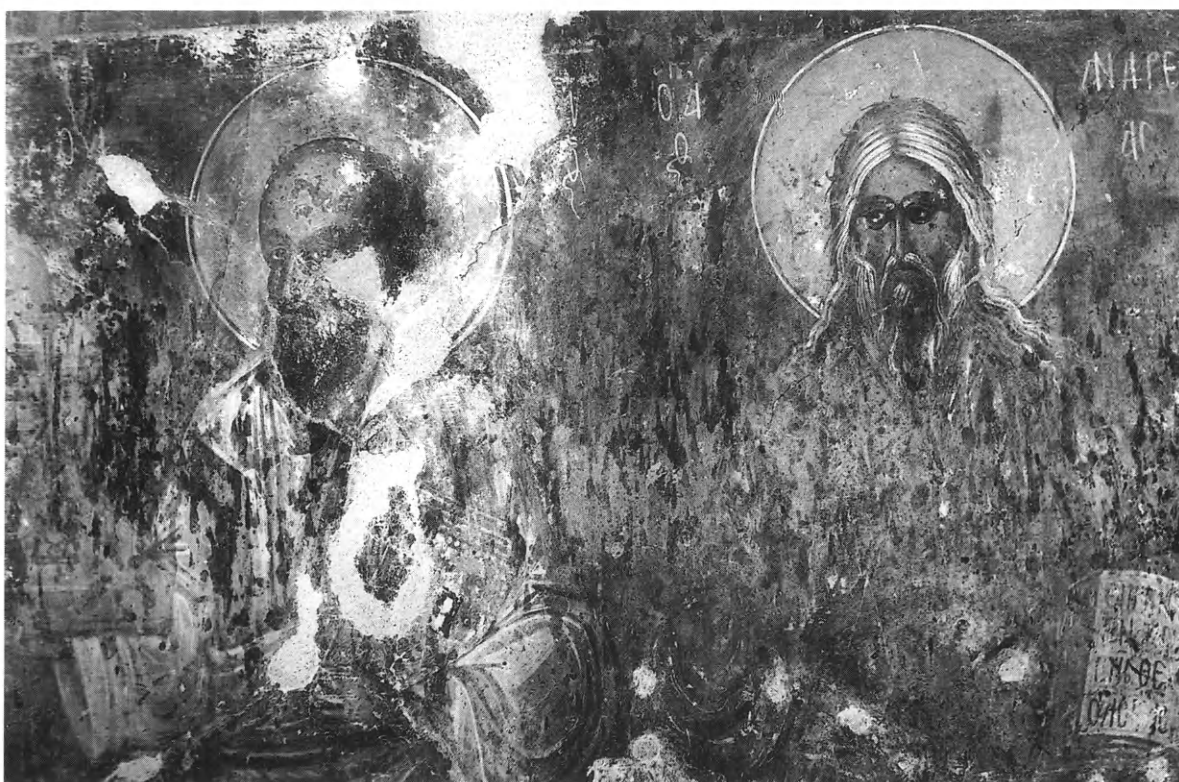


Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άγιος Νικήτας.



Μονή Περιβολίης, καθολικό. α-β. Άγιος Θεόδωρος ό Τήρων.





Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Ἅγιοι Πέτρος καὶ Παῦλος. β. Ἅγιοι Πέτρος καὶ Ἀνδρέας.



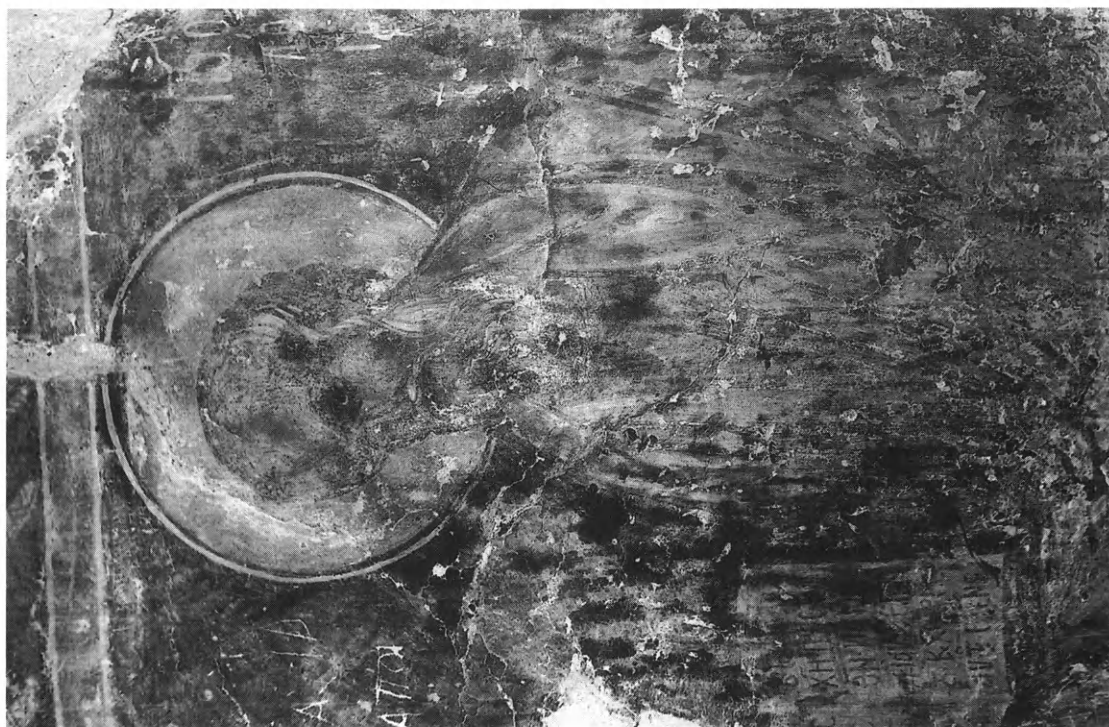
Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Ἅγιοι Θωμάς καὶ Σεβαστιανός. β. Ἁγία Κυριακή, προφήτης Δανιήλ.



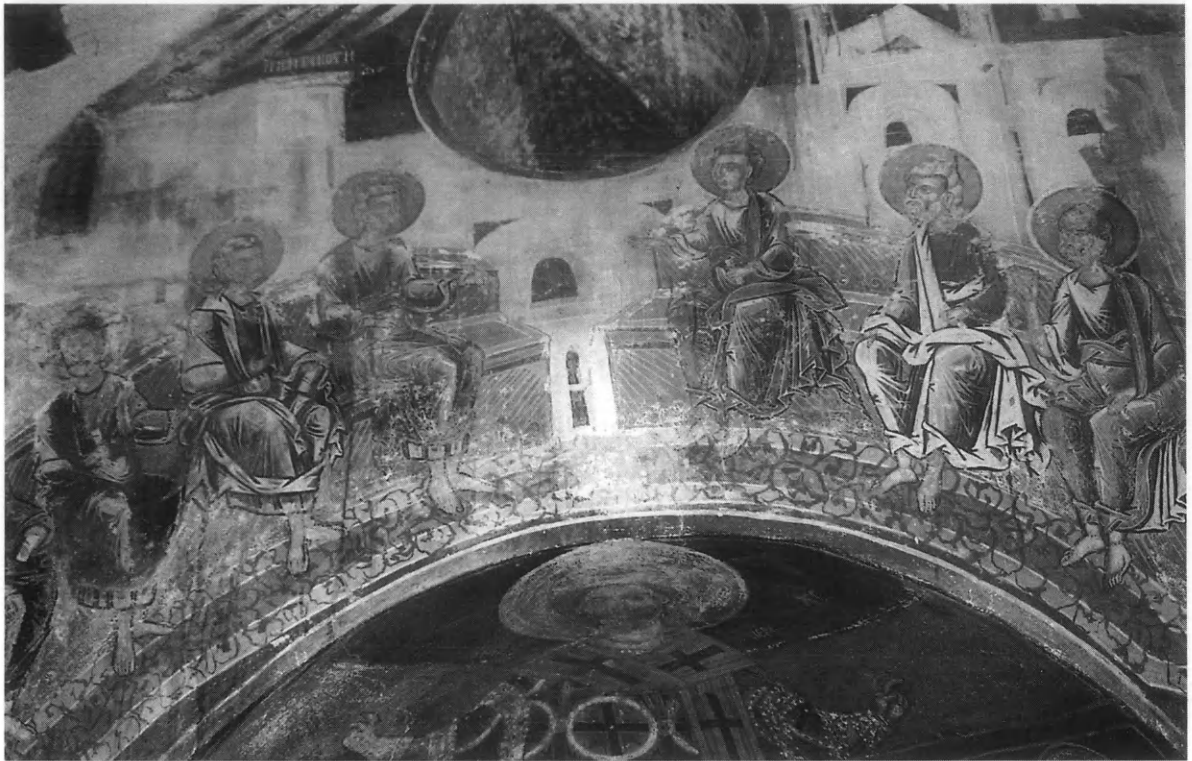
Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Άγιος Θεόδωρος Στουδίτης. β. Άγία Κυριακή (λεπτομ.).



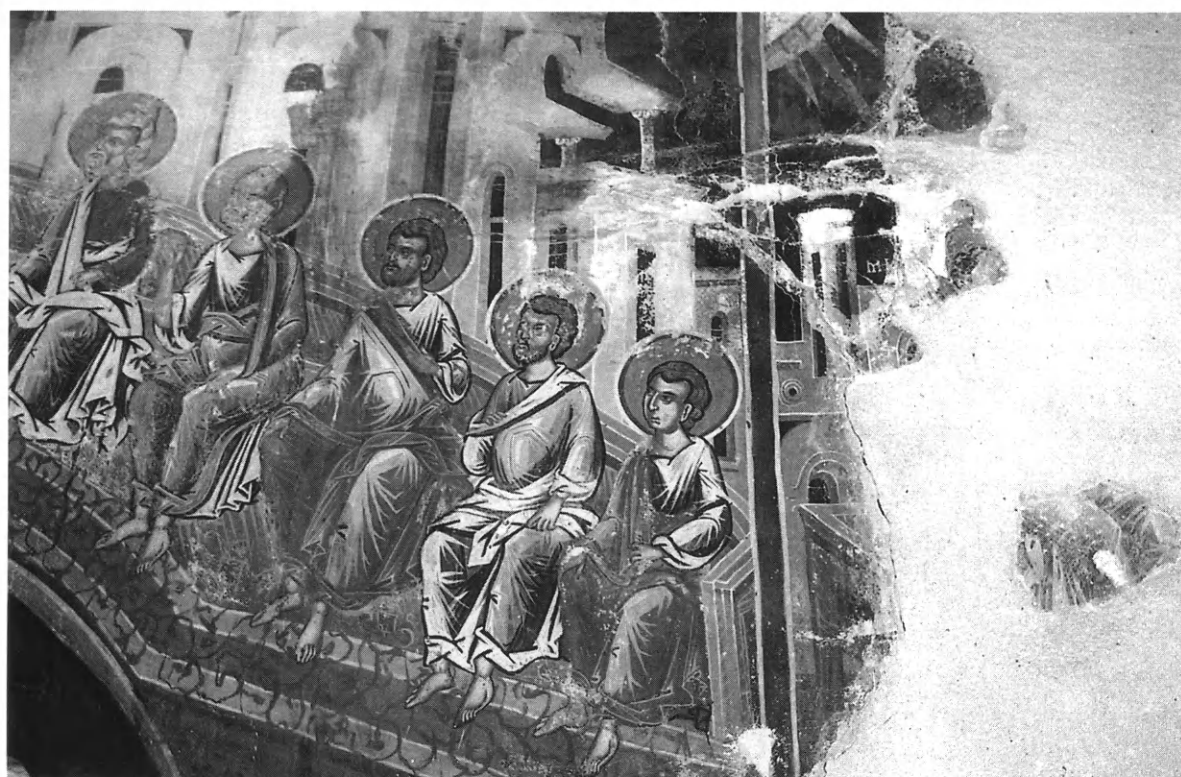
Μονή Περιβολής, καθολικό. α. Προφήτης Δανιήλ (λεπτομ.). β. Άγία Παρασκευή (λεπτομ.).



Μονή Περιβολῆς, καθολικό. α. Προφήτης Ἡλίας (λεπτομ.). β. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (λεπτομ.).



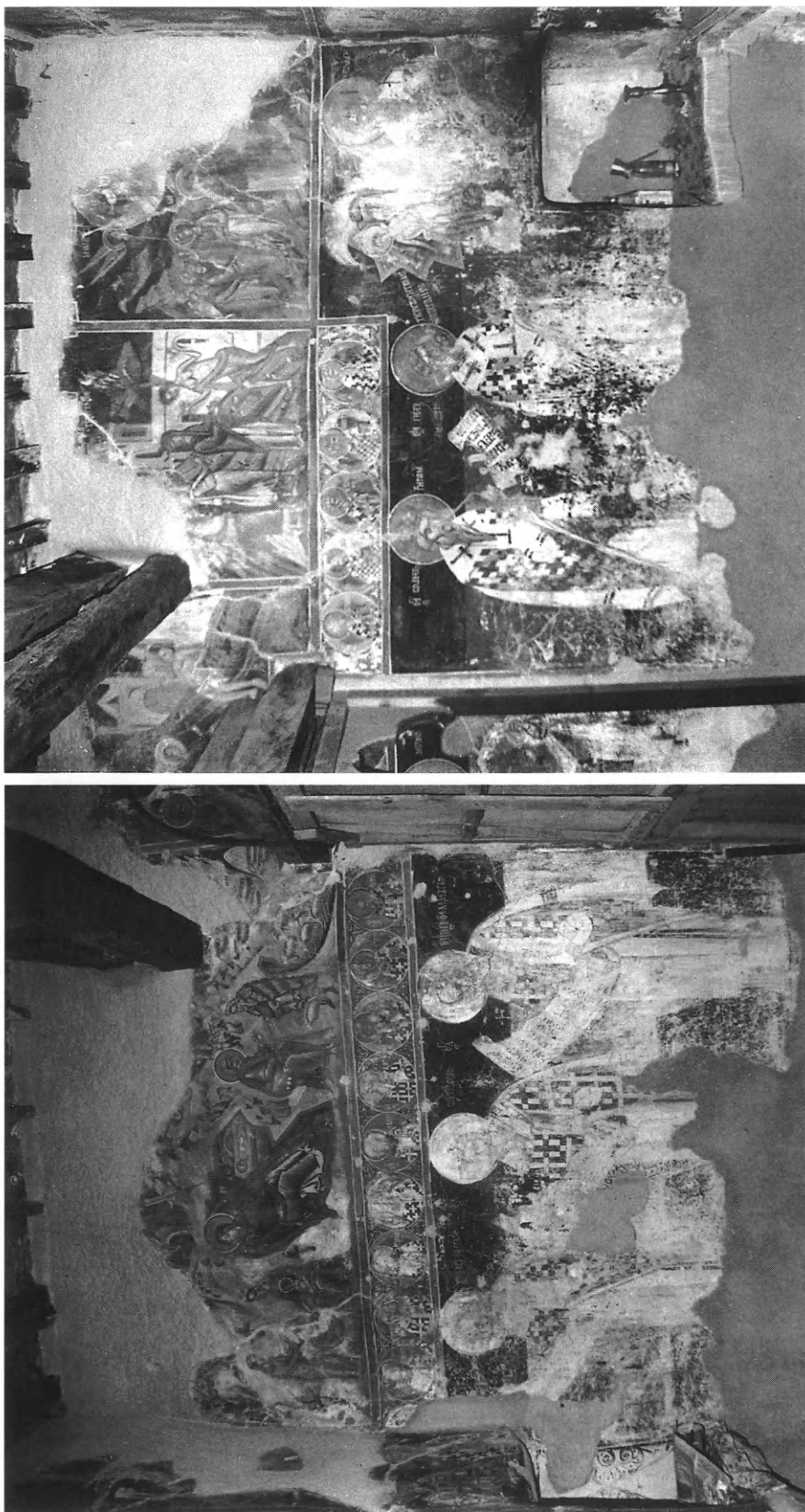
Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Πεντηκοστή. β. Χριστός Μέγας Ἀρχιερέας καὶ συλλειτουργοῦντες ιεράρχες κόγχης.



Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Άγγελος Εὐαγγελισμοῦ - Πεντηκοστή, βόρειο τμήμα.
β. Πεντηκοστή, νότιο τμήμα καὶ Θεοτόκος Εὐαγγελισμοῦ.



Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σω-
τῆρος. α. Ἁγ. Ρωμανός, ἀδιάγνωστος
ιεράρχης καὶ ἁγ. Ἰερόθεος. β. Ἀποψη
τοῦ βόρειου τμήματος τοῦ ἀνατολικοῦ
τοιχοῦ.



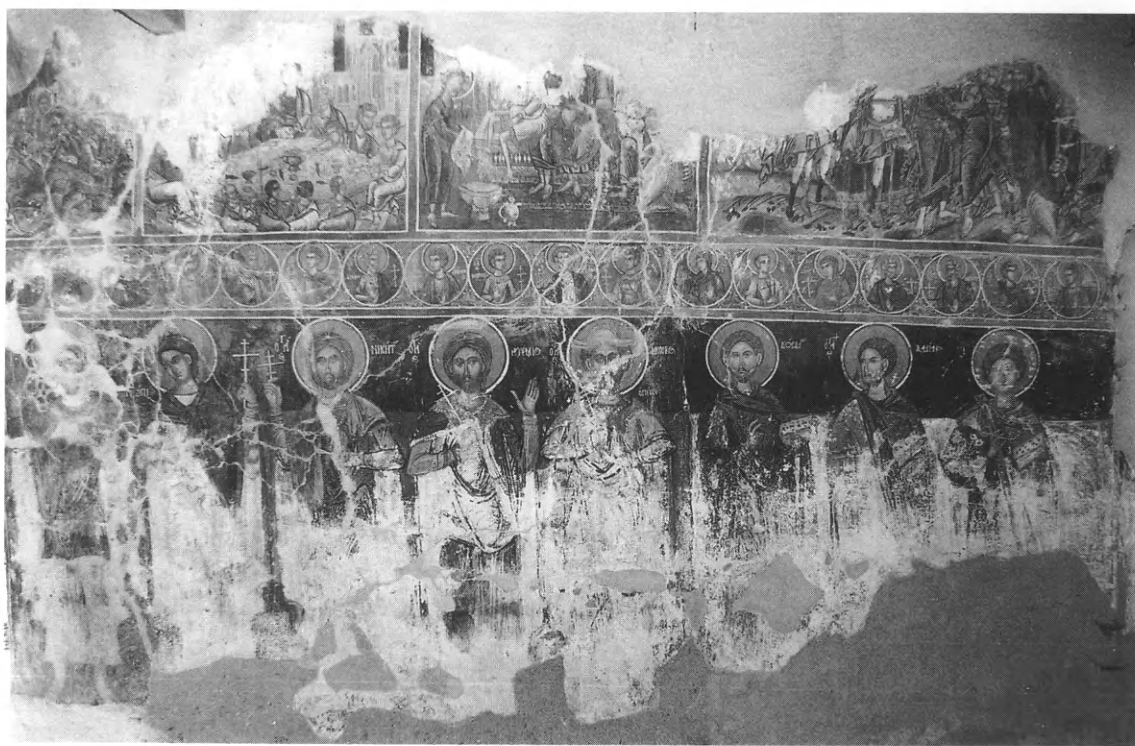
Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ἱερὸ Βῆμα, ἀνατολικὸ τμήμα νότιον τοίχον. β. Ἱερὸ Βῆμα, ἀνατολικὸ τμήμα βόρειον τοίχον.



Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ανάληψη. β. Άγιοι σὲ στηθάρια, ἄγ. Σύλβεστρος πάπας
 Ρώμης, Ὁραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας.



Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Γέννηση, άγιοι σέ στηθάρια. β. Ύπαπαντή.



Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ἀποψη νότιου τοίχου, ἀνατολικὸ τμήμα. β. Ἀποψη νότιου τοίχου, δυτικὸ τμήμα.



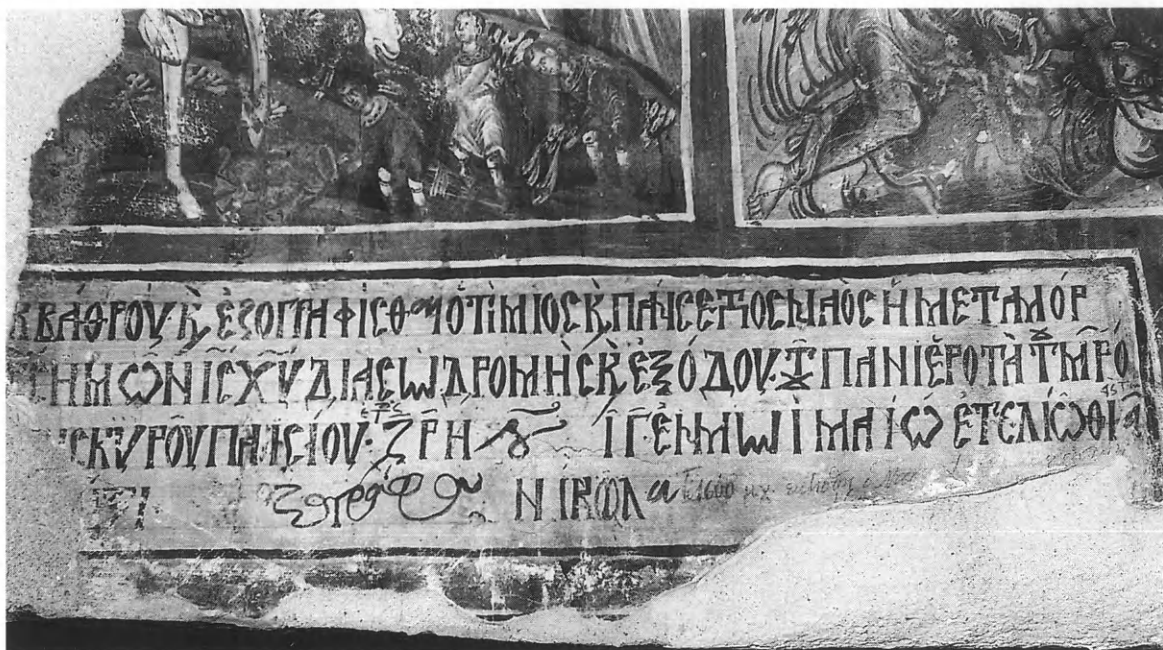
Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Άποψη βόρειου τοίχου, δυτικό τμήμα. β. Άποψη βόρειου τοίχου, ανατολικό τμήμα.



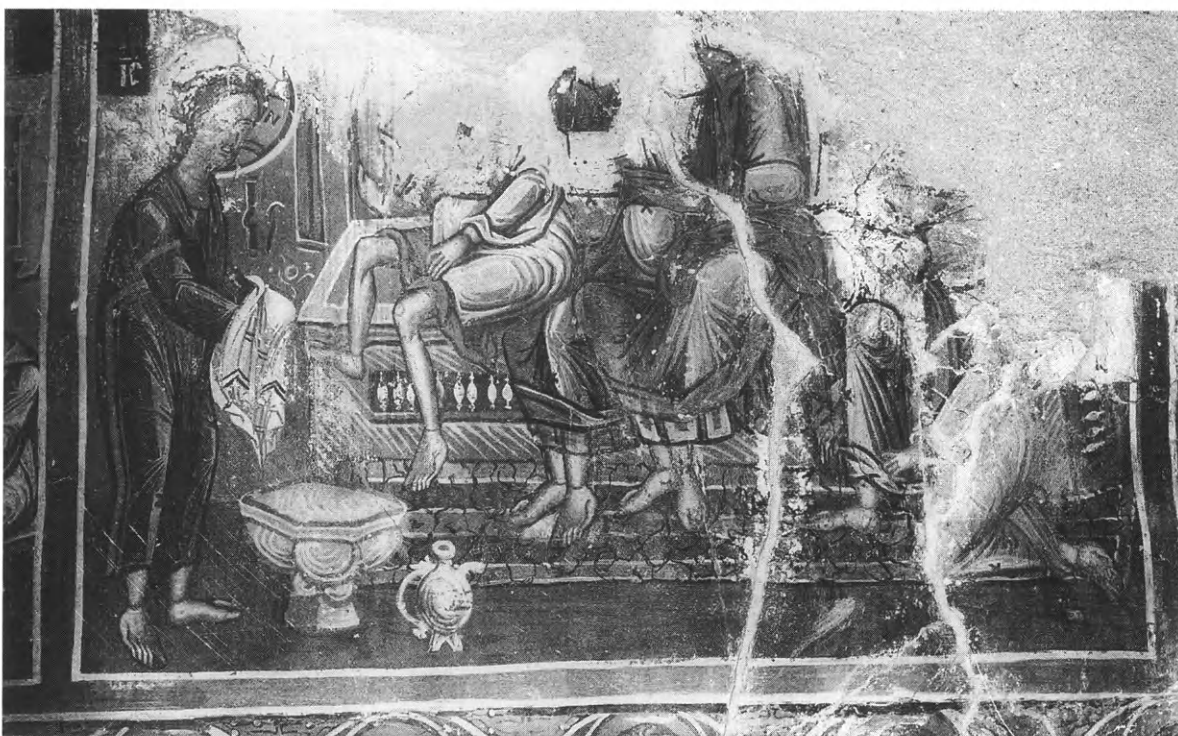
Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Βάπτιση. β. Λίχνος.



Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ήγερση Λαζάρου. β. Βαΐοφόρος.



Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Μεταμόρφωση. β. Κτιτορική επιγραφή.



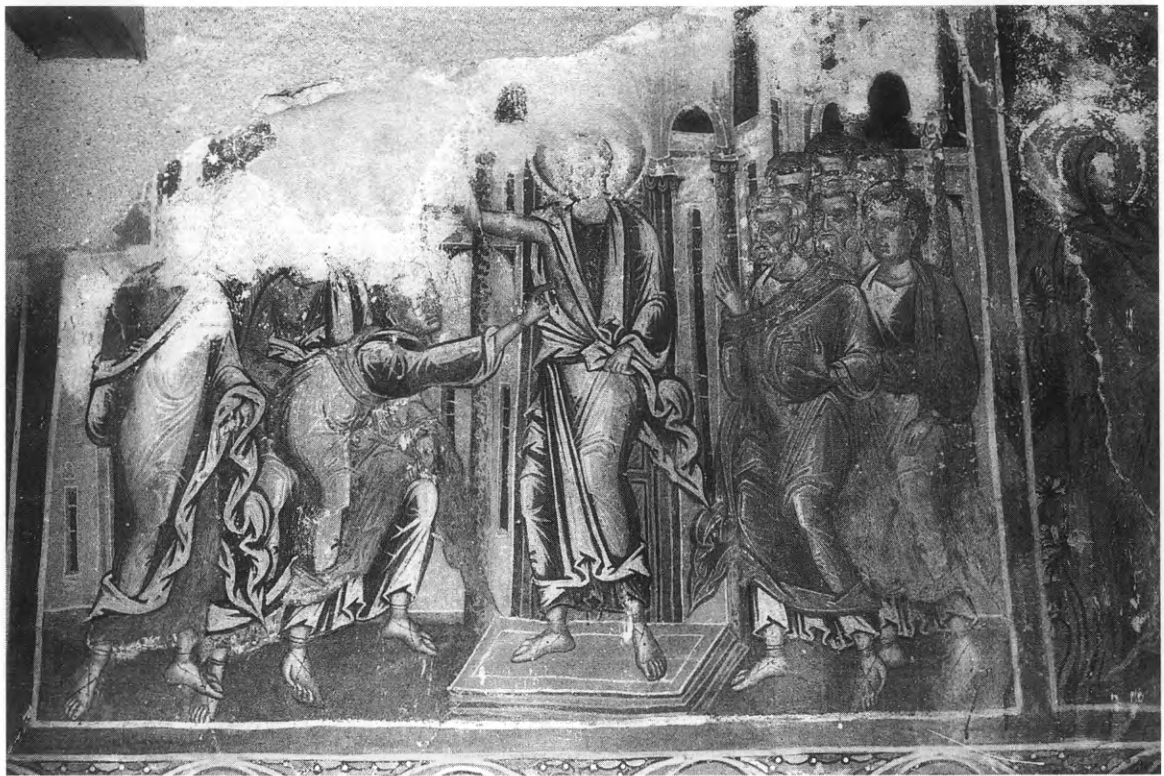
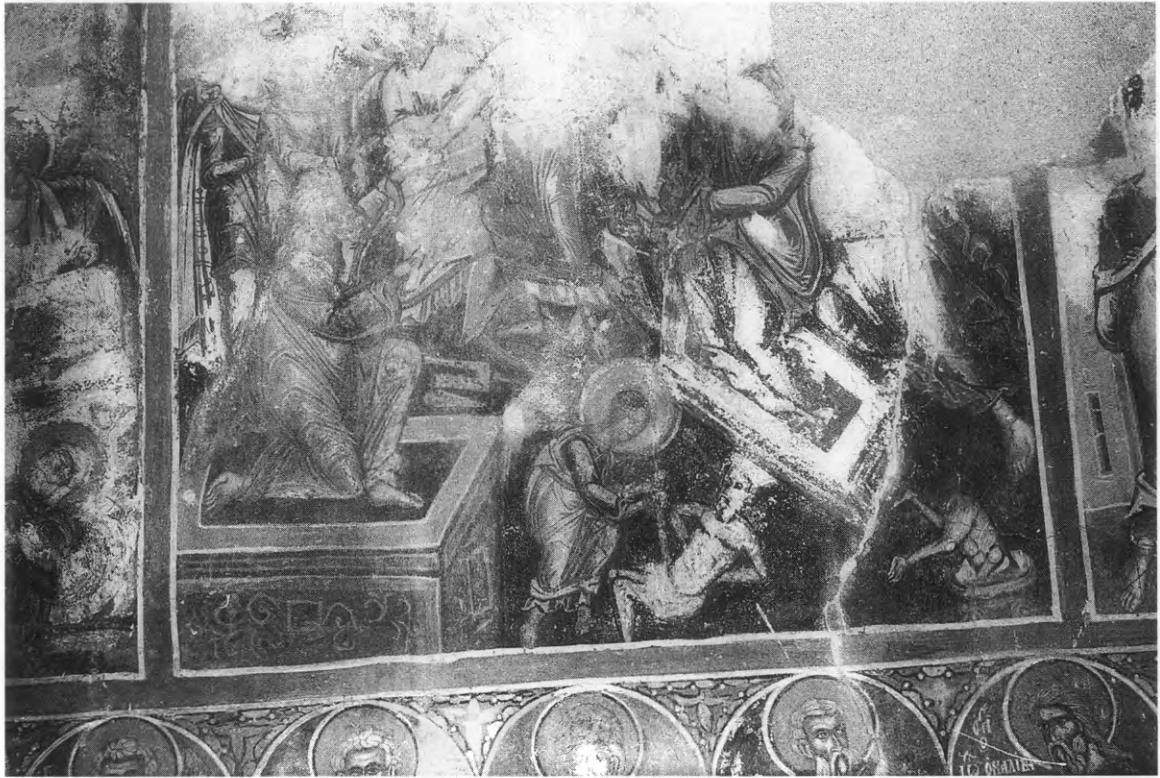
Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Πάνω, Μυστικός Δείπνος - Νιπήρας. Μεσαία ζώνη, άγιοι σὲ στηθάρια. Κάτω, άγιοι Προκόπιος, Νικήτας, Άρτέμιος καὶ Ἰάκωβος ὁ Πέρσης. β. Νιπήρας.



Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Προδοσία. β. Αποκαθήλωση.



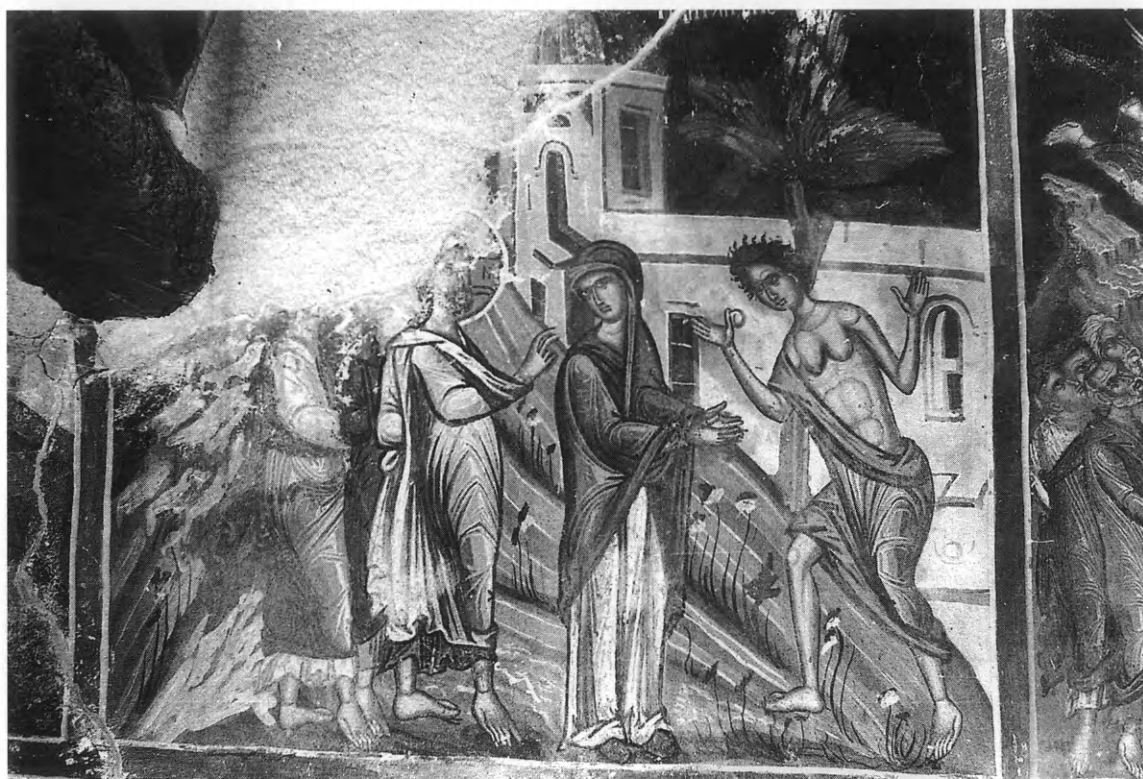
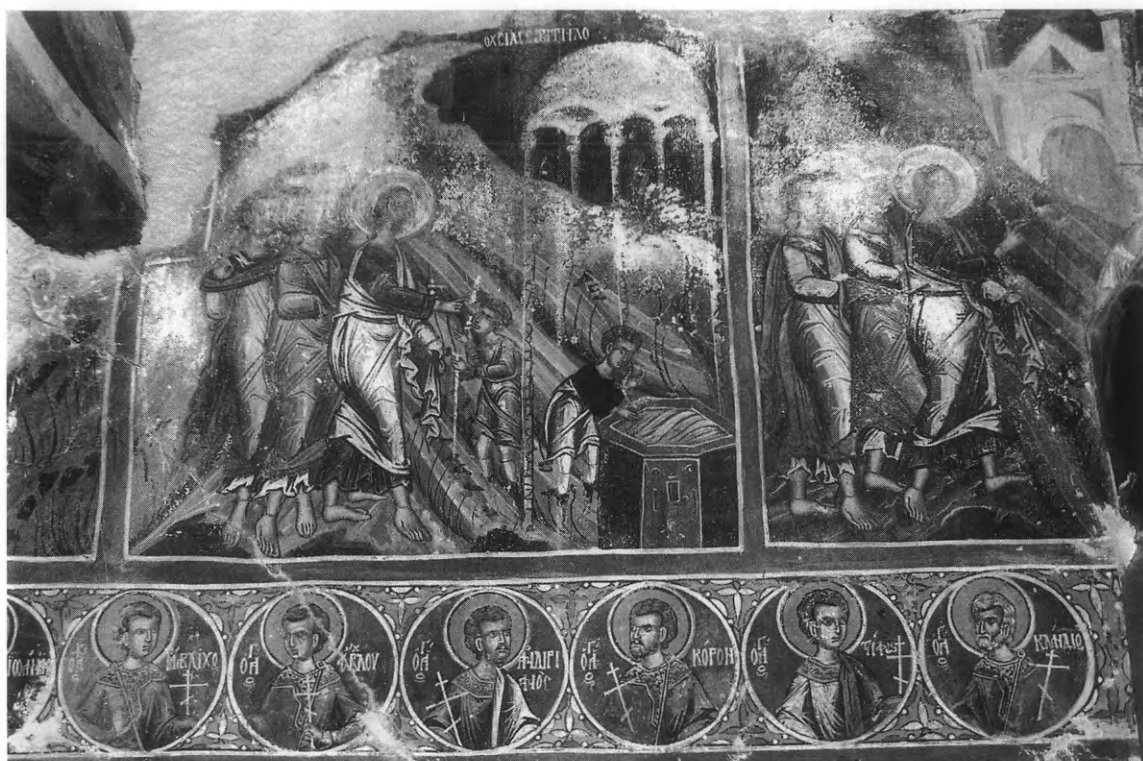
Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Θρήνος. β. Ὁ Λίθος.



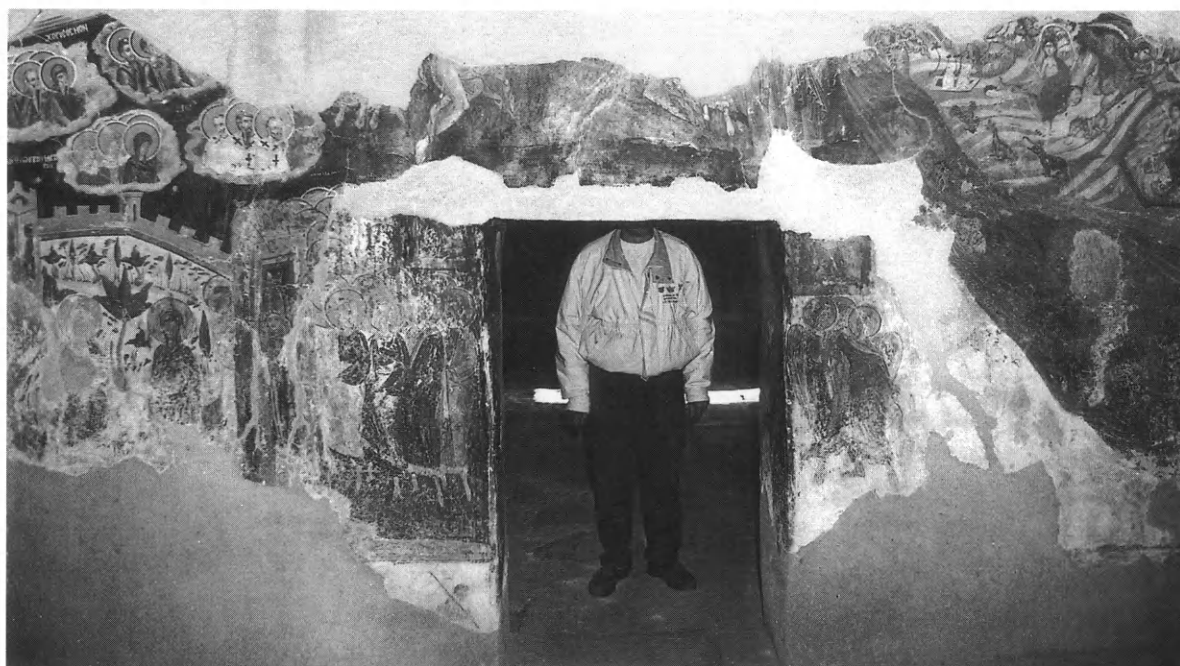
Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Εἰς Ἄδου Κάθοδος. β. Ἀπιστία Θωμᾶ.



Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Συνάντηση Χριστού και Μυροφόρων. β. Ίαση του Παραλυτικού - Χριστός και Σαμαρείτιδα.



Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ίαση τοῦ Τυφλοῦ - Ίαση τοῦ Ὑδροπικοῦ. Κάτω, ἅγιοι σὲ στηθάγια. β. Ίαση τῆς Δαμονιζομένης.



Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Δεύτερα Παρουσία, ανατολικός τοίχος νάρθηκα. β. Δεύτερα Παρουσία, βόρειο τμήμα.



Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης
Σωτήρος. α. Ἡ Γῆ καὶ ἡ Θάλασσα
ἀποδίδουσαι τοὺς νεκροὺς -
τιμωρίες ἀμαρτωλῶν. β. Λεπτο-
μέρεια τῆς πρὸ πάνω παράστα-
σης.





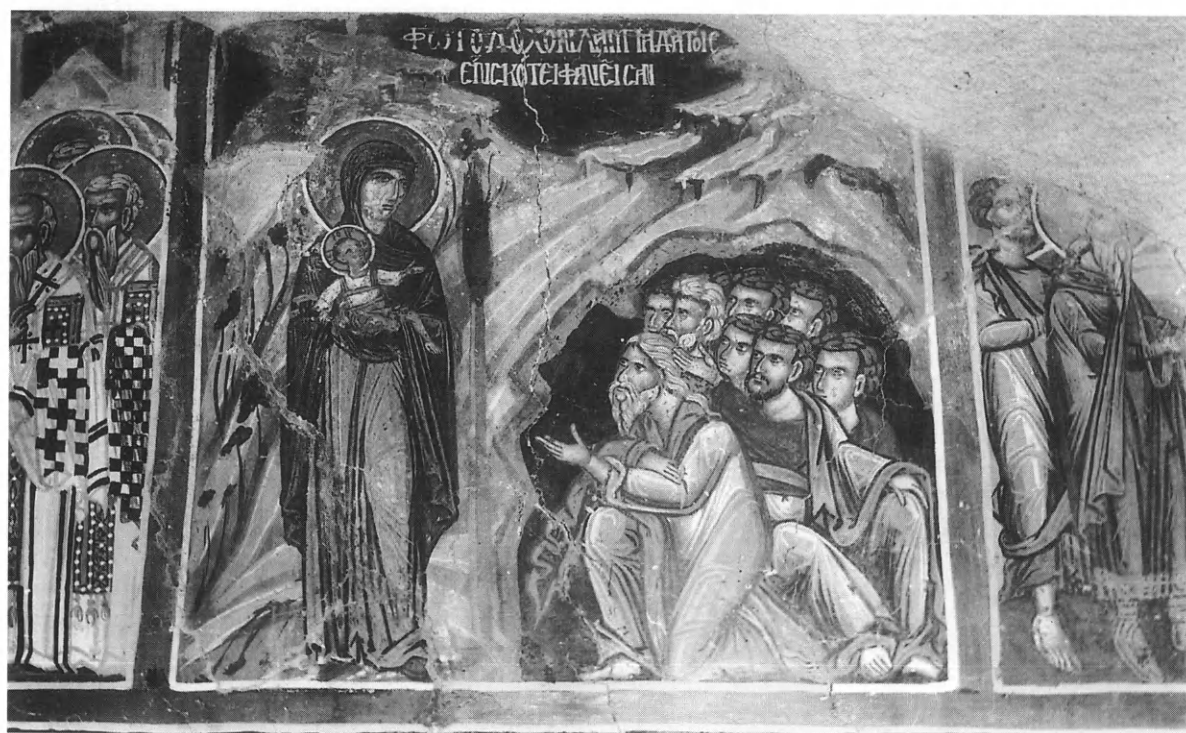
Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Δευτέρα Παρουσία, Χορός δσίων και γυναικῶν μαρτύρων. β. Νάρθηκας, ἄποψη τοῦ νότιου τοίχου.



Παπιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἵκοι Α, Β, Γ. β. Νάρθηκας, Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἵκοι Δ, Ε, Ζ - Ἅγιοι σὲ στηθάγια.



Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Νάρθηκας, Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἵκοι Ξ, Ο. β. Νάρθηκας, Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἵκοι Π, Ρ, Σ - Ἅγιοι σὲ στηθάγια.



Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Νάρθηκας, Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκοι Τ, Υ. β. Νάρθηκας, Ἀκάθιστος Ὕμνος, Οἶκοι Φ, Χ (τμήμα).



Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτῆρος. α. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, σὲ στηθάρια, ἅγιοι Εὐβουλος, Ἀδριανός, Κόρων, Τρύφων, Κλαύδιος. Κάτω, Ἰωάννης ὁ Προδόρομος, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. β. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, στηθάρια ἱεραρχῶν Γερμανοῦ, ἀδιάγνωστου, Αὐτόνομου, Ἀγαπητοῦ καὶ Ἰγνατίου. Κάτω, ἅγ. Σίλβεστρος πάπας Ρώμης καὶ ἅγ. Πέτρος Ἀλεξανδρείας ἀπὸ τὸ Ὄραμά του.



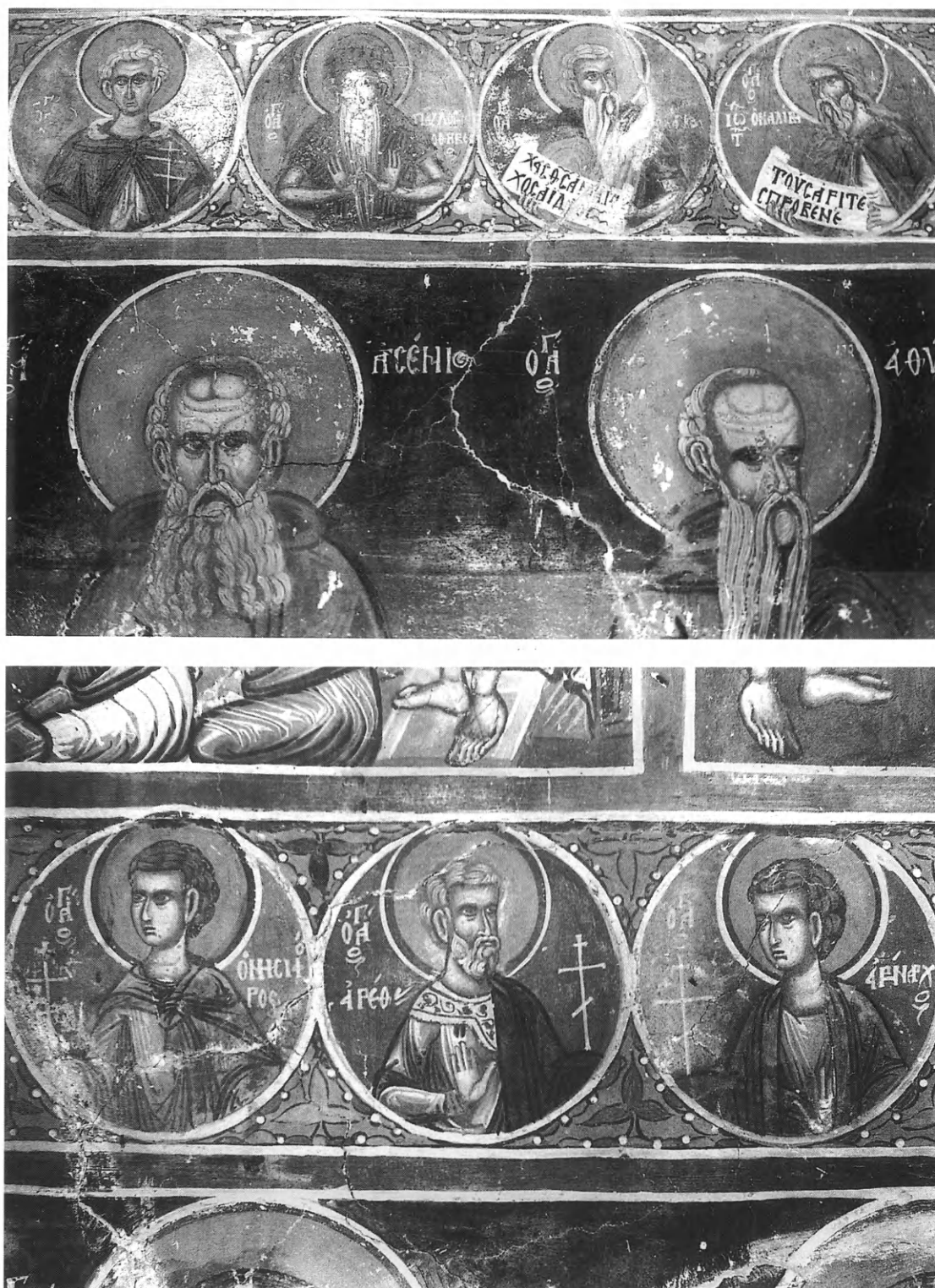
Παλιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, ἅγιοι σὲ στηθάρια, Οὐᾶρος, Ὁνησιφόρος, Ἀρέθας, Εἰρήναρχος, Θεόπιστος, Εὐστάθιος καὶ Ἀγαπητός. Κάτω, ἅγιοι Νικήτας, Ἀρτέμιος καὶ Ἰάκωβος ὁ Πέρσης. β. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, ἅγιοι σὲ στηθάρια Εἰρήναρχος, Θεόπιστος, Εὐστάθιος, Ἀγαπητός, Θεολίπτη καὶ Κήρυκος. Κάτω, ἅγιοι Ἀρτέμιος, Ἰάκωβος ὁ Πέρσης καὶ Κοσμάς.



Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης. α. Νότιος τοῖχος. Πάνω, σὲ στηθάρια οἱ ἅγιοι Στρατόνικος, Λοῦπος, Φώτιος, Σέργιος, Βάκχος, Τάραχος καὶ Βίκτωρ. Κάτω, ἅγιοι Δημήτριος, Νέστωρ, Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης. β. Νότιος τοῖχος. Πάνω, συνέχεια μετὰ τὸν Βίκτωρα σὲ στηθάρια οἱ ἅγ. Μηνᾶς καὶ ἀδιάγνωστος. Κάτω, συνέχεια ὁ ἅγιος Θεόδωρος ὁ Τήρων.



Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, σὲ στηθάγια οἱ ἅγιοι Ἄνανίας, Ἀζαρίας, Μισαήλ, Νεόφυτος, Στρατόνικος καὶ Λουῖπος. Κάτω, ἀρχάγγελος Γαβριήλ, Γεώργιος καὶ Δημήτριος. β. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, σὲ στηθάγια οἱ Μαξιμιανός, ἀδιάγνωστος, Ἐξακουστωδιανός, ἀδιάγνωστος, Μαρτίνος καὶ Ἰωάννης. Κάτω, ἅγιοι Παῦλος, Νικόλαος Μύρων καὶ Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας.



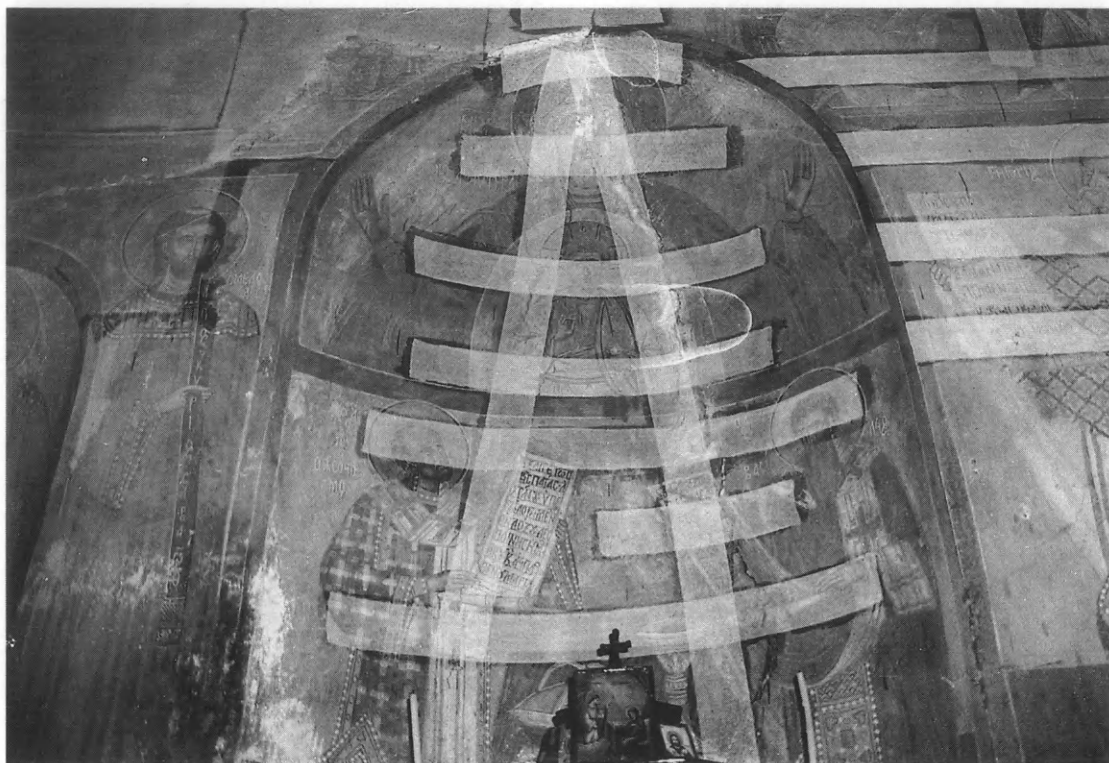
Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτῆρος. α. Βόρειος τοῖχος. Πάνω, ἀδιάγνωστος ἅγιος, ὁ ἅγ. Παῦλος ὁ Θηβαῖος, ἀδιάγνωστος ἅγιος καὶ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Κάτω, οἱ ἅγιοι Ἀρσένιος καὶ Εὐθύμιος. β. Νότιος τοῖχος, στηθάκια ἀγίων Ὀνησιφόρου, Ἀρέθα καὶ Εἰρηνάρχου.



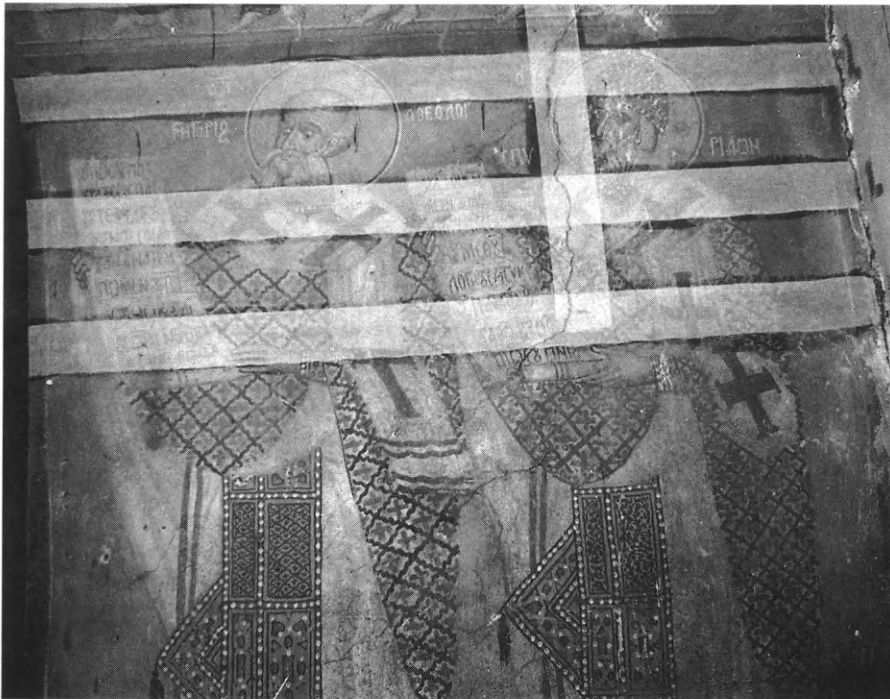
Παπιανά, ναὸς Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ἀποψη τοῦ νότιου τμήματος τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα, Ἀκάθιστος Ὕμνος καὶ ὁλόσωμοι ἀσκητές. β. Ἀποψη τῶν δύο κάτω ζωνῶν τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τοῦ βόρειου τοίχου τοῦ νάρθηκα. Πάνω, ἅγιοι σὲ στηθάρια. Κάτω, τρεῖς ἅγιες γυναῖκες.



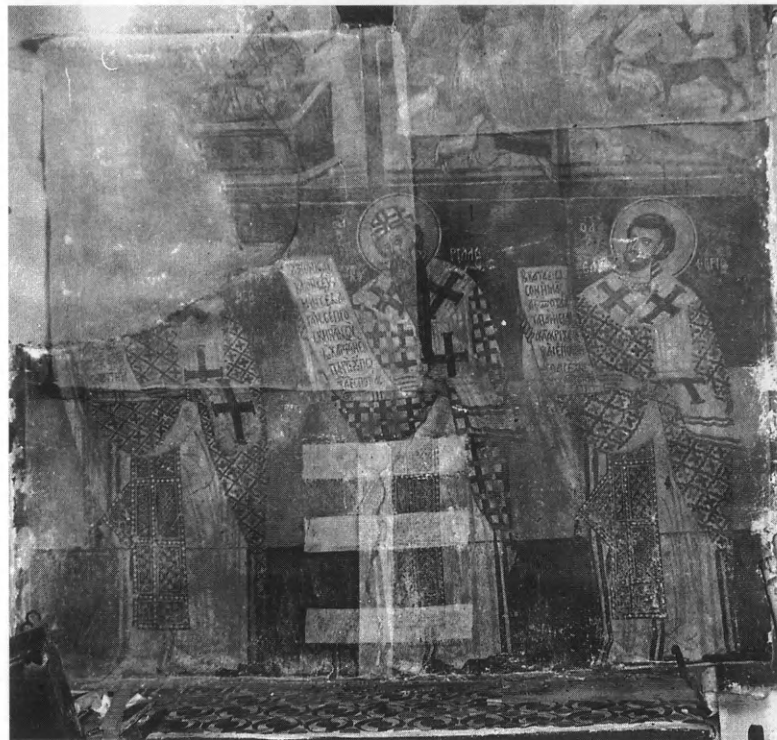
Παλιανά, ναός Μεταμόρφωσης Σωτήρος. α. Ἁγ. Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης (λεπτομ.). β. Ἁγία Κυριακή (; λεπτομ.).



Άνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Πλατυτέρα, συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, διάκονος Ρωμανός.
β. Πεντηκοστή, νότιο τμήμα.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ ἅγ. Σπυρίδων, ἀνατολικὸς τοῖχος. β. Διάκονοι ἅγιοι Λαυρέντιος, Στέφανος, Ρωμανός.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἀγ. Γεωργίου. α. Ἀποψη βόρειου τοίχου Ἱ. Βήματος. Πάνω, Ὁ Ἰησοῦς εἰς Ἑμμοῦς κλῶν τὸν ἄρτον καὶ Θυσία Ἀβραάμ. Κάτω, Ὅραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας καὶ Ἄκρα Ταπείνωση. β. Ἀποψη νότιου τοίχου Ἱ. Βήματος. Πάνω, οἱ μαθητὲς στὸ μνήμα καὶ Χριστὸς καλὸς Ποιμὴν. Κάτω, ἱεράρχες Ἰάκωβος ὁ ἀδελφόθεος, Κύριλλος, Ἐλευθέριος.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ὁραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας. β. Ἄκρα Ταπείνωση.





Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ἅγιοι Κύριλλος καὶ Ἐλευθέριος. β. Θυσία Ἀβραάμ.



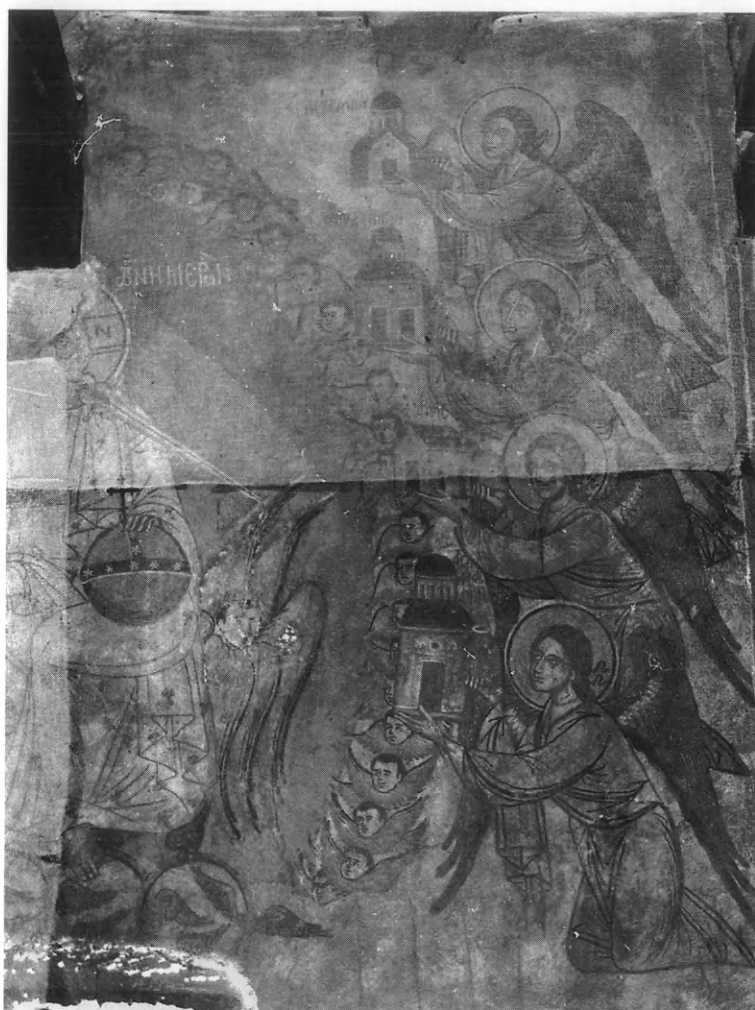
Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ὁ Ἰησοῦς εἰς Ἑμμαοὺς κλῶν τὸν ἄρτον. β. Ὁ Χριστὸς Καλὸς Ποιμὴν.



Άνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Κτιτορικὴ ἐπιγραφή, δυτικὸ τμήμα. β. Κτιτορικὴ ἐπιγραφή, ἀνατολικὸ τμήμα.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Νότιος τοῖχος, ἅγ. Γεώργιος. β. Βόρειος τοῖχος, ἅγ. Δημήτριος.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου.
α. Τὸ Ὅραμα τῆς Ἀποκάλυψης
τοῦ Ἰωάννου. β. Ὁ ἅγ. Ἰωάννης
ὁραματιζόμενος τὴν Ἀποκάλυψη.





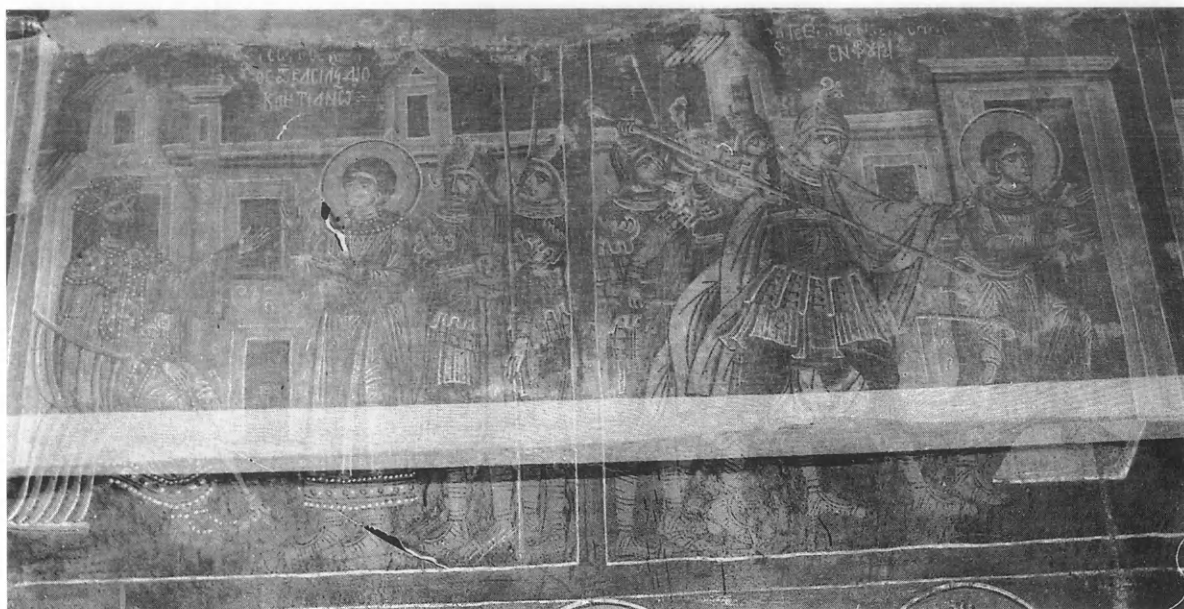
Ἀνεμότια, ναὸς Ἀγ. Γεωργίου. α. Ἀποκάλυψη (λεπτομ.). β. Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.



Ἄνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ ψυχοπομπός. β. Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.



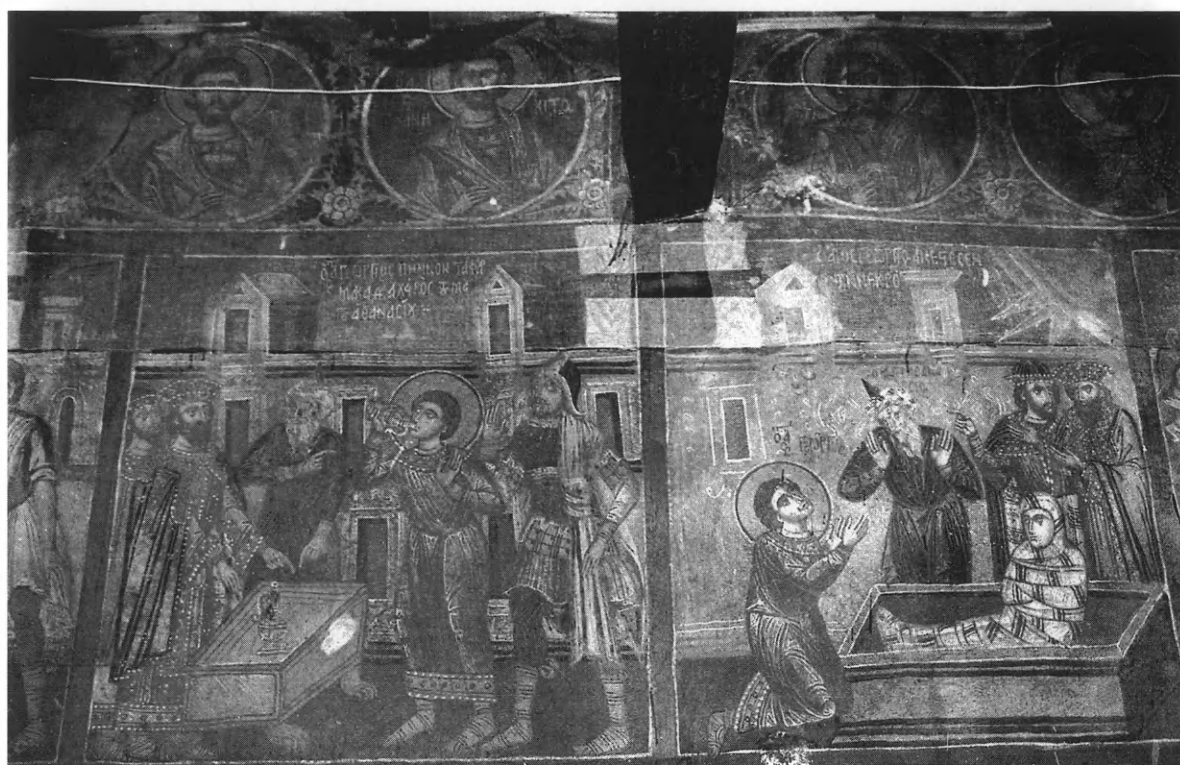
Άνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Δευτέρα Παρουσία, Παράδεισος. β. Ἁγίες Μαρίνα καὶ Παρασκευή.



Άνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ὁ ἅγ. Γεώργιος παρρησιαζόμενος στὸν Διοκλητιανὸ καὶ βαλλόμενος στὴ φυλακὴ. β. Ὁ ἅγ. Γεώργιος βάρει μεγίστου λίθου πιεζόμενος καὶ καταστραμμένη σκηνή.



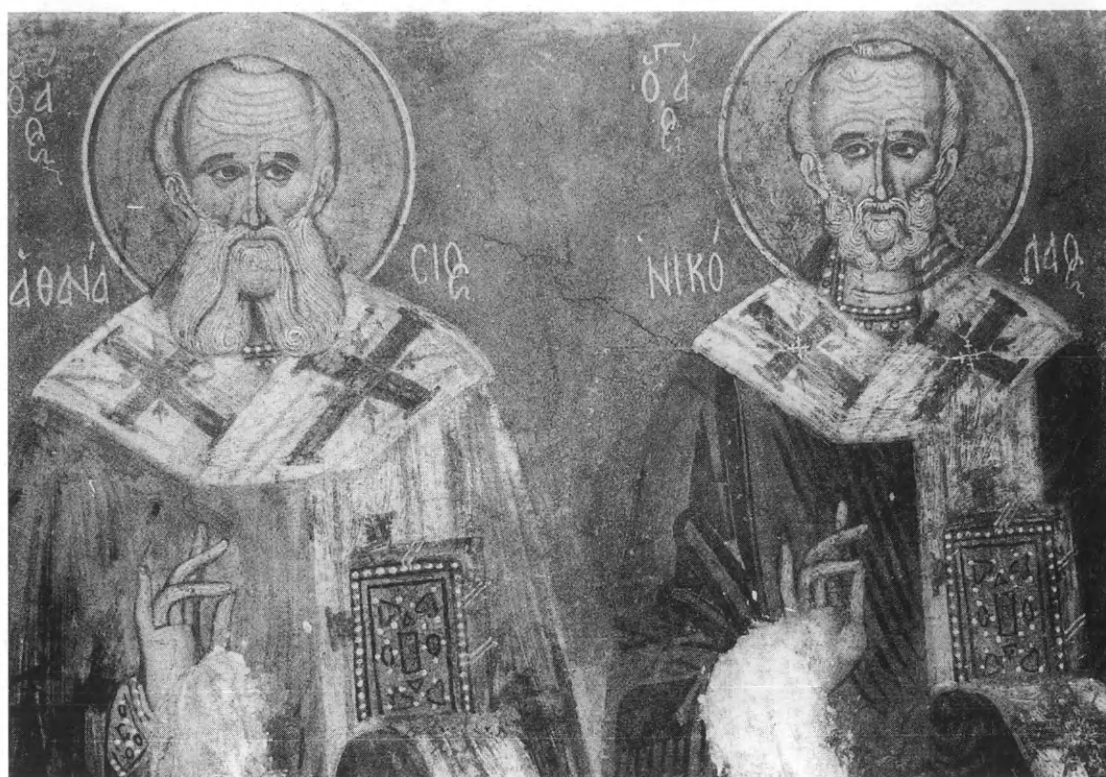
Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Πάνω, ὁ ἅγ. Γεώργιος βληθεὶς ἐν ἀσβέστῳ - ὑποδνόμενος τὰ πυρωμένα ὑποδήματα - νεύροις τυπτόμενος. Κάτω, ἁγίες Μαρίνα, Παρασκευή, Βαρβάρα, ἅγιος Παντελεήμων. β. Πάνω, ὁ ἅγ. Γεώργιος πίνων τὰ δηλητήρια, ἀνιστῶν τὸν νεκρόν. Κάτω, ἅγιοι Κοσμᾶς, Δαμιανός, Εὐθύμιος, Θεοδόσιος, Σάββας.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ὁ ἅγ. Γεώργιος νεύροις τυπτόμενος. β. Ὁ ἅγ. Γεώργιος πίνων τὰ δηλητήρια καὶ ἀνιστὼν τὸν νεκρόν.



Ἀνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Πάνω, ὁ ἅγ. Γεώργιος συντρίβων τὰ εἰδῶλα καὶ ἡ ἀποτομή του. Κάτω, ἅγιοι Θεοδόσιος, Σάββας, Ἀντώνιος, Ἀθανάσιος καὶ Νικόλαος. β. Ἅγιοι Πέτρος καὶ Παῦλος.



Άνεμότια, ναός Αγ. Γεωργίου. α. Άγιοι Άνδρέας και Κωνσταντῖνος. β. Άγιοι Άθανάσιος και Νικόλαος.



Άνεμότια, ναός Αγ. Γεωργίου. α. Άγιοι Σάββας και Αντώνιος. β. Άγιοι Εὐθύμιος και Θεοδόσιος.



Άνεμότια, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου. α. Ἅγιοι Παντελεήμων καὶ Κοσμάς. β. Ἁγία Βαρβάρα καὶ ἅγιος Παντελεήμων.

Η
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ
1997

ΤΟΜΟΣ ΕΚΑΤΟΣΤΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΣ ΕΚΤΟΣ
ΕΝΔΕΚΑΤΟΣ ΤΗΣ ΠΕΜΠΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 1999

ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ

«ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Ε. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ - Α. ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ ΟΕ.»

ΜΙΛΩΝΟΣ 26 ΑΘΗΝΑ

ΜΕ ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ ΕΛΕΟΝΩΡΑΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΟΥ
ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ ΕΥΡΩΠΗΣ ΜΑΝΤΕΛΟΥ
Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΙΝΑΙ ΤΗΣ
ΗΛΕΚΤΡΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗ

ΑΡΧΕΙΟΝ
ΤΩΝ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΣΥΝΤΑΞΙΣΜΕΝΟΝ ΥΠΟ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Κ. ΟΡΛΑΝΔΟΥ
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΒΟΥΛΤΕΚΝΕΙΟΥ
ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ

ΤΟΜΟΙ Α' - ΙΒ'
(1935-1973)



ΑΝΑΤΥΠΩΣΙΣ

ΑΘΗΝΑΙ 1999

ΤΟΜΟΣ Α': Μνημεία Θεσσαλίας, Πελοποννήσου, Αιτωλίας, Βοιωτίας, Θεσσαλονίκης. Οί σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος.

ΤΟΜΟΣ Β': Μνημεία της Ἀρτης.

ΤΟΜΟΣ Γ': Τὰ παλάτια καὶ τὰ σπίτια τοῦ Μυστρά, Μνημεία Λέσβου, Θεσσαλίας, Βοιωτίας, Εὐβοίας, Λοκρίδος, Εὐρυτανίας. Χριστιανικά γλυπτά τοῦ Μουσείου Σμύρνης.

ΤΟΜΟΣ Δ': Τὰ βυζαντινὰ μνημεία τῆς Καστοριάς.

ΤΟΜΟΣ Ε': Μνημεία Εὐβοίας, Πελοποννήσου, Βοιωτίας, Μεγαρίδος, Μακεδονίας, Θεσσαλίας, Ἀθηνῶν. Γλυπτά τοῦ Μουσείου Θηβῶν.

ΤΟΜΟΣ ΣΤ': Παλαιοχριστιανικά, βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεία τῆς Ρόδου. Βυζαντινὰ γλυπτά καὶ ἀγγεῖα τῆς Ρόδου. Χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ τῆς Ρόδου.

ΤΟΜΟΣ Ζ': Μνημεία Θάσου, Βοιωτίας, Εὐβοίας, Φωκίδος, Θεσσαλονίκης, Σαντορίνης.

ΤΟΜΟΣ Η': Μνημεία Ἀνδρου, Ἀττικῆς, Ἀγ. Ὄρους, Θεσσαλίας, Κρήτης.

ΤΟΜΟΣ Θ': Βυζαντινὰ μνημεία τῆς Αἰτωλοακαρνανίας. Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου (Μέρος Α: ἀρχιτεκτονική, γλυπτική διακόσμησης, κτητορικαὶ ἐπιγραφαί).

ΤΟΜΟΣ Ι: Οἱ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Πάρου (Μέρος Β: ἐπιγραφαί, ζωγραφική).

ΤΟΜΟΣ ΙΑ': Μνημεία Ἠλείου καὶ Πελοποννήσου. Παλαιοχριστιανικοὶ ἄμβωνες τῆς Πάρου.

ΤΟΜΟΣ ΙΒ': Παλαιοχριστιανικά καὶ βυζαντινὰ μνημεία Τεγέας-Νυκλίου.

