



ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ

**ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΑ
ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΤΗΣ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ**

ΑΘΗΝΑ 1978

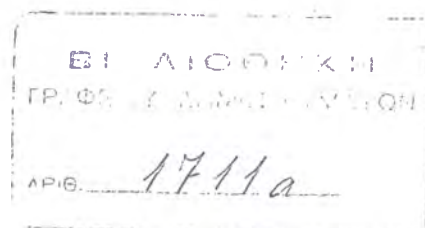
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 25

ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1978

**ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΑ
ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ**



© ΤΑΜΕΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ
ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ 17, ΑΘΗΝΑ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ : ΑΙΚ. ΝΙΝΟΥ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ : ΕΥΑΓΓ. ΚΥΠΡΑΙΟΥ

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ : ΝΤ. ΜΕΓΑΛΟΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ : ΕΠΑΜ. ΤΑΜΠΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ο.Ε.

ΕΚΤΥΠΩΣΗ ΠΙΝΑΚΩΝ : Ι. ΜΑΚΡΗΣ Α.Ε.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΕΩΣ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 25

ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΑΛΕΠΟΧΩΡΙ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1978

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ

1. Μ. Ἀνδρόνικου - Χ. Μακαρόνα - Ν. Μουτσοπούλου - Γ. Μπακαλάκη, Τό Ἀνάκτορον τῆς Βεργίνας. Ἀθήναι, 1961.
2. Κ. Χ. Φατούρου, Πατμιακή Ἀρχιτεκτονική. Ὁ ναός τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ἀθήναι, 1962.
3. Ἰ. Δ. Τριανταφυλλίδη, Στοιχεῖα φυσικοῦ φωτισμοῦ τῶν Βυζαντινῶν Ἐκκλησιῶν. Ἀθήναι, 1964.
4. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης. Ἀθήναι, 1964.
5. Χ. Μπούρα, Βυζαντινά σταυροθόλια μέ νευρώσεις. Ἀθήναι, 1965.
6. D. Callipolitis-Feytmans, Les «Loutéria» attiques. Athènes, 1965.
7. Μ. Νυσταζοπούλου, Ἡ ἐν τῇ Ταυρικῇ Χερσονήσῳ πόλις Σουγδαία ἀπό τοῦ ΙΓ' μέχρι τοῦ ΙΕ' αἰῶνος. Ἀθήναι, 1965.
8. Ἀγνῆς Σακελλαρίου, Ἡ Μυκηναϊκή Σφραγιδογλυφία. Ἀθήναι, 1966.
9. Ἐπιγραφές τῆς Πάτμου: Α'. Σ. Α. Παπαδοπούλου, Ἐπιγραφές Ἱ. Μονῆς Ἀγ. Ἱ. Θεολόγου, Β'. Κ. Χ. Φατούρου, Οἰκοδομικὲς ἐπιγραφές Ἱ. Μονῆς Ἀγ. Ἱ. Θεολόγου. Ἀθήναι, 1966.
10. Byzantine Art - An European Art. Lectures. Athens, 1965.
11. Χ. Μπούρα, Ἡ ἀναστήλωσις τῆς στοᾶς τῆς Βραυρῶνος. Τὰ ἀρχιτεκτονικά της προβλήματα. Ἀθήναι, 1967.
12. Sp. Marinatos, Some Words about the Legend of Atlantis. Athens, 1969 (ἔξαντλήθηκε).
13. Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκὴ, Κατάλογος τῆς 9ης Ἐκθέσεως τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης. Ἀθήναι, 1964.
14. L'art Byzantin - Art Européen, Catalogue. Athènes, 1964.
15. Byzantine Art - An European Art, Catalogue. Athens, 1964 (1st edition).
16. Byzantine Art - An European Art, Catalogue. Athens, 1965 (2nd edition).
17. Κ. Η. Μπίρη, Αἱ τοπωνυμιαὶ τῆς πόλεως καὶ τῶν περιχώρων τῶν Ἀθηναίων. Ἀθήναι, 1971.
18. Sp. Marinatos, Some Words about the Legend of Atlantis. Athens, 1971 (2nd edition) (reprinted 1972).
19. Acta of the 1st International Scientific Congress on the Volcano of Thera. Athens, 1971.
20. Acta of the 1st International Scientific Congress on the Volcano of Thera, Indices. Athens, 1973.
21. Γ. Δεσπίνη, Ἀκρόλιθα. Ἀθήναι, 1975.
22. Ἀγγ. Κ. Λεμπέση, Οἱ στῆλες τοῦ Πρινιά. Ἀθήναι, 1976.
23. Μ. Α. Τιβέριου, Ὁ Λυδὸς καὶ τὸ ἔργο του. Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τῆς ἀττικῆς μελανόμορφης ἀγγειογραφίας. Ἀθήναι, 1976.
24. Ἱ. Ε. Δημακοπούλου, Τὰ σπίτια τοῦ Ρεθέμνου. Ἀθήναι, 1977.
25. Ντ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι Μεγαρίδος. Ἀθήναι, 1978.

ΣΤΗ ΠΕΝΑ ΑΝΔΡΕΑΔΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
Α'. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	5
Β'. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	11
I. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ	11
II. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ	12
Γ'. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ	15
I. ΙΕΡΟ	15
II. Ο ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ	19
Δ'. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ	45
Ε'. ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	55
ΣΤ'. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	65
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ	71
ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΕΡΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	71
SUMMARY IN ENGLISH	72
CAPTIONS	85
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	88
ΠΙΝΑΚΕΣ	

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἐδῶ καί μιὰ δεκαετία περίπου ἔχει ἀρχίσει νά ἐκδηλώνεται ζωηρό ἐνδιαφέρον γιά τή μελέτη τῶν βυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἀττικῆς. Εἶναι ἀξιοσημεῖωτο ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονική καί ὁ μνημειακός ζωγραφικός διάκοσμος αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στήν περιοχή μποροῦν νά μελετηθοῦν μόνο μέσα ἀπό ἕνα μεγάλο καί ἐπιβλητικό μνημεῖο, τό Δαφνί, καί ἀπό ἀρκετούς μικρούς ναούς. Τά ταπεινά αὐτά κτίσματα, πολύ λίγα σήμερα σέ σύγκριση μέ ὅσα ἦσαν ἄλλοτε, ἔχουν συνήθως γνωρίσει διάφορες οἰκοδομικές φάσεις, σαφείς ἐνδείξεις γιά τήν προσήλωση τῶν πιστῶν στήν κληρονομιά τους, ἀλλά καί μαρτυρίες γιά τήν οἰκονομική καχεξία πού περνοῦσε ἡ περιοχή στά βυζαντινά χρόνια. Ἐκεῖνο πού ἐντυπωσιάζει ἰδιαίτερα εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι πολλά κτίσματα καί περισσότερα ἀκόμη σύνολα τοιχογραφιῶν μποροῦν νά χρονολογηθοῦν στό 13ο αἰώνα, τήν πρώτη δηλαδή φάση τῆς Φραγκοκρατίας πού ἄρχισε τό 1204.

Τά μνημεῖα αὐτά ἄρχισαν νά γίνονται προσιτά στήν ἔρευνα χάρις στήν προσπάθεια, σέ πρώτη φάση, τοῦ κ. Μανόλη Χατζηδάκη, ἐφόρου τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἀττικῆς γιά πολλά χρόνια, ὁ ὁποῖος φρόντισε νά καθαρισθοῦν καί νά συντηρηθοῦν οἱ τοιχογραφίες σέ ἀρκετούς ναούς τῆς περιοχῆς. Ὁ ἴδιος ἀσχολήθηκε δεξιодικώτερα μέ τή ζωγραφική αὐτή ¹ καί, λίγο ἄργότερα, νέοι ἐπιστήμονες ἐτοίμασαν διδακτορικές διατριβές ἢ ἔγραψαν μελέτες γιά μερικά μνημειακά σύνολα ². Τό 1969 δημοσιεύθηκε ἡ ἑλληνική καί τό 1970 ἡ ἀγγλική ἐκδοση ἐνός πολύτιμου βιβλίου γιά τίς ἐκκλησίες τῆς Ἀττικῆς ἀπό τοὺς Χ. Μπούρα, Ἀθηνᾶ Καλογεροπούλου καί Ρένα Ἀνδρεάδη ³. Τό βιβλίο αὐτό συγκεντρώνει ἕνα πλούσιο ὕλικό γιά τά βυζαντινά καί τά μεταβυζαντινά ἐκκλησάκια τῆς Ἀττικῆς καί δίνει μιὰ καλή εἰκόνα γιά τόν ἀριθμό τους καί γιά τήν ἱστορική καί καλλιτεχνική τους ἀξία ⁴.

Ὁ ἀρκετά πλούσιος κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων βυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἀττικῆς μπορεῖ νά περιλάβῃ καί ἕνα ἀκόμη μικρό, ἀλλά ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον μνημεῖο. Πρόκειται γιά τό ναό τοῦ Σωτήρα, καθολικό μονῆς πού βρίσκεται ἔξω ἀπό τό Ἀλεποχώρι, εἴκοσι ἐπτά

1. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α' 1959 (1960), σ. 87 κ.ἑ. Τοῦ ἰδίου, Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce, εἰς L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 59 κ.ἑ.

2. Μ. Grigoriadou, Peintures murales du XIIe siècle en Grèce (ἀδμ. Thèse de doctorat de troisième cycle), Paris 1968, σ. 69 κ.ἑ. (Σωτήρας κοντά στά Μέγαρα). Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίᾳς στήν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971. Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ζ' 1973-1974 (1974), σ. 79 κ.ἑ. Ν. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta: Deux monuments du XIIIe siècle en Attique, Θεσσαλονίκη 1976. Δ. Μουρίκη, An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Η' 1975-1976 (1976), σ. 145 κ.ἑ. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, Οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο, αὐτ., σ. 199 κ.ἑ.

3. Χ. Μπούρα, Ἀ. Καλογεροπούλου, Ρ. Ἀνδρεάδη, Ἐκκλησίες τῆς Ἀττικῆς, Ἀθήνα 1969. Τῶν ἰδίων, Churches of Attica, Athens 1970.

4. Εἰδικώτερα γιά τά μεσαιωνικά μνημεῖα στήν Ἀθήνα καί τά περίχωρα βλ. καί Ἀ. Ὁρλάνδου, Εὐρετήριο τῶν Μεσαιωνικῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τόμ. Γ', Ἀθήναι 1933.

περίπου χιλιόμετρα μακριά από τά Μέγαρα, κοντά στην ακτή του Κορινθιακού. Πρώτη και μοναδική μνεία του ναού έχει γίνει, όσο γνωρίζω, από τον καθηγητή Α. Όρλάνδο στον κατάλογο των σταυρεπιστέγων ναών της Ελλάδος που δημοσίευσε το 1935 στο Άρχεϊο⁵. Εδώ σημειώνονται το όνομα του μνημείου και ο αρχιτεκτονικός τύπος στον οποίο ανήκει. Πρόσφατα επισκέφθηκε το ναό που διατηρεί ένα αρκετά μεγάλο σύνολο τοιχογραφιών του 13ου αιώνα ή Ρένα Ανδρεάδη, ή οποία πήρε μια σειρά φωτογραφιών του μνημείου. Στην κυρία Ρένα Ανδρεάδη θέλω να εκφράσω τις εξαιρετικά θερμές μου ευχαριστίες γιατί της οφείλω τη γνώση για την ύπαρξη του βυζαντινού αυτού ζωγραφικού διάκοσμου, καθώς και τη δημοσιευόμενη σειρά φωτογραφιών. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω θερμά τον αρχιτέκτονα-αρχαιολόγο κ. Ιωάννη Τραυλό και τον καθηγητή κ. Χαράλαμπο Μπούρα για την ευγενή προσφορά των σχεδίων του καθολικού και των προσκτισμάτων της μονής αντίστοιχα. Τόν κ. Μπούρα τον ευχαριστώ ακόμη γιατί είχε την προθυμία να συζητήση μαζί μου μερικά αρχιτεκτονικά προβλήματα του μοναστηριού και τις κυρίες Λασκαρίνα Μπούρα και Εύθαλία Κωνσταντινίδη για συμπληρωματικές λήψεις φωτογραφιών του μνημείου.

5. Α. Κ. Όρλάνδου, Οί σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος, ΑΒΜΕ Α' (1935), σ. 44.

Α'. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ἡ λήθη πού τύλιγε ὡς τώρα ἓνα ἀπό τά πιό ἐνδιαφέροντα βυζαντινά μνημεῖα τῆς Φραγκοκρατίας στήν Ἀττική ὀφείλεται στήν ἀπόμερη θέση του σ' ἓνα δυσπρόσιτο πλάτωμα, κρυμμένο στή δασωμένη πλαγιά τοῦ βουνοῦ Πατέρας, κοντά στό Ἀλεποχώρι. Τό μικρό μοναστήρι εἶναι σήμερα προσιτό εἴτε ἀπό τόν οἰκισμό Ἄνω Ἀλεποχώρι εἴτε ἀπό τόν παραλιακό οἰκισμό, τό Κάτω Ἀλεποχώρι, μετά ἀπό ἀνάβαση μισῆς ὥρας περίπου πάνω ἀπό τό δημόσιο δρόμο. Ἡ Ἀλκυονίδα θάλασσα πού φαίνεται ἀπό τό μοναστήρι, τά πεῦκα, τά κυπαρίσσια καί οἱ ἐλιές συνθέτουν ἐδῶ μιᾶ εἰδυλλιακή εἰκόνα τοῦ ἀττικοῦ τοπίου πού ἔχει ἀκόμη παραμένει ἀνέγγιχτη ἀπό τίς κακές ἐπιδράσεις τοῦ πολιτισμοῦ.

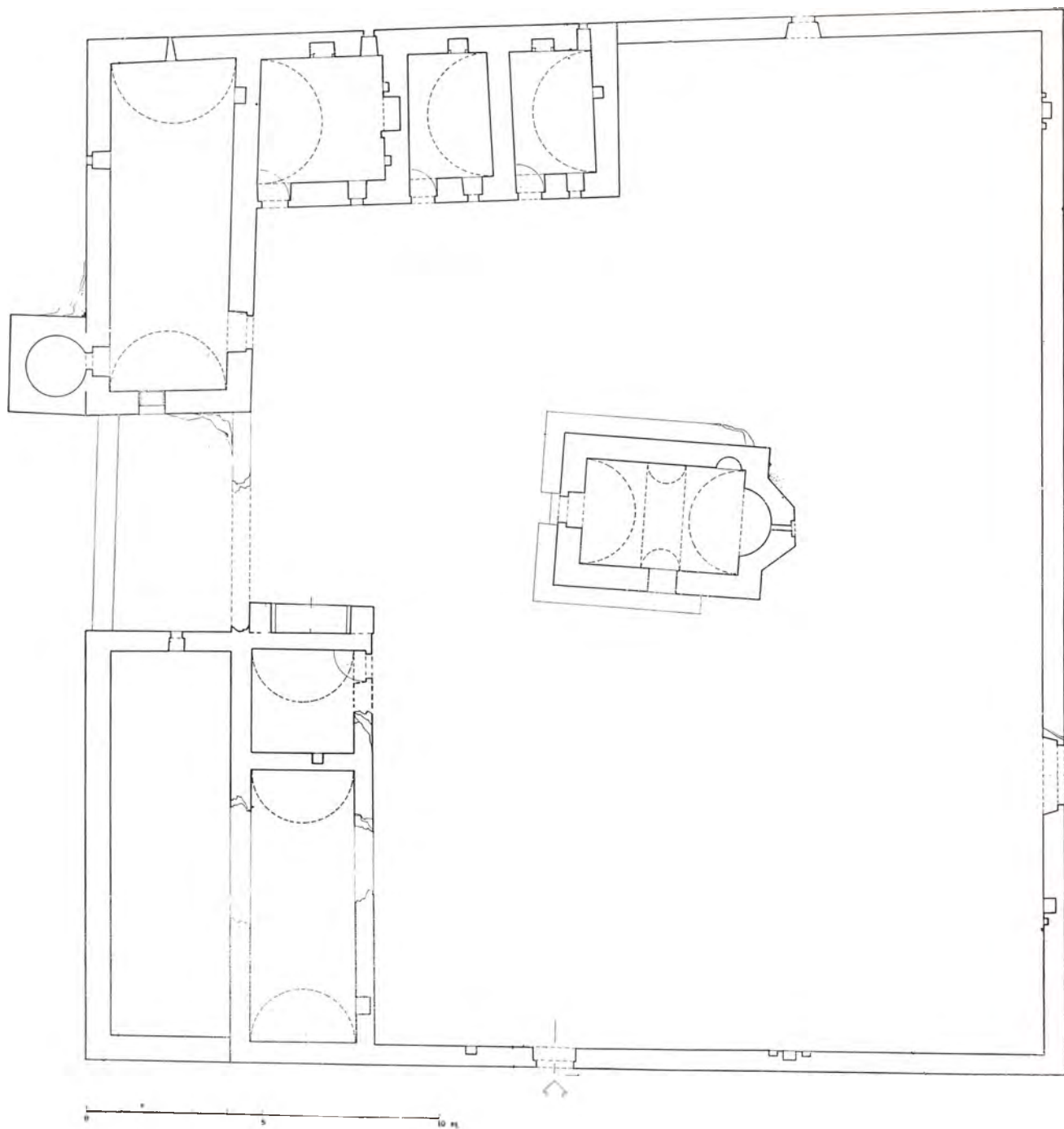
Ἀπό τό μοναστήρι σώζεται τό καθολικό πού εἶναι ἀφιερωμένο στή Μεταμόρφωση τοῦ Σωτήρα (Πί ν. 1 καί 2), καθώς καί διάφορα ἄλλα προσκτίσματα, τά ὁποῖα ἔχουν ὑποστήσῃ σέ μεγάλη κλίμακα μετασκευές στά νεώτερα χρόνια (Σχέδ. 1· Πί ν. 5β καί 6). Τό μοναστήρι ἐγκαταλείφθηκε ἀπό τούς λιγοστούς μοναχοὺς του στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἵωνα, ὅπως ἀναφέρουν οἱ πιό ἡλικιωμένοι κάτοικοι τοῦ χωριοῦ. Σήμερα γίνεται σ' αὐτό λειτουργία τουλάχιστον μιᾶ φορά τό χρόνο, στίς 6 Αὐγούστου, πού ἐορτάζεται ἡ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτήρα.

Ὅπως σημειώθηκε, ὁ ναός ἔχει ἐνταχθῇ ἀπό τόν καθηγητή Ὁρλάνδο στόν τύπο τῶν σταυρεπιστέγων καί ἐιδικώτερα στήν ἀπλούστερη κατηγορία, τό σταυρεπίστεγο μονόκλιτο (τύπος Α). Πρόκειται γιά ἓνα μονόχωρο ὀρθογώνιο κτίσμα τοῦ ὁποῖου ἡ στέγαση γίνεται μέ δύο καμάρες πού διαγράφουν ἐξωτερικά τό σχῆμα τοῦ σταυροῦ· ἡ κατά μήκος καμάρα διακόπτεται στό μέσο περίπου ἀπό τή στενότερη καί ὑψηλότερη ἐγκάρσια καμάρα. Εἰδικώτερα, ὁ Σωτήρας κοντά στό Ἀλεποχώρι ἀντιπροσωπεύει τή λεγόμενη παραλλαγή Α1 τῶν σταυρεπιστέγων· σ' αὐτήν οἱ πλάγιοι τοῖχοι τοῦ ναοῦ συνεχίζονται ἀδιάσπαστοι σέ ὅλο τους τό μήκος (Σχέδ. 2)⁶.

Τό καθολικό ἔχει ἐξωτερικά μήκος 5.86 μ. (χωρίς τήν κόγχη) καί πλάτος 4.30 μ. Τό μέγιστο ὕψος τοῦ ναοῦ στήν κατά μήκος καμάρα εἶναι 3.50 καί στήν ἐγκάρσια 4.29 μ· τό ἄνοιγμα τῆς πρώτης εἶναι 3 καί τῆς δεύτερης 1.10 μ. Ὁ ναός ἔχει μιᾶ μόνο κόγχη στήν ἀνατολική πλευρά πού εἶναι ἐξωτερικά ἡμιεξαγωνική καί μιᾶ μόνο θύρα στήν πρόσοψη. Τό ἐσωτερικό δεχόταν σχετικά περιορισμένο φωτισμό, ὅπως δείχνουν τά λιγοστά ἀνοίγματα. Ὑπάρχει ἓνα μικρό στενό ἄνοιγμα στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ καί στή νότια πλευρά τῆς ἐγκάρσιας καμάρας, καθώς καί ἓνα μεγάλο ὀρθογώνιο παράθυρο στό νότιο τοῖχο, ἀπό κάτω· τό τελευταῖο ὥστόσο ἀνοίχτηκε ἀργότερα, ὅπως φανερώνει ἡ καταστροφή τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου σ' αὐτή τή θέση.

Οἱ ἐξωτερικές ἐπιφάνειες τῶν μακρῶν τοίχων τοῦ ναοῦ εἶναι ἀδιάρθρωτες καί ἀποτελοῦνται ἀπό ἀπλή τοιχοποιία πού εἶναι σήμερα κρυμμένη κάτω ἀπό τό νεώτερο λευκό ἐπί-

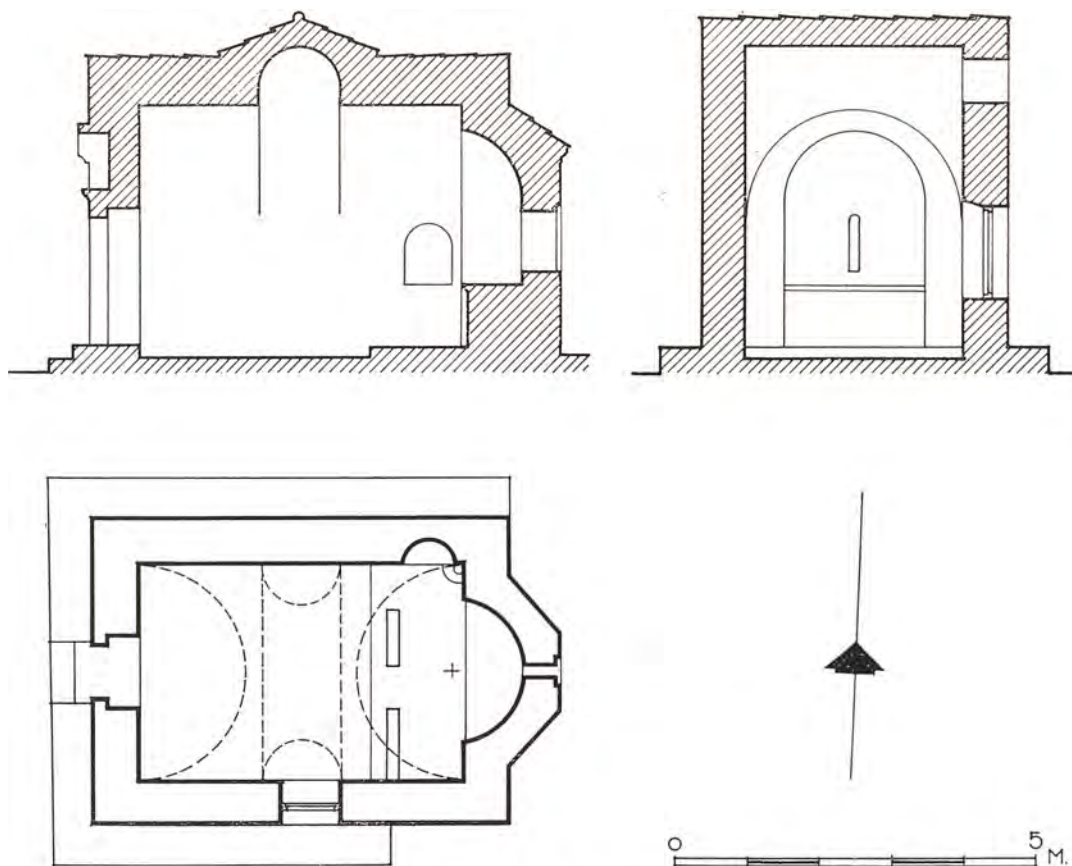
6. Ὁρλάνδου, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοί τῆς Ἑλλάδος, ἔ.ἀ., σ. 42-44.



Σχέδ. 1. Τό καθολικό καί τά προσκτίσματα (σχέδιο Χ. Μπούρα).

χρισμα. Ἡ δυτική πλευρά παρουσιάζει τήν ἴδια τοιχοποιία καί τό μόνο μορφολογικό στοιχεῖο πού τῆς προσδίδει κάποια ζωντάνια εἶναι τό τυφλό ἀψίδωμα πού θά χρησίμευε σάν ὑπέρθυρο προσκυνητάρι (Πί ν. 1)· τό καμπαναριό, ἓνα ἀπλό ὀρθογώνιο ἀνοιγμα, ἀνήκει σέ πολύ νεώτερες ἐπισκευές τοῦ ναοῦ.

Ἡ μόνη ὄψη τοῦ καθολικοῦ πού παρουσιάζει ἐπιμελημένη κατασκευή στό ἐξωτερικό εἶναι ἡ ἀνατολική (Πί ν. 2 καί 3), ὅπως συμβαίνει καί σέ ἄλλα βυζαντινά μνημεῖα⁷. Παρ' ὅλο



Σχέδ. 2. Τό καθολικό. Κάτοψη καί τομές (σχέδια Ἰ. Τραυλοῦ).

πού τό νεώτερο ἐπίχρισμα ἔχει κρύψει κάπως τήν ἀρχική ἐμφάνιση, διακρίνεται καθαρά ἡ λαξευτή ἰσόδομη τοιχοποιία ἀπό κογχυλιάτη λίθο. Ἡ ἴδια ὄψη ἔχει ἐπίσης ἓνα λοξότμητο γεῖσο ἀπό τήν ἴδια πέτρα στήν ἐπίστεψη τῆς κόγχης, καθώς καί ἓναν ἀπέριττο κεραμικό διάκοσμο. Συγκεκριμένα, μιά ἀπλή ὀδοντωτή ταινία ὑπογραμμίζει τό πώρινο γεῖσο, ἐνῶ ἓνα πλίνθινο πλαίσιο καί μιά διπλή σειρά ἀπό τοῦβλα στολίζουν τό μοναδικό μονόλοβο παράθυρο τῆς κόγχης. Τό μόνο ἄλλο διακοσμητικό στοιχεῖο πού δίνει ζωντάνια στήν ἀνατολική ὄψη

7. Βλ. π.χ. τοὺς ναοὺς τῆς Κοιμήσεως καί τῶν Ταξιαρχῶν στήν περιοχή τοῦ Σοφικοῦ. Ἀ. Κ. Ὁρλάνδου, Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ἀνατολικῆς Κορινθίας, ABME Α' (1935), σ. 71.

είναι τρείς κοιλότητες στή σειρά, επάνω από τό παράθυρο της κόγχης, πού προορίζονταν νά δεχτοῦν σκυφία· τά δύο, σέ πράσινο καί σέ κόκκινο χρώμα καί χωρίς καμιά διακόσμηση, διατηροῦνται ἀκόμη ἀλλά εἶναι κρυμμένα κάτω ἀπό τό ἀσβέστωμα.

Παρ' ὅλο πού ἡ χρονολογική τοποθέτηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Σωτήρα παρουσιάζεται ἀρκετά δύσκολη, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει μέ ὅλα τά μικρά λαϊκά κτίσματα τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς⁸, μερικά στοιχεῖα τῆς συνδέονται καθαρά μέ τίς συνήθειες τῆς ἐλλαδικῆς σχολῆς τοῦ 12ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα. Σ' αὐτά ἀνήκουν κατ' ἀρχήν ἡ λαξευτή ισόδομη τοιχοποιία χωρίς πλίνθους καί μέ ἰδιαίτερα ἐπιμελημένους ἀρμούς, καθώς καί τό λοξότμητο πώρινο γεῖσο στήν ἐπίσπεψη τῆς κόγχης πού εἶναι ὅλα χαρακτηριστικά τῆς καλῆς λιθοξοικῆς, ἡ ὁποία παρατηρεῖται στά μνημεῖα τῆς Στερεᾶς Ἑλλάδος καί τῆς Πελοποννήσου αὐτή τήν ἐποχή⁹. Ἀνάλογη μαρτυρία προσφέρουν καί τά σκυφία τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς. Ὁ ἀπλός τύπος χωρίς καθόλου διακόσμηση καί ἡ ἐνσωμάτωσή τους ἀπ' εὐθείας στίς ἐπιφάνειες τῶν πώρινων δόμων χαρακτηρίζουν ἐπίσης τό ναό τοῦ Μέρμπακα στήν Ἀργολίδα πού τοποθετεῖται γενικώτερα σήμερα γύρω στό 1200¹⁰.

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ χρονολογική τοποθέτηση τοῦ Σωτήρα συνδέεται ἄμεσα μέ τό πρόβλημα τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν, τό ὁποῖο δέν ἔχει βρῆ ἀκόμη τή λύση του¹¹. Λεῖπει ἡ συνθετική ἐργασία γιά τά μνημεῖα τοῦ τύπου αὐτοῦ, ὅπου θά ἐξετάζεται ἡ βασική ἐξέλιξή του σέ συνάρτηση μέ τά μορφολογικά στοιχεῖα πού χαρακτηρίζουν τίς διάφορες χρονολογικές φάσεις τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή πρωταρχική σημασία ἔχει ὁ ναός τῆς Ἀγίας Τριάδος στό Κρανίδι, τοῦ 1244, πού ἀντιπροσωπεύει τό παλαιότερο γνωστό χρονολογημένο παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ τύπου¹². Εἶναι ἐνδιαφέρον νά σημειωθῇ ὅτι τά πρώιμα παραδείγματα τῶν σταυρεπιστέγων ἔχουν γίνει σύμ-

8. Βλ. Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, Churches of Attica, σποραδικά.

9. Βλ. Χ. Μπούρα, Βυζαντινές «Ἀναγεννήσεις» καί ἡ ἀρχιτεκτονική τοῦ 11ου καί 12ου αἰῶνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ε' 1966-1969 (1969), σ. 269-270, σημ. 131 καί 136.

10. Βλ. σχετικά Α. Η. Megaw, Glazed Bowls in Byzantine Churches, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ' 1964-1965 (1966), σ. 156-158.

11. Ἡ σπουδαιότερη βιβλιογραφία γιά τοὺς σταυρεπιστέγους εἶναι ἡ ἐξῆς: G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, σ. 47. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Μονή τῆς Ἀγίας Λαύρας, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος 1925, σ. 187. Δ. Εὐαγγελίδου, Βυζαντινά Μνημεῖα τῆς Ἡπείρου, Ἡπειρωτικά Χρονικά 6 (1931), σ. 270 κ.ἑ. Ἀ. Ὀρλάνδου, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοί τῆς Ἑλλάδος, ἔ.ἄ., σ. 41-52. Ν. Κ. Μουτσόπουλου, Ἡ ἀρχιτεκτονική τῶν ἐκκλησιῶν καί τῶν μοναστηρίων τῆς Γορτυνίας, Ἀθῆναι 1956, σ. 162 καί 167-168. Μ. Γκητάκου, Ὁ εἰς Φιλιατρά βυζαντινῆς ἐποχῆς σταυρεπίστεγος ναός τῆς Ἀναλήψεως. Συμβολή εἰς τοὺς σταυρεπίστεγους ναοὺς τῆς Ἑλλάδος, Φιλιατρά 2, 7 (1958), σ. 17-27. Κ. Λασιθιωτάκη, Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης, Κρητικά Χρονικά 13 (1959), σ. 143-146. Γ. Α. Σωτηρίου, Χριστιανική καί Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1962, σ. 435-436. Χ. Μπούρα, Ρεκίτσα, Πελοποννησιακά 5 (1962), σ. 287-288. Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, Δύο σταυρεπίστεγοι ναοί τῆς Ἀργολίδος, Πελοποννησιακὴ Πρωτοχρονιά 1964, σ. 8-10. Γ. Δημητροκάλλη, Ἡ καταγωγή τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν, Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον, τόμ. Β', Ἀθῆναι 1966, σ. 187-211. Τοῦ ἰδίου, L'origine delle chiese dal tetto cruciforme, Palladio, Ν. S. 16 (1966), σ. 19-44. Χ. Μπούρα, Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς Ἀνδρουσῆς, Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον, τόμ. Β', ἔ.ἄ., σ. 272 κ.ἑ. J. Koder, Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboea während der Zeit der Venezianerherrschaft, Wien 1973, σ. 159-164. Α. Alpago Novello, Tipologia delle chiese bizantine della Grecia, Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina, XXII (1975), σ. 33 κ.ἑ. Χ. Μπούρα, Μαθήματα ἱστορίας τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τόμ. 2, Ἀθῆναι 1975, σ. 236-238.

12. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ἀγία Τριάς Κρανιδίου, ΕΕΒΣ 3 (1926), σ. 193-196. S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien (Miscellanea Byzantina Monacensia 20), München 1975, σ. 20-23.

φωνα μέ τήν ἀπλούστερη παραλλαγή, τό λεγόμενο σταυρεπίστεγο Α1 τῆς κατατάξεως τοῦ Ὁρλάνδου, στόν ὁποῖο ἀνήκει καί τό μικρό μνημεῖο κοντά στό Ἀλεποχώρι¹³. Ἐξάλλου, εἶναι περιττό νά ὑπογραμμισθῇ ὅτι γιά τή χρονολογική κατάταξη τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, οἱ ὁποῖοι τείνουν νά ὑποκαταστήσουν τελείως σέ ὁρισμένες περιοχές, ὅπως εἶναι λόγου χάρις ἡ Εὐβοία, τοὺς ὑπόλοιπους τύπους βυζαντινῶν ναῶν, ἡ μαρτυρία τοῦ ζωγραφικοῦ διάκοσμου, ὅπου σώζεται, ἀποκτᾷ ἐξαιρετική σημασία.

Πρὶν ἀσχοληθοῦμε μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Σωτήρα, ἀξίζει νά σημειώσουμε ὁρισμένες παρατηρήσεις σχετικά μέ τά δευτερεύοντα κτίσματα πού πλαισιώνουν τό μικρό ναό. Ὅπως γίνεται φανερό ἀπό τό Σχέδιο 1, τά μοναστηριακά κτίσματα τῆς ἀνατολικῆς καί τῆς νότιας πλευρᾶς ἔχουν σχεδόν τελείως καταστραφῇ. Ἐξάλλου, ὁ περίβολος τῆς μονῆς ἔχει ἀνανεωθῇ κατά τό μέγιστο μέρος σέ πρόσφατη ἐποχή. Ἡ κύρια εἴσοδος βρισκόταν στά ἀνατολικά, παρ' ὅλο πού ἡ πύλη τῆς εἰσόδου, ὅπως παρουσιάζεται σήμερα (Πί ν. 4α-β καί 5α), δέν μπορεῖ νά εἶναι παλαιότερη ἀπό τό 18ο αἶώνα.

Στή βόρεια πλευρά τοῦ μοναστηριοῦ σώζονται σέ πολύ καλή κατάσταση τρία ἰσόγεια κελλιὰ πού καλύπτονται μέ κυλινδρική καμάρα καί μέ δίρριχτη στέγη (Πί ν. 6 καί 8). Οἱ ἐσωτερικές τους διαστάσεις εἶναι οἱ ἐλάχιστες πού μποροῦν νά χρησιμοποιηθοῦν γιά κατοικία. Μέ τή σειρά, ἀπό τά δυτικά πρὸς τά ἀνατολικά, οἱ διαστάσεις τῶν κελλιῶν εἶναι 3.40×3.44 , 2.21×3.50 καί 2.30×3.50 μ. Τά κελλιὰ αὐτά ἔχουν ἀνοίγματα πρὸς τό ἐσωτερικό τῆς αὐλῆς καί πολύ μικρά παράθυρα πρὸς τό ἐξωτερικό. Διαθέτουν ἐρμάρια καί εἰδικώτερα τό πρῶτο, πού ἴσως ἀνῆκε στόν ἡγούμενο, ἔχει καί τζάκι. Τά ἀνοίγματα τῶν εἰσόδων εἶναι τοξωτά καί φέρουν μιὰ ἀπλή διακόσμηση πού μαρτυρεῖ ἀσφαλῶς τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας (Πί ν. 7α-β καί 9). Ζευγάρια ἀπό ξύλινα δοκάρια πάνω ἀπό κάθε θύρα φανερώνουν ὅτι σέ παλαιότερη ἐποχή ὑπῆρχαν ἐκεῖ στέγαστρα.

Ἕνας ἄλλος χώρος πού ἐκτείνεται στή δυτική πλευρά τοῦ μοναστηριοῦ καί σχηματίζει τή βορειοδυτική του γωνία χρησίμευε πιθανώτατα σάν τράπεζα τῆς μονῆς (Πί ν. 6). ἔχει διαστάσεις 9.30×3.50 μ. περίπου. Ἀργότερα στό χώρο αὐτό ἦταν καί τό μαγειρεῖο, ἐνῶ στή νότια πλευρά προστέθηκε καί ἕνας μέγας φούρνος. Ὁλος αὐτός ὁ χώρος εἶναι καμαροσκεπαστος μέ δικλινῆ στέγη. Πρέπει ἀκόμη νά σημειωθῇ ὅτι ὑπάρχει ἕνα στενό παράθυρο — πολεμίστρα — στή βόρεια πλευρά καί ὅτι τό δάπεδο αὐτῆς τῆς αἵθουσας ὅπως καί τῶν ὑπόλοιπων χώρων εἶναι χωμάτινο.

Στή νοτιοδυτική γωνία τῆς μονῆς σώζονται δύο ἄλλοι χώροι μέ ἐπιμηκυμένο σχῆμα πού εἶναι τόσο ἐρειπωμένοι σήμερα ὥστε δύσκολα προσφέρονται γιά παρατηρήσεις. Ἦσαν καί οἱ δύο καμαροσκεπαστοι, ἀλλά δέν ἀνήκουν στήν ἴδια ἐποχή· ἐξάλλου, δέν μποροῦν νά γίνουν βάσιμες ὑποθέσεις γιά τή λειτουργία τους. Στόν τοῖχο τοῦ ἐνός ἀπό τά δύο αὐτά κτίσματα, ἀπέναντι σχεδόν ἀπό τό καθολικό, ἔχει διαμορφωθῇ μιὰ κρήνη μέ τήν τυπική μορφή πού ἔπαιρνε αὐτή στήν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας (Πί ν. 5β). Ὡστόσο, δέν φαίνεται νά ὑπάρχει παροχή νεροῦ οὔτε δεξαμενή.

Τό μοναδικό ἀρχαῖο *spolium* πού μπορεῖ νά βρῇ κανεῖς στό χώρο τῆς μικρῆς μονῆς εἶναι ἡ βάση ἀπό ρωμαϊκό ἐπιτύμβιο περιρραντήριο σέ γκρίζα πέτρα (Πί ν. 10α).

Δέν εἶναι δυνατόν νά διατυπωθοῦν βάσιμες ὑποθέσεις γιά τή χρονολογική τοποθέτηση τῶν προσκτισμάτων τοῦ μοναστηριοῦ σ' αὐτό τό στάδιο τῆς ἐργασίας. Ὡστόσο, εἶναι φανερό

13. Ἕνα ἀπό τά παλαιότερα παραδείγματα τῆς παραλλαγῆς Α1 τῶν σταυρεπιστέγων εἶναι ὁ Ἅγιος Γεώργιος στήν Ἀνδρούσα. Βλ. Μπούρα, Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τῆς Ἀνδρούσης, ἔ.ἀ., ἰδιαίτερα σ. 284-285.

ὅτι δὲν διατηρεῖται σχεδὸν τίποτε ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ φάση τοῦ μοναστηριακοῦ πλαισίου, ἐκτός ἀπὸ ἓνα μικρὸ τμῆμα τοίχου ποῦ χωρίζει τὰ δύο παράλληλα κτίσματα τῆς νοτιοδυτικῆς γωνίας· ἐδῶ διακρίνονται τοῦβλα ἀνάμεσα σέ ἡμιλαξευμένες πέτρες ὥστε νά μπορῇ κανεῖς νά υποθέσῃ ὅτι αὐτό τό τμῆμα ἀνήκει στήν ἐποχὴ τοῦ καθολικοῦ.

Ὁ ναὸς τοῦ Σωτήρα κοντὰ στό Ἀλεποχώρι ἔχει ἓνα σημαντικὸ τοιχογραφικὸ σύνολο, ποῦ μπορεῖ νά χρονολογηθῇ μὲ εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ κριτήρια στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰώνα. Ἀποτελεῖ λίγο εἰρωνεῖα τῆς τύχης τό ὅτι σώζεται ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, ἀλλὰ δὲν φέρει χρονολογία (Πί ν. 11). Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ παρέχει τουλάχιστον μερικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ στὸν Χριστό, καθὼς καὶ γιὰ τό ὄνομα καὶ τὴν ιδιότητα τοῦ κτήτορα. Ἡ ἐπιγραφή εἶναι ἡ ἑξῆς:

† Ἀνγέρθη ἐκ βαράθρων) ὁ
θεῖος ν(α)ός τοῦ Κ(υρίο)υ ἡμ(ῶν)
Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ δηὰ μιστῶ(;) ἀπο-
δωσι τοῦ ἐδλαβε(στά)του Λέον-
το(ς) ἱερ(έως) τοῦ Κοκαλάκη ἄμα
σιμβύου κ(αί) τέκνης κ(αί) τῆς
μ(ητ)ρ(ό)ς αὐτοῦ. [Ἀμήν;]

Στὴν ἐπιγραφή λείπει ἡ λέξις ἀνιστορήθη ποῦ συνοδεύει συνήθως τό ἀνγέρθη στίς κτητορικὲς ἐπιγραφές. Ἐξάλλου, ἡ ἀστεία μεταποίηση τοῦ ἐκ βάθρων εἰς ἐκ βαράθρων παρατηρεῖται καὶ σέ ἄλλες ἐπιγραφές τοῦ εἴδους αὐτοῦ¹⁴.

14. Βλ. π.χ. τοὺς Ἀγίους Θεοδώρους στὴν Καφιόνα τῆς Μέσα Μάνης (1145). Ν. Β. Δρανδάκη, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθῆναι 1964, σ. 73. Ἐπίσης τὴν Παναγία τῇ Λαμπηνῇ στὸν Δρύμισκο τῆς ἐπαρχίας Ἀγίου Βασιλείου κοντὰ στό Ρέθυμνο (1317-1318). G. Gerola, Monumenti Veneti dell' isola di Creta, τόμ. 4, Venezia 1932, σ. 491. Βλ. ἀκόμη αὐτ., σ. 565 γιὰ ἓνα μεταγενέστερο παράδειγμα. Γιὰ τό γλωσσικὸ αὐτό τύπο καὶ γιὰ μερικὰ παραδείγματα βλ. N. Bees, Die Worte βόθρος, βάραθρον = βάθρον in einer christlich-epigraphischen Formel, Glotta, IX (1918), σ. 109-112.

Β'. ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ὁ ναός τοῦ Σωτήρα διατηρεῖ σέ καλή κατάσταση τό μεγαλύτερο τμήμα ἀπό τό ζωγραφικό του διάκοσμο. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ ζωγραφική τῆς ἐγκάρσιας καμάρας πού ἔχει ὑποστῆ σημαντική φθορά ἔτσι ὥστε εἶναι δύσκολο νά ἀποκατασταθοῦν ὁ ἀριθμός καί ἡ ταυτότητα τῶν σκηνῶν πού τήν κοσμοῦσαν ἄλλοτε. Οἱ σκηνές ἔχουν πάρει θέση στά ὑψηλότερα τμήματα, ἐνῶ τά πορτραῖτα τῶν ἁγίων βρίσκονται στή χαμηλότερη ζώνη, ὅπως συνηθίζεται στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν.

Ι. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ

Στό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ Παντοκράτορα σέ προτομή πού διατηρεῖται σέ κακή κατάσταση (Πί ν. 12). Δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τό κεφάλι του σῶζονται ἐν μέρει μεγάλοι δίσκοι πού περιεῖχαν τά συμπλήματα μέ τό ὄνομά του. Ὁ Χριστός πλαισιωνόταν ἀπό δύο ὁλόσωμους ἀγγέλους πού ἔσκυβαν πρὸς τό μέρος του. Ἀριστερά διαγράφεται τό πρόσωπο τοῦ Μιχαήλ καί σῶζεται τό κάτω μέρος ἀπό τό σῶμα του· διατηρεῖται καί ἡ ἐπιγραφή μέ τό ὄνομά του *Μιχ(α)ήλ*. Δεξιά σῶζεται τμήμα ἀπό τό κεφάλι τοῦ Γαβριήλ (Πί ν. 13), καθὼς καί ἡ ἐπιγραφή μέ τό ὄνομά του: *Ὁ ἀρχ(άγγελος) [Γαβρι]ήλ*.

Στόν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας εἰκονίζονται τέσσαρες ἱεράρχες (Πί ν. 14 καί 15). Οἱ μορφές τους κόβονται ἀπό τή μέση καί κάτω μέ τήν κτιστή τράπεζα πού διαμορφώθηκε στή θέση αὐτή. Ἀπό ἀριστερά πρὸς τά δεξιά εἰκονίζονται ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος (*Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος*) (Πί ν. 16), ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (*Ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ Χρυσόστομος*) (Πί ν. 17), ὁ Μέγας Βασίλειος (*Ὁ ἅγιος Βασίλειος*) καί ὁ Γρηγόριος Νύσσης (*Ὁ ἅγιος Γριγώριος Νίσσης*) (Πί ν. 18).

Ἡ μορφή ἑνὸς ἀνώνυμου ἁγίου ὡς τή μέση — διατηρεῖται καλά μόνο τό κεφάλι (Πί ν. 19) — στό βόρειο τοῖχο, ἐπάνω ἀπό μιὰ κόγχη πού ἀναπληρώνει τήν πρόθεση, ἐντάσσεται ἐπίσης στό πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ. Στό πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ ἐντάσσεται ἐν μέρει καί ὁ Εὐαγγελισμός πού παριστάνεται στά μέτωπα τοῦ τοίχου, δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τήν κόγχη. Σῶζεται μόνο ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (Πί ν. 20), ἀριστερά, ἐνῶ ἡ μορφή τῆς Παναγίας, δεξιά, καλύπτεται σήμερα ἀπό ἀσβέστωμα· διακρίνεται μόνο τμήμα ἀπό τό φωτοστέφανο, καθὼς καί ἡ ἐπιγραφή: *† Ἰδου ἡ δούλει Κ(υρί)ου γ[έ]νοιτο μ[οι κα]τ[ά] τ(ό) ρ[ή]μα σου* (Λουκᾶς 1:38).

Οἱ δύο μορφές τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἔχουν πάρει θέσεις κάτω, χαμηλά, ἐπειδὴ ἔπρεπε νά ἀφήσουν ἐλεύθερη τήν ἐπιφάνεια ἀπό πάνω γιά μιὰ ἄλλη παράσταση πού φαίνεται ἐλάχιστα σήμερα. Τμήμα ἀπό ξύλινο ἐπιπλο ἐπάνω ἀπό τήν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καί ὁ φωτοστέφανος μιᾶς μορφῆς ὑποδηλώνουν ὅτι ἴσως πρόκειται γιά τή σκηνή τῆς Πεντηκοστῆς πού συνδέεται μέ τήν εἰκονογραφία τοῦ ἱεροῦ¹⁵.

15. Πρβλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καί Παρισινοῦ 1208, ΕΕΒΣ 13

Ἡ τελευταία σκηνή στό χώρο τοῦ ἱεροῦ εἶναι ἡ Ἀνάληψη πού καλύπτει ὅλο τό ἀνατολικό τμήμα τῆς κατά μήκος καμάρας (Π í ν. 40 καί 45). Στό νότιο μισό τῆς καμάρας σώζεται καί μέρος ἀπό τήν κλασσική φράση πού ἀπευθύνουν οἱ ἄγγελοι στούς ἀποστόλους: *Τί ἐστικατε [βλέποντες εἰς τόν οὐρανόν]. Οὕτως ἐλεύσετε καθ' ὃν τροπο [ἐθεάσασθε αὐ]τον πορεβόμεν(ον) εἰς τόν ο(ὐρ)ανόν* (Πράξεις Ἀποστόλων 1: 11).

Τέλος, μιά παράσταση — ἀσφαλῶς πορτραίτου — ὑπῆρχε στό νότιο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ, ἀλλά σήμερα εἶναι σκεπασμένη μέ ἀσβέστωμα.

II. ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ

Ἡ διάταξη τοῦ ζωγραφικοῦ διάκοσμου στόν κυρίως ναό ἔχει ἄμεση σχέση μέ τόν ἀρχιτεκτονικό τύπο τοῦ μνημείου. Ὅπως καί σέ ἄλλες διακοσμήσεις ναῶν τοῦ τύπου αὐτοῦ, παρατηρεῖται ἐδῶ μιά προσπάθεια νά προσαρμοσθῇ τό κλασσικό πρόγραμμα ἐνός ἐγγεγραμμένου σταυροειδοῦς ναοῦ μέ τροῦλλο στόν τύπο τοῦ σταυρεπιστέγου. Τοῦτο ἄλλωστε φάνηκε καί ἀπό τή μετάθεση τῆς μορφῆς τοῦ Παντοκράτορα στό τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, πού ἐδῶ ἔχει καί εἰδικό λόγο παρουσίας, ἀφοῦ ὁ ναός ἦταν ἀφιερωμένος στόν Χριστό.

Ἀπό τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ τροῦλλου τῶν βυζαντινῶν ναῶν ἔχουν παραμείνει στό ναό τοῦ Σωτήρα οἱ μορφές τῶν εὐαγγελιστῶν, οἱ ὁποῖες πῆραν θέση στίς τριγωνικές ἐπιφάνειες πού δημιουργοῦνται στή συνάντηση τῆς ἐγκάρσιας καί τῆς κατά μήκος καμάρας τοῦ ναοῦ. Στά ὑποτυπῶδη αὐτά «λοφία» εἰκονίζονται, βορειοδυτικά, ὁ εὐαγγελιστής Μάρκος (*Ὁ ἄ(γιος) Μάρκος*) (Π í ν. 54) καί, νοτιοδυτικά, ὁ Ματθαῖος (*Ματ(θ)αῖος*), ἐνῶ δέν σώζονται οἱ δύο ἄλλοι εὐαγγελιστές· μόνο τό κάθισμα τοῦ ἐνός ἀπό αὐτούς διατηρεῖται ἐν μέρει στή βορειοανατολική τριγωνική ἐπιφάνεια.

Μερικές ἀπό τίς πρῶτες σκηνές τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου εἰκονίζονται στήν ἐγκάρσια καμάρα τοῦ ναοῦ. Εἰδικώτερα, ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ παριστάνεται στό ἀνατολικό μισό τῆς καμάρας, ἀριστερά, καθώς βλέπουμε πρὸς τό ἱερό· σώζονται μόνο μικρά τμήματα ἀπό τή λεκάνη τοῦ Λουτροῦ καί ἀπό τίς δύο γυναικεῖες μορφές πού παραστέκουν τό Βρέφος. Ἐπειδή μεγάλο τμήμα τῆς ἔχει καλυφθῇ ἀπό νεώτερο ἐπίχρισμα, δέν εἶναι βέβαιο ἐάν ὁλόκληρη αὐτή ἡ ἐπιφάνεια ἔδειχνε μόνο τή Γέννηση. Ὡστόσο, ἡ ἀμέσως ἐπόμενη σκηνή ἀπό τό Δωδεκάορτο, δηλαδή ἡ Ὑπαπαντή, βρίσκεται στό νότιο τύμπανο τῆς καμάρας αὐτῆς. Κάτω, χαμηλά, σώζεται μόνο τμήμα βωμοῦ μέ κόκκινο ὕφασμα, ἐνῶ διατηρεῖται καί μέρος ἀπό τό σῶμα μιᾶς μορφῆς πού εἰκονιζόταν στή δεξιὰ ἄκρη. Τό μικρό τοξωτό παράθυρο στό τύμπανο τῆς καμάρας θά εἶχε ὑπαγορεύσει τό μοῖρασμα τῶν τεσσάρων μορφῶν τῆς σκηνῆς σέ δύο ὁμάδες μέ κεντρικό ἄξονα τό βωμό, ὅπως καί σέ ἄλλους ναούς¹⁶.

Ἡ ἐπόμενη σκηνή τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου εἶναι ἡ Βάπτιση (Π í ν. 23), πού σώζεται σέ κακή κατάσταση στό δυτικό μισό τῆς ἐγκάρσιας καμάρας, πρὸς νότον. Στήν ὑπόλοιπη ἐπιφάνεια αὐτοῦ τοῦ τμήματος τῆς καμάρας διακρίνεται μόνο μιά μορφή παιδιοῦ πού εἶναι

(1937), σ. 174. Ἡ σκηνή τῆς Πεντηκοστῆς παρατηρεῖται στό χώρο τοῦ ἱεροῦ στή Sopoćani (V. J. Djurić, Sopoćani, Beograd 1963, σχέδ. σελ. 126-127) καί στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στή βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Θεσσαλονίκης (Γ. καί Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλική τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήναι 1952, σ. 215, πίν. 88β).

16. Βλ. π.χ. τήν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Πέτρου στή Καλύβια τῆς Ἀττικῆς. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, σ. 75.

γυρισμένο προς τὰ ἄριστερά μέ τὰ χέρια ἀπλωμένα ἐμπρός του (Πί ν. 54). Ἴσως ἀνήκει σέ ἓνα ἀπό τὰ συμπληρωματικά ἐπεισόδια τοῦ κύκλου τῆς Βαπτίσεως¹⁷. Ἡ ὑπόθεση αὐτή ἐνισχύεται καί ἀπό τό γεγονός ὅτι, στό βόρειο τοῖχο, δηλαδή κοντά στήν κατεστραμμένη παράσταση, εἰκονίζεται μιὰ ἄλλη σκηνή ἀπό τή ζωή τοῦ Προδρόμου, τό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη, μαζί μέ τό ἐπεισόδιο τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ Ἰωάννη (Πί ν. 22).

Ὁ χριστολογικός κύκλος συνεχίζεται στό βόρειο τύμπανο τῆς ἐγκάρσιας καμάρας μέ τή Μεταμόρφωση, ἀπό τήν ὁποία σώζεται μόνο ἓνα τμήμα (Πί ν. 22). Ἡ συνέχεια τοῦ κύκλου βρίσκεται στό νότιο τοῖχο, ὅπου διατηρεῖται μικρό μέρος ἀπό τήν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου (Πί ν. 24). Ἡ ἐπόμενη σκηνή, ἡ Βαϊοφόρος (Πί ν. 25), διατηρεῖται σέ ἄρκετά καλή κατάσταση στό νοτιοδυτικό τμήμα τῆς κατά μήκος καμάρας, ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπό τήν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου. Ἀκολουθεῖ ἡ Σταύρωση σέ κακή κατάσταση πού καλύπτει ὅλο τό τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοίχου ἐπάνω ἀπό τήν εἴσοδο (Πί ν. 28 καί 29). Ἀπό τίς ἐπιγραφές διακρίνονται λίγο ἐκεῖνες πού συνοδεύουν τήν Παναγία: *Γύναι ἡδού ὁ υἱός σου* (Ἰωάννης 19:26) καί τόν Ἰωάννη: *Κ(αί) σί φήλ[ε] ται τῆς μη(τρό)ς*. Ἐξαιρετική διατήρηση παρουσιάζει ἡ σκηνή μέ τίς Μυροφόρες στό Μνήμα στό βόρειο τοῖχο (Πί ν. 30), ἐνῶ πολύ καλά διατηρεῖται καί ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος στό βορειοδυτικό τμήμα τῆς κατά μήκος καμάρας (Πί ν. 34), ἀκριβῶς ἐπάνω ἀπό τήν προηγούμενη σκηνή.

Τό πρόγραμμα τοῦ κυρίως ναοῦ περιλαμβάνει ἀκόμη δύο σκηνές πού δέν ἀνήκουν ὡστόσο στό χριστολογικό κύκλο. Στό μέσο τοῦ νότιου τοίχου, ἀκριβῶς κάτω ἀπό τήν Ὑπαπαντή, εἰκονίζεται ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας (Πί ν. 47). Ἀπό τήν ἐπιγραφή τῆς σκηνῆς σώζεται ἓνα τμήμα: *τῆς ἀγίας Θ(εοτό)κου* (λείπει ἡ ἀρχή: *Τό γενέσιον*), καθώς καί τό ὄνομα τῆς Ἄννας: *Ἡ ἀγί(α) Ἄννα*. Στό μέσο τοῦ βόρειου τοίχου, ἀκριβῶς κάτω ἀπό τή Μεταμόρφωση, εἰκονίζεται τό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη (Πί ν. 50)· ἀπό τήν ἐπιγραφή τῆς σκηνῆς διατηρεῖται ἡ ἀρχή: *Τό σινπό[σιον]*. Καί οἱ δύο αὐτές τοιχογραφίες σώζονται σέ πολύ καλή κατάσταση.

Τά ἁγιογραφικά πορτραῖτα εἰκονίζονται σέ μιὰ μόνο ζώνη στό κάτω μέρος τῶν τοίχων. Στό βόρειο τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ, κοντά στό ἱερό, θά ὑπῆρχε παράσταση ἁγίου προσώπου πού ἔχει τελείως καλυφθῇ ἀπό ἀσβέστωμα. Ἐπειδὴ ἀπέναντι ἀκριβῶς, στό νότιο τοῖχο, ὑπάρχει θέση καί γιά ἄλλη παράσταση πού σήμερα δέν φαίνεται καθόλου, ὑποθέτουμε ὅτι ἐδῶ θά εἰκονίζονταν οἱ μορφές τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας. Ὅπως εἶναι γνωστό, οἱ δύο αὐτές παραστάσεις παίρνουν ἀνάλογη θέση σέ πολλούς ναούς, γιατί ἀναπληρώνουν τίς μεγάλες εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας στό τέμπλο.

Πλαί στήν ὑποτιθέμενη παράσταση τῆς Παναγίας πού δέν φαίνεται σήμερα καί πάντοτε μέ διεύθυνση ἀπό τό ἀνατολικό τμήμα πρὸς δυσμὰς, βλέπουμε ἓνα νεαρό στρατιωτικό ἅγιο (Πί ν. 58). Δέν σώζεται τό ὄνομά του, ἀλλά ἡ φυσιογνωμία του, καθώς καί ἡ ἀπεικόνισή του πλάι στόν ἅγιο Δημήτριο, φανερώσουν ὅτι πρόκειται γιά τόν Νέστορα. Ἀκολουθεῖ ὁ Δημήτριος (Ὁ ἅγιος Δημήτριος) (Πί ν. 56) καί στή συνέχεια ἡ ἔφιππη παράσταση τοῦ ἁγίου Γεωργίου πού φονεῦει τό δράκοντα (Ὁ ἅγιος Γεώργιος) (Πί ν. 55). Στό βόρειο τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ἀπό τή μιὰ πλευρά τῆς εἰσόδου, εἰκονίζονται δύο ἱερατικοί ἅγιοι, ὁ Παντελεήμων (Παντε[λε]ήμ[ω]ν) καί ὁ Ἑρμόλαος (Ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος) (Πί ν. 60). Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά τῆς θύρας εἰκονίζονται δύο ἅγιες γυναῖκες, ἡ ἁγία Παρασκευή (Παρα[σκε]βι)

17. Γιά τὰ συμπληρωματικά αὐτά ἐπεισόδια τοῦ κύκλου τῆς Βαπτίσεως βλ. κυρίως τίς τοιχογραφίες στό καθολικό τῆς Μονῆς Χελανδαρίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους καί στόν ἐξωνάρθηκα τῆς Bogorodica Ljeviška στήν Prisen. P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, The Kariye Djami, τόμ. 4 (Studies in the Art of the Kariye Djami), Princeton 1975, εἰκ. 9 καί 10.

(Πί ν. 62), καί ἡ ἁγία Μαρίνα (*Ἡ ἁγία Μαρήνα*) (Πί ν. 63). Στό νότιο τοῖχο σώζεται τό κάτω μέρος ἀπό τό σῶμα δύο μοναστικῶν ἁγίων, ὅπως δείχνουν ἡ ἐνδυμασία τους — τό μεγαλόσχημα — καί ἡ ἐπιγραφή: *ὁσ[ιος] π(ατ)ήρ* πού τίς συνοδεύουν. Ὑπῆρχε καί τρίτη παράσταση ἁγίου προσώπου στό νότιο τοῖχο, ἀλλά καταστράφηκε ὁλόκληρη σχεδόν ὅταν ἀνοιξαν τό παράθυρο στή θέση αὐτή. Τέλος, κοντά στό ἱερό, πάντοτε στόν ἴδιο τοῖχο, ὑπάρχει θέση γιά μιά ἀκόμη παράσταση ἁγίου προσώπου, ὅπως σημειώθηκε προηγουμένως. Νομίζουμε ὅτι ἐδῶ εἰκονίζοταν ὁ Χριστός πού θά ἀποτελοῦσε ζεῦγος μέ τήν Παναγία, ἀκριβῶς ἀπέναντι.

Τό κόσμημα κατέχει πολύ μικρή θέση στό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ Σωτήρα· μόνο τρεῖς τύποι σώζονται καί δέν φαίνεται νά ὑπῆρχαν περισσότεροι. Κατ' ἀρχήν στό δυτικό τμήμα τοῦ ναοῦ διατηρεῖται μικρό τμήμα ἀπό κόσμημα μέ ρομβοειδῆ σχήματα, τό ὁποῖο ἀνῆκε στήν πλατιά ταινία πού διέτρεχε τό κλειδί τῆς κατά μήκος καμάρας. Ἀκόμη σώζονται τμήματα ἀπό ἐλικοειδῆ φυτικό βλαστό σέ κόκκινο καί μαῦρο χρῶμα πάνω σέ ἄσπρο κάμπο στή διακοσμητική ζώνη πού περιέτρεχε τούς τοίχους τοῦ ναοῦ, κάτω ἀπό τά ἀγιογραφικά πορτραῖτα. Τέλος, διατηρεῖται τμήμα ἀπό τήν ἀπλή ὀδοντωτή ταινία σέ προοπτική ἀπόδοση στό δυτικό τόξο τοῦ ἀνατολικοῦ μισοῦ τῆς κατά μήκος καμάρας· ἡ ταινία ἔχει ἀποδοθῇ μέ τέσσαρα χρώματα: μαῦρο, ἄσπρο, κόκκινο καί ὠχρα.

Γ'. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ι. ΙΕΡΟ

Ἀπό τήν παράσταση τοῦ Παντοκράτορα¹⁸ στηθαίου στό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης σώζονται τμήματα μόνο (Πί ν. 12). Στό πλατύ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τονίζονται τά μεγάλα ἀμυγδαλωτά μάτια μέ τό ἀπόμακρο βλέμμα, ἡ μεγάλη μύτη καί τό μουστάκι πού πέφτει χαρακτηριστικά πρὸς τά κάτω, πλαισιώνοντας ἕνα μικρό στόμα. Ἡ ἔκφραση τοῦ Παντοκράτορα ἔχει τήν αὐστηρότητα πού χαρακτηρίζει συνήθως τίς παραστάσεις του στόν τροῦλλο· αὐτή τή μορφή ἀντικαθιστᾷ ἐδῶ ἀπό μιά ἀποψη ἀφοῦ ὁ ναός δέν ἔχει τροῦλλο.

Ἡ πελώρια μορφή τοῦ Χριστοῦ μέ τή μνημειώδη ἐμφάνιση πού δεσπόζει στήν κόγχη εἶναι ὁπωσδήποτε ἡ πιό ἀξιοσημείωτη ἰδιομορφία τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, ἀφοῦ παίρνει τή θέση τῆς Παναγίας πού εἶναι σταθερή σέ τοῦτο τό μέρος τοῦ ναοῦ ἀπό τό τέλος τῆς Εἰκονομαχίας καί ἔπειτα. Ἡ παρέκκλιση ἀπό τήν παράδοση ὀφείλεται, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, στήν ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ στόν Χριστό καί ἀκόμη στόν ἀρχιτεκτονικό τύπο τοῦ μνημείου. Ἡ ἴδια ἰδιομορφία παρατηρεῖται σέ ἀρκετούς, ἰδίως ἐπαρχιακοῦς ναούς, ὅταν μάλιστα εἶναι ἀφιερωμένοι στόν Χριστό. Ἀντίθετα ὅμως ἀπό ὅ,τι συμβαίνει συνήθως, στό ναό τοῦ Σωτήρα ὁ Χριστός δέν πλαισιώνεται ἀπό τήν Παναγία καί τόν Πρόδρομο γιά νά ἀποτελέσουν τή Δέηση¹⁹, οὔτε εἰκονίζεται τελείως μόνος²⁰, ἀλλά παριστάνεται ἀνάμεσα σέ δύο σεβίζοντες ἀγγέλους μέ αὐτοκρατορική ἐνδυμασία (Πί ν. 13).

Τό εἰκονογραφικό αὐτό σχῆμα θεωρήθηκε ἀπό τόν καθηγητή Ἀ. Ξυγγόπουλο σάν τό τελευταῖο ἐξελικτικό στάδιο ἑνός ἀποκαλυπτικοῦ θέματος πού εἰκονογραφεῖται ἀπό τήν παλαιοχριστιανική ἐποχή καί πού πῆρε τήν ὀριστική του μορφή ἀργότερα, κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τῆς λειτουργίας²¹. Γίνεται ὥστόσο φανερό ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα σέ δύο σεβίζοντες ἀγγέλους σημειώνεται πολύ σπάνια στή βυζαντινὴ μνημειακὴ ζωγραφική. Τό πλησιέστερο παράδειγμα στό εἰκονογραφικό σχῆμα τοῦ Σωτήρα παρατηρεῖται στήν τοιχογραφία τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα στή βόρεια κόγχη τοῦ δίκλιτου ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικο-

18. Γιά τήν εἰκονογραφία τοῦ Παντοκράτορα βλ. C. Capizzi, Παντοκράτωρ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica, Roma 1964. K. Wessel, Das Bild des Pantokrator, Polychronion (Festschrift für F. Dölger), Heidelberg 1966, σ. 251 κ.ἑ. E. Lucchesi-Palli, Christus-Pantokrator, Lexikon der christlichen Ikonographie, I (Freiburg 1969), στ. 392-394.

19. Τά παραδείγματα τῆς Δεήσεως στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ εἶναι πολλά, ἰδιαίτερα σέ ἐπαρχιακοῦς ναούς τῆς Καππαδοκίας, τῆς Ρόδου, τῆς Κρήτης καί τῆς Νότιας Ἰταλίας. Πρβλ. Ἀ. Κ. Ὁρλάνδου, Δύο βυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, ABME Η' (1955-56), σ. 133 κ.ἑ.

20. Ὁ Παντοκράτορας μόνος εἰκονίζεται συχνά στήν κόγχη τῶν ναῶν τῆς Κρήτης. Γιά μερικά παραδείγματα βλ. Κ. Λασσιθιωτάκη, Δύο ἐκκλησίες στό Νομό Χανίων, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Β' 1960-1961 (1962), σ. 28, σημ. 4. Γενικά γιά τό θέμα τοῦ Παντοκράτορα στήν κόγχη βλ. Α. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 224.

21. Α. Xyngopoulos, Une icone byzantine à Thessalonique, C.A. III (1948), σ. 120-124.

λάου στο Γεράκι²². Τό σχήμα αυτό είναι πιθανόν να οφείλεται ως ένα βαθμό σε επίδραση από την παράσταση της Παναγίας στην κόγχη του ιεροῦ, τήν ὁποία πλαισιώνουν σχεδόν χωρίς ἐξαίρεση ἀρχάγγελοι. Εἶναι ἐπίσης δυνατόν τό σχήμα στό ναό τῆς Ἀττικῆς νά ἀντανακλᾷ τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τῶν βυζαντινῶν ναῶν ὅπου ὁ Παντοκράτορας περιβάλλεται συχνά ἀπό σεβίζοντες ἀγγέλους στή μεσαία ζώνη. Ἐτσι θά μποροῦσε νά ἐξηγηθῇ καί ἡ δυσαναλογία στήν κλίμακα πού παρουσιάζουν ἡ πελώρια μορφή τοῦ Χριστοῦ καί οἱ δύο μικροσκοπικοί ἄγγελοι δεξιά καί ἀριστερά του.

Οἱ τέσσαρες ἱεράρχες στό ἡμικυλινδρικό τμήμα τῆς κόγχης ἔχουν πάθει ἀρκετή φθορά, ἀλλά, ἐκτός ἀπό τόν Βασίλειο, τά πρόσωπά τους διατηροῦνται σχεδόν ἀνέπαφα καί ἔτσι προσφέρονται ἰδιαίτερα γιά εἰκονογραφικές παρατηρήσεις. Τό πιό χαρακτηριστικό πορτραῖτο εἶναι τοῦ Ἰωάννη τοῦ Χρυσόστομου (Πί ν. 14 καί 17) πού παρουσιάζεται συνήθως σάν ἕνα ἀπό τά περισσότερο ὁλοκληρωμένα ἐπιτεύγματα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφικῆς προσωπογραφίας. Ἡ παράσταση τοῦ ναοῦ ἀνήκει στόν πιό αὐθεντικό ἀπό τούς τρεῖς φυσιογνωμικούς τύπους τοῦ ἁγίου πού διέκρινε ὁ Otto Demus²³. Πρόκειται γιά τόν ἀσκητικό τύπο, ὁ ὁποῖος ἐπικρατεῖ ἀπό τόν 11ο αἰῶνα καί ἔπειτα καί πιθανότατα ἀντιγράφει τά πραγματικά χαρακτηριστικά τῆς φυσιογνωμίας τοῦ ἁγίου, ὅπως θά παρουσιάζονταν σέ πορτραῖτα τῆς ἐποχῆς του²⁴. Ὁ τύπος αὐτός δείχνει τόν Ἰωάννη τόν Χρυσόστομο μέ τριγωνικό πρόσωπο, μέ λίγα μαλλιά καί ἀραιό γένι, μέ βαθουλωμένα μάτια καί ἄσκαρκα χεῖλη. Στήν τοιχογραφία ὅλα τά «ἀσκητικά» χαρακτηριστικά πού συνδέονται μέ τήν προσωπικότητα τοῦ δύσθυμου καί χολερικοῦ πατριάρχη μέ τήν ἐριστική διάθεση καί τήν εὐθραυστη ὑγεία²⁵ ἔχουν πάρει ἰδιαίτερη ἔμφαση ἔτσι ὥστε νά δώσουν ἕνα ρεαλιστικό πορτραῖτο μέ ἔντονο ψυχολογικό χαρακτήρα.

Τό πρόσωπο τοῦ Μεγάλου Βασιλείου πλάι στόν Χρυσόστομο δέν σώζεται καλά (Πί ν. 15). Ὡστόσο φαίνονται καθαρά τά μαῦρα πυκνά μαλλιά καί ἐν μέρει ἡ μακριά μυτερή γενειάδα πού συνδέονται σταθερά, ἤδη ἀπό παλαιά ἐποχή, μέ τήν εἰκονογραφία αὐτοῦ τοῦ

22. Αὐτ., σ. 123, εἰκ. 6. Ἐπίσης Μ. Σωτηρίου, Ἡ πρόμος παλαιολόγειος Ἀναγέννησις εἰς τās χώρας καί τās νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τόν 13ον αἰῶνα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ' 1964-1965 (1966), σ. 267. Στίς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα σέ ἀγγέλους στήν κόγχη τοῦ ιεροῦ μποροῦν νά προστεθοῦν καί λίγα ἀκόμη παραδείγματα. Βλ. Χυγγοπουλος, Une icône byzantine à Thessalonique, ἔ.α., σ. 122-123. Ἀνάλογο παράδειγμα βρίσκεται καί στήν κεντρική ἀψίδα τοῦ ναοῦ τοῦ Ljutibrod στή Βουλγαρία (β' μισό 14ου αἰ.). Grabar, Peinture religieuse en Bulgarie, σ. 223-224. Ἐξάλλου, ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα σέ δύο ἀγγέλους παρατηρεῖται σπάνια καί στούς ὑπόλοιπους χώρους τῶν βυζαντινῶν ναῶν (ἕνα παράδειγμα σημειώνεται στίς τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνα στήν Ἀγία Σοφία Μονεμβασίας ὅπου ἡ θέση του εἶναι ἐπάνω ἀπό τήν κύρια εἴσοδο πού ὁδηγεῖ ἀπό τό νάρθηκα στόν κυρίως ναό).

23. O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, D.O.P. 14 (1960), σ. 110 κ.ἑ. Ὁ πρῶτος, ὁ νεανικός τύπος τῆς φυσιογνωμίας τοῦ ἁγίου, τόν παρουσιάζει μέ κανονικό πρόσωπο καί μέ ἀραιό γένι, χωρίς νά ὑπογραμμίζονται τά ἀτομικά χαρακτηριστικά του· πρόκειται γιά ἕναν ἀφηρημένο τύπο πού θυμίζει περισσότερο εἰκόνα καί πού ἐμφανίζεται στά παλαιότερα πορτραῖτα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Χρυσόστομου. Ὁ δεύτερος, ὁ «ἀσκητικός» τύπος, παρουσιάζεται στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα. Τέλος ὁ τρίτος τύπος, ὁ «κοῦμανιστικός», ἔχει σημειωθῇ σποραδικά σέ ἔργα τῆς πρωτεύουσας πού ἔγιναν στό ἀναγεννησιακό κλίμα τῆς ἐποχῆς τῶν Μακεδόνων καί τῶν Παλαιολόγων. Στόν τελευταῖο αὐτό τύπο δέν ἔχουν ἐξαρθῇ τά ἀσκητικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου· ἀντίθετα μάλιστα, ἡ φυσιογνωμία του ἀνταποκρίνεται πολύ περισσότερο στίς κλασσικές ἀρχές γιά τό ἀνδρικό κάλλος.

24. Βλ. αὐτ., σ. 114 κ.ἑ. Πρβλ. καί A. Grabar, Martyrium, τόμ. II, Paris 1946 (Variorum Reprint, London 1972), σ. 25, σημ. 2.

25. Βλ. τήν περιγραφή τοῦ Ἑλπίου. Μ. Χατζηδάκη, Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, ΕΕΒΣ 14 (1938), σ. 413.

ιεράρχη²⁶. Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος, κοντά στὸν Χρυσόστομο (Πί ν. 14 καὶ 16), ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ ἄσπρα μαλλιά καὶ τὸ τετράγωνο γένι, σάν σκούπα, καὶ ἀκόμη ἀπὸ τὸ εὐρὺ μέτωπο πού ἀποδίδει σ' αὐτόν ἡ παράδοση ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο-10ο αἰώνα, ὅπως φανερώνει τὸ κείμενο τοῦ Ἑλπίου²⁷.

Ἐναντιὸ κλασσικὸ τύπο βυζαντινοῦ ἀγιογραφικοῦ πορτραίτου ἀντιπροσωπεύει ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Γρηγορίου Νύσσης (Πί ν. 15 καὶ 18). Τὸ λεπτό, εὐαίσθητο πρόσωπο τοῦ ἁγίου πλαισιώνεται ἀπὸ πυκνά ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Ἡ φυσιογνωμία του ἐδῶ δὲν συμφωνεῖ μέ τις περισσότερες παραστάσεις του στὴν τέχνη πού τὸν δείχνουν μέ μαῦρα μαλλιά²⁸. Ἀνταποκρίνεται ὡστόσο στὴ φιλολογικὴ παράδοση τῆς εἰκονογραφίας του, ὅπως σημειώνεται στὸν Ἑλπίο καὶ στὴν Ἑρμηνεία τῶν Ζωγράφων²⁹. Ἐκτός ἀπὸ τὴν περίπτωση τοῦ πορτραίτου τοῦ ναοῦ κοντά στό Ἀλεποχώρι, ἡ παράσταση τοῦ Γρηγορίου Νύσσης μέ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια παρατηρεῖται στίς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη κοντά στό Μαρκόπουλο, πού μποροῦν νά χρονολογηθοῦν στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰώνα³⁰. Ἀπὸ παραδείγματα σέ ἄλλες περιοχές σημειώνονται οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στὴν Αἰανή ἔξω ἀπὸ τὴν Κοζάνη³¹ καὶ τοῦ ἱεροῦ τῆς Πόρτα-Παναγιάς κοντά στά Τρίκαλα (περίπου 1285)³².

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού ἀποκρυσταλλώθηκε ἡ παράδοση γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν ἱεραρχῶν στό χωρὸ τοῦ ἱεροῦ, ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Μέγας Βασίλειος παίρνουν σταθερὴ θέση στό κέντρο τῆς ἀψίδας ὡς συγγραφεῖς τῶν δύο σπουδαιότερων κειμένων τῆς λειτουργίας πού διαδραματίζεται ἐδῶ. Γιὰ παρόμοιο λόγο ἀπεικονίζεται σχεδὸν πάντοτε κοντά στοὺς δύο ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ἐνῶ ὁ τέταρτος σέ προτίμηση ἱεράρχης τῆς ἀψίδας εἶναι ὁ Νικόλαος ἢ ὁ Ἀθανάσιος. Στό ναὸ τοῦ Σωτήρα λείπει ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, ἐνῶ ἔχουν ἀπεικονισθῇ ὁ Ἀθανάσιος καὶ ὁ Γρηγόριος Νύσσης. Ὁ τελευταῖος ἐμφανίζεται πολὺ σπάνια σ' αὐτὴ τὴ θέση, ὅταν μάλιστα ὁ ἀριθμὸς τῶν ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα δὲν ὑπερβαίνει τοὺς τέσσαρες. Ἐκτός ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα, ὁ Γρηγόριος Νύσσης εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς τέσσαρες ἱεράρχες στὴν ἀψίδα τοῦ Ταξιάρχη κοντά στό Μαρκόπουλο³³. Στίς δύο αὐτές περιπτώσεις ὁ ἅγιος παριστάνεται πλάι στὸν Βασίλειο καὶ ὁ λόγος γι' αὐτὴ τὴν προσέγγιση εἶναι ἀσφαλῶς ἡ συγγένεια πού συνδέει τοὺς δύο ἱεράρχες, ἀφοῦ ἦσαν ἀδελφία.

Οἱ ἱεράρχες στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρα εἰκονίζονται μετωπικοί, κρα-

26. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου βλ. H. Buchthal, Some Notes on Byzantine Hagio-graphical Portraiture, *Gazette des Beaux-Arts* 62 (1963), σ. 83 κ.έ. Ἐπίσης Ν. Δρανδάκη, Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, Ἰωάννινα 1969, σ. 8-11.

27. Βλ. Χατζηδάκη, Ἐκ τῶν Ἑλπίου, ἔ.α., σ. 413.

28. Π.χ. τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Ἀγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου. V. Lazarev, *Istorija Vizantijskoj Živopisi*, τόμ. II, Μόσχα 1948, πίν. 116. Ἐπίσης τὴν τοιχογραφία στό Kurbinovo. L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, τόμ. I, Bruxelles 1975, σ. 81.

29. Βλ. Χατζηδάκη, Ἐκ τῶν Ἑλπίου, ἔ.α., σ. 413: «Γρηγόριος ὁ Νύσσης, κατὰ πάντα τοῦτω (τῷ Βασιλεῖ) ἔοικώς, πλὴν τοῦ πολιοῦ τε καὶ χαριεστέρου ἐπὶ βραχὺ». Ἡ Ἑρμηνεία παρουσιάζει ἐπίσης τὸν Γρηγόριο Νύσσης ὡς γέροντα ὀξυγένη. Διονυσίου ἐκ Φουρνῶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (ἐκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως), Πετροῦπολις 1909, σ. 268.

30. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο, ἔ.α., σ. 201.

31. Σ. Πελεκανίδη, Ἑρευναι ἐν Ἀνω Μακεδονίᾳ, *Μακεδονικά* 5 (1961-1963), σ. 384, πίν. 11. Ἐδῶ οἱ τοιχογραφίες χρονολογοῦνται στό τέλος τοῦ 11ου αἰώνα. Ἀντίθετα, ὁ V. Djurić τις τοποθετεῖ στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰώνα. Βλ. V. J. Djurić, La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles, XVe Congrès International d'Études Byzantines. Rapports et Co-rapports, III. Art et Archéologie, Athènes 1976, σ. 66.

32. Μ. Χατζηδάκη, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά, Πίν. 34 β.

33. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο, ἔ.α., σ. 200-1.

τώντας εὐαγγέλιο μέ τό ἄριστερό χέρι, ἐνῶ μέ τό δεξι εὐλογοῦν. Ὡστόσο, ἀπό τόν προχωρημένο 12ο αἰῶνα καί ἀκόμη πιό συστηματικά λίγο ἄργότερα οἱ ἱεράρχες, ὅπως εἶναι γνωστό, εἰκονίζονται γυρισμένοι πρός τό κέντρο τῆς ἁψίδας καί διαβάζουν στήν ἴδια θέση λειτουργικές εὐχές ἀπό ξετυλιγμένα εἰλητάρια πού κρατοῦν στά χέρια τους³⁴. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, πού ἀπό τό τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα πλαισιώνουν τό θέμα τοῦ Μελισμοῦ, ἀποτελοῦν στοιχεῖο γιά τή χρονολογική τοποθέτηση ἐνός ζωγραφικοῦ διάκοσμου. Δέν λείπουν ὅμως τά μνημειακά σύνολα πού ἐξακολουθοῦν νά διατηροῦν τό παλαιότερο σχῆμα τῶν μετωπικῶν ἱεραρχῶν χωρίς τό Μελισμό σ' ὅλο τό 13ο αἰῶνα, ὅπως δείχνουν οἱ τοιχογραφίες στόν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Ὁρωποῦ³⁵, στό Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα³⁶, στόν Ἅγιο Νικόλαο στήν Κλένια τῆς Κορινθίας³⁷, στήν ἐρειπωμένη ἐκκλησιά (Τρισάκια) κοντά στόν Τσόπακα τῆς Μέσα Μάνης³⁸, στόν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Κατσούρη κοντά στήν Ἄρτα³⁹, στήν Πόρτα-Παναγιά κοντά στά Τρίκαλα (γύρω στό 1285)⁴⁰, στόν Ἅγιο Νικόλαο στά Κανάλια Μαγνησίας⁴¹ καί στόν Ἅγιο Γεώργιο τῆς Belisirama στήν Καππαδοκία⁴². Στήν ἴδια ὁμάδα πρέπει νά ἐνταχθοῦν καί οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι.

Ἡ λιτή ἐπισκοπική ἐνδυμασία τῶν ἱεραρχῶν τῆς κόγχης μέ τά ἀπλά φαιλόνια καί τά χαρακτηριστικά σταυρόσχημα κοσμήματα στά ὤμοφóρια ἐκφράζει ἐπίσης ἀρχαϊκή ἀντίληψη στήν εἰκονογραφία τοῦ ἱεροῦ· τό πολυσταύριο φαιλόνιο, ὅπως εἶναι γνωστό, γενικεύεται σχεδόν γιά τίς ἀπεικονίσεις τῶν ἱεραρχῶν ἀπό τό 13ο αἰῶνα καί ἔπειτα⁴³.

34. Γιά τό θέμα τῶν ἱεραρχῶν στήν ἁψίδα βλ. Χατζηδάκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες στόν Ὁρωπό, ἔ.ἀ., σ. 91 κ.ἐ.

35. Αὐτ., σ. 98 κ.ἐ.

36. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, σ. 76 καί 85.

37. Ἀδημοσίευτες. Μνεῖα τῶν τοιχογραφιῶν ἔχει γίνει ἀπό τήν Ἑ. Κουνουπιώτου εἰς ΑΔ 26 (1971): Χρονικά, σ. 191 καί τόν Μ. Μιχαηλίδη, αὐτ., Πίν. 24.

38. Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης*, σημ. σ. 74. Ἐδῶ οἱ τοιχογραφίες χρονολογοῦνται στό 12ο-13ο αἰῶνα.

39. Ἀδημοσίευτες (παλαιότερο στρώμα).

40. Μ. Χατζηδάκη, εἰς ΑΔ 22 (1967): Χρονικά, σ. 24, Πίν. 36.

41. Αὐτ., σ. 26, Πίν. 39 β.

42. Ν. καί Μ. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*, Paris 1963, σ. 209, πίν. 96b. Πρβλ. Ν. Thierry, *Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopal byzantin*, *Revue des Études Byzantines* 34 (1976), σ. 326. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καππαδοκικοῦ μνημείου πρέπει νά ἔγιναν μεταξύ 1283 καί 1295.

43. Βλ. σχετικά Τ. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus* (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 3), München 1965, σ. 112-115. Πρβλ. R. Naumann καί H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, σ. 191. Οἱ παλαιότερες παραστάσεις ἐπισκόπων μέ πολυσταύριο στή βυζαντινὴ τέχνη ἀνάγονται στόν 11ο αἰῶνα. Βλ. Thierry, *Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopal byzantin*, ἔ.ἀ., σ. 325, σημ. 3. Οἱ ἱεράρχες στήν ἁψίδα τοῦ ἱεροῦ χωρίς πολυσταύριο, ὅπως στό Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι, παρατηροῦνται καί σέ ἄλλα ἐπαρχιακά μνημειακά σύνολα τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως π.χ. στό Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, ἔ.ἀ., σ. 85.

II. Ο ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ

1. Ὁ χριστολογικός κύκλος

α. Ὁ Εὐαγγελισμός

Ἀπό τή σκηνή φαίνεται μόνο ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ (Πί ν. 20), μορφή ἡρεμῆ πού ὑψώνει μέ μεγαλοπρέπεια τὸ δεξιὸ χέρι σὲ ἐνδειξη χαιρετισμοῦ πρὸς τὴν Παναγία⁴⁴. Τὰ φτερά του στολίζονται μέ σειρές ἀπὸ μαργαριτάρια, ἐνῶ τὸ σκῆπτρο πού κρατεῖ μέ τὸ ἀριστερὸ χέρι διαγράφεται σὲ διαγώνια θέση ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ σώματος. Ἡ μορφή τῆς Παναγίας, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, καλύπτεται σήμερα ἀπὸ ἀσβέστωμα.

Ἡ κακὴ διατήρηση τῆς σκηνῆς δέν ἐπιτρέπει νὰ φανῇ ἐάν ὑπῆρχαν ἰδιαίτερα στοιχεῖα στὴν εἰκονογραφία τῆς. Ὁ διαχωρισμός τῶν δύο προσώπων τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ ἡ διάταξή τους στὸ γῶρο τοῦ ἱεροῦ ἀκολουθοῦν σταθερὴ παράδοση πού ἀποσκοπεῖ νὰ τονίσῃ τὸ συμβολικὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς, δηλαδὴ τὴν Ἐνσάρκωση, σὲ ἄμεση σχέση μέ τὴ λειτουργία πού διαδραματίζεται στὸ γῶρο αὐτό⁴⁵.

β. Ἡ Βάπτισις

Ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς σώζεται καλὰ μόνο ὁ Χριστός (Πί ν. 23), ἐνῶ τρεῖς ἄγγελοι καὶ ἀκόμη μιὰ ἀνδρική μορφή στὴν ἀριστερὴ ὄχθη τοῦ Ἰορδάνη διατηροῦνται σὲ λιγώτερο ἱκανοποιητικὴ κατάσταση. Ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Προδρόμου στὴ δεξιὰ ὄχθη τοῦ ποταμοῦ μόλις διαγράφεται τὸ κεφάλι καθὼς καὶ τὸ χέρι πού βαπτίζει τὸν Χριστό.

Ἡ πρώτη ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν παράδοση στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἔχει σχέση μέ τὴ διάταξη τῶν προσώπων⁴⁶: ὁ Ἰωάννης παίρνει θέση στὴ δεξιὰ καὶ οἱ ἄγγελοι στὴν ἀριστερὴ ὄχθη τοῦ Ἰορδάνη. Ἡ ἀντίστροφη αὐτὴ διάταξη, πού εἶναι γενικώτερα ἀρκετὰ σπάνια, παρατηρεῖται σὲ λίγα μνημεῖα τῆς Ἀττικῆς καὶ τῶν γειτονικῶν περιοχῶν, ὅπως στὴν Παναγία τῆς Μερέντας κοντὰ στὸ Μαρκόπουλο (13ος αἰ.)⁴⁷ καὶ στὴν Ὁδηγήτρια στίς Σπηλιές τῆς Εὐβοίας (1311)⁴⁸. Τὸ σχῆμα τοῦτο στὸ ναὸ τοῦ Σωτήρα ἴσως συνδεόταν μέ τὴ φορὰ τῆς ἀμέσως ἐπόμενης σκηνῆς στὸ δυτικὸ τμήμα τῆς ἐγκάρσιας καμάρας· ἡ σκηνὴ αὐτὴ σώζεται ἐλάχιστα σήμερα, ἀλλὰ παρέχει ἐνδείξεις ὅτι ἀνῆκε στὸν κύκλο τῆς Βαπτίσεως.

Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται γυμνός, ὅπως συνηθίζεται κυρίως στὰ προπαλαιολόγια παραδείγματα τῆς σκηνῆς, καὶ ἔχει τὸ σῶμα βυθισμένο στὸ νερὸ ἕως τὴ μέση· μέ τὰ πόδια σταυρωτὰ γυρίζει ὁ Χριστὸς ἐλαφρὰ πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἰωάννη. Ἡ θέση τῶν ποδιῶν καὶ τὸ σημεῖο εὐλογίας πού κάνει μέ τὸ δεξιὸ χέρι παρατηροῦνται συχνά στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς⁴⁹.

44. Γιά τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. 67 κ.έ.

45. Γιά τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ κοντὰ στὴν εἴσοδο τοῦ ἱεροῦ καὶ γιά τὸ σχετικὸ συμβολισμό τῆς σκηνῆς βλ. A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 7 (1961), σ. 13-17. K. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ' 1964-1965 (1966), σ. 17-18.

46. Γιά τὴν εἰκονογραφία τῆς Βαπτίσεως βλ. Millet, *Recherches*, σ. 170 κ.έ. G. Ristow, *Die Taufe Christi im Jordan*, Berlin 1958. Τοῦ ἰδίου, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.

47. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, σ. 141.

48. Ἀδημοσίευτη. Γιά ἄλλα σχετικὰ παραδείγματα βλ. Millet, *Recherches*, εἰκ. 140-144.

49. Αὐτ., σ. 179 καὶ εἰκ. 140-144.

Ἐπίσης ἡ παρουσία τριῶν ἀγγέλων πού ἐτοιμάζονται νά στεγνώσουν μέ «λέντια» τό σῶμα τοῦ Χριστοῦ χαρακτηρίζει συχνά τά παραδείγματα τῆς σκηνῆς ἀπό τό 12ο αἰώνα⁵⁰. Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα ἀνταποκρίνονται στήν παλαιότερη παράδοση.

Μιά ἰδιομορφία τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς ἀντανakλᾷ ὥστόσο πιο προχωρημένες ἀντιλήψεις. Πρόκειται γιά τήν ἡλικιωμένη ἀνδρική μορφή μέ φωτοστέφανο πού εἰκονίζεται ψηλότερα ἀπό τοὺς ἀγγέλους στήν ἀριστερή ὄχθη τοῦ Ἰορδάνη. Τό ξεδιπλωμένο εἰλητάριο πού κρατεῖ πείθει ὅτι πρόκειται γιά ἕναν προφήτη, ὁ ὅποιος ἐπεξηγοῦσε μέ τό κείμενο στό εἰλητάρι τοῦ τό θεολογικό περιεχόμενο τῆς σκηνῆς. Ἡ παρουσία δύο προφητῶν στή Βάπτιση σημειώνεται λόγου χάρις σέ δύο τοιχογραφικά σύνολα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου πού δέν ἀπέχουν πολύ χρονολογικά ἀπό τή ζωγραφική τοῦ Σωτήρα. Πρόκειται κατ' ἀρχήν γιά τήν τοιχογραφία στήν κρύπτη τῆς Μονῆς Προυσοῦ στήν Εὐρυτανία, ἡ ὁποία μπορεῖ νά χρονολογηθῇ στό 13ο αἰώνα⁵¹. Στή Βάπτιση εἰκονίζονται δύο προφῆτες, ὁ Δαβίδ καί ὁ Ἡσαΐας, πού κρατοῦν ἐνεπιγραφα εἰλητάρια μέ κείμενο τό ὁποῖο ἔχει σχέση μέ τή σκηνή. Τό δεύτερο παράδειγμα εἶναι στίς τοιχογραφίες ἑνός μικροῦ ναοῦ στόν οἰκισμό Ἁγίος Θεόδωρος κοντά στή Σκλαβοπούλα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, πού ἔχουν χρονολογηθῇ στό 13ο ἢ τό 14ο αἰώνα⁵². Στή Βάπτιση τοῦ ναοῦ, πού εἶναι πιθανότατα ἀφιερωμένος στόν Ταξιάρχη, ὁ Δαβίδ καί ὁ Ἡσαΐας κρατοῦν εἰλητάρια μέ κείμενο τό ὁποῖο σχετίζεται ἐπίσης μέ τή σκηνή. Ἐξάλλου, ἡ συσχέτιση τῶν δύο αὐτῶν προφητῶν μέ τή Βάπτιση σημειώνεται καί στό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ Ἀγίου Πέτρου στά Καλύβια τῆς Ἀττικῆς, πού μπορεῖ νά χρονολογηθῇ στήν πρώτη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰώνα⁵³. Οἱ δύο προφῆτες εἰκονίζονται ἕως τή μέση πάνω ἀπό μιά κόγχη στό νάρθηκα ὅπου παριστάνεται ἡ Βάπτιση· ὁ Δαβίδ ταυτίζεται ἀπό τήν ἐνδυμασία καί τό στέμμα καί ὁ Ἡσαΐας ἀπό τά ἄσπρα μακριά μαλλιά. Ἡ ἄμεση σχέση τους μέ τή σκηνή φαίνεται ἀπό τή στροφή τους πρὸς αὐτήν καί ἀπό τά ἀνοιχτά εἰλητάρια πού κρατοῦν· τό κείμενο στό εἰλητάριο τοῦ Δαβίδ διατηρεῖται ἐν μέρει. Τέλος, προφητικές μορφές συνδέονται μέ τή Βάπτιση καί σέ δύο τοιχογραφικά σύνολα ναῶν τῆς Μέσα Μάνης. Πρόκειται γιά τίς μισοκατεστραμμένες παραστάσεις στοὺς Ἀγίους Σέργιο καί Βάκχο ἔξω ἀπό τήν Κίττα καί στήν ἐρειπωμένη ἐκκλησία στά Τρισάκια κοντά στόν Τσόπακα. Στήν πρώτη παράσταση σώζονται δύο εἰλητάρια μέ σβησμένο περιεχόμενο πού ἀνῆκαν ἀσφαλῶς σέ προφῆτες⁵⁴. Στή δεύτερη ἐκκλησία ἡ μορφή τοῦ Ἡσαΐα παριστάνεται κοντά στή Βάπτιση⁵⁵. Ἀξίζει νά σημειωθῇ ὅτι κανένα ἀπό τά παραδείγματα πού γνωρίζουμε δέν μπορεῖ νά χρονολογηθῇ πρὶν ἀπό τό 13ο αἰώνα.

Ἡ τυπολογική συσχέτιση τῶν προφητειῶν τοῦ Δαβίδ καί τοῦ Ἡσαΐα μέ τή Βάπτιση περιέχεται καί στήν Ἑρμηνεία τῶν Ζωγράφων, ὅπου εἰδικότερα ἀναφέρονται ὀρισμένες προφητεῖες τοῦ Ναοῦ, τοῦ Ἡσαΐα καί τοῦ Δαβίδ σχετικά μέ τήν ἴδια σκηνή⁵⁶. Ἐπειδὴ οἱ περισσότερες προφητεῖες ἀνήκουν στόν Ἡσαΐα, πιθανώτερο εἶναι νά εἶχε εἰκονισθῇ ὁ προφήτης

50. Αὐτ., σ. 178-179.

51. Π. Λαζαρίδη, εἰς ΑΔ 17 (1961-1962): Χρονικά, σ. 187, Πίν. 216 α.

52. Κ. Λασσιθιωτάκη, Ἑκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρητικά Χρονικά 22 (1970), εἰκ. 209.

53. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, σ. 86, πίν. 29.

54. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ πού εἶναι ἀδημοσίευτες μποροῦν νά χρονολογηθοῦν στό 13ο αἰώνα.

55. Προσωπική παρατήρηση. Μνεία τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου τοῦ ναοῦ ἔχει γίνει εἰς Δρανδάκη, Τοιχογραφία Μέσα Μάνης, σημ. σ. 74.

56. Ἑρμηνεία, σ. 275.

αὐτός στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα, ὅπως ἄλλωστε δείχνουν τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, εἰδικώτερα τά ἄσπρα μαλλιά.

Ἡ συνήθεια νά ἀπεικονίζονται προφήτες μέ ἀνοιχτά ἐνεπίγραφα εἰλητάρια κοντά σέ εὐαγγελικές σκηνές, τίς ὁποῖες κατά κάποιο τρόπο σχολιάζουν, ἐπικρατεῖ ἤδη στήν παλαιохριστιανική ἐποχή, σύμφωνα μέ τή θεολογική ἰδέα τῆς ἁρμονίας τῆς Παλαιᾶς καί τῆς Καινῆς Διαθήκης πού τονίζεται στά κείμενα καί στήν τέχνη⁵⁷. Τά πιό γνωστά παραδείγματα ἀνάμεσα στά ἱστορημένα χειρόγραφα εἶναι τά εὐαγγελιστάρια τοῦ Rossano καί τῆς Σινώπης, τοῦ 6ου αἰώνα⁵⁸. Ἡ τυπολογική αὐτή συσχέτιση παρατηρεῖται καί σέ μερικά χειρόγραφα τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς⁵⁹, ἐνῶ στή μνημειακή ζωγραφική σημειώνεται σποραδικά κατά τήν κομνήνεια ἐποχή⁶⁰, γιά νά ἀποκτήσῃ πολύ μεγαλύτερη διάδοση στούς χρόνους τῶν Παλαιολόγων⁶¹. Εἰδικώτερα, ἀπό τή μνημειακή ζωγραφική τοῦ 13ου αἰώνα μποροῦν νά σημειωθοῦν παραδείγματα στίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας στή Studenica (1208/1209)⁶², τῆς Sopoćani (γύρω στό 1265)⁶³ καί τοῦ Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα (β' μισό 13ου αἰ.)⁶⁴. Ἔτσι ἡ παρουσία τοῦ προφήτη στή Βάπτιση τοῦ ναοῦ κοντά στό Ἀλεποχώρι ἐκφράζει μιὰ πιό προχωρημένη ἀντίληψη στά θέματα τῆς εἰκονογραφίας.

Ἡ φθορά στό κάτω τμήμα τῆς τοιχογραφίας δέν ἐπιτρέπει νά διαπιστωθῇ ἐάν εἶχε περιληφθῇ ἐδῶ ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη πού ἀποτελεῖ σταθερό στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς ἥδη ἀπό τήν παλαιохριστιανική ἐποχή. Στό νερό τοῦ ποταμοῦ διακρίνονται καθαρά δύο κόκκινα ψάρια, γραφική λεπτομέρεια πού εἶναι ἐξαιρετικά σπάνια πρὶν ἀπό τό 13ο αἰώνα⁶⁵. Ἐδῶ ἔχει γίνει διακριτική χρήση αὐτοῦ τοῦ στοιχείου, ἐνῶ σέ ἄλλους σύγχρονους ἐπαρχιακοὺς ναοὺς τό γραφικό θέμα τῶν ψαριῶν στό ποτάμι παίρνει ἐξαιρετική ἔμφαση⁶⁶.

57. Βλ. σχετικὰ J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964, σ. 164-165.

58. Εὐαγγελιστάριο τοῦ Rossano. A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma 1907, σ. 6-7. Εὐαγγελιστάριο τῆς Σινώπης. Αὐτ., σ. 11. Πρβλ. καί A. Grabar, *Les peintures de l'évangélique de Sinope*, Paris 1948, σ. 9-10.

59. Βλ. π.χ. τή Βαϊοφόρο στό Ψαλτήριο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (Cod. 760) τοῦ Ἀγίου Ὁρους (11ος-12ος αἰ.). K. Weitzmann, *Aristocratic Psalter and Lectionary, Record of the Art Museum, Princeton University*, XIX (1960), σ. 105, εἰκ. 3. Ἐπίσης τή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ στό Τετραεὐαγγέλιο τοῦ Princeton (University Library, Cod. Garrett 3 (1136). G. Vikan (edit.), *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, Princeton 1973*, σ. 140, εἰκ. 65. Γιά ἄλλα παραδείγματα σέ χειρόγραφα τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς, βλ. H. Buchthal, *An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100 A.D. Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Melbourne 1961*, σ. 8 κ.έ.

60. Βλ. π.χ. τήν ἀδημοσίευστη τοιχογραφία τῆς Εἰς Ἄδου Καθόδου στήν Εὐαγγελίστρια στό Γεράκι (τέλος 12ου αἰ.). Προφῆτες πού σχολιάζουν εὐαγγελικές σκηνές μέ τό περιεχόμενο στό εἰλητάριό τους σημειώνονται ἤδη στίς ἀδημοσίευστες τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Ἀγίας Τριάδος στὸν Ἅγιο Χρυσόστομο Κουτσοβέντη στήν Κύπρο (γύρω στίς ἀρχές τοῦ 12ου αἰώνα).

61. Βλ. π.χ. τό Μυστικό Δεῖπνο στίς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ (β' μισό 14ου αἰ.). G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 120.2. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά ἄλλες χριστολογικές σκηνές τοῦ ναοῦ (Σταύρωση, Εἰς Ἄδου Κάθοδος).

62. Σταύρωση. G. Millet καί A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, I*, Paris 1954, πίν. 37.3.

63. Σταύρωση καί Εἰς Ἄδου Κάθοδος. Djurić, Sopoćani, πίν. XVI καί XIX ἀντίστοιχα.

64. Βαϊοφόρος, Εἰς Ἄδου Κάθοδος καί Ἀνάληψη. Σχετικὰ μέ τίς δύο πρῶτες βλ. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle*, σ. 96, 98 ἀντίστοιχα. Οἱ προφῆτες εἰκονίζονταν ἐδῶ κοντά στίς σκηνές.

65. Βλ. S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings*, D.O.P. 28 (1974), σ. 298.

66. Βλ. π.χ. τήν τοιχογραφία τῆς Παναγίας στή Μερέντα. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kounvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, σ. 132 καί 142, πίν. 67.

γ. Ἡ Μεταμόρφωση

Ἡ σκηνή διατηρεῖται μόνο κατά ἓνα τμήμα (Πί ν. 22). Ἀπό τήν ἐνότητα τοῦ Χριστοῦ καί τῶν προφητῶν σώζονται τό κάτω μέρος τῆς μορφῆς τοῦ λευκοντυμένου Χριστοῦ μέσα σέ ἑλλειπτική δόξα καί τό σῶμα ἐνός προφήτη, ἀπό τή μέση καί κάτω ἐπίσης, στά δεξιά τοῦ Χριστοῦ. Ἀπό τήν ὁμάδα τῶν ἀποστόλων διατηροῦνται σέ πολύ καλή κατάσταση οἱ μορφές τοῦ Πέτρου (Πί ν. 21) καί τοῦ Ἰωάννη στήν κάτω ἀριστερή ἄκρη καί στό μέσο, ἀντίστοιχα.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἀκολουθεῖ τήν παράδοση ὡς πρός τά κύρια στοιχεῖα⁶⁷, ὅπως λόγου χάρι δείχνει ἡ σειρά μέ τήν ὁποία ἔχουν ἀπεικονισθῇ οἱ ἀπόστολοι, σύμφωνα μέ τήν ἀφήγηση τοῦ Λουκά (9:28). Ἀντίθετα ἀπό τή στάση τοῦ Ἰωάννη πού εἶναι τυπική γι' αὐτή τή μορφή, στήν ἀπεικόνιση τοῦ Πέτρου σημειώνεται μιά σπάνια ἀντιμετώπιση. Ἡ ψυχολογική δόνηση πού δοκίμασε ὁ Πέτρος τή στιγμή τῆς θεοφάνειας⁶⁸ ἐκφράζεται μέ μιά ἀδέξια στάση πού δέν ἐμφανίζει, ὅσο γνωρίζω, παρόμοιο παράδειγμα στίς ἀπεικονίσεις τῆς σκηνῆς. Πρόκειται γιά μιά παραλλαγή στή θέση πού παίρνει ὁ ἀπόστολος αὐτός σέ τρία ἔργα τά ὁποῖα ἴσως εἶχαν κάποια σχέση μεταξύ τους. Εἶναι μιά μικρογραφία στό Εὐαγγέλιο τῆς Μονῆς Βατοπεδίου (Cod. 735), τοῦ προχωρημένου 13ου αἰῶνα⁶⁹, ἡ τοιχογραφία τοῦ Πρωτάτου στό Ἅγιον Ὄρος (γύρω στό 1300)⁷⁰ καί ἡ ψηφιδωτή παράσταση τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης (μεταξύ 1310 καί 1320)⁷¹. Μέ τή στάση τοῦ Πέτρου εἶναι ἀδύνατη ἡ χειρονομία λόγου πού κάνει σχεδόν χωρίς ἐξαίρεση ὁ ἀπόστολος πρός τόν Χριστό στά παλαιότερα παραδείγματα τῆς σκηνῆς, σύμφωνα μέ τά συνοπτικά εὐαγγέλια (Ματθαῖος 17:4-5, Μάρκος 9:5-6, Λουκάς 9:33-34).

Ἡ ἐξαφάνιση τῆς μορφῆς τοῦ τρίτου ἀποστόλου στήν τοιχογραφία δέν ἐπιτρέπει νά διαπιστωθῇ ἐάν κάποιος ἀπό τούς μαθητές τοῦ Χριστοῦ εἶχε υἱοθετήσῃ τήν ἐξαιρετικά ταραγμένη καί δυναμική στάση πού σημειώνεται στή Μεταμόρφωση ἀπό τά μέσα περίπου τοῦ 13ου αἰῶνα καί ἔπειτα⁷². Ἡ κάπως περίεργη ἐντύπωση πού δημιουργοῦν οἱ μορφές τοῦ Πέτρου καί τοῦ Ἰωάννη στή σκηνή τοῦ Σωτήρα βρίσκει ἐξήγηση καί στό ὅτι δέν διαχωρίζονται ἀρκετά μεταξύ τους οἱ ἐνότητες τοῦ Χριστοῦ καί τῶν προφητῶν ἀπό πάνω καί τῶν ἀποστόλων στό κάτω μέρος. Ἔτσι ὁ προφήτης, στά ἀριστερά, καί ὁ Χριστός, στή μέση, φαίνεται σάν νά πατοῦν στό σῶμα τοῦ Πέτρου καί τοῦ Ἰωάννη, ἀντίστοιχα. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἀκόμη πιό παράδοξο στήν περίπτωση τοῦ Ἰωάννη πού μοιάζει σάν νά ἔχη πέσει γιά προσκύνηση στά πόδια τοῦ Χριστοῦ.

Ἐνα ἀκόμη στοιχεῖο στήν παράσταση τοῦ Σωτήρα πού μπορεῖ νά σημειωθῇ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀποστόλων μέ φωτοστέφανο, ὅπως συμβαίνει συχνά στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς σέ παλαιότερα παραδείγματα, ἐνῶ, ἀντίθετα, ἡ λεπτομέρεια αὐτή ἀπουσιάζει συνή-

67. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. Millet, *Recherches*, σ. 216 κ.έ. K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai*, *Stinar*, N.S. XX (1969), σ. 415 κ.έ.

68. Γιά τήν ψυχολογική διαφοροποίηση, ὅπως ἐκφράζεται στίς στάσεις τῶν ἀποστόλων, βλ. αὐτ., σ. 415 κ.έ.

69. Millet, *Recherches*, εἰκ. 197.

70. G. Millet, *Les peintures de l'Athos*, Paris 1929, πίν. 11.3.

71. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτή διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, *Θεσσαλονίκη* 1953, σ. 21, πίν. 19.1.

72. Millet, *Recherches*, σ. 229, εἰκ. 195.

θως στίς παραστάσεις της σκηνής από τό 13ο αιώνα καί ἐξῆς ⁷³. Ἐξάλλου, μιά μικρή εἰκονογραφική ἀνωμαλία χαρακτηρίζει τήν παράσταση τοῦ Ἰωάννη. Ἀντί γιά τήν παραδοσιακή ἐνδυμασία τῶν ἀποστόλων, τό χιτῶνα καί τό ἱμάτιο σέ ἀνοιχτούς τόνους, τό σῶμα τοῦ Ἰωάννη τό καλύπτει ἕνας κόκκινος μανδύας πού στολίζεται μέ μικρά σταυρόσχημα κοσμήματα. Ἀσφαλῶς λαϊκώτερη ἀντίληψη ⁷⁴ ἐκφράζει ἐδῶ αὐτή ἡ λεπτομέρεια πού παρατηρεῖται συχνά στή ρομανική ζωγραφική ⁷⁵.

δ. Ἡ Ἑγέρση τοῦ Λαζάρου

Μόνο τμήμα ἀπό τήν κοιλότητα τοῦ τάφου πού ἔχει λαξευθῇ σέ βράχο καί ἀκόμη μέρος ἀπό τό σῶμα τοῦ Λαζάρου, τυλιγμένου μέ τίς «κειρίες», σώζονται στή δεξιά ἄκρη τῆς πολύ κατεστραμμένης σκηνῆς. Στήν ἀριστερή ἄκρη, τό κάτω μέρος ἀπό τό σῶμα δύο ἀνδρικών μορφῶν καί τμήμα ἀπό περιτειχισμένη πόλη διατηροῦνται σέ πολύ καλή κατάσταση (Πί ν. 24). Συνεπῶς ὁρισμένα μόνο εἰκονογραφικά στοιχεῖα τῆς σκηνῆς εἶναι δυνατόν νά διευκρινισθοῦν ⁷⁶.

Ἡ δράση τῆς σκηνῆς πού ἔχει φορὰ ἀπό τά ἀριστερά πρὸς τά δεξιά, ἡ ἀπεικόνιση τῆς ὀρθῆς μορφῆς τοῦ Λαζάρου σέ κοιλότητα λαξευμένη σέ βράχο καί οἱ δύο ἀνδρικές μορφές πού σώζονται ἐν μέρει στήν ἀριστερή ἄκρη ἀποτελοῦν τυπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος. Ἀπό τήν ἀρχαία ἀνοιχτόχρωμη ἐνδυμασία καί τά σανδάλια πού φοροῦν οἱ δύο αὐτές μορφές γίνεται φανερό ὅτι πρόκειται γιά ἀποστόλους, πιθανώτατα τόν Πέτρο καί τόν Θωμᾶ, πού ἀκολουθοῦν συνήθως τόν Χριστό στίς παραστάσεις τῆς σκηνῆς. Τό μόνο ἰδιόμορφο στοιχεῖο, ὅσο μπορεῖ νά κρίνῃ κανεῖς ἀπό τά σωζόμενα τμήματα, εἶναι ἡ περιτειχισμένη πόλη πίσω ἀπό τούς ἀποστόλους.

Ἡ πόλη τῆς Βηθανίας στήν ὁποία διαδραματίζεται τό θαῦμα δέν ἀπεικονίζεται, ὅσο γνωρίζω, στίς παραστάσεις τῆς σκηνῆς πρίν ἀπό τό 13ο αἶώνα. Στά παλαιότερα παραδείγματα ὅπου σημειώνεται τό στοιχεῖο τοῦτο ἀνήκει ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας στή Studenica, τοῦ 1208/1209 ⁷⁷. Στήν τοιχογραφία αὐτή, ὅπως καί σέ μερικά ἀκόμη παλαιολόγια καί μεταβυζαντινά παραδείγματα τῆς σκηνῆς, ἡ πόλη ἀπεικονίζεται στό μέσο, πρὸς τό βάθος, ἀνά-

73. Βλ. σχετικά Μ. Σωτηρίου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναυδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Γ' 1962-1963 (1964), σ. 186. Γιά τίς σπάνιες παραστάσεις τῆς σκηνῆς ἀπό τό 13ο αἶώνα πού δείχνουν τούς ἀποστόλους μέ φωτοστέφανο βλ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στήν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 55.

74. Ἕνα ἀντιπροσωπευτικό παράδειγμα γι' αὐτή τήν ἀντιμετώπιση παρουσιάζουν οἱ τοιχογραφίες στό ἀσκηταριό τῆς Ἀγίας Σοφίας στά Κύθηρα. Βλ. Α. Χυνοπούλου, Fresques de style monastique en Grèce, Πραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, τόμ. Α', Ἀθήναι 1955, σ. 512, πίν. 179 κ.έ.

75. Γιά σχετικά παραδείγματα βλ. τίς τοιχογραφίες τοῦ Saint-Savin-sur-Gartempe (γύρω στό 1100), στήν κεντρική Γαλλία. Ο. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968 (Ed. Max Hirmer), πίν. XLVII, εἰκ. 104, 106 κλπ.

76. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. Millet, Recherches, σ. 232 κ.έ. K. Wessel, Erweckung des Lazarus, Reallexikon, II, στ. 388-414.

77. Βλ. Millet, Recherches, εἰκ. 215. Πρέπει νά σημειωθῇ ὅμως ὅτι ἡ σύνθεση αὐτή, ὅπως καί μεγάλο μέρος ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς ἐποχῆς τοῦ Nemanja, ἔχουν γίνῃ τό 16ο αἶώνα σύμφωνα μέ τήν εἰκονογραφία τῶν παλαιότερων σκηνῶν τοῦ 13ου αἰώνα. Βλ. S. Mandić, The Virgin's Church at Studenica, Beograd 1966, σ. XI, εἰκ. 34.

μεσα σέ δύο βράχους ⁷⁸. Γιά τό λόγο αὐτό ἡ πόλη πίσω ἀπό τοὺς ἀποστόλους, στήν ἀριστερή ἄκρη τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σωτήρα, δημιουργεῖ ἀμφιβολίες ὡς πρός τήν ταύτισή της. Σέ ἀνάλογη θέση θά ἔπρεπε νά δείχνη τήν ἀφετηρία τοῦ ταξιδιοῦ τοῦ Χριστοῦ καί τῶν ἀποστόλων, δηλαδή τήν Ἱερουσαλήμ, καί ὄχι τό τέρμα πού εἶναι ἡ Βηθανία, ἡ πόλη τοῦ Λαζάρου. Ἡ εὐαγγελική περικοπή σημειώνει ὅτι ἡ *Βηθανία ἐγγὺς τῶν Ἱεροσολύμων ὡς ἀπὸ σταδίων δέκα πέντε* (Ἰωάννης 11:18). Ἐπειδὴ ὅμως ἡ ἀπεικόνιση τῆς πόλεως, προφανῶς τῆς Ἱερουσαλήμ, πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους δέν παρατηρεῖται σέ ἄλλα βυζαντινά παραδείγματα τῆς σκηνῆς — σημειώνεται μερικές φορές σέ ὀρισμένα σύγχρονα περίπου ἔργα τῆς δυτικῆς τέχνης ⁷⁹ — φαίνεται πιθανώτερο ὅτι ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος τοποθέτησε τήν πόλη πίσω ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους ἐπειδὴ παρανόησε τό πρότυπό του, γιατί δέν εἶχε σαφῆ ἰδέα γιά τό περιεχόμενο τῆς σκηνῆς.

ε. Ἡ Βαΐοφόρος

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῆς σκηνῆς πού διατηρεῖται σέ ἀρκετά καλὴ κατάσταση παρουσιάζεται λιτὴ, σύμφωνα μέ τίς ἀντιλήψεις τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς (Πί ν. 25) ⁸⁰. Τρεῖς ἐνότητες σέ παράταξη συγκροτοῦν τὴ σύνθεση: ὁ Πέτρος μέ ἓνα νεαρό ἀπόστολο, ἀριστερά, ὁ Χριστὸς ἐπάνω στό ζῶο, στό μέσο, καί οἱ Ἰουδαῖοι στήν πύλη τῆς Ἱερουσαλήμ, δεξιά. Ὅπως καί στά παλαιότερα παραδείγματα τῆς σκηνῆς, ἀπεικονίζονται ἐδῶ δύο μόνο ἀπόστολοι, δύο Ἰουδαῖοι πού ὑποδέχονται τόν Χριστό, καί δύο παιδιά ⁸¹.

Ἀρχαϊκὴ ἀντίληψη ἐκφράζει ἐπίσης ἡ στατικὴ ἀντιμετώπιση τῆς σκηνῆς, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τήν ἀπεικόνιση τῶν κυρίων προσώπων καί ἀπὸ τὴ διαμόρφωση τοῦ τοπίου. Ἔτσι, ὁ Χριστὸς εἶναι καθισμένος στὸν πῶλο μέ τό σῶμα γυρισμένο πρός τό θεατὴ καί μόνο ἡ ἐλαφρὴ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ καί ἡ θέση τῶν χειρῶν ὑποβάλλουν τήν κατεύθυνση τῆς πορείας. Τήν ἱερατικὴ ἀντίληψη πού ἐπικρατεῖ στή δομὴ τῆς σκηνῆς τήν ἐκφράζει κυρίως ἡ μορφή τοῦ Πέτρου ἡ ὁποία παίρνει ξεχωριστὴ ἔμφαση (Πί ν. 26). Ὁ ἀπόστολος στρέφεται πρός τό θεατὴ καί τόν κοιτάζει κατάματα. Γιά νά ἐξαρθῇ ἀκόμη περισσότερο ἡ μορφή, εἰκονίζεται ἔμπρός σέ λόφο πού ἀποσκοπεῖ νά ὑποδηλώσῃ τό Ὅρος τῶν Ἑλαιῶν. Ἡ τοπογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια ἀποτελεῖ ἄλλωστε σταθερό στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς ⁸². Ἀπὸ τό ἄλλο μέρος, ἡ ἡλικιωμένη μορφή τοῦ Ἰουδαίου μέ τό περίεργο προφίλ καί μέ τό ἀνατολίτικο κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ στήν πύλη τῆς Ἱερουσαλήμ (Πί ν. 27) καί τὰ δύο παιδιά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τό ἓνα σκαρφαλώνει στό δέντρο γιά νά κόψῃ τὰ κλαριά καί τό ἄλλο ἀπλώνει τὰ ροῦχα του γιά νά πατήσῃ ὁ Χριστὸς, ἀποτελοῦν τυπικὰ στοιχεῖα γιά τήν εἰκονογραφία τῆς Βαΐοφόρου.

στ. Ἡ Σταύρωση

Ἡ σύνθεση αὐτὴ, πού καλύπτει ἰδιαίτερα μεγάλῃ ἐπιφάνεια, διατηρεῖται σέ κακὴ κατάσταση (Πί ν. 28 καί 29). Ὁ Χριστὸς σ' ἓναν πελώριο σταυρό, στό μέσο, πλαισιώνεται ἀπὸ τήν Πα-

78. Βλ. π.χ. τίς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν Τραπεζοῦντα καί σέ μερικά μοναστήρια τοῦ Ἀγίου Ὁρους. Millet, *Recherches*, εἰκ. 231, 223 καί 224.

79. Βλ. αὐτ., εἰκ. 210 καί 213.

80. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. αὐτ., σ. 255 κ.ἑ. E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, *Reallexikon*, II, στ. 22-30.

81. Βλ. Millet, *Recherches*, σ. 256-257.

82. Πρβλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 138-139.

ναγία καί δύο ακόμη γυναικεῖς μορφές, ἀριστερά, καί ἀπό τόν Ἰωάννη καί τόν ἑκατόνταρχο, δεξιά⁸³.

Ἡ λιτή ἀντιμετώπιση τῆς εἰκονογραφίας ὡς πρός τόν ἀριθμό τῶν προσώπων πού μέτεχουν στή σκηνή θυμίζει παλαιότερα παραδείγματα, ὅπως τήν ψηφιδωτή παράσταση στή Νέα Μονή τῆς Χίου⁸⁴ καί τήν τοιχογραφία στούς Ἀγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς⁸⁵, ὅπου πάλι συναντοῦμε τίς τρεῖς Μαρίες, τόν Ἰωάννη καί τόν ἑκατόνταρχο Λογγίνο σέ παρόμοια διάταξη. Ἀρχαϊκή ἀντίληψη ὑποδηλώνουν καί οἱ συγκρατημένες στάσεις ὅλων τῶν μορφῶν σέ ἀντίθεση μέ πολλά παραδείγματα ἀπό τό 13ο αἶώνα καί ἔπειτα ὅπου ὁ πόνος καί ἡ ψυχολογική δοκιμασία τῶν προσώπων παίρνουν ρεαλιστικές διαστάσεις. Ἐτσι στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα τό σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐπάνω στό βαρύ σταυρό παρουσιάζει ἀπαλή κάμψη καί ἡ Παναγία, καθὼς καί ὁ Ἰωάννης, δέν ἐκδηλώνουν μέ ἔμφαση τή λύπη τους. Ἡ χρήση τοῦ φωτοστέφανου γιά τίς παραστάσεις τῆς Παναγίας, τοῦ Ἰωάννη καί τοῦ ἑκατόνταρχου παρατηρεῖται ἐπίσης σέ πολλά παραδείγματα τῆς σκηνῆς.

Ἀπό τά ὑπόλοιπα εἰκονογραφικά στοιχεῖα τῆς τοιχογραφίας σημειώνεται ἡ παρουσία ἐνός μικροῦ ἀγγέλου πού ὀδύρεται ψηλά, στό δεξιό μέρος. Γενικώτερα, οἱ ἄγγελοι πού πετοῦν ἐπάνω ἀπό τό σταυρό εἰσάγουν πρῶτοι τή δραματική ἔκφραση σ' αὐτή τή σκηνή. Ἐνα τελευταῖο στοιχεῖο πού μπορεῖ ἐπίσης νά σχολιασθῇ εἶναι τό πλούσιο ἀρχιτεκτονικό βάθος. Ἐκτός ἀπό τό τεῖχος τῆς Ἱερουσαλήμ πού ἔχει πάρει ἰδιαίτερη ἔμφαση ἐδῶ, ἀποτελεῖ ὅμως σταθερό στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς, βλέπουμε καί δύο ὀγκώδη κτήρια σέ συμμετρικές θέσεις δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τό σταυρό. Τά δύο αὐτά κτήρια — καμιά φορά ἓνα μόνο — δέν παρατηροῦνται συχνά στή σκηνή. Ἀπό τά σχετικά παραδείγματα σημειώνονται μιᾶ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (12ος αἰ.)⁸⁶ καί οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀη-Στράτηγου στούς Μπουλαριούς τῆς Μέσα Μάνης (ἀρχές 13ου αἰ.)⁸⁷, τῆς Μαυριώτισσας στήν Καστοριά (ἀρχές 13ου αἰ.)⁸⁸, τῆς Ἀγίας Τριάδος ἔξω ἀπό τό Σοφικό τῆς Κορινθίας (13ος αἰ.)⁸⁹, τῆς Παναγίας στή Μερέντα (13ος αἰ.)⁹⁰ καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστῆ στόν Καλοπαναγιώτη τῆς Κύπρου (13ος αἰ.)⁹¹. Παρ' ὅλο πού τά ἀρχιτεκτονήματα τῆς Ἱερουσαλήμ πρέπει νά νοηθοῦν πίσω ἀπό τά τεῖχη, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει στά περισσότερα παραδείγματα τῆς σκηνῆς πού περιέχουν αὐτό τό στοιχεῖο, τό ἀντίθετο ἀκριβῶς παρατηρεῖται στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα. Τό διαφορετικό χρῶμα πού τά διακρίνει ἀπό τό τεῖχος συνεχίζεται ἔως κάτω χαμηλά, ἔτσι ὥστε νά ἐμφανίζονται αὐτά τά κτήρια μπροστά ἀπό τά τεῖχη.

ζ. Οἱ Μυροφόρες στό Μνημα

Ἡ σκηνή, πού διατηρεῖται σέ θαυμάσια κατάσταση (Πί ν. 30), περιέχει ἀρκετά ἐνδιαφέ-

83. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. Millet, *Recherches*, σ. 396 κ.έ. K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966.

84. G. Matthiae, *I mosaici della Nea Moni a Chios*, Roma 1964, πίν. XIX.

85. Σ. Πελεκανίδη, *Καστοριά. I. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 20 α.

86. Γ. καί Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I*, Ἀθήναι 1956, εἰκ. 77.

87. Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης*, πίν. 35.

88. Ν. Κ. Μουτσόπουλου, *Καστοριά. Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, Ἀθήνα 1967, πίν. 63.

89. Ὁρλάνδου, *Βυζαντινοί ναοί τῆς Ἀνατολικῆς Κορινθίας*, ἔ.α., σ. 77.

90. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, σ. 134 καί 144.

91. Ἀ. Παπαγεωργίου, *Ἰδιόζουσαι βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ*, Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου, Λευκωσία 1969, τόμ. Β', Λευκωσία 1972, πίν. XXI, 1.

ροντα στοιχεῖα⁹². Ἀριστερά εἰκονίζονται δύο τρομοκρατημένες γυναῖκες, ἐνῶ ὁ ἄγγελος, καθισμένος στό μέσο, δείχνει σ' αὐτές τόν ἄδειο τάφο τοῦ Χριστοῦ καί τίς προσκαλεῖ νά μεταδώσουν τό χαρμόσυνο μήνυμα στούς μαθητές του.

Ἡ ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου (28:1-7) ἐξηγεῖ τά κύρια στοιχεῖα τῆς εἰκονογραφίας στή σκηνή τοῦ Σωτήρα, ὅπως εἶναι λόγου χάρη ἡ παρουσία δύο μόνο γυναικῶν πού χαρακτηρίζει συνήθως τά προπαλαιολόγια παραδείγματα τοῦ θέματος· ἀργότερα βρίσκουμε τρεῖς ἢ καί περισσότερες γυναῖκες, σύμφωνα μέ τήν ἀφήγηση τοῦ Μάρκου⁹³.

Στήν παράσταση τῶν Μυροφόρων τῆς σκηνῆς τοῦ Σωτήρα δύο λεπτομέρειες μποροῦν νά σημειωθοῦν. Ἡ μιά ἔχει σχέση μέ τό φόβο πού τίς κατέχει καί πού ἐκφράζεται μέσα ἀπό τήν ἀγωνία στά πρόσωπα καί ἀπό τό ἀγκάλιασμά τους. Τοῦτο θυμίζει τή σκηνή τοῦ Ἀσπασμοῦ τῆς Μαρίας καί τῆς Ἑλισάβετ καί παρατηρεῖται σέ λιγοστά ἀκόμη παραδείγματα, ὅπως στό εὐαγγελιστάριο τοῦ Leningrad (Petropol. 21) (10ος αἰ.)⁹⁴ καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Kurbinovo (1191)⁹⁵ καί τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς (τέλος 12ου αἰ.)⁹⁶.

Ἀξιοσημείωτη λεπτομέρεια εἶναι καί τό θυμιατήρι μέ τή μακριά χειρολαβή — τό κατσί — πού κρατεῖ ἡ μιά ἀπό τίς δύο γυναῖκες. Τοῦτο σημειώνεται στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τουλάχιστον ἀπό τό 10ο-11ο αἰῶνα, ὅπως δείχνουν οἱ μικρογραφίες τῶν εὐαγγελισταρίων τοῦ Leningrad (Petropol. 21) καί τῆς Μονῆς Διονυσίου (Cod. 587) τοῦ Ἀγίου Ὁρους⁹⁷. Στή μνημειακή ζωγραφική σημειώνεται σποραδικά τό 12ο αἰῶνα, ὅπως μαρτυροῦν οἱ τοιχογραφίες τῆς Κοσμοσώτειρας στίς Φέρες (1152) καί τοῦ Kurbinovo⁹⁸. Ὡστόσο ἀποκτᾷ ἐξαιρετική διάδοση σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἀνάμεσα στά σχετικά παραδείγματα σημειώνονται λόγου χάρη οἱ τοιχογραφίες τῆς Mileševa⁹⁹, τῆς τράπεζας στή Μονή τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου¹⁰⁰, τῆς Παναγίας τῆς Μερέντας κοντά στό Μαρκόπουλο¹⁰¹, τῆς Ἀγίας Κυριακῆς τῆς Κερατέας στήν Ἀττική¹⁰², τοῦ Ταξιάρχη στόν Ἅγιο Νικόλαο κοντά στή Μονεμβασιά¹⁰³, τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς τῆς Αἰγίνης¹⁰⁴ καί τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στίς Ποταμίες τῆς Νάξου¹⁰⁵.

Παρ' ὅλο πού ἡ στάση τοῦ ἀγγέλου μέ τά ἀνοιγμένα φτερά, ὅπως στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα, ἀκολουθεῖ σταθερή παράδοση γιά τή μορφή αὐτή, δύο εἰκονογραφικές λεπτομέρειες εἶναι σπάνιες. Ἡ πρώτη ἔχει σχέση μέ τήν ἐνδυμασία του πού δέν εἶναι λευκή, «ὅπως

92. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. Millet, *Recherches*, σ. 517 κ.ἑ. A. S. Roe, *A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatican Library*, *Art Bulletin* 23 (1941), σ. 213 κ.ἑ.

93. Βλ. Millet, *Recherches*, σ. 517.

94. Αὐτ., εἰκ. 570.

95. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εἰκ. 78.

96. Πελεκανίδη, *Καστοριά*, πίν. 20β.

97. Βλ. Οἱ Θεσσαυροί τοῦ Ἀγίου Ὁρους. *Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα*, τόμ. Α', Ἀθήναι 1973, εἰκ. 236.

98. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Κοσμοσώτειρας στίς Φέρες εἶναι ἀδημοσίευτες. Γιά τήν παράσταση τοῦ Kurbinovo βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 161, εἰκ. 78.

99. Sv. Radojčić, *Mileševa*, Beograd 1967, πίν. IX.

100. Ἀ. Ὁρλάνδου, Ἡ ἀρχιτεκτονική καί αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου, Ἀθήναι 1970, πίν. 22.

101. Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, πίν. 77.

102. Bouras, *Kaloyeropoulou, Andreadi, Churches of Attica*, εἰκ. 116.

103. Ἀδημοσίευτη.

104. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφῆ Ἐκκλησιά Αἰγίνης, *ΕΕΒΣ* 2 (1925), εἰκ. 14.

105. Ἀδημοσίευτη.

τό χιόνι», σύμφωνα μέ τό εὐαγγελικό κείμενο, ἀλλά ἔχει ρόδινο χρῶμα. Ἡ δεύτερη, πού εἶναι καί ἡ πιό σπουδαία, ἀφορᾷ τό σχῆμα τῆς πλάκας ἐπάνω στήν ὁποία κάθεται ὁ ἄγγελος. Στό εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου ἀναφέρεται ὅτι, μόλις ὁ ἄγγελος ἀποκύλησε τό λίθο πού ἔφραζε τόν τάφο τοῦ Χριστοῦ, κάθισε ἐπάνω σ' αὐτόν. Αὐτή ἀκριβῶς ἡ ἄποψη ἀκολουθεῖται στήν εἰκονογραφία τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σωτήρα, ἀφοῦ ἡ πλάκα μέ τό πλαίσιο γιά τήν ἐφαρμογή τῆς πού βλέπουμε ἐδῶ δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι χρησίμευε σάν κάλυμμα τῆς εἰσόδου τοῦ λίθινου ταφικοῦ μνημείου στή δεξιᾷ ἄκρῃ. Ἡ λεπτομέρεια αὐτή παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον καί γιά τό λόγο ὅτι παραμερίστηκε σταθερά ἀπό τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς, στήν ὁποία ὁ ἄγγελος κάθεται συχνά ἐπάνω σέ κυβόσχημο λίθο μέ μορφή σαρκοφάγου¹⁰⁶.

Τό τελευταῖο στοιχεῖο πού πρέπει νά σχολιασθῇ στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Σωτήρα εἶναι τό ταφικό μνημεῖο. Τοῦτο παίρνει ἐδῶ τή μορφή αὐτόνομου ναῖσκου, στή στέγη τοῦ ὁποίου ἀπλώνεται ἓνα κόκκινο ὕφασμα. Ἀντίθετα, τό στοιχεῖο τοῦτο παρουσιάζεται συνήθως μέ τή μορφή κοιλότητας λαξευμένης στό φυσικό βράχο. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ τάφου, ὅπως στό ναό τοῦ Σωτήρα, ἀπηχεῖ ὥς ἓνα βαθμό παλαιοχριστιανικές ἀντιλήψεις, σύμφωνα μέ τίς ὁποῖες τό μνημεῖο εἶχε τή μορφή τοῦ Παναγίου Τάφου¹⁰⁷. Ὁ τάφος τοῦ Χριστοῦ μέ μορφή ναῖσκου παρατηρεῖται μᾶλλον σπάνια στίς βυζαντινές παραστάσεις τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων. Ἀναφέρονται οἱ τοιχογραφίες τῆς Mileševa¹⁰⁸, τῶν Ἁγίων Θεοδώρων στό Μυστρά (γύρω στό 1295)¹⁰⁹, τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στίς Ποταμιές τῆς Νάξου (13ος αἰ.)¹¹⁰, τῆς ἐκκλησίας στά Τρισάκια κοντά στόν Τσόπακα τῆς Μέσα Μάνης (ἀρχές 13ου αἰ.)¹¹¹ καί ἡ μικρογραφία τοῦ τετραεναγγελίου τοῦ Leningrad (Δημοτική Βιβλιοθήκη, gr. 105) (13ος αἰ.)¹¹².

Μιά ἀκόμη λεπτομέρεια σχετικά μέ τόν τάφο τοῦ Χριστοῦ πού ἀξίζει νά σημειωθῇ εἶναι τό περιεχόμενό του. Στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα βλέπουμε δύο κοντούς χιτῶνες σέ τρισεδιάστατη ἐντύπωση, ἐνῶ τοῦτο δέν συμβαίνει συνήθως στά ἄλλα παραδείγματα τῆς σκηνῆς τά ὁποία ἀποδίδουν πιστά τό κείμενο τοῦ Ἰωάννη (20:6-7): *τὰ ὀθόνια κείμενα καί τὸ σουδάριον ὃ ἦν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ*. Δέν ὑπάρχει λοιπόν ἀμφιβολία ὅτι κάποια παρανόηση τῶν δεδομένων τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου ἐγινε στή σκηνή τοῦ μικροῦ ναοῦ τῆς Ἀττικῆς.

Ἡ σκηνή τῶν Μυροφόρων συμπληρώνεται στήν τοιχογραφία μέ τήν ὁμάδα τῶν στρατιωτῶν πού κοιμοῦνται ἀμέριμνοι μπροστά στόν Τάφο (Πί ν. 33). Μέ τή στάση καί τήν πλούσια στρατιωτική τους ἐξάρτυση οἱ μορφές αὐτές προσδίδουν κάποιο διακοσμητικό χαρακτήρα στήν παράσταση. Οἱ στρατιῶτες μπροστά στόν Τάφο ἀντιπροσωπεύουν μιᾷ ἀπό τίς τυπικές περιπτώσεις στή βυζαντινὴ τέχνη ὅπου ὁ καλλιτέχνης παίρνει μεγαλύτερες ἐλευθερίες ὡς πρὸς τή ρεαλιστικὴ ἀπεικόνιση προσώπων πού δέν ἐντάσσονται στήν ἱεραρχία τῶν ἁγίων μορφῶν τῆς εὐαγγελικῆς ἱστορίας.

Οἱ Μυροφόρες στό Μνήμα καί ἡ Εἰς Ἀδου Κάθοδος (Πί ν. 34), πού παριστάνεται

106. Αὐτή ἡ ἀπόδοση τοῦ τάφου ὀφείλεται σέ ἐπίδραση ἀπὸ ἄλλες παραλλαγές τῆς εὐαγγελικῆς ἀφηγήσεως. Βλ. σχετικὰ Millet, *Recherches*, σ. 520 κ.ἑ.

107. Αὐτ., σ. 519.

108. Radojčić, Mileševa, πίν. IX.

109. Millet, *Mistra*, πίν. 89.5.

110. Ἀδημοσίευτη.

111. Ἀδημοσίευτη.

112. Βλ. πρόχειρα A. Bank, *Les monuments de la peinture byzantine du XIIIe s. dans les collections de l'URSS, L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani*, εἰκ. 14.

ἐπάνω ἀπό τήν προηγούμενη σκηνή στό ναό τοῦ Σωτήρα, ἔχουν κοινό περιεχόμενο, ἀφοῦ εἰκονογραφοῦν τήν ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ μέ τόν ἱστορικό καί τό δογματικό τρόπο ἀντίστοιχα. Στήν παλαιοχριστιανική ἐποχή ἡ πρώτη εἶναι ἡ μόνη σκηνή πού εἰκονίζει τήν ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ, ἀλλά, τουλάχιστον ἀπό τόν 9ο αἰώνα, μιά νέα σκηνή, ἡ Εἰς Ἑξόδου Κάθοδος, θά δηλώνῃ αὐτό τό κοσμοϊστορικό γεγονός, παίρνοντας ἔτσι τή σπουδαιότερη θέση στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Εἶναι ὥστόσο ἐνδιαφέρον νά σημειωθῇ ὅτι, τό 12ο καί τό 13ο αἰώνα κυρίως, οἱ δύο σκηνές ἀποτελοῦν δίπτυχο στό πρόγραμμα τῶν ναῶν γιά νά ὑπογραμμίσουν ἀκόμη περισσότερο τή σημασία τῆς Ἀναστάσεως ¹¹³.

η. Ἡ Εἰς Ἑξόδου Κάθοδος

Ἡ σκηνή διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση καί ἔτσι ἐπιτρέπει τήν ἀνετη μελέτη τῆς εἰκονογραφίας της (Πί ν. 34) ¹¹⁴. Ὁ Χριστός, κρατώντας τό Σταυρό τῆς Ἀναστάσεως στό ἄριστερό χέρι, πατάει ἐπάνω στήν προσωποποίηση τοῦ Ἑξότου καί σκύβει ἀπότομα γιά νά βοηθήσῃ τόν Ἀδάμ νά ἀνασηκωθῇ ἀπό τή σαρκοφάγο. Πίσω ἀπό τόν προπάτορα εἰκονίζεται ἡ Εὐα καί, ἀνάμεσά τους, σέ ψηλότερο ἐπίπεδο, προβάλλει ἕως τή μέση μιά νεαρή ἀνδρική μορφή, ὁ Ἀβελ. Ὁ ζωγράφος ἤθελε νά παρουσιάσῃ καί ἄλλα πρόσωπα στή σκηνή, ἀλλά περιορίστηκε νά δείξῃ μόνο τά φωτοστέφανά τους. Ἡ ὁμάδα τῶν δικαίων σ' αὐτή τήν πλευρά ἐξισορροπεῖται ἀπό μιά ἰσοδύναμη περίπου ὁμάδα στήν ἄλλη πλευρά. Ἐτσι στά δεξιά τοῦ Χριστοῦ φαίνονται πρῶτοι ὁ Σολομών καί ὁ Δαβίδ πού προβάλλουν μέσα ἀπό σαρκοφάγο ἀπό τό στήθος καί ἐπάνω, ἐνῶ ἄρκετά φωτοστέφανα σέ ἐπικάλυψη ὑποδηλώνουν τήν παρουσία καί ἄλλων προσώπων. Στό βάθος, δεξιότερα, φαίνεται ἡ μορφή τοῦ Προδρόμου ἕως τή μέση. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τό πεταλόσχημο ἄνοιγμα τοῦ σπηλαίου μέ τό κόσμημα τῆς σχηματοποιημένης ἁκανθας γύρω, γύρω, πού μιμεῖται τό κλασσικό λέςβιο κυμάτιο. Ἐδῶ δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ ἁλυσοδεμένου Ἑξότου μέ χονδροειδῆ χαρακτηριστικά καί ἀνακατεμένα μαλλιά· κοντά του βρίσκονται μιά κλειδαριά καί μερικά κλειδιά.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς δέν ἔχει τήν πηγὴ της στά κανονικά εὐαγγέλια, ὅπως εἶναι γνωστό, ἀλλά στό ἀπόκρυφο εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου. Ἐξάλλου, πολλά στοιχεῖα ἔχουν ἐπηρεασθῇ ἀπό τήν αὐτοκρατορική εἰκονογραφία τῆς ὀψιμῆς Ἀρχαιότητος ¹¹⁵ καί ἀπό διάφορα κείμενα, ἰδίως ὕμνολογικά ¹¹⁶.

Ἡ παράσταση τοῦ Σωτήρα ἀκολουθεῖ τόν παλαιότερο εἰκονογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν ὅποιο ὁ Χριστός στρέφεται ὁλόκληρος πρὸς τά δεξιά γιά νά ἀνασηκώσῃ τόν Ἀδάμ ἀπό τή σαρκοφάγο. Τόν 11ο καί τό 12ο αἰώνα ἐπικρατεῖ ἕνας νέος τύπος, ὅπου ἡ μορφή τοῦ

113. Γιά ἄρκετά παραδείγματα μνημείων τοῦ 12ου καί τοῦ 13ου αἰ. ὅπου οἱ δύο σκηνές συνυπάρχουν βλ. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi*, σ. 34.

114. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. C. R. Morey, *East Christian Paintings in the Freer Collection*, New York 1914, σ. 45 κ.έ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, *Βυζαντινά εἰκονογραφικά γλυπτά*, ΕΕΒΣ 15 (1939), σ. 256 κ.έ. E. Lucchesi-Palli, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi*, *Römische Quartalschrift* 57 (1962), σ. 250 κ.έ. Τῆς ἰδίας, *Anastasis*, *Reallexikon*, I, σ. 142-148. R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966.

115. Βλ. σχετικὰ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936 (Variorum Reprint, London 1971), σ. 245-249. K. Weitzmann, *Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra*, *Seminarium Kondakovianum* 8 (1936), σ. 88.

116. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ὁ ὕμνολογικός εἰκονογραφικός τύπος τῆς εἰς τόν Ἑξότον Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, ΕΕΒΣ 17 (1941), σ. 113 κ.έ.

Χριστοῦ παριστάνεται σέ *contrapposto*· ἐνῶ, δηλαδή, ὁ Χριστός βαδίζει πρὸς μιά κατεύθυνση, δίνει τὴν ἐντύπωση πὺς στέκεται ἀπότομα γιὰ νὰ σηκώσει βία τὸν Ἀδάμ ἀπὸ τὸ μνημα πού βρίσκεται στὴν ἄλλη πλευρά. Ὁ δεῦτερος αὐτὸς τύπος, πού βασίζεται σέ ἀρχαῖα πρότυπα, δίνει δραματικὸ χαρακτήρα στὴ σκηνή¹¹⁷. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς σκηνῆς στοῦ ναοῦ Σωτήρα ἐκφράζει μιά πιὸ συντηρητικὴ παράδοση γιὰ τὴν ἐποχὴ, ἀλλὰ σημειώνεται καὶ σέ μερικά ἄκομῃ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἀναφέρονται ἐνδεικτικὰ ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση τοῦ Monreale (1180-1190)¹¹⁸ καὶ οἱ τοιχογραφίες στοῦ Kurbinovo (1191)¹¹⁹, στὴν Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου (1244)¹²⁰, στοῦ Σωτήρα κοντὰ στὰ Μέγαρα¹²¹, στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Κηπούλας στὴ Μέσα Μάνη (1265)¹²² καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ τῆς Αἰγίνης (γύρω στοῦ 1284)¹²³.

Ὅπως συμβαίνει καὶ σέ πολλές ἄλλες σκηνές τοῦ ναοῦ, ἡ τοιχογραφία αὐτὴ ἐμφανίζει ἀρκετὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ἄλλα πού χαρακτηρίζουν περισσότερο τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸ 13ο αἰῶνα καὶ ἔπειτα. Ἀρχαῖκὴ ἀντίληψη ἐκφράζουν λόγου χάρι οἱ μορφές τοῦ Δαβὶδ καὶ τοῦ Σολομώντα πού προβάλλουν ὡς τὸ στήθος ἐπάνω ἀπὸ ἓνα πλαίσιο πού ὑποδηλώνει τὸ στόμιο σαρκοφάγου. Ἡ ἴδια λεπτομέρεια παρατηρεῖται στὴ λεγόμενη σταυροθήκη Fieschi τοῦ Metropolitan Museum τῆς Νέας Ὑόρκης (9ος-10ος αἰ.)¹²⁴, ὅπως ἐπίσης στίς τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Θεοτόκου στοῦ Gueureme (10ος αἰ.)¹²⁵ καὶ τῆς παλαιᾶς ἐκκλησίας στοῦ Toqale Kilise (περίπου 910/920)¹²⁶ τῆς Καππαδοκίας.

Ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα πού προδίδουν μιά κάπως πιὸ προχωρημένη ἐποχὴ εἶναι τὸ ἰδιότυπο κλειστὸ στέμμα, τὸ καμελαύκιο, πού φέρουν οἱ προφήτες-βασιλεῖς (Π' ἰ ν. 38)· τὸ στέμμα αὐτό, ὅπως εἶναι γνωστὸ, χρησιμοποιεῖται συστηματικὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν¹²⁷. Ἐξάλλου, ἡ παρουσία τοῦ Ἀβελ (Π' ἰ ν. 39) στὴ σκηνὴ σημειώνεται πολὺ σπάνια πρὶν ἀπὸ τὸ 13ο αἰῶνα. Προχωρημένη ἐποχὴ ὑποδηλώνει καὶ ἡ τάση γιὰ αὐξηση τῶν προσώπων τῆς σκηνῆς, ὅπως δείχνουν τὰ πολλὰ φωτοστέφανα σέ ἐπικάλυψη πού κατακλύζουν τὴν παράσταση. Πρέπει νὰ παρατηρηθῇ ὅτι, σέ παλαιότερα παραδείγματα, φωτοστέφανο ἔχουν συνήθως μόνο ὁ Χριστός, ὁ Πρόδρομος καὶ οἱ προφήτες-βασιλεῖς¹²⁸.

Μιά τελευταία χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας εἶναι ὁ ἄλυσσοδεμένος Ἄδης. Ἡ μορφή αὐτὴ, γιὰ τὴν ταυτότητα τῆς ὁποίας ὑπάρχει διαφωνία ἀπὸ τοὺς εἰδικούς¹²⁹,

117. Βλ. Lucchesi-Palli, Anastasis, στ. 145.

118. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, εἰκ. 71B.

119. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, σ. 165, εἰκ. 79.

120. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi*, σ. 103-104, σχέδ. 17.

121. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle*, σ. 96-97.

122. Ἀδημοσίευτη.

123. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ Αἰγίνης, ἔ.ἀ., εἰκ. 14.

124. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, III (Kassel 1971), εἰκ. 101. Τὴ χρονολόγηση τῆς σταυροθήκης μετὰ τὴν Εἰκονομαχίαν τὴν ὑποστήριξε τελευταῖα σέ ἀνακοίνωση στοῦ Dumbarton Oaks ἡ κ. Ἄννα Καρτσώνη.

125. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I (Album), Paris 1925, πίν. 34.1.

126. Αὐτ., πίν. 66.2.

127. Πρβλ. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, σ. 166.

128. Βλ. π.χ. τίς μικρογραφίες στίς Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ (Cod. 61) καὶ στοῦ εὐαγγελιστάριου (Cod. 587) τῆς Μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Οἱ Θεσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Α', εἰκ. 105 καὶ 190 ἀντίστοιχα.

129. Γιὰ τὴ σύγχυση πού ἐπικρατεῖ σχετικὰ μὲ τὴν ταύτιση τῆς μορφῆς στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, *Κρητικὰ Χρονικὰ* 11 (1957), σ. 129 κ.ἑ.

παρουσιάζεται πολύ συχνά στην εικονογραφία της σκηνής από το 13ο αιώνα και έπειτα, χωρίς ωστόσο να λείπει και σε παλαιότερη εποχή. Μερικά θύματα παραδείγματα από την Ἀττική και τις γειτονικές περιοχές είναι το Σωτήρα κοντά στα Μέγαρα, του Ταξιάρχη έξω από το Μαρκόπουλο, της Ἀγίας Κυριακῆς στην Κερατέα, της Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στην Αἶγινα (γύρω στο 1284), τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι (1303) καί της Ἀγίας Θέκλας στο ὁμώνυμο χωριό της Εὐβοίας (τέλος 13ου αἰ.)¹³⁰. Εἶναι αξιοσημείωτη ἡ ὁμοιογένεια στην ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ Ἄδη πού παρουσιάζουν οἱ παραστάσεις τῶν προηγούμενων μνημείων. Σέ αὐτές τονίζεται πάντοτε ἡ τερατόμορφη ἐμφάνιση μέ τό χοντρό σῶμα, τά ἀκανόνιστα χαρακτηριστικά καί τά ἀτίθασα μαλλιά, ἀνάμνηση ἀσφαλῶς ἀπό ἀρχαῖες ἀπεικονίσεις βαρβάρων αἰχμαλώτων, ἐπάνω στούς ὁποίους πατοῦσαν οἱ νικητές σύμφωνα μέ τήν παράδοση τῆς ὀψιμης Ἀρχαιότητος.

θ. Ἡ Ἀνάληψη

Ἡ σκηνή ἀπλώνεται στο ἀνατολικό τμήμα τῆς καμάρας ἐπάνω ἀπό τό ἱερό, ὅπως συνηθίζεται στο εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν¹³¹. Στο μέσο, ψηλά, σώζεται ἐλάχιστα ἡ κυκλική δόξα πού περιεῖχε τή μορφή τοῦ Χριστοῦ, ἀπό τήν ὁποία διατηρεῖται μικρό τμήμα. Τῇ δόξᾳ τήν κρατοῦσαν τέσσαρες ἄγγελοι, ἀπό τούς ὁποίους σώζονται ἀρκετά καλά οἱ τρεῖς. Στο βόρειο μισό τῆς καμάρας διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση ὁ ὄμιλος τῶν ἀποστόλων μέ τήν Παναγία καί ἕναν ἄγγελο (Πί ν. 40)· στο νότιο μισό σώζονται καλά πέντε ἀπόστολοι καί μέρος ἀπό τό σῶμα ἀγγελικῆς μορφῆς στην ἀριστερή ἄκρη (Πί ν. 45). Καί οἱ δύο ὄμιλοι εἰκονίζονται ἐμπρός σέ μυτερούς βράχους, πίσω ἀπό τούς ὁποίους ξεπροβάλλουν κατά διαστήματα ἐλιές.

Δέν εἶναι εὐκολο νά ταυτισθοῦν ὅλοι οἱ ἀπόστολοι πού μετέχουν στή σκηνή. Στο βόρειο μισό τῆς καμάρας (Πί ν. 40) ξεχωρίζουν ὁ Πέτρος μέ τά κοντά καί σγουρά ἄσπρα μαλλιά καί μέ τό κλειστό εἰλητάριο στο χέρι καί, πιό πίσω, ὁ Ἀνδρέας μέ τά ἄσπρα ἀτίθασα μαλλιά. Στόν ἀντικριστό ὄμιλο (Πί ν. 45) ξεχωρίζει ὁ Παῦλος μέ τά σκοῦρα μαλλιά, τό πλατύ μέτωπο καί τά ἔντονα σημετικά χαρακτηριστικά· κρατεῖ μέ τά δύο χέρια εὐαγγέλιο.

Ἀπό τίς μορφές στο βόρειο μισό τῆς καμάρας ἡ πιό ἐπιβλητική εἶναι τῆς Παναγίας πού δέεται μέ ἀνοιχτές τίς παλάμες ἐμπρός στο στήθος (Πί ν. 41). Ἡ ἀπαθής καί αὐστηρά ἱερατική στάση της εἶναι σέ πλήρη ἀντίθεση μέ τίς μορφές τῶν ἀποστόλων πού ἐκδηλώνουν ποικιλότροπα τή συναισθηματική τους συμμετοχή στο ὑπερφυσικό γεγονός τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Κυρίου. Ἡ διαφοροποίηση αὐτή τονίζει τό δογματικό νόημα τῆς παρουσίας τῆς Παναγίας στή σκηνή πού δέν ἀναφέρεται ἄλλωστε στίς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, ἀλλά κρίθηκε

130. Ἀπό τίς σημειούμενες παραστάσεις εἶναι δημοσιευμένες μόνο τοῦ Ταξιάρχη έξω ἀπό τό Μαρκόπουλο (Bouras, Kaloyeopoulou, Andreadi, Churches of Attica, εἰκ. 150), τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στην Αἶγινα (Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησιά Αἰγίνης, ἔ.ἀ., εἰκ. 14) καί τῆς Ἀγίας Θέκλας στην Εὐβοία (Ἀ. Ἰωάννου, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1959, πίν. 82, λεπτομέρεια).

131. Γιά τήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. E. Dewald, The Iconography of the Ascension, American Journal of Archaeology 19 (1915), σ. 277 κ.ἐ. H. Schrader, Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi, Vorträge der Bibliothek Warburg 8, 1928-1929 (Leipzig - Berlin 1930), σ. 66 κ.ἐ. H. Gutberlet, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst, Strassburg 1934. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1938, σ. 32 κ.ἐ. K. Wessel, Himmelfahrt, Reallexikon, II, στ. 1224 κ.ἐ. Μ. Παναγιωτίδης, Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στόν τροῦλλο τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ΣΤ'- 2 (1974), σ. 69 κ.ἐ.

ἀναγκαία ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ γιὰ νὰ ὑπογραμμίσῃ τὸ ρόλο τῆς Παναγίας ὡς μάρτυρα τῆς θεοφάνειας¹³², τονίζοντας ἐπίσης καὶ τὴν Ἑνσάρκωση¹³³.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς Ἀναλήψεως περιλαμβάνει σχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεση δύο ἀγγέλους. Ὁ ἓνας ἀπὸ αὐτοὺς, στὸ βόρειο μισὸ τῆς καμάρας (Πί ν. 44), φορεῖ αὐτοκρατορικὴ ἐνδυμασία, ἐνῷ ὁ δευτερός ἀγγελος πού διατηρεῖται σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση στὸ ἀντικριστὸ τμήμα τῆς σκηνῆς φέρει χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Στὴν Ἀνάληψη οἱ δύο ἀγγελικὲς μορφές εἰκονίζονται συνήθως μὲ τὴν ἀνοιχτόχρωμη ἀρχαία ἐνδυμασία, τὸ χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο, πού ἀπαιτοῦν ἡ παράδοση καὶ τὰ δεδομένα τοῦ ἀφηγηματικοῦ κειμένου (οἱ Πράξεις τῶν Ἀποστόλων — 1:10 — ἀναφέρουν ὅτι φοροῦσαν λευκὰς ἐσθῆτες). Ὡστόσο, κυρίως στὴν κομνήνεια περίοδο, οἱ ἄγγελοι στὴν Ἀνάληψη φέρουν συχνὰ αὐτοκρατορικὴ περιβολή ἢ ἐστω τὴν πολυτελεῖ ἐνδυμασία τῶν ἀξιωματούχων τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς. Τοῦτο τὸ στοιχεῖο ἔχει ὡς ἓνα σημεῖο σχέση μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἀγάπη γιὰ τὸ κόσμημα πού χαρακτηρίζει γενικώτερα τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς ἐποχῆς¹³⁴ καὶ γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἀτονεῖ στὴν παλαιολόγια περίοδο. Οἱ ἀστραφτερές ἐνδυμασίες τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς ἐπιβιώνουν συνήθως σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ τοῦ 14ου αἰῶνα τὰ ὁποῖα μιμοῦνται ἐπίμονα τὴν κομνήνεια παράδοση, δείχνοντας ταυτόχρονα μιὰ λαϊκώτερη ἀντίληψη πού ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀγάπη γιὰ τὸ κόσμημα¹³⁵.

2. Ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας

Ἡ παράσταση πού σώζεται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κάτω μέρος, ἀντιπροσωπεύει ἓνα λιτό παράδειγμα τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς (Πί ν. 47)¹³⁶. Μπροστὰ σὲ ἓνα κτήριο πού ἔχει τὴ μορφή τοίχου μὲ «ἐπάλξεις» καὶ εἶναι στολισμένο μέσκοῦρο γαλάζιο ὕφασμα, προβάλλεται ἡ κύρια εἰκονογραφικὴ ἐνότητα. Εἶναι ἡ Ἄννα μὲ μιὰ μικρὴ θεραπαινίδα πού τὴν ὑποβαστάζει πρὸς τὰ ἀριστερά καὶ μὲ τὴν κούνια τῆς Παναγίας ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος. Δεξιώτερα βλέπουμε ἓνα παραπέτασμα ἀπὸ λευκὸ ὕφασμα, στὸ τοξωτὸ ἀνοιγμα τοῦ ὁποῖου προβάλλει μιὰ ἄλλη γυναικεῖα μορφή μ' ἓνα μικρὸ κανάτι στὸ χέρι.

Εἶναι κοινὸς τόπος ὅτι ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας μιμεῖται σὲ πολλὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ ἔχει ἐπίσης σημειωθῇ ὅτι ἡ σκηνὴ μιμεῖται καὶ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο πού εἶχε υἱοθετηθῇ γιὰ τὴ γέννηση θεῶν καὶ ἡρώων τῆς ἑλληνο-ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, ὅπως καὶ διαφόρων προσώπων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Ἐπειδὴ ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας ἐμφανίστηκε ἀπὸ νωρὶς σάν τμήμα ἑνὸς πλούσιου ἀφηγηματικοῦ κύκλου,

132. Βλ. σχετικὰ Grabar, *Martyrium*, II, σ. 178-179.

133. Βλ. K. Weitzmann et al., *A Treasury of Icons*, New York 1966, σ. 30. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ἡ παρουσία τῆς Παναγίας στὸ Ὅρος τῶν Ἑλαίων ἐξαίρετα ἰδιαίτερα στὰ ὑμνολογικὰ κείμενα πού εἶναι ἀφιερωμένα στὴν ἑορτὴ τῆς Ἀναλήψεως.

134. Ἡ ἀντικατάσταση τῆς ἀρχαίας ἐνδυμασίας τῶν ἀγγέλων μὲ τὴν καταστόλιστη ἐνδυμασία τῶν ἀξιωματούχων τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς μπορεῖ νὰ ἀποδοθῇ καὶ στὸ ὅτι ἡ σκηνὴ ἔχασε βαθμιαῖα τὸν ἱστορικὸ της χαρακτήρα, ἐκφράζοντας κυρίως τὴν ἰδέα τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Βλ. σχετικὰ Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, σ. 312.

135. Ἀπὸ τὰ πολυάριθμα παραδείγματα σημειώνονται ἐνδεικτικὰ οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Τριάδος στὸ Κρανίδι (1244), τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Κλένια Κορινθίας, τῆς Ὁδηγήτριας στὴς Σπηλιές τῆς Εὐβοίας (1311) καὶ τῆς Ἁγίας Θέκλας στὸ ὁμώνυμο χωριὸ τῆς Εὐβοίας.

136. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, σ. 89 κ.έ. (ὅπου βρίσκεται καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία).

γνώρισε πιά εύελικτη αντιμετώπιση στην εικονογραφία της σέ σύγκριση μέ τή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ πού παρουσιάζει ἀρκετά συντηρητικό χαρακτήρα γιά δογματικούς καί λειτουργικούς λόγους.

Στή Γέννηση τῆς Παναγίας ἡ Ἄννα παριστάνεται στό ἐσωτερικό ἐνός εὐπορου ἀστικοῦ σπιτιοῦ καί, ἀνακαθισμένη συνήθως ἐπάνω σέ καταστόλιστο κρεβάτι, δέχεται τίς περιποιησεις ἀπό θεραπαινίδες καί φίλες. Ἡ φθορά τῆς τοιχογραφίας στό κάτω μέρος δέν ἐπιτρέπει νά φανῇ τό κρεβάτι παρά μόνο τό στρῶμα ὅπου εἶναι ἀνακαθισμένη ἡ Ἄννα, καθώς καί τό σεντόνι πού καλύπτει τό σῶμα της. Ἐκτός ἀπό τή μνημειακή ἐμφάνιση τῆς κύριας μορφῆς πού δεσπόζει στή σύνθεση, ὅλα τά ἄλλα στοιχεῖα προσδίδουν ἕνα χαρακτήρα οἰκειότητας στή σκηνή. Ἐνα τέτοιο στοιχεῖο εἶναι λόγου χάρι τό σεντόνι πού σκεπάζει τήν Ἄννα, μιά λεπτομέρεια πού τή βρίσκουμε κυρίως σέ μακεδονικά μνημεῖα ἀπό τό 12ο αἰῶνα καί ἔπειτα ¹³⁷. Ἐκτός ἀπό τήν περίπτωση τοῦ Σωτήρα, ἡ ἴδια λεπτομέρεια σημειώνεται καί σέ τοιχογραφίες στή Νότια Ἑλλάδα, συγκεκριμένα τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό ὁμώνυμο χωριό κοντά στή Μονεμβασία (13ος αἰ.) καί τῆς Χρυσαιτίσσης ἐξω ἀπό τά Χρῦσαφα τῆς Λακωνίας (1292) ¹³⁸.

Ἡ μικρή θεραπαινίδα πού καταβάλλει ὑπέρμετρη προσπάθεια γιά νά ὑποβαστάξῃ τήν Ἄννα, ὥστε νά φανῇ ἡ ταλαιπωρία τοῦ τοκετοῦ πού προηγήθηκε, ἀντιπροσωπεύει ἴσως τήν πιά τρυφερή παρουσία στή σκηνή. Ἡ μορφή αὐτή, πού προέρχεται ἀπό τήν ἀρχαία παράδοση ¹³⁹, ἔχει σημειωθῇ γιά πρώτη φορά στή βυζαντινὴ τέχνη σέ τοιχογραφία τοῦ 11ου αἰῶνα στό ναό τοῦ Αἰετῆ τῆς Γεωργίας ¹⁴⁰. Λίγο ἀργότερα ἡ ἴδια μορφή ἐμφανίζεται στήν ἀδημοσίευτη τοιχογραφία τοῦ Ταξιάρχῃ τῆς Μεσαριᾶς στήν Ἄνδρο (1158), στό Nerezi (1164) ¹⁴¹, στίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα στό Χορτιάτη κοντά στή Θεσσαλονίκη (τέλος 12ου αἰ.) ¹⁴², τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό ὁμώνυμο χωριό κοντά στή Μονεμβασία (13ος αἰ.) ¹⁴³, τῆς Κουμπελίδικῃς στήν Καστοριά (β' μισό 13ου αἰ.) ¹⁴⁴ καί τοῦ Αγίλῃ (1296) ¹⁴⁵. Τό ἴδιο θέμα θά βρῇ πολύ μεγάλη διάδοση στά μακεδονικά μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα. Ἡ τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι δείχνει τή διάδοση τοῦ θέματος καί νοτιώτερα, ὅπως ἄλλωστε πιστοποιοῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό ὁμώνυμο χωριό κοντά στή Μονεμβασία καί τοῦ Ταξιάρχῃ τῆς Μεσαριᾶς στήν Ἄνδρο.

Οἱ νεαρές γυναῖκες πού ἀσχολοῦνται μέ τήν Ἄννα ἢ τή μικρή Παναγία παίζουν σπουδαῖο ρόλο στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς. Οἱ μορφές αὐτές — δύο ἢ καί μιά ἀκόμη στά παλαιότερα παραδείγματα — γίνονται βαθμιαία περισσότερες γιά νά πάρουν ἐντελῶς ἐξέ-

137. Γιά μερικά παραδείγματα βλ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στήν Κουμπελίδικη, σ. 73.

138. Ἀδημοσίευτες.

139. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge, I, σ. 103-104.

140. Ch. Amiranašvili, Istorija gruzinskoj monumentalnoj živopisi, I, Sachelgami 1957, πίν. 62.

141. Millet-Frolow, Peinture du Moyen Age en Yougoslavie, I, πίν. 17.1.

142. Μνεῖα τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν πού ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα ἔχει γίνῃ εἰς Ν. Νικονάνου, Ἡ ἐκκλησία τῆς Μεταμόρφωσης τοῦ Σωτῆρος στό Χορτιάτη, Κέρνος (Τιμητική προσφορά στόν καθηγητή Γεώργιο Μπακαλάκη), Θεσσαλονίκη 1972, σ. 109, πίν. 34, 3· ἐδῶ χρονολογοῦνται στό τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές τοποθετοῦνται στό πρῶτο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα (ἐποχή τῆς Mileševa) ἀπό τόν Djurič, La peinture murale byzantine, σ. 61.

143. Ἀδημοσίευτες.

144. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στήν Κουμπελίδικη, σ. 73-74, πίν. 38.

145. Millet-Frolow, Peinture du Moyen Age en Yougoslavie, III, Paris 1962, πίν. 78.1. Γιά τό θέμα γενικώτερα βλ. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'enfance de la Vierge, I, σ. 102 κ.ε., 111-112.

χουσα θέση στην παλαιολόγια εποχή. Έτσι ή παρουσία δύο μόνο μορφών στο Σωτήρα απηχεί αρχαιότερη αντίληψη. Έπειδή άλλωστε έχουν εδώ πάρει θέση δεξιά και αριστερά από την Άννα, δεν δημιουργούν την παρατακτική διάταξη που ισχύει για όλες σχεδόν τις απεικονίσεις της σκηνης.

Η νεαρή γυναίκα που έρχεται να επισκεφθῇ τὴ λεχώ, κρατώντας κάποιο δῶρο στο χέρι, παρατηρεῖται πολύ συχνά στὴ Γέννηση τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴ μεταεικονομαχικὴ ἐποχὴ καὶ ἔπειτα. Τὸ μικρὸ κανάτι ποὺ κρατεῖ ἡ μορφή αὐτὴ στὴν παράσταση τοῦ Σωτήρα απηχεί τὴ συνήθεια νὰ προσφέρονται ἀγγεῖα στὴν Άννα, ὅπως δείχνουν λόγου χάρι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Nerezi (1164)¹⁴⁶, τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὰ Καλύβια τῆς Ἀττικῆς (α' μισό 13ου αἰ.)¹⁴⁷ καὶ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στὸ Ρεέ (α' μισό 14ου αἰ.)¹⁴⁸. ἡ συνήθεια αὐτὴ ἀνάγεται ἐπίσης στὴν ἀρχαία παράδοση¹⁴⁹. Ἡ κίνηση τῆς γυναικείας μορφῆς, καθὼς ἀνασηκώνει τὸ παρὰ-πέτασμα (Πί ν. 49), θυμίζει τὴ νεαρή γυναίκα ποὺ παρακολουθεῖ τὴ σκηνὴ ἀπὸ θύρα, σύροντας τὸ βῆλο, σὲ βυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Ἀννας, καθὼς καὶ στὴν Ἐπίσκεψη τῆς Μαρίας στὴν Ἐλισάβετ¹⁵⁰. καὶ αὐτὴ ἡ μορφή ἀνάγεται στὴν ἀρχαία παράδοση.

Τὸ τελευταῖο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο στὴν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἶναι ἡ κούνια τῆς Παναγίας. Τὸ στοιχεῖο τοῦτο ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνης ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα¹⁵¹, ἐνῶ σημειώνεται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο στὴ συγγενικὴ παράσταση τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου¹⁵². Ἡ παρουσία του εἶναι ἀρκετὰ συχνή σὲ μεταγενέστερα παραδείγματα. Σὲ πολλὲς περιπτώσεις τὸ θέμα τῆς κούνιας συνυπάρχει μὲ τὸ πατροπαράδοτο θέμα τοῦ Λουτροῦ τοῦ βρέφους, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τῆς σκηνης ἀπὸ παλαιότερη ἐποχὴ. Ὡστόσο, σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις ἡ κούνια μὲ τὸ βρέφος ὑποκαθιστᾷ τὸ θέμα τοῦ Λουτροῦ, ὅπως λόγου χάρι στίς τοιχογραφίες τοῦ Gradač (γύρω στὸ 1276)¹⁵³ καὶ τῆς Šušica (τέλος 13ου αἰ.)¹⁵⁴ στὴ Γιουγκοσλαβία, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά (τέλος 13ου αἰ.)¹⁵⁵, στὸ Πρωτάτο τοῦ Ἀγίου Ὁρους (γύρω στὸ 1300)¹⁵⁶ καὶ στὴν Ὀλυμπιώτισσα τῆς Ἐλασσόνας (γύρω στὸ 1300)¹⁵⁷. Ἐτσι ἡ ὑποκατάσταση τοῦ Λουτροῦ τοῦ βρέφους ἀπὸ τὸ θέμα τῆς κούνιας μὲ τὴν Παναγία στὴν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα φανερώνει μιὰ ἀρκετὰ προχωρημένη ἀντίληψη στὴν ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνης. Ἡ μόνη ὥστόσο ἰδιοτυπία ἀφορᾷ τὴ θέση του. Ἐδῶ ἡ κούνια μὲ τὴν Παναγία εἰκονίζεται στὸ μέσο τῆς σκηνης,

146. Βλ. A. Grabar, *La peinture byzantine* (ἔκδ. Skira), Genève 1953, πίν. σελ. 145.

147. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, σ. 90.

148. S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst*, Berlin 1969, πίν. 39. Σύμφωνα μὲ φιλολογικὲς μαρτυρίες, ὁ ναὸς ἱδρύθηκε ἀπὸ τὸν ἀρχιεπίσκοπο Nikodim (1317-1325), ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ἂν ἡ τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ ὁλοκληρώθηκε ἐπὶ τῆς ἐποχῆς του· γιὰ τοῦτο ἡ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν δὲν εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια στὴ βιβλιογραφία.

149. Βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, I, σ. 96-97.

150. Πρβλ. K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, σ. 45.

151. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, I, σ. 104 κ.ἑ.

152. Millet-Frolow, *Peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, I, πίν. 1, 2.

153. Millet-Frolow, *Peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, πίν. 61, 1.

154. G. Babić, *Les fresques de Šušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, C.A. XII (1962), σ. 304, εἰκ. 4.

155. Millet, *Mistra*, πίν. 73.4.

156. Millet, *Athos*, πίν. 28.1.

157. Ἀδημοσίευτη.

πλάι στην Άννα, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη φάτνη του Βρέφους στις παραστάσεις της Γεννήσεως του Χριστού, όπου το Θείο Βρέφος γίνεται το γεωμετρικό και συμβολικό κέντρο της σκηνής. Αντίθετα, στη Γέννηση της Παναγίας ή κούνια με το βρέφος αποτελεί ένα δευτερεύον θέμα που τοποθετείται σε μία άκρη της σκηνής, στο πρώτο επίπεδο. Σ' αυτή την περίπτωση ή κούνια συνδυάζεται με την παρουσία μιας τουλάχιστον θεραπευίδας που παρακολουθεί το βρέφος, ενώ στη Γέννηση του Χριστού δεν εικονίζονται δευτερεύουσες γυναικείες μορφές κοντά στη φάτνη. Καί αυτή ή τελευταία απόκλιση από την παράδοση σχετικά με το θέμα της Γεννήσεως της Παναγίας παρατηρείται επίσης στην τοιχογραφία του Σωτήρα, ασφαλώς κάτω από την επίδραση της εικονογραφίας της Γεννήσεως του Χριστού. Η ίδια ιδιομορφία σημειώνεται, όσο γνωρίζω, σε μία ακόμη περίπτωση, δηλαδή στη Γέννηση της Παναγίας στην Όλυμπιώτισσα της Έλασσόνας¹⁵⁸.

3. Τό Συμπόσιο του Ήρώδη

Η διπλή σκηνή που εικονίζει το συμπόσιο του Ήρώδη και τον αποκεφαλισμό του Προδρόμου είναι μία από τις καλύτερα σωζόμενες συνθέσεις στο ναό (Πί ν. 50)¹⁵⁹. Στο κύριο έπεισόδιο, το Συμπόσιο, τέσσαρα πρόσωπα είναι καθισμένα σε πλούσιο τραπέζι μπροστά σε τοίχο με «ἐπάλξεις» που τον στολίζει ύφασμα. Τή σπουδαιότερη θέση, αριστερά, την έχει ο Ήρώδης, που είναι ντυμένος σαν βυζαντινός αυτοκράτορας και φέρει φωτοστέφανο (Πί ν. 51). Ο βασιλιάς κάθεται σε ξύλινο θρόνο με προσκεφάλαιο και τά πόδια του πατούν σε υποπόδιο. Η πρώτη ανδρική μορφή κοντά του φορεϊ επίσης αυτοκρατορική ένδυμασία, αλλά διαφοροποιείται από τον Ήρώδη σε δύο λεπτομέρειες: δεν έχει στέμμα και ο φωτοστέφανος που πλαισιώνει το πρόσωπό της είναι σε μπλέ χρώμα και όχι σε ώχρα, όπως του Ήρώδη. Η τρίτη μορφή από αριστερά δείχνει ένα γυναικείο πρόσωπο, ασφαλώς την Ήρωδιάδα. Φέρει και αυτή αυτοκρατορική ένδυμασία, έχει στέμμα και κόκκινο φωτοστέφανο. Πλάι της κάθεται μία ακόμη ανδρική μορφή με στέμμα και φωτοστέφανο σε ώχρα.

Η πολυτέλεια του βασιλικού τραπέζιου υπογραμμίζεται από το πορφυρό τραπεζομάντηλο και το άσπρο καταστόλιστο προσόψι· επάνω στο τραπέζι διακρίνονται μαχαίρια, ένα μικρό κανάτι και έδέσματα. Όσοσο κανείς από τους συνδαιτυμόνες — πρώτος ο Ήρώδης — δεν φαίνεται ευχαριστημένος από την ατμόσφαιρα του γλεντιού, αφού εμπρός, στο μέσο, ή Σαλώμη χορεύει κρατώντας στο κεφάλι της το δίσκο με το κεφάλι του Προδρόμου. Το περίεργο ψυχολογικό κλίμα αυτού του γεύματος φαίνεται άλλωστε και από την παράθεση του ίδιου του επεισοδίου του αποκεφαλισμού του Προδρόμου στο δεξί τμήμα της σκηνής, σαν να συμβαίνει και τουτό μπροστά στα μάτια των καλεσμένων. Έτσι ένας στρατιωτικός έχει ύψωμένο το σπαθί του επάνω από το αποκεφαλισμένο σώμα του Ιωάννη και το συγκρατεί με το άλλο χέρι για να μή σωριαστή στο έδαφος (Πί ν. 53).

Η αφήγηση του Συμποσίου του Ήρώδη περιέχεται στα ευαγγέλια του Ματθαίου (14: 6-12) και του Μάρκου (6:21-28), τά όποια συμφωνούν μεταξύ τους στα κύρια σημεία. Καί

158. Άδημοσίευτη.

159. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ά. Ξυγοπούλου, Αί τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τάς Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 40 κ.έ. Για τή Σαλώμη, ειδικότερα, βλ. G. Vitaletti, Salome, Roma 1908. H. Daffner, Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, München 1912. Τό έργο αυτό συνοψίζει μία ψευδώνυμη μονογραφία: Reimarus Secundus, Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde, Leipzig 1909. Πρβλ. E. Panofsky, Problems in Titian, mostly iconographic, London 1969, σ. 44.

τά δύο κείμενα περιέχουν ένα εισαγωγικό σχόλιο για την αιτία του κακού που ήταν ή επιτιμητική στάση του Προδρόμου απέναντι στον Ἡρώδη εξ αιτίας του γάμου του με τη γυναίκα του αδελφού του, τη διαβόητη Ἡρωδιάδα. Ἐκείνη, ειδικά, ζητούσε ευκαιρία για να απαλλαγῇ από τόν ενοχλητικό κατήγορο καὶ αὐτὴ δόθηκε στὰ γενέθλια τοῦ Ἡρώδη. Ἡ κόρη της, ἡ Σαλώμη, πού τὰ εὐαγγέλια δέν τὴν ὀνομάζουν — τὸ ὄνομά της εἶναι γνωστό ἀπὸ ἑβραϊκές πηγές, εἰδικώτερα τὸν Ἰώσηπο — χόρεψε πρὸς τιμὴν τοῦ βασιλιᾶ καὶ ὁ Ἡρώδης εὐχαρίστηθηκε τόσο ὥστε ὀρκίστηκε νὰ πραγματοποιήσῃ ὅ,τι τοῦ ζητοῦσε. Ἡ Σαλώμη ἔτρεξε στὴ μάνα της καὶ ἐκείνη τῆς ὑπέδειξε νὰ ζητήσῃ τὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου. Μὲ πολλὴ δυσφορία ἔδωσε διαταγὴ ὁ Ἡρώδης νὰ ἀποκεφαλισθῇ ὁ Πρόδρομος, ἀφοῦ δέν γινόταν νὰ ἀθετήσῃ τὸν ὄρκο του, καὶ ἔτσι τὸ κεφάλι τοῦ Ἰωάννη «ἐπὶ πίνακι» δόθηκε στὴ Σαλώμη καὶ αὐτὴ τὸ ἔφερε στὴ μητέρα της.

Ἡ εὐαγγελικὴ ἀφήγηση γιὰ τὸ Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη ἀποδίδεται μὲ ἀρκετές λεπτομέρειες στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἡδὴ ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ, ὅπως δείχνει ἡ μικρογραφία στὸ εὐαγγελιστάριο τῆς Σινώπης, τοῦ 6ου αἰώνα¹⁶⁰. Λεπτομερέστερη ἀπόδοση τῶν ἀφηγηματικῶν στοιχείων χαρακτηρίζει βεβαίως τὰ δύο γνωστά τετραευαγγέλια μὲ ἐκτεταμένη εἰκονογράφηση ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο, τὸν Parisinus gr. 74 τῆς Bibliothèque Nationale καὶ τὸν Laurentianus VI.23 τῆς Φλωρεντίας. Στὸ πρῶτο χειρόγραφο, τοῦ 11ου αἰώνα, ἡ σκηνὴ εἰκονογραφεῖται δύο φορές σύμφωνα μὲ τὰ σχετικὰ χωρία τοῦ Ματθαίου καὶ τοῦ Μάρκου ἀντίστοιχα¹⁶¹. Καὶ στίς δύο περιπτώσεις τὸ Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη γύρω στὸ τραπέζι, ἡ Σαλώμη πού προσφέρει τὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου στὴν Ἡρωδιάδα καὶ ἡ ἀποτομὴ τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου εἰκονίζονται σὲ παρατακτικὴ διάταξη· πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι ἡ Σαλώμη δέν χορεύει σὲ καμιά περίπτωση¹⁶². Στὸ χειρόγραφο τῆς Φλωρεντίας, πού τοποθετεῖται χρονολογικὰ λίγο ἀργότερα ἀπὸ τὸν Parisinus 74, ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση εἶναι παρόμοια μὲ μόνη ἀξιοσημείωτη διαφορὰ τὸ χορὸ τῆς Σαλώμης¹⁶³.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδη εἶναι δυνατόν νὰ μελετηθῇ μὲ βάση ἕναν ἀρκετὰ εὐρὺ κύκλο ἔργων, κυρίως ἀπὸ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἱστορημένα χειρόγραφα. Τὸ ἀρχαιότερο παράδειγμα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ, ὅσο ξέρω, γύρω στίς ἀρχές τοῦ 12ου αἰώνα¹⁶⁴. Εἰδικώτερα, ἡ τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι παρέχει ἀρκετὰ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα γιὰ τὴ μελέτη τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς.

Ἡ παρουσίαση τοῦ Συμποσίου πού προϋποθέτει μερικές τουλάχιστον καθισμένες μορφές γύρω ἀπὸ ἕνα τραπέζι, ὅπως συμβαίνει στὴν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα, ἀνταποκρίνεται σὲ

160. Grabar, *Peintures de l'évangéliste de Sinope*, σ. 11-12, πίν. 1 (Fol. 10v). Ἡ σκηνὴ τοῦ Συμποσίου παρουσιάζει τὸν Ἡρώδη καὶ τρεῖς ἄλλους συνδαιτυμόνες. Ὅλοι δείχνουν ἐκπληξή καὶ ταραχὴ γιὰ τὸ ἐπεισόδιο πού διαδραματίζεται μπροστὰ στὰ μάτια τους: μιὰ ἀνδρική μορφή προσφέρει στὴ Σαλώμη τὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου σὲ δίσκο· δεξιώτερα εἰκονίζεται ἡ φυλακὴ ὅπου δύο μαθητές τοῦ Ἰωάννη θρηνοῦν πάνω ἀπὸ τὸ ἀποκεφαλισμένο σῶμα.

161. H. Omont, *Évangiles avec peintures du XIe siècle, I*, Paris (χωρὶς χρονολογία), πίν. 25 (Fol. 28v) καὶ πίν. 69 (Fol. 75v).

162. Ὁ χορὸς τῆς Σαλώμης δέν εἰκονίζεται οὔτε καὶ στὸ εὐαγγελιστάριο τῆς Σινώπης, τοῦ 6ου αἰώνα.

163. T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI.23, Paris 1971, εἰκ. 58 (Fol. 29) καὶ εἰκ. 145 (Fol. 73v).

164. Βλ. Ἀ. Ὁρλάνδου, Ἡ ἱερωσύνη τῆς Σαντορήνης, ABME Z' (1951), σ. 208-209, εἰκ. 32. Οἱ τοιχογραφίες ἔχουν χρονολογηθῇ στὸ τέλος τοῦ 11ου ἢ τὶς ἀρχές τοῦ 12ου αἰώνα, δηλαδὴ στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀλεξίου Α' Κομνηνοῦ, ὁ ὁποῖος θεωρεῖται κτήτορας τοῦ ναοῦ. Βλ. αὐτ., σ. 180-181 καὶ 214.

σταθερή παράδοση ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή, όπως δείχνει το ευαγγελιστάριο της Σινώπης¹⁶⁵. Η τοιχογραφία του Σωτήρα εκφράζει, όσο γνωρίζω, την παλαιότερη απόπειρα να αποδοθῇ πιστά ἡ πλούσια ἀτμόσφαιρα του συμποσίου όπου οἱ συνδαιτυμόνες παρυσιάζονται σάν μέλη τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς καί μάλιστα φέρουν καί φωτοστέφανα. Γι' αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἀντιμετώπιση ἡ τοιχογραφία τοῦ μικροῦ ναοῦ τῆς Ἀττικῆς διαχωρίζεται ἀπό τά περισσότερα παραδείγματα τῆς σκηνῆς πού δείχνουν δύο τάσεις. Στή μιᾶ, πού ἐκπροσωπεῖται θαυμάσια ἀπό τήν τοιχογραφία τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης (ἀρχές 14ου αἰ.), ἐξαίρεται ἡ πολυτέλεια τοῦ τραπεζιοῦ, ἀλλά οἱ συνδαιτυμόνες φέρουν τήν ἀπρόσωπη ἐνδυμασία πού χαρακτηρίζει τήν οἰκονομικά ἀνετη τάξη τῆς ἐποχῆς· σ' αὐτή τήν περίπτωση ὁ φωτοστέφανος δέν πλαισιώνει τά πρόσωπα τῶν μορφῶν¹⁶⁶. Σύμφωνα μέ τήν ἄλλη τάση, διαφοροποιεῖται ὁ Ἡρώδης ἀπό τίς ὑπόλοιπες μορφές, ἀφοῦ μόνον αὐτός φέρει συνήθως αὐτοκρατορική ἐνδυμασία, ὅπως δείχνει ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στό Λίμπερδο τῆς Λακωνίας¹⁶⁷.

Πρέπει νά σημειωθῇ ὅτι μόνο τό ευαγγέλιο τοῦ Μάρκου (6:21) ἀναφέρει πῶς στό σύμπόσιο εἶχαν προσκληθῇ οἱ μεγιστάνες τοῦ Ἡρώδης, οἱ χιλιάρχοι καί οἱ πρῶτοι ἀνάμεσα στούς κατοίκους τῆς Γαλιλαίας. Ἐξάλλου, ἡ μόνη γυναικεία μορφή πού παίρνει μέρος στό γεῦμα σέ πολλά παραδείγματα τῆς σκηνῆς τοῦ Συμποσίου εἶναι ἀσφαλῶς ἡ Ἡρωδιάς, ὅπως δείχνουν τό διάδημα καί ἡ πολυτελής ἐνδυμασία της¹⁶⁸. Ὡστόσο, ἡ παρουσία της στό τραπέζι δέν ὑπαγορεύεται ἀπό τά κείμενα οὔτε ἄλλωστε ἀνταποκρίνεται στίς συνήθειες τῆς ἐποχῆς.

Ὁ φωτοστέφανος εἶναι ἀσφαλῶς τό πιο παράδοξο στοιχεῖο πού χαρακτηρίζει τόν Ἡρώδη, τήν Ἡρωδιάδα καί τούς καλεσμένους τοῦ στή σκηνή τοῦ Συμποσίου στό ναό τοῦ Σωτήρα. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιά παρανόηση, πού ὅμως παρατηρεῖται καί σέ σκηνές ἄλλων συμποσίων στήν ἐπαρχιακή βυζαντινὴ ζωγραφικὴ¹⁶⁹. Στά πλαίσια τῆς σκηνῆς πού μᾶς ἀπασχολεῖ τό ἴδιο στοιχεῖο χαρακτηρίζει, ὅσο ξέρω, μόνο τῇ μορφῇ τοῦ Ἡρώδης στήν τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στό Λίμπερδο τῆς Λακωνίας (13ος αἰ.)¹⁷⁰ καί στή μικρογραφία τοῦ ἀρμενικοῦ ευαγγελίου τῆς Walters Art Gallery (Cod. 539, Fol. 66), τοῦ 1262¹⁷¹.

165. Ἡ ἀπουσία τραπεζιοῦ στή σκηνή τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδης παρατηρεῖται σέ δύο τουλάχιστον παραδείγματα: στήν τοιχογραφία τῆς Ἐπισκοπῆς τῆς Σαντορήνης καί τήν ἀδημοσίευτη μικρογραφία τοῦ τετραευαγγελίου τῆς Μυτιλήνης (Fol. 112v)· οἱ δύο παραστάσεις ἔχουν στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέση πού προϋποθέτει κάποιον κοινὸ πρότυπο. Τό χειρόγραφο τῆς Μυτιλήνης, πού θά δημοσιεύσῃ προσεχῶς ὁ καθηγητὴς Π. Βοκοτόπουλος, πρωτοπαρουσιάστηκε στήν Ἑκθεσὴ Βυζαντινῆς Τέχνης τοῦ 1964. Βλ. τὸν κατάλογο, Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ, Ἀθῆναι 1964, σ. 277, ἀριθ. 318 (ἐδῶ χρονολογεῖται σὺν 120-130 αἰώνας).

166. Βλ. Α. Χυνοπούλου, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*, *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*. Actes du Colloque de Venise, Septembre 1968, Venise 1971, εἰκ. 10-12.

167. Ἀδημοσίευτη. Ἡ παρουσία τῆς σκηνῆς στό ναὸ σημειώνεται εἰς Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης*, σ. 72, σημ. 2. Οἱ τοιχογραφίες τοποθετοῦνται ἐδῶ πιθανώτατα σὺν 120 αἰώνας.

168. Ἀνάμεσα σὺν σχετικὰ παραδείγματα ἀναφέρονται ἐνδεικτικὰ ἡ μικρογραφία τῆς Καινῆς Διαθήκης Rockefeller-McCormick 2400 (Fol. 22) τοῦ Σικάγου (E. J. Goodspeed, D. W. Riddle καί H. R. Willoughby, *The Rockefeller-McCormick New Testament*, III, Chicago 1932, σ. 61 κ.ε.) καί ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῆς Κερᾶς στήν Κριτσά τῆς Κρήτης (14ος αἰ.) (Κ. Δ. Καλοκύρη, *Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κρήτης*. Ἡ Παναγία (Κερὰ) τῆς Κριτσᾶς, *Κρητικὰ Χρονικά* 6 (1952), σ. 260).

169. Βλ. π.χ. τὴν σκηνὴν μέ τὸ Γεῦμα τοῦ Θεόπιστου ἀπὸ τὸ βίβιο τοῦ ἁγίου Γεωργίου στήν Ἐπισκοπὴ τῆς Μέσα Μάνης (ἀρχές 13ου αἰ.). Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης*, πίν. 88 καί 89α.

170. Βλ. σημ. 167.

171. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1973, εἰκ. 70.

Μιά δεύτερη λεπτομέρεια πού αξίζει νά σχολιασθῇ ἑκτενέστερα εἶναι ἡ διαφοροποίηση τοῦ χρώματος στά φωτοστέφανα.

Ἡ χρήση τοῦ χρωματιστοῦ φωτοστέφανου δέν εἶναι σπάνια στή βυζαντινὴ τέχνη¹⁷². Ἡ μελέτη αὐτοῦ τοῦ στοιχείου δείχνει ὅτι τοῦτο ἔχει ἄλλοτε συμβολικὴ λειτουργία, ἀποσκοπεῖ δηλαδὴ στὴ διαφοροποίηση ὀρισμένων προσώπων, καὶ ἄλλοτε χαρακτήρα διακοσμητικό, χωρὶς ὥστόσο νά ἀποκλείεται ἡ συνύπαρξη τῶν δύο λειτουργιῶν σέ ἄρκετές περιπτώσεις. Ἡ συμβολικὴ λειτουργία τοῦ χρωματιστοῦ φωτοστέφανου φανερώνεται ἀπὸ τὴ συχνή χρήση του γιὰ εἰδικές κατηγορίες προσώπων ἢ γιὰ συγκεκριμένες μορφές τῆς χριστιανικῆς θρησκείας ἢ τῆς εὐαγγελικῆς ἱστορίας. Στὴν πρώτη κατηγορία ἐντάσσονται κυρίως οἱ ἄγγελοι¹⁷³ καὶ οἱ βασιλεῖς¹⁷⁴. Στὴ δεύτερη μποροῦν νά ἐνταχθοῦν διάφορα πρόσωπα τῆς Θεότητος¹⁷⁵ ἢ λόγου χάρις ἓνα πρόσωπο τῆς εὐαγγελικῆς ἱστορίας, ὅπως εἶναι ὁ Ἰούδας πού μέ τό διαφορετικὸ χρῶμα στό φωτοστέφανο του διακρίνεται ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀποστόλους¹⁷⁶. Σέ ὅλες αὐτές τίς περιπτώσεις ὁ χρωματιστὸς φωτοστέφανος ἔχει ἀσφαλῶς τὴν καταγωγή του στὴν παράδοση τῆς Ὑστερης Ἀρχαιότητος. Δέν εἶναι ἄλλωστε τυχαῖο τό ὅτι τό στοιχεῖο τοῦτο ἀναβιώνει συχνά σέ ἔργα ζωγραφικῆς πού ἔγιναν στὴν πρωτεύουσα τοῦ βυζαντινοῦ κράτους καὶ πού παρουσιάζουν συνήθως δυνατὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν ἀρχαία τέχνη¹⁷⁷.

Σέ μιὰ ἄλλη κατηγορία ἔργων οἱ χρωματιστοὶ φωτοστέφανοι φαίνεται ὅτι ἔχουν μόνο διακοσμητικὴ λειτουργία. Τέτοια παραδείγματα προσφέρουν λόγου χάρις οἱ σκηνές τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου καὶ τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων ὅπου οἱ φωτοστέφανοὶ τους εἶναι μερικές φορές κόκκινοι καὶ ὠχρα σέ ἐναλλακτικὴ διαδοχή¹⁷⁸. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ διακοσμητικὸς χαρακτήρας τοῦ χρωματιστοῦ φωτοστέφανου συνδέεται σέ πολὺ μεγάλυ-

172. Γιὰ μιὰ πολὺ σύντομη ἐπισκόπηση τῶν χρωματιστῶν φωτοστέφανων στὴ βυζαντινὴ καὶ τὴ ρομανικὴ ζωγραφικὴ βλ. A. Grabar, *Influences byzantines sur les peintures murales de Civate*, *Arte in Europa. Scritti di Storia dell' arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, σ. 280-281.

173. Ἐνα σχετικὸ παράδειγμα σημειώνεται πολὺ συχνά σέ παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Βλ. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment*, ἔ.ἄ., σ. 167.

174. Σημειώνονται ἐνδεικτικὰ οἱ χρωματιστοὶ φωτοστέφανοι πού χαρακτηρίζουν βυζαντινοὺς αὐτοκράτορες στά ἐξῆς χειρόγραφα: Ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ τῆς Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 510, Fol. 440): Τό Ὁραμα τοῦ Κωνσταντίνου. Σπ. Λάμπρου, *Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατορῶν*, Ἀθῆναι 1930, πίν. 1. Μηνολόγιο Βασιλείου Β' (Vat. gr. 1613, Fol. 420): Μιχαήλ Γ'. Αὐτ., πίν. 46. Παλὰ δ' Ὁρο. Εἰρήνην Δούκαινα, σύζυγος Ἀλεξίου Α' Κομνηνοῦ. Αὐτ., πίν. 66. Σκυλίτζης Μαδρίτης (Fol. 50ν): ἡ αὐτοκράτειρα Θεοδώρα σέ συνομιλία μέ τό μοναχὸ Λάζαρο. A. Bozkon, *Miniaturi ot Madridskija Rukopis na Ioan Skilitza*, Sofia 1977, εἰκ. 17. Χρυσόβουλλο τοῦ Ἀλεξίου Γ' Κομνηνοῦ στὴ Μονὴ Διονυσίου (1374): ὁ Ἀλέξιος Γ' Κομνηνὸς καὶ ἡ σύζυγός του Θεοδώρα. Βλ. Θησαυροὶ τοῦ Ἀγίου Ὁρους, Α', πίν. σελ. 40.

175. Μπλε φωτοστέφανο ἔχει π.χ. ὁ Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν σέ μικρογραφία τοῦ εὐαγγελισταρίου τῆς Μονῆς Διονυσίου (Cod. 587, Fol. 3ν), τοῦ 11ου αἰ. Βλ. αὐτ., εἰκ. 191. Ἐξάλλου, κόκκινο φωτοστέφανο ἔχει ὁ Χριστὸς Ἐμμανουήλ σέ τοιχογραφία τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς (τέλος 12ου αἰ.).

176. Ὁ Ἰούδας μέ χρωματιστὸ φωτοστέφανο εἰκονίζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας στὴν Αἴγινα (1284) (Μ. Δεῖπνος καὶ Προδοσία), τοῦ Ἀγίου Νικολάου στό ὁμώνυμο χωριὸ κοντὰ στὴ Μονεμβασία (13ος αἰ.) (Μ. Δεῖπνος), τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στό Λίμπερδο τῆς Λακωνίας (13ος αἰ.) (Προδοσία), τοῦ Ἀγίου Ἀθανασίου στό Γεράκι (τέλος 13ου αἰ.) (Μ. Δεῖπνος) καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴν Ἀγόριανη τῆς Λακωνίας (τέλος 13ου αἰ.) (Μ. Δεῖπνος).

177. Τό πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα εἶναι τό Ψαλτήριο τοῦ 10ου αἰῶνα τῆς Bibliothèque Nationale στό Παρίσι (Paris. gr. 139).

178. Ἐνα παράδειγμα τῆς σκηνῆς τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου σημειώνεται π.χ. στίς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας στά Τρισάκια κοντὰ στὸν Τσόπακα τῆς Μέσα Μάνης. Δρανδάκη, *Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης*, πίν. 59. Γιὰ ἓνα παράδειγμα τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων βλ. τίς τοιχογραφίες στὴν τράπεζα τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο. Ὁρλάνδου, *Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι Μονῆς Θεολόγου*, πίν. 18.

τερο βαθμό με ειδικές εκφράσεις της βυζαντινής τέχνης, όπως είναι τὰ σμάλτα, παρά με τή ζωγραφική. Ἀνεξάρτητα ἀπό τήν παρατήρηση αὐτή, τό ἴδιο στοιχεῖο υἱοθετήθηκε σέ ἀρκετά μεγάλη κλίμακα στή βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, κυρίως τό 12ο καί τό 13ο αἶωνα¹⁷⁹. Ὅπως εἶναι γνωστό, τό στοιχεῖο τοῦτο ἀπόκτησε ἀκόμη μεγαλύτερη διάδοση στή ρομανική ζωγραφική.

Οἱ χρωματιστοί φωτοστέφανοι στό Συμπόσιο τοῦ Ἑρώδη συνδέονται ἀσφαλῶς με τή χρήση τοῦ στοιχείου τοῦτου ὡς διακριτικοῦ χαρακτηριστικοῦ τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων. Εἰδικώτερα, ἡ συσχέτισή του μέ βασιλικά πρόσωπα βρίσκει δύο προεκτάσεις στή βυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική. Ἡ μία ἀφορᾷ τούς προφήτες-βασιλεῖς στήν Εἰς Ἄδου Κάθοδο¹⁸⁰ καί ἡ ἄλλη τόν Ἑρώδη στή σκηνή τοῦ Συμποσίου. Ἐτσι, ἐκτός ἀπό τήν περίπτωση τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σωτήρα, χρωματιστό φωτοστέφανο ἔχει λόγου χάρις ὁ Ἑρώδης στόν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Λίμπερδου στή Λακωνία¹⁸¹.

Ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα μορφή στή σκηνή τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἑρώδη στό Σωτήρα εἶναι ἴσως ἡ Σαλώμη πού χορεύει στό πρῶτο ἐπίπεδο, στό μέσο, κρατώντας στό κεφάλι τῆς δίσκο μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου. Ἡ παρουσία τῆς Σαλώμης σημειώνεται πάντοτε στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς, ἀφοῦ παίζει καίριο ψυχολογικό ρόλο, τόν ὁποῖο ἄλλωστε τονίζουν τὰ εὐαγγελικά κείμενα. Ὡστόσο, ἡ μακάβρια λεπτομέρεια τοῦ χοροῦ μέ τό κεφάλι τοῦ Ἰωάννη στό κεφάλι τῆς κόρης τῆς Ἑρωδιάδος δέν ὑπαγορεύεται ἀπό τὰ κείμενα αὐτά πού ὀρίζουν σαφῶς ὅτι ἡ σφαγή ἐγινε μετά τό χορό καί ὅτι ἡ Σαλώμη πῆρε τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου ἀπό τό στρατιώτη καί τό ἔφερε στή μητέρα τῆς.

Ἡ ἀνορθόδοξη λεπτομέρεια τοῦ χοροῦ τῆς Σαλώμης μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου, ὅπως στή σκηνή τοῦ Σωτήρα, παρατηρεῖται τουλάχιστον ἀπό τό τέλος τοῦ 12ου ἤ τίς ἀρχές

179. Οἱ χρωματιστοί φωτοστέφανοι ἐπιβιώνουν καί σέ πολλούς κύκλους μεταβυζαντινῶν ἔργων ζωγραφικῆς (τοιχογραφίες καί φορητές εἰκόνες).

180. Ψηφιδωτή παράσταση στή Νέα Μονή τῆς Χίου (11ος αἰ.). Grabar, *Peinture byzantine*, πίν. σελ. 112. Ψηφιδωτή παράσταση στό Δαφνί (11ος αἰ.). G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris 1899, σ. 147, σημ. 2. Μικρογραφία τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου τῆς Μονῆς Παντελεήμονος τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Cod. 6, Fol. 2) (12ος αἰ.). Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Β', ἔ.α., εἰκ. 296. Ψηφιδωτή παράσταση τοῦ Torcello (11ος αἰ.). Τοιχογραφία τῆς Εὐαγγελίστριας στό Γεράκι (τέλος 12ου αἰ.) (ἀδημοσίευτη). Τοιχογραφία στή Σαμαρίνα τῆς Μεσσηνίας (τέλος 12ου αἰ.). H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, C.A. XX (1970), σ. 181. Τοιχογραφία στόν Ἅγιο Στέφανο τῆς Καστοριάς (ἀρχές 13ου αἰ.) (ἀδημοσίευτη). Τοιχογραφία τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν Τραπεζούντα (β' πενηνταετία 13ου αἰ.). D. Talbot Rice (Edit.), *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, σ. 111. Τοιχογραφία στόν Ἅγιο Ἀθανάσιο τοῦ Μουζάκη στήν Καστοριά (1386) (ἀδημοσίευτη). Φορητή εἰκόνα τοῦ Hermitage (15ος αἰ.). A. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad-Moscow* (χωρίς χρονολογία), εἰκ. 296. Ὁ κατάλογος τῶν σχετικῶν παραδειγμάτων εἶναι ἐξαιρετικά πλούσιος καί ἡ παράθεση τῶν προηγούμενων ἔργων ἔχει ἐνδεικτικό χαρακτήρα. Ἀξίζει νά σημειωθῇ ὅτι σέ ἕνα τουλάχιστον ἀπό τὰ προηγούμενα παραδείγματα, συγκεκριμένα στό ψηφιδωτό τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου, ἡ σύνδεση τοῦ χρωματιστοῦ φωτοστέφανου μέ τήν παράδοση τῆς αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας μπορεῖ νά φανῇ πιό καθαρά ἀκόμη γιά τόν ἐξῆς λόγο: ὁ ἕνας ἀπό τούς προφήτες-βασιλεῖς, πού θά ἔπρεπε νά εἶναι ὁ Σολομών, δέν παριστάνεται νεαρός καί ἀγένειος, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ εἰκονογραφία του, ἀλλά ἔχει τὰ προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου στόν ὁποῖο ἀνήκει ἡ πρωτοβουλία γιά τήν ψηφιδωτή διακόσμηση.

181. Ἀδημοσίευτη. Πρέπει νά σημειωθῇ ὅτι χρωματιστός φωτοστέφανος διακρίνει καί ἄλλα βασιλικά πρόσωπα πού παριστάνονται σάν βυζαντινοί αὐτοκράτορες στή βυζαντινή ζωγραφική. Ἐνα σχετικό παράδειγμα σημειώνεται στίς τοιχογραφίες τῆς Ἐπισκοπῆς κοντά στό Σταυρί τῆς Μέσα Μάνης (ἀρχές 13ου αἰ.). Ἐδῶ χρωματιστό φωτοστέφανο ἔχει ὁ Διοκλητιανός στή σκηνή τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου πού δείχνει τόν ἅγιο μπροστά στό βασιλιά.

του 13ου αιώνα στά ιστορημένα χειρόγραφα, όπως δείχνουν οι μικρογραφίες στο τετραευαγγέλιο της Μυτιλήνης¹⁸² και στην Καινή Διαθήκη της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Σικάγου (Rockefeller-McCormick 2400)¹⁸³. Ἀνάμεσα στά παραδείγματα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἡ ἴδια λεπτομέρεια παρατηρεῖται στίς τοιχογραφίες τῆς Ἐπισκοπῆς τῆς Σαντορήνης (ἄρχές 12ου αἰ.)¹⁸⁴, τοῦ Βαπτιστηρίου τῆς Πάρμας (γύρω στό 1270)¹⁸⁵, τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στό Λίμπερδο τῆς Λακωνίας (13ος αἰ.)¹⁸⁶, τῆς Χρυσοφίτισσας ἔξω ἀπό τά Χρύσαφα τῆς Λακωνίας (1292)¹⁸⁷, τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων στή Θεσσαλονίκη (ἄρχές 14ου αἰ.)¹⁸⁸, στήν ψηφιδωτή παράσταση τοῦ Βαπτιστηρίου τοῦ Ἀγίου Μάρκου τῆς Βενετίας (14ος αἰ.)¹⁸⁹, στίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τοῦ Ρεῶ (1324-1337)¹⁹⁰, τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου κοντά στίς Σέρρες (14ος αἰ.)¹⁹¹, τῆς Παναγίας τῆς Κεράς στήν Κριτσά τῆς Κρήτης (14ος αἰ.)¹⁹², τοῦ Σωτήρα τῆς Γαρδενίτσας στή Μέσα Μάνη (14ος-15ος αἰ.)¹⁹³, στίς μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στήν τράπεζα τῆς Λαύρας καί στά καθολικά τῶν Μονῶν Διονυσίου καί Δοχειαρίου στό Ἅγιον Ὄρος¹⁹⁴ καί στόν ἐξωτερικό δυτικό τοῖχο τῆς Κουμπελίδικης στήν Καστοριά¹⁹⁵. Ἡ σταθερή παρουσία τῆς παράξενης αὐτῆς λεπτομέρειας στή σκηνή τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδη ἴσως ἀπηχεῖ κάποια ἀπόκρυφη παράδοση πού δέν ἔχει ὥστόσο ἐπισημανθῇ ἀκόμη¹⁹⁶. Εἶναι χαρακτηριστικό ἄλλωστε ὅτι ἤδη ἀπό νωρίς στά φιλολογικά

182. Fol. 112v. Γιά τό χειρόγραφο βλ. ἄνωτ., σημ. 165. Ἡ λεπτομέρεια τῆς Σαλώμης πού χορεύει μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου ἐπισημαίνεται ἀπό τήν Annemarie Carr Weyl, *The Rockefeller-McCormick New Testament: Studies toward the Reattribution of Chicago, University Library, Ms. 965* (ἀδην. Ph. D. Thesis, The University of Michigan 1973), σ. 181. Ἐδῶ τό χειρόγραφο χρονολογεῖται στήν τελευταία δεκαετία τοῦ 12ου αἰώνα.

183. Fol. 22. Goodspeed, Riddle καί Willoughby, *The Rockefeller-McCormick New Testament*, III, σ. 61 κ.έ. Τό χειρόγραφο αὐτό εἶχε τελευταία ἐνταχθῇ στή λεγόμενη «ὁμάδα χειρογράφων τῆς Νικαίας» καί εἶχε τοποθετηθῇ στήν πρώτη πεννηταετία τοῦ 13ου αἰώνα. Τώρα συνδέεται ἀπό τήν Annemarie Carr μέ τήν Κύπρο ἢ μέ τήν Παλαιστίνη καί χρονολογεῖται πρὸς τό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Βλ. Carr Weyl, *The Rockefeller-McCormick New Testament*, σποραδικά.

184. Ὁρλάνδου, Ἡ Ἐπισκοπή τῆς Σαντορήνης, ἔ.ἀ., σ. 208-209, εἰκ. 32.

185. L. Testi, *Le Battistère de Parme*, Florence 1916, πίν. 171. Carr Weyl, *The Rockefeller-McCormick New Testament*, σ. 168.

186. Ἀδημοσίευτη.

187. Ἀδημοσίευτη.

188. Xyngoropoulos, *Fresques de l'église des Saints-Apôtres*, ἔ.ἀ., εἰκ. 10-12.

189. Goodspeed, Riddle καί Willoughby, *The Rockefeller-McCormick New Testament*, III, πίν. XXII.

190. VI. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, II, Belgrade 1934, πίν. CIIIa.

191. Ξυγγοπούλου, *Τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου*, σ. 41-42, πίν. 36.

192. Καλοκύρη, *Βυζαντινά Μνημεῖα Κρήτης. Παναγία Κερά*, ἔ.ἀ., σ. 260.

193. Ἀδημοσίευτη.

194. Millet, *Athos*, πίν. 143, 2, 205, 1 καί 227, 2 ἀντίστοιχα.

195. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στήν Κουμπελίδικη*, σ. 42, πίν. 55. Ἀνάμεσα στά παραδείγματα τῆς σκηνῆς τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδη ἐκτός τοῦ χώρου τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ὅπου σημειώνεται ὁ χορός τῆς Σαλώμης μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου ἀναφέρονται ἐπίσης: ἡ μικρογραφία στό γεωργιανό εὐαγγέλιο Djrutchi, γύρω στό 1200. S. Amiranašvili, *Gruzinskaja Miniatura*, Moskva 1966, πίν. 48· ἡ μικρογραφία στό Ψαλτήριο Tomić τῆς Μόσχας (β' μισό 14ου αἰ.). M. Ščepkina, *Bolgarskaja Miniatura XIV veka*, Moskva 1963, πίν. XXIX, 52· ἡ ἀσημένια πλάκα στό Βατικανό. H. Daffner, *Salome*, σ. 69-70.

196. Ὁ καθηγητής Ξυγγοπούλος ἔχει τή γνώμη ὅτι σ' αὐτή τήν περίπτωση ἔχουμε σύμπτυξη δύο ἐπεισοδίων πού φαίνεται ὅτι εἰκονίζονταν χωριστά στά εὐαγγέλια μέ ἐκτεταμένη εἰκονογράφηση. Τό ἓνα εἶναι ἡ ἐκτέλεση τοῦ χοροῦ τῆς Σαλώμης στό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη καί τό ἄλλο ἡ παράδοση στήν Ἡρωδιάδα ἀπό τήν ἴδια τοῦ δίσκου μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου, μετά τό τέλος τοῦ χοροῦ. Βλ. Ξυγγοπούλου, *Τοιχογραφίες*

κείμενα ή Σαλώμη δέν αντιμετωπίζεται σάν τυφλό ὄργανο τῆς μητέρας της, ἀλλά σάν ἕνα πρόσωπο πού ἔχει ἔντονη συμμετοχή στά δρώμενα¹⁹⁷. Ὡστόσο δέν ἀποκλείεται μιά τέτοια πηγή νά ἀντανάκλᾳ τρέχουσα συνήθεια, νά μεταφέρουν δηλαδή οἱ γυναῖκες ἀγγεία στό κεφάλι τους, σέ παλαιότερες ἐποχές.

Πρὶν ἀφήσουμε τήν εἰκονογραφική μελέτη τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἑρώδη, ἀξίζει νά σταθοῦμε γιά λίγο ἀκόμη στή Σαλώμη, τό πῶς ἀμφιλεγόμενο πρόσωπο τῆς σκηνῆς. Ἐκτός ἀπό τό δίσκο μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου, μιά ἄλλη ἀξιοσημείωτη λεπτομέρεια εἶναι ἡ ἐνδυμασία της. Τό στοιχεῖο τοῦτο παίρνει ἰδιαίτερη ἐμφαση σέ ὅλες σχεδόν τίς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος, ἀφοῦ κοινή πρόθεση τῶν ζωγράφων εἶναι νά ὑπογραμμίσουν, μαζί μέ τήν ὑψηλή κοινωνική τάξη τῆς θυγατέρας τῆς Ἑρωδιᾶδος, καί τήν αἰσθησιακή ἐμφάνιση τῆς νεαρῆς γυναίκας, ἀπαραίτητη ἐξήγηση γιά τή συμπεριφορά τοῦ Ἑρώδη στή συγκεκριμένη στιγμή. Στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα ἡ Σαλώμη εἶναι ντυμένη μέ ἕνα στενό, καταστόλιστο φόρεμα καί ἔχει τίς μακριές χειρίδες πού χαρακτηρίζουν συχνά τίς ὀρχούμενες μορφές στή βυζαντινὴ τέχνη¹⁹⁸. Σέ μιά λεπτομέρεια διαφοροποιεῖται ἡ Σαλώμη ἀπό τίς ἄλλες ἀπεικονίσεις της στή σκηνή αὐτή: παρουσιάζεται ἐδῶ σάν «παιδίσκη», στοιχεῖο πού δικαιολογεῖται ἄλλωστε ἀπό τή φρασεολογία τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου — γίνεται λόγος γιά τό «κοράσιον» — καί ἀπό τήν ἀνάγκη νά μήν κρύβη ἡ μορφή τὰ ἄλλα πρόσωπα στό βάθος.

Ἡ σκηνή τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἑρώδη ἔχει συνδυασθῇ στό ναό τοῦ Σωτήρα μέ τό ἐπεισόδιο τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ Προδρόμου. Οἱ περιπτώσεις στή μνημειακή ζωγραφική ὅπου τὰ δύο ἐπεισόδια συμπτύσσονται στήν ἴδια παράσταση δέν εἶναι σπάνιες, ὅπως δείχνουν λόγου χάρι οἱ τοιχογραφίες τῆς Χρυσοφίτισσας ἔξω ἀπό τὰ Χρῦσαφα τῆς Λακωνίας (1292)¹⁹⁹ καί τῆς Παναγίας τῆς Κερᾶς στήν Κριτσά τῆς Κρήτης (14ος αἰ.)²⁰⁰. Ὡστόσο, ἐπικρατέστερη εἶναι ἡ συνήθεια νά διαχωρίζονται τὰ δύο αὐτά ἐπεισόδια στή μνημειακή ζωγραφική²⁰¹.

Ἡ παράσταση τῆς ἀποτομῆς τῆς κεφαλῆς τοῦ Προδρόμου στό Σωτήρα ἀκολουθεῖ ἕναν ἀπό τούς παλαιότερους εἰκονογραφικούς τύπους τῆς χριστιανικῆς τέχνης, ὁ ὁποῖος εἶχε

τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου, σ. 41. Καί σ' αὐτή τήν περίπτωση ὥστόσο δέν ἐξηγεῖται ἡ ἰδέα νά τοποθετηθῇ ὁ δίσκος μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου ἐπάνω στό κεφάλι τῆς Σαλώμης, πού παρουσιάζεται τόσο συχνά στήν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς. Μιά ἰδιότυπη ἀντιμετώπιση παρουσιάζεται σ' ἕνα ἄρμενικό χειρόγραφο τοῦ 13ου αἰώνα: Ἡ Σαλώμη ἐκτελεῖ τό χορό της μπροστά στόν Ἑρώδη καί τούς καλεσμένους του, ἐνῶ πλάι της στέκεται ὁ ὑπηρέτης μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου σέ δίσκο ἐπάνω στό κεφάλι του, περιμένοντας προφανῶς νά τελειώσῃ ὁ χορός γιά νά ἐγχειρίσῃ στή Σαλώμη τό φορτίο του. Βλ. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington 1963, εἰκ. 77.

197. Ἡ παράδοση αὐτή εἶχε σάν κατάληξη τήν ἐρωτική δραματοποίηση τῆς ἱστορίας τῆς Σαλώμης καί τοῦ Ἰωάννη στό 19ο καί τίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα ἀπό τόν Oscar Wilde, τόν Richard Strauss καί μιά πλειάδα ἀκόμη ρομαντικῶν ἐκπροσώπων τῆς λογοτεχνίας καί τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Πρβλ. Panofsky, *Problems in Titian*, σ. 43 κ.έ.

198. Γιά τό στοιχεῖο τοῦτο βλ. πρόχειρα Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινῶν βίος καί πολιτισμός*, τόμ. 5, Ἀθήναι 1952, σ. 232 καί 238. Ἐπίσης Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σαλώμη (;), *ΕΕΒΣ* 12 (1936), σ. 269 κ.έ. Σέ ἄλλες περιπτώσεις ἡ Σαλώμη χορεύει μέ μαντήλι. Βλ. Χυγγοπούλου, *Fresques de l'église des Saints-Apôtres*, ἔ.ἀ., εἰκ. 11. Τοῦ ἰδίου, *Τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου*, σ. 41-42, πίν. 36.

199. Ἀδημοσίευτη.

200. Βλ. Καλοκύρη, *Βυζαντινά Μνημεῖα τῆς Κρήτης*. Παναγία ἡ Κερά, ἔ.ἀ., σ. 260. Στά ἱστορημένα χειρόγραφα τό ἐπεισόδιο τοῦ Ἀποκεφαλισμοῦ περιλαμβάνεται καμιά φορά στήν ἴδια τή μικρογραφία μέ τή σκηνή τοῦ Συμποσίου, ὅπως π.χ. στό τετραευαγγέλιο τῆς Μυτιλήνης (Fol. 112v).

201. Βλ. π.χ. τίς τοιχογραφίες στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης καί στό καθολικὸ τῆς Μονῆς Προδρόμου κοντά στίς Σέρρες. Χυγγοπούλου, *Fresques de l'église de Saints-Apôtres*, ἔ.ἀ., σ. 86, εἰκ. 10 καί 13. Τοῦ ἰδίου, *Τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου*, πίν. 36 καί 37.

υιοθετηθῇ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ μαρτυρίου ἐνὸς ἁγίου, δηλαδή γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ συνηθισμένα θέματα τῆς παλαιοχριστιανικῆς τέχνης. Σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ὁ δῆμιος, πού φορεῖ συνήθως στρατιωτικὴ στολὴ, κραδαίνει τὸ σπαθί του ἐνῶ σκύβει ταυτόχρονα ἐπάνω ἀπὸ τὸ θῦμα του. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν τυποποίησιν τὴν παρουσίασιν τοῦ θέματος αὐτοῦ, στὴν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα σημειώνεται ἡ ἐξῆς ἀντιρεαλιστικὴ λεπτομέρεια: παρ' ὅλο πού ὁ ἅγιος ἔχει ἤδη ἀποκεφαλισθῇ, τὸ σῶμα του δὲν βρίσκεται πεσμένο στὸ ἔδαφος, ἀλλὰ εἶναι ἀκόμῃ ὄρθιον. Τὸ φαινόμενο αὐτό, πού σημειώνεται καὶ σὲ ἄλλα παραδείγματα τῆς σκηνῆς ²⁰², ὀφείλεται ἴσως στὴν ἀψυχολόγητὴ σύμπτυξιν δύο φάσεων πού παρατηροῦνται συνήθως στὴν εἰκονογράφηση μαρτυρίων. Στὴν πρώτη φάσιν ὁ μάρτυρας στέκεται κοντὰ στὸ δῆμιον καὶ σκύβει, ἔτοιμος νὰ δεχτῇ τὸ μαρτύριόν του, ἐνῶ στὴ δευτέρῃ εἰκονίζεται τὸ ἀκέφαλον σῶμα, ξαπλωμένο τώρα στὸ ἔδαφος ²⁰³.

4. Τὰ πορτραῖτα

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἱεράρχους καὶ ἓναν ἀνώνυμον ἅγιον στὸ χῶρον τοῦ ἱεροῦ, τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ περιλαμβάνει εὐαγγελιστὰς καὶ μερικὰ ἀκόμῃ ἁγιογραφικὰ πορτραῖτα. Τὰ τελευταῖα, εἰδικώτερα, ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τέσσαρες κατηγορίες: στρατιωτικούς, ἱαματικούς ἁγίους, ἐκπροσώπους ἀπὸ τὴν τάξιν τῶν μοναχῶν καὶ ἀπὸ τὸ γυναικεῖον φύλον. Ἡ ἐπιλογή καὶ ἡ θέσις τῶν ἁγιογραφικῶν πορτραῖτων ἀνταποκρίνονται σὲ σταθερὴ παράδοση, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὰς πού διέπουν τὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ.

α. Οἱ εὐαγγελιστὰς

Ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ ἄλλους σταυρεπίστεγους ναοὺς, ἡ ἀπουσία τρουλλοῦ καὶ λοφίων εἶχε σάν συνέπεια τὴν ἀπεικόνισιν τῶν εὐαγγελιστῶν στίς τριγωνικὰς ἐπιφάνειας πού σχηματίζονται στὰ σημεῖα ὅπου ἡ ἐγκάρσια συναντᾷ τὴν κατὰ μῆκος καμάρα.

Ἀπὸ τοὺς εὐαγγελιστὰς σώζεται ὁ Μάρκος στὴ βορειοδυτικὴ γωνία (Πί ν. 54). Ὁ εὐαγγελιστὴς κάθεται σὲ σκαμνί· διατηρεῖται ἐπίσης καὶ τμῆμα ἀπὸ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος πού συμπλήρωνε τὴν παράστασιν. Τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Μάρκου συμφωνοῦν μὲ τὴν παράδοσιν ²⁰⁴. Στὸ ἀνοιχτὸ εἰλητάριον πού κρατεῖ δὲν διακρίνονται τὰ γράμματα. Τὸ στολισμένο μὲ μαργαριτάρια ξύλινον κάθισμα τοῦ εὐαγγελιστῆ, καθὼς καὶ τὸ ξύλινον ραβδί ἀπὸ τὸ ὁποῖον κρέμεται ἓνα καντήλι ἀπηχοῦν ὥς ἓνα βαθμὸ ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν. Εἰδικώτερα, τὸ καντήλι πού κρέμεται ἀπὸ ξύλινον ραβδί σὲ μορφήν δρακοντοκεφαλῆς, ὅπως στὴν τοιχογραφίαν τοῦ Σωτήρα, παρατηρεῖται στίς ἀπεικονίσεις καὶ τῶν τριῶν ἀπὸ τοὺς σωζόμενους εὐαγγελιστὰς στὰ λοφία τοῦ τρουλλοῦ τῆς Εὐαγγελίστριας στὸ Γεράκι (τέλος 12ου αἰ.) ²⁰⁵. Τὸ καντήλι πού κρέμεται σὲ παραστάσεις εὐαγγελιστῶν παρα-

202. Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν στὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου κοντὰ στίς Σέρρες. Αὐτ., σ. 42, πίν. 37. Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ στίς ἀδημοσίευτες τοιχογραφίες τῆς Χρυσοφίτισσας ἔξω ἀπὸ τὰ Χρύσαφα τῆς Λακωνίας (1292) καὶ τοῦ Σωτήρα στὴ Γαρδενίτσα τῆς Μέσας Μάνης.

203. Πρβλ. αὐτ., σ. 45.

204. Γιὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν εὐαγγελιστῶν βλ. κυρίως Α. Μ. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, Art Studies 5 (1927), σ. 113 κ.ε. Αὐτ., 7 (1929), σ. 3 κ.ε. R. P. Bergman, *Portraits of the Evangelists in Illuminated Greek Manuscripts from American Collections* (Ed. Gary Vikan), Princeton 1973, σ. 44 κ.ε. H. Hunger καὶ C. Wessel, *Evangelisten*, Reallexikon, II, στ. 452 κ.ε.

205. Βλ. Ἐ. Κουνουπιώτου, Γεράκι. Συντήρησις τοιχογραφιῶν, Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν IV (1971), σ. 157, εἰκ. 5 (Λουκάς). Djurič, *La peinture byzantine murale*, πίν. 11, 3 (Ἰωάννης).

τηρείται και σέ άλλα επαρχιακά σύνολα, όπως δείχνουν οι τοιχογραφίες της Ἐπισκοπῆς κοντά στο Σταυρί (ἀρχές 13ου αἰ.), τοῦ Ἁγίου Πέτρου κοντά στο Δυρό (13ος αἰ.), καί τῶν Ἁγίων Σεργίου καί Βάκχου κοντά στήν Κίττα (13ος αἰ.) τῆς Μέσα Μάνης²⁰⁶. Ὡστόσο τό στοιχεῖο τοῦτο πιθανώτατα προέρχεται ἀπό τό χῶρο τῶν ἱστορημένων χειρογράφων²⁰⁷.

Ἀπέναντι ἀπό τόν Μάρκο σώζεται ἐν μέρει κάθισμα μέ διάκοσμο ἀπό μαργαριτάρια, ἀλλά ἡ μορφή τοῦ εὐαγγελιστῆ σ' αὐτή τή θέση ἔχει καταστραφῇ. Σέ κακή κατάσταση διατηρεῖται καί ἡ παράσταση τοῦ Ματθαίου στή νοτιοδυτική γωνία. Ὁ εὐαγγελιστής ἔχει ἄσπρα μαλλιά, ὅπως πάντοτε, καί κρατεῖ ξετυλιγμένο εἰλητάριο ὅπου ὁμως διακρίνονται μόνο μερικά γράμματα.

β. Οἱ στρατιωτικοί ἅγιοι

Τά πορτραῖτα τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων καλύπτουν ὁλόκληρο σχεδόν τό κάτω μέρος τοῦ βόρειου τοίχου²⁰⁸. Πρῶτος ἀπό ἀριστερά εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Γεώργιος ἑφιππος νά φονεύη τό δράκοντα²⁰⁹ (Πί ν. 55): τό πρόσωπο ἔχει ὑποστῇ φθορά, ἀλλά σώζονται τά κοκκινωπά μαλλιά μέ τό τυπικό διάδημα. Ἐπάνω σέ ἄσπρο ἄλογο πού φεύγει πρὸς τά δεξιὰ ὁ ἅγιος γυρίζει πρὸς τήν ἄλλη κατεύθυνση γιά νά βυθίση τό κοντάρι του στό στόμα τοῦ δράκοντα. Ἰδιαίτερα κομψή εἶναι ἡ στρατιωτική ἐνδυμασία τοῦ ἁγίου: τριγωνικό περίζωμα, κοντός χειριδωτός χιτώνας ἀπό πάνω, θώρακας μέ στολίδια καί μέ τή συνηθισμένη ἄσπρη ταινία σέ διαγώνια θέση, ἀκόμη χλαμύδα μέ κοσμήματα πού ἀνεμίζει πρὸς τά πίσω· τέλος, μιὰ μεγάλη ἀσπίδα πού προβάλλει ἀπό τήν ἄλλη πλευρά καί συμπληρώνει τή στρατιωτική ἐξάρτυση τοῦ ἁγίου.

Ὁ ἅγιος Γεώργιος, ὁ πιό δημοφιλὴς ἴσως ἀνάμεσα στοὺς στρατιωτικούς ἁγίους, εἰκονίζεται ἐπάνω σέ ἄλογο πολὺ περισσότερο ἀπὸ οἰονδήποτε ἄλλο ἅγιο αὐτῆς τῆς κατηγορίας. Παρ' ὅλο πού ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἑφιππου πού φονεύει τό δράκοντα ἀπό τό 12ο αἰῶνα καί ἔπειτα ὀφείλεται ἀσφαλῶς στό ὅτι ἡ ἱστορία τῆς δρακοντοκτονίας ἐνσωματώθηκε στό βίο του ἐκείνη περίπου τήν ἐποχὴ²¹⁰, ἡ τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα φαίνεται ἄσχετη

206. Ὅλες αὐτές οἱ τοιχογραφίες εἶναι ἀδημοσίευτες.

207. Βλ. π.χ. τίς μικρογραφίες τῶν εὐαγγελιστῶν στήν Καινὴ Διαθήκη τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (Add. 28815, Fol. 76v) (10ος αἰ.) καί στο τετραευαγγέλιο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Harvard College στό Cambridge, Mass. (Cod. gr. 1, Fol. 24v) (τέλος 13ου-ἀρχές 14ου αἰ.). Βλ. ἀντίστοιχα τόν κατάλογο, Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ, Ἀθῆναι 1964, ἀριθ. 293 (εἰκονογρ.), καί *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, εἰκ. 98.

208. Γιά τοὺς στρατιωτικούς ἁγίους γενικώτερα βλ. A. Chatziniolaou, *Heilige, Reallexikon*, II, στ. 1049 κ.ε. Ἐπίσης V. Lazarev, *Novyi pamjatnik stankovoj živopisi XII v. i obraz Georgijavoina v vizantijskom i drevnerusskom isskustve*, *Vizantijskij Vremennik* 6 (1953), σ. 186-222.

209. Γιά τόν ἅγιο Γεώργιο νά φονεύη τό δράκοντα βλ. J. Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, *Byzantinoslavica* 5 (1933-34), σ. 304 κ.ε. H. Wentzel, *Die Kamee mit dem hl. Georg im Schloss zu Windsor. Zur Ikonographie der byzantinischen Kameen mit hl. Rittern*, *Kunsthistorische Studien* (Festschrift Friedrich Gerke), Baden-Baden 1962, σ. 103-112.

210. Γιά τήν παράδοση τῆς δρακοντοκτονίας σέ σχέση μέ τόν ἅγιο Γεώργιο βλ. E. A. Wallis Bunde, *The Martyrdom and Miracles of Saint George of Cappadocia*, London 1888. H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909. J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg*, *Byzantinisches Archiv* V (1911). K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Ueberlieferung*, *Abhandlungen der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften* XXV (1911), σ. 181-182. Ἐπίσης N. Πολίτη, *Τὰ δημόδια ἐλληνικά ἄσματα περὶ τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου*, *Λαογραφία* 4 (1912-13), σ. 185-235.

από το αφηγηματικό αυτό επεισόδιο. Ἀκριβῶς, ἡ ἀπουσία κάθε ἄλλου αφηγηματικοῦ στοιχείου, ἐκτός ἀπό το δράκοντα, καί ὁ τρόπος πού ἀπεικονίζεται ὁ ἅγιος παρέχουν ἐνδείξεις γιά τὸ ἀπώτερο πρότυπο τῆς παραστάσεως. Ὁ ἐφιππος ἅγιος ἐπάνω στό ἄλλογο τὸ ὁποῖο φεύγει γρήγορα πρὸς τὰ δεξιά, ἐνῶ ὁ ἴδιος γυρίζει πρὸς τὰ πίσω μέ τῇ χλαμύδα νά ἀνεμίξη, ἀντιγράφει τὸν τύπο τοῦ θριαμβευτῆ στρατιωτικοῦ ἥρωα πού ἀνάγεται στήν ἀρχαία παράδοση²¹¹.

Ὁ ἐπόμενος στρατιωτικός ἅγιος στό βόρειο τοῖχο τοῦ ναοῦ εἶναι ὁ ἅγιος Δημήτριος (Πί ν. 56 καί 57). Σέ μετωπική στάση, κρατεῖ μέ τὸ δεξιὸ χέρι ὄρθιο τὸ δόρυ καί μέ τὸ ἀριστερό τὸ ξίφος πάλι ὄρθιο. Φορεῖ κοντό χειριδωτὸ χιτῶνα, θώρακα καί μιὰ πολυτελεῖ χλαμύδα πού στολίζεται μέ ταβλίο. Ἡ φυσιογνωμία του ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση γιά τὸν ἅγιο τοῦτο²¹², ἐνῶ τὸ διάδημα ἀπὸ πολύτιμους λίθους πού στολίζει τὰ μαλλιά του εἶναι τυπικὸ στοιχεῖο γιά τὶς παραστάσεις μερικῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, ὅπως δείχνει καί τὸ προηγούμενο πορτραῖτο τοῦ ἁγίου Γεωργίου.

Ὁ τρίτος στὴ σειρά στρατιωτικός ἅγιος, πού κρατεῖ σπαθί καί δόρυ, ὅπως καί οἱ προηγούμενοι, δέν ταυτίζεται μέ ἐπιγραφή (Πί ν. 58 καί 59). Παρουσιάζεται νέος καί ἀγένειος μέ μιὰ ταραγμένη ψυχολογικὴ ἔκφραση στό πρόσωπο πού δίνει σ' αὐτόν ξεχωριστὴ θέση στὴ συλλογὴ τῶν ἁγιογραφικῶν πορτραίτων τοῦ ναοῦ. Τὸ πρόσωπό του εἶναι μακρὺ καί στενὸ καί ἡ λεπτότητα τῆς μορφῆς τονίζεται ἀπὸ τὰ μακριὰ κοκκινωπά μαλλιά πού πέφτουν στό μέτωπο καί πλαισιώνουν συμμετρικά τὸ πρόσωπο. Ἀπὸ τοὺς στρατιωτικούς ἁγίους νέοι καί ἀγένειοι εἶναι σχεδὸν πάντοτε ὁ Γεώργιος, ὁ Δημήτριος, ὁ Νέστωρ, ὁ Προκόπιος καί ὁ Ὁρέστης. Τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά τοῦ στρατιωτικοῦ ἁγίου κοντὰ στὸν Δημήτριο ταιριάζουν περισσότερο μέ τοῦ Νέστορα, ὅπως παρουσιάζεται αὐτός στὴ βυζαντινὴ τέχνη²¹³. Ἡ ἀπεικόνισή του πλάνη στὸν ἅγιο Δημήτριο μπορεῖ νά ἐξηγηθῇ καί ἀπὸ εἰδικώτερους λόγους. Ὁ Νέστωρ συνδέεται στενά μέ τὴν ἱστορία τοῦ ἁγίου Δημητρίου, ἂν θυμηθοῦμε μόνο ὅτι αὐτός ἐφόνευσε στὴ Θεσσαλονίκη τὸ φοβερό παλαιστὴ Λυαῖο μέ τὴν εὐλογία τοῦ Δημητρίου. Ἐξάλλου, ὁ Νέστωρ ἐφορτάζεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία στίς 27 Ὀκτωβρίου, τὴν ἐπομένη δηλαδή τῆς ἐορτῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Νέστορα πλάνη στὸν ἅγιο Δημήτριο σημειώνεται πολὺ συχνὰ σέ βυζαντινά μνημειακά σύνολα, ὅπως π.χ. στίς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς στὰ Πεντάγια τοῦ Κούνου τῆς Μέσα Μάνης (10ος - 11ος αἰ.), στὰ ψηφιδωτὰ καί τὶς τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά (11ος αἰ.), στὰ σικελικά ψηφιδωτὰ τῆς Cefalu, τῆς Martorana καί τῆς Cappella Palatina τοῦ 12ου αἰῶνα, καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Παντελεήμονα στό Nerezi (1164), τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῆς Studenica (μέσα 13ου αἰ.), τῆς Sopoćani, τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος στήν Ἀχρίδα (1295), τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ (τέλος 13ου αἰ.), τῆς ἐκκλησίας τοῦ

211. Πρβλ. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, σ. 277.

212. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου Δημητρίου βλ. Ν. Θεοτοκά, Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στρατιωτικοῦ καί ἐφιππου καί οἱ σχετικὲς παραδόσεις τῶν θαυμάτων, Πραγματοῦν τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, τόμ. Β', σ. 477 κ.ἑ.

213. Ἡ ἐπισκόπηση τῶν πορτραίτων τοῦ ἁγίου στὴ βυζαντινὴ τέχνη δείχνει ὅτι αὐτὰ ἀκολουθοῦν δύο διαφορετικὲς παραδόσεις. Ἡ μιὰ παρουσιάζει τὸν Νέστορα ὅπως στό Ἀλεποχώρι: μακρὺ πρόσωπο καί ἴσια μαλλιά πού πέφτουν συμμετρικά· φαίνεται νά εἶναι ἡ παλαιότερη (Ἀγία Παρασκευὴ στὰ Πεντάγια τοῦ Κούνου τῆς Μέσα Μάνης, ψηφιδωτὰ καί τοιχογραφίες τοῦ Ὁσίου Λουκά). Ἡ ἄλλη παράδοση πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὰ περισσότερα παραδείγματα πού σώζονται δείχνει τὸν ἅγιο μέ ὀβάλ πρόσωπο καί πιὸ κοντὰ σγουρά μαλλιά.

Κράλη στη Studenica (1314), τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στό Staro Nagoričino (1316-1318), τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης (περίπου 1320) ²¹⁴.

γ. Οἱ ἱαματικοὶ ἅγιοι

Ἡ ομάδα τῶν ἱαματικῶν ἁγίων πού περιλαμβάνεται συχνά γιά εὐνόητους λόγους στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τόν ἅγιο Παντελεήμονα καί τόν ἅγιο Ἑρμόλαο (Πί ν. 60) στό δυτικό τοῖχο, ἀριστερά καθὼς μπαίνουμε στό ναό.

Ὁ Παντελεήμων, πού εἶναι νεαρός καί ἀγένειος ὅπως πάντοτε, φορεῖ στιχάριο μέ κατάκοσμη πλατιά ταινία καί μανδύα. Μέ τό δεξί χέρι κρατεῖ τό ἱατρικό νυστέρι καί μέ τό ἀριστερό μιὰ μαργαριτοκόσμητη θήκη γιά τά ἐργαλεῖα.

Ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος (Πί ν. 61) ἔχει τή γεροντική ἐμφάνιση πού ἀπαιτεῖ ἡ εἰκονογραφία του. Εἶναι ντυμένος μέ ἄσπρο στιχάριο, ἐπιτραχήλιο, ἐγγεῖριο, φαιλόνιο καί ὠμοφόριο. Μέ τό δεξί χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ κλειστό εὐαγγέλιο. Ὁ ἅγιος ἐμφανίζεται μέ μεγαλύτερο ἱερατικό ἀξίωμα ἀπό αὐτό πού εἶχε στήν πραγματικότητα, ἀφοῦ ἐδῶ παρουσιάζεται ὡς ἐπίσκοπος, ὅπως δείχνει τό ὠμοφόριο, παρ' ὅλο πού τά ἀγιολογικά κείμενα σημειώνουν ὅτι ἦταν πρεσβύτερος ²¹⁵. Τά ἴδια κείμενα ἐπισημαίνουν τή στενή σχέση πού συνέδεε τούς δύο ἁγίους, ἀφοῦ ὁ Παντελεήμων διδάχτηκε ἀπό τόν Ἑρμόλαο, μαζί μέ τή χριστιανική πίστη, καί τήν ἱατρική. Πρέπει νά προστεθῇ ὅτι οἱ δύο ἅγιοι ἐορτάζονται σέ δύο διαδοχικές ἡμέρες, στίς 26 καί στίς 27 Ἰουλίου. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ συχνή ἀπεικόνισή τους κοντά, κοντά στή βυζαντινὴ τέχνη, ὅπως ἀκριβῶς στό ναό τοῦ Σωτήρα.

δ. Οἱ ἅγιες γυναῖκες

Στήν ἄλλη πλευρά τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ εἰκονίζεται ἕνα ζεῦγος ἁγίων γυναικῶν πού ταυτίζονται χάρις στίς σωζόμενες ἐπιγραφές. Ἀριστερά, ἡ ἁγία Παρασκευή, πού φορεῖ χιτῶνα καί μαφόριο, κρατεῖ μέ τό δεξί χέρι τό σταυρό τοῦ μάρτυρα (Πί ν. 62). Ἡ ἁγία Μαρίνα, πλάι στήν ἁγία Παρασκευή, κρατεῖ καί ἐκεῖνη μέ τό δεξί χέρι τό σταυρό τοῦ μάρτυρα καί φορεῖ παρόμοια ἐνδυμασία (Πί ν. 63). Τά κείμενα δέν παρέχουν στοιχεῖα γιά τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τῶν δύο γυναικῶν. Ἡ ἀπεικόνισή τους κοντά, κοντά πρέπει πάλι νά ἔχη σχέση μέ τίς ἡμέρες τῆς ἐορτῆς τους· ἡ ἁγία Μαρίνα ἐορτάζεται στίς 17 καί ἡ ἁγία Παρασκευή στίς 26 Ἰουλίου.

ε. Οἱ μοναστικοὶ ἅγιοι

Δέν μπορεῖ νά διατυπωθῇ καμιά ὑπόθεση σχετικά μέ τήν ταυτότητα τῶν δύο μοναστικῶν ἁγίων πού εἰκονίζονται στό νότιο τοῖχο τοῦ ναοῦ, ἀφοῦ σώζεται μόνο τό κάτω μέρος ἀπό τό σῶμα τους.

214. Πολλές ἀπό τίς παραστάσεις τῶν δύο ἁγίων εἶναι ἀδημοσίευτες.

215. Βλ. H. Delehay, *Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris*, Bruxellis 1902, στ. 843 καί 847. Πρέπει νά σημειωθῇ ὅτι τό ὠμοφόριο χαρακτηρίζει τίς ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου Ἑρμόλαου καί σέ ἄλλα μνημεῖα. Βλ. π.χ. τήν τοιχογραφία στήν ἐκκλησία τοῦ Προδρόμου (Sakli Kilise) στό Gueureme τῆς Καππαδοκίας (11ος αἰ.). M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, II, Recklinghausen 1967, εἰκ. 42.

Δ'. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

Ἡ τεχνοτροπική εξέταση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σωτήρα δείχνει ὅτι μπορεῖ νά ἀποδοθῇ στὸν ἴδιο ζωγράφο, τουλάχιστον γιὰ τὰ πρόσωπα, ἐνῶ ἀποκαλύπτει καὶ τὸν ἔντονο ἐκλεκτικισμό της πού φάνηκε ἐπίσης ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν. Ἔτσι, τάσεις ἐνδεικτικές γιὰ μιὰ ἀρκετὰ προχωρημένη ἀντίληψη στὰ θέματα τοῦ στυλ συνυπάρχουν, πολλές φορές στὴν ἴδια παράσταση, μέ πῶς συντηρητικά στοιχεῖα πού ἀνάγονται σέ παλαιότερες ἐποχές. Ὅπως συμβαίνει σέ παρόμοιες περιπτώσεις, ἡ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν πρέπει νά γίνῃ μέ βάση τίς πῶς προοδευτικές τάσεις.

Ἡ ἐξήγηση γιὰ τὴ στυλιστικὴ ἀνομοιογένεια τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ναοῦ ἔχει ἀσφαλῶς σχέση μέ τὸν ἐπαρχιακὸ χαρακτήρα τοῦ μνημειακοῦ συνόλου. Εἶναι ἐπίσης σαφές ὅτι ὀρισμένα λάθη στὴν ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς ὀφείλονται στὴν ἐπιδίωξη νά πλουτισθῇ τὸ πρόγραμμα μέ πολλές σκηνές καὶ ἀκόμη στὸν τρόπο μέ τὸν ὁποῖο ἔγινε ὁ χωρισμός τῶν ἐπιφανειῶν πού θά δέχονταν τίς ζωγραφικὲς παραστάσεις. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ χωρισμὸ μέ τίς τυπικὲς κόκκινες ταινίες ἀδικήθηκαν οἱ σκηνές τῆς μεσαίας ζώνης, ἐνῶ πῆραν ἰδιαίτερη ἐξαρση οἱ ὀλόσωμοι ἄγιοι στή χαμηλότερη ζώνη τῶν τοίχων. Μιὰ δευτέρη διαπίστωση εἶναι ὅτι τὰ πρόσωπα ὑπερτεροῦν σέ ποιότητα σέ σχέση μέ τὰ σώματα τῶν μορφῶν. Παρ' ὅλο ὅμως πού ἡ τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση διαφοροποιεῖται ἀρκετὰ συχνά στὰ πρόσωπα, σύμφωνα μέ τὰ πρότυπα πού χρησιμοποιοῦνται κάθε φορά, σημειώνεται ὡς ἓνα μεγάλο βαθμὸ μιὰ ἐνιαία ἀντίληψη πού ἀνταποκρίνεται στὸ γενικώτερο κλίμα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τῆ δευτέρης πενηνταετίᾳ τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἡ ἴδια διαπίστωση δὲν μπορεῖ νά γίνῃ γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος. Οἱ μορφές ἀπεικονίζονται ἄλλοτε μέ μνημειακότητα καὶ ἄλλοτε μέ μικρογραφικὸ τρόπο, ἐνῶ ἡ πτυχολογία εἴτε ὑπογραμμίζει τὸ πλάτος τοῦ σώματος εἴτε τὸ ἐξαφανίζει κάτω ἀπὸ τὴν ἐνδυμασία. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πείθουν ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Σωτήρα ἀμφιταλαντεύεται πολὺ εὐκολὰ ἀνάμεσα στὸ παλιὸ καὶ στὸ καινούριο.

1. Τὰ πορτραῖτα

Οἱ τέσσαρες μορφές ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ ἀντιπροσωπεύουν ἴσως τίς πῶς συντηρητικὲς παραστάσεις ἀνάμεσα στὰ πορτραῖτα τῶν ἁγίων. Ἡ φθορὰ τους ἀπὸ τοὺς ὤμους ἢ τὴ μέση καὶ κάτω δὲν ἐπιτρέπει τὴ μελέτη τῆς πτυχολογίας, ἀλλὰ τὰ πρόσωπα σώζονται σέ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση.

Τὸ πλάσιμο στὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Γρηγορίου Νύσσης (Πί ν. 18), πού διατηρεῖται καλύτερα, ἔχει γίνῃ σέ ὄχρα καὶ σέ πράσινο πού τονίζει τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, σκιάζει τὴ μιὰ πλευρὰ τῆς μύτης καὶ τοποθετεῖται ἐπίσης σάν σκιά κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Ἐλάχιστες λεπτές πινελιές σέ ἄσπρο χρῶμα πλαισιώνουν τὰ φρύδια καὶ δηλώνουν τίς ρυτίδες στὸ μέτωπο. Τὸ πλάσιμο εἶναι ἐπίπεδο καὶ σφικτό, ἐνῶ ἀπουσιάζουν τελείως οἱ ζεστοὶ τόνοι γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς σάρκας.

Στὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου (Πί ν. 16) ἔχει πέσει μέρος ἀπὸ τὰ χρώματα, ἀλλὰ εἶναι φανερό ὅτι τὸ πλάσιμο ἔχει γίνῃ καὶ ἐδῶ μέ μικρογραφικὸ τρόπο, ὅπως στὴν περί-

πτωση τοῦ προηγούμενου ἱεράρχη. Στό πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη τοῦ Χρυσόστομου (Πί ν. 17) ἐπικρατοῦν ἐξ ὁλοκλήρου οἱ ψυχροί τόνοι. Τό στοιχεῖο τοῦτο, ἡ ξερή πινελιά, τά ἀκανόνιστα χαρακτηριστικά καί ἡ κακόκεφη διάθεση χαρακτηρίζουν ὅλες τίς παραστάσεις τῶν ἱεραρχῶν, ἐκφράζοντας μιὰ ρεαλιστική τάση πού δέν λείπει καί ἀπό τά ὑπόλοιπα πορτραῖτα τοῦ ναοῦ. Παρ' ὅλο πού τό ἐπίπεδο, γραμμικό πλάσιμο στά πρόσωπα καί ὁ ἱερατικός χαρακτήρας πού ἀποπνέουν αὐτά ἀνταποκρίνονται στήν κομνηνεια παράδοση, σημάδια μιᾶς πιο προχωρημένης ἐποχῆς εἶναι ὥστόσο τό ἀκανόνιστο σχῆμα τῶν προσώπων, τό πλατύ μέτωπο καί τά μεγάλα ἀμυγδαλωτά μάτια μέ τή μελαγχολική ἐκφραση.

Ἐνα ἀκόμη πορτραῖτο ἁγίου στόν κυρίως ναό ἀντιγράφει παρόμοιο τύπο φυσιογνωμίας μέ ἐκεῖνον πού εἶδαμε σέ ὀρισμένους ἱεράρχες τοῦ βήματος (κυρίως τόν Γρηγόριο Νύσσης) καί ἀποκαλύπτει καλύτερα τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἀποδίδονται τά πρόσωπα τῶν ἁγίων στό ναό τοῦ Σωτήρα. Πρόκειται γιά τόν ἅγιο Ἑρμόλαο (Πί ν. 61). Ἡ ὥχρα καί τό πράσινο ἐνώνονται ἐδῶ μέ μεγαλύτερη εὐαισθησία καί οἱ ἀντιθέσεις τους εἶναι διακριτικές. Πάλι ὥστόσο μπορεῖ νά σημειωθῇ ἡ καλλιγραφική διάθεση (ἰδιαίτερα στήν ἀπόδοση τῆς κόμης καί τῆς γενειάδας), καθῶς καί ὁ σαφής διαχωρισμός τοῦ προσώπου ἀπό τά μαλλιά μέ σκούρα καστανή γραμμή. Τά μεγάλα ἀμυγδαλωτά μάτια πού κοιτάζουν λοξά δίνουν πάντοτε ἕνα ρεαλιστικό χαρακτήρα σ' αὐτή τή ζωγραφική.

Τό κεφάλι τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πί ν. 57) ἔχει ἀποδοθῇ μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἡ πράσινη σκιά πού ἐπίσης πλαισιώνει τό νεανικό πρόσωπο καί τονίζει τά μάτια, τή μύτη καί τό λαιμό χρησιμοποιεῖται μέ λεπτότητα ὅπως στήν τεχνική τῆς φορητῆς εἰκόνας. Σ' ἕνα ἄλλο πορτραῖτο στρατιωτικοῦ ἁγίου, τοῦ Νέστορα (Πί ν. 59), τό πλάσιμο γίνεται μόνο μέ πράσινο χρῶμα, ἐνῶ μικρές λεπτές πινελιές σέ ἄσπρο τονίζουν τά ἐξέχοντα σημεῖα. Τό αἰσθητικό ἀποτελεσμα πού δημιουργεῖ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στό πράσινο χρῶμα τῆς σάρκας τοῦ ἁγίου καί στά πυρρόξανθα μαλλιά του ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

Στή μνημειακή ζωγραφική τῆς Ἀττικῆς ἡ μονοχρωμία τοῦ πράσινου γιά τά πρόσωπα, ὅπως στό πορτραῖτο τοῦ ἁγίου Νέστορα, παρατηρεῖται σέ τρία ἀκόμη σύνολα πού μποροῦν νά τοποθετηθοῦν στή δεύτερη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα. Πρόκειται γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στά Μέγαρά ²¹⁶, τοῦ Ταξιάρχη ἔξω ἀπό τό Μαρκόπουλο ²¹⁷ καί τῆς Ἀγίας Κυριακῆς στήν Κερατέα ²¹⁸. Ἡ μονοχρωμία τοῦ πράσινου δέν ἀφορᾷ ὅλα τά πρόσωπα στά τρία αὐτά μνημεῖα, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καί στό Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι. Ἀπό τή ζωγραφική ἔξω ἀπό τήν Ἀττική πού παρουσιάζει τήν προηγούμενη ἰδιομορφία σημειώνονται ἐνδεικτικά ὀρισμένες μορφές στήν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς πού μποροῦν νά χρονολογηθοῦν ἐπίσης στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα ²¹⁹.

216. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ πού παραμένουν ἀδημοσίευτες ἔχουν μελετηθῇ ἀπό τήν Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, σ. 69-158. Οἱ τοιχογραφίες τοποθετοῦνται ἐδῶ γύρω στό τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα. Πρβλ. τῆς ἰδίας, *Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle*, Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου, Λευκωσία 1969 (Λευκωσία 1972), II, σ. 38. Τελευταία ἡ ζωγραφική τοῦ Σωτήρα τοποθετήθηκε πιθανότατα στό τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰῶνα ἀπό τόν καθηγητή V. Djurić, *Peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles*, σ. 69.

217. Γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη βλ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο*, ἔ.ἀ., σ. 199 κ.ἑ. Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, *Churches of Attica*, σ. 156 κ.ἑ., εἰκ. 149-153.

218. Αὐτ., σ. 94, εἰκ. 109-124.

219. Γιά τίς τοιχογραφίες τῆς Κουμπελίδικης βλ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στήν Κουμπελίδικη*. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές τοποθετοῦνται ἀπό τή συγγραφέα στήν εἰκοσαετία 1260-1280. Αὐτ., σ. 117.

Μιά τελευταία περίπτωση άγιογραφικών πορταίτων πού αξίζει νά σχολιασθῇ εἶναι τῶν δύο ἁγίων γυναικῶν στό δυτικό τοῖχο τοῦ ναοῦ (Π ἰ ν. 62 καί 63). Ἴσως πρόκειται γιά τίς πιό κλασσικές προσωπογραφίες στό ναό, ὅπως δείχνουν τά ὀβάλ πρόσωπα καί τά κανονικά χαρακτηριστικά. Ἐξάλλου, αὐτές ἀντιπροσωπεύουν καί τή μόνη περίπτωση ὅπου ἡ χρήση τοῦ πράσινου ἔχει περιορισθῇ στό ἐλάχιστο, ἐνῶ τό πλάσιμο γίνεται σχεδόν ἐξ ὁλοκλήρου μέ ζεστή ὥχρα.

Στό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ ναοῦ, πού περιλαμβάνει μιά σειρά ἀπό ὁλόσωμες παραστάσεις ἁγίων στήν κάτω ζώνη καί δύο ζῶνες μέ σκηνές ἀπό πάνω, τό ἀποτέλεσμα εἶναι πιό ἱκανοποιητικό γιά τά πορταίτα παρά γιά τίς σκηνές, ὅπως ἤδη σημειώθηκε. Ἄν ἐξαιρέσουμε ὡς ἓνα βαθμό τά δύο ζεύγη ἁγίων, δεξιά καί ἀριστερά ἀπό τή θύρα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, τά ὁποῖα δέν εἶχαν πολύ χώρο γιά νά ἀπεικονισθοῦν μέ ἄνεση, οἱ ἅγιοι στούς πλάγιους τοίχους καί στόν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας πῆραν μνημειακές διαστάσεις πού μάλιστα ξε-νίζουν γιά τή μικρή κλίμακα τοῦ ναοῦ.

Παρ' ὅλο πού οἱ μορφές τῶν ἱεραρχῶν στήν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ διατηροῦνται σέ κακή κατάσταση, εἶναι φανερό ὅτι ἡ σωματική τους διάπλαση ἔχει εὖρος πού ἐναρμονίζεται μέ τήν κυρίαρχη τάση στήν τεχνотροπία τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἡ ἴδια διαπίστωση γίνεται ἄνετα γιά μερικές μορφές ἁγίων στόν κυρίως ναό, ἰδιαίτερα τοὺς μονα-χοὺς στό νότιο τοῖχο. Ὁ ἅγιος Δημήτριος ἐπίσης εἶναι μορφῇ ὑπέρμετρα ὑψηλή καί ἡ ἐπι-δίωξη τοῦ ζωγράφου γιά μιά μνημειακή ἀνάδειξη τοῦ πορταίτου ὁδήγησε τελικά σέ κακές ἀναλογίες.

Ἐνα ἄλλο σημαντικό στοιχεῖο γιά τήν ἀνάδειξη τῶν ἁγιογραφικῶν πορταίτων εἶναι τό χρῶμα πού χρησιμοποιεῖται στή ζωγραφική τοῦ ναοῦ μέ ἀξιόλογο διακοσμητικό ἀπο-τέλεσμα. Στίς παραστάσεις τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, πού χαρακτηρίζονται συνήθως ἀπό πολυτελεῖς καί περίκοσμες ἐνδυμασίες, δημιουργοῦνται ὠραῖοι χρωματικοί συνδυασμοί μέ τό κόκκινο, τό σκοῦρο γαλάζιο, τό λαδί καί τό ἄσπρο.

Ἡ διακοσμητική λειτουργία τοῦ χρώματος εἶναι φανερή καί σέ μιά ἄλλη περίπτωση, συγκεκριμένα στά κόκκινα καί τά σκοῦρα γαλάζια ὀρθογώνια διάχωρα στά ὁποῖα προβάλλ-λονται οἱ μορφές τῶν ἁγίων τῆς κάτω ζώνης σέ ἐναλλακτική διαδοχή, ὅπως ἐπίσης καί οἱ εὐαγγελιστές. Ἡ ἴδια ἰδιομορφία χαρακτηρίζει τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στά Μέ-γαρα²²⁰ καί τοῦ Ταξιάρχη ἔξω ἀπό τό Μαρκόπουλο²²¹.

2. Οἱ σκηνές

Ἀπό τίς σκηνές τοῦ Σωτήρα ἀδिकήθηκαν ἰδιαίτερα ὅσες βρίσκονται στή μεσαία ζώνη, ἐπά-νω ἀπό τοὺς ἁγίους, στό δυτικό τμήμα τῆς κατά μήκος καμάρας τοῦ ναοῦ. Ἀνεξάρτητα ἀπό αὐτή τή διαπίστωση, ὑπάρχει ἀρκετή ποικιλία στή σύνθεση καί τήν ἀπόδοση τῆς ἀνθρώ-πινης μορφῆς, στοιχεῖο πού μπορεῖ νά ἐξηγηθῇ ἴσως καί ἀπό τά πολλά πρότυπα τά ὁποῖα φαίνεται ὅτι χρησιμοποιήθηκαν σ' αὐτό τό ζωγραφικό διάκοσμο.

Στήν ὀργάνωση τῶν συνθέσεων τονίζεται συνήθως ὁ κεντρικός ἄξονας καί δημιουρ-γοῦνται ἀπαλές σχέσεις ρυθμοῦ πού συνδέουν τίς ἐπὶ μέρους ὁμάδες προσώπων. Ἔτσι, στή Βαῖοφόρο (Π ἰ ν. 25), στίς Μυροφόρες στό Μνήμα (Π ἰ ν. 30), στήν Εἰς Ἄδου Κάθοδο (Π ἰ ν.

220. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, σ. 120, 137 καί σποραδικά.

221. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο*, ἔ.ἂ., σ. 219, 224.

34), στη Γέννηση της Παναγίας (Πί ν. 47) και στο Συμπόσιο του Ήρώδη (Πί ν. 50) υπογραμμίζεται το μεσαίο τμήμα, όπου παρουσιάζεται συνήθως το κύριο πρόσωπο του δράματος· τουτό βέβαια ισχύει ακόμη περισσότερο για σκηνές, όπως η Μεταμόρφωση (Πί ν. 22) ή η Σταύρωση (Πί ν. 28 και 29), που από τη βασική δομή τους ακολουθούν παρόμοια διάταξη. Οί υπόλοιπες μορφές σ' όλες σχεδόν τις σκηνές του ναού μοιράζονται σε ισάριθμες ομάδες δεξιά και αριστερά από το κεντρικό πρόσωπο ή την κεντρική ένότητα. Στη Βαΐοφόρο (Πί ν. 25), λόγου χάρη, ο Χριστός εικονίζεται στο μέσο και εξαιρείται συμβολικά σε σχέση με τις άλλες μορφές, επειδή προβάλλεται στο γαλάζιο ουδέτερο φόντο της σκηνής. Αντίθετα, οί δύο απόστολοι, αριστερά, προβάλλονται σε βραχῶδες τοπίο και οί Έβραίοι, δεξιά, στον ὄγκο της περιτειχισμένης Ίερουσαλήμ. Η σκηνή αποπνέει ιερατικό χαρακτήρα με τη στατική αντίληψη που τη διακρίνει και που οφείλεται κυρίως στη μετωπική απεικόνιση του Χριστού και του Πέτρου. Από το άλλο μέρος, η ατμόσφαιρα μιᾶς σκηνής υπαίθρου υποβάλλεται με λεπτομέρειες, όπως εἶναι η στροφή του λαιμοῦ του ζῶου με το υπερβολικό μήκος πρὸς τὰ πίσω και ακόμη το χρώμα. Τό απαλό ρόζ στο ἱμάτιο του Πέτρου, σ' ἓνα τμήμα από το βραχῶδες τοπίο και στην πόλη εἶναι ἓνα στοιχείο που ἐνοποιεῖ τή σύνθεση.

Στίς Μυροφόρες στο Μνήμα (Πί ν. 30) η σύνθεση στηρίζεται σε ἁπλές ἀρχές που ἐξασφαλίζουν πάλι τήν ψυχολογική και αἰσθητική ἐνότητα της σκηνής. Ὁ ἄγγελος, τό κύριο πρόσωπο στο ρόλο του φορέα του συγκλονιστικοῦ μηνύματος γιά τήν ἀνάσταση του Χριστοῦ, εικονίζεται στο μέσο. Τά στοιχεῖα που ἰσορροποῦν τή σύνθεση από τίς δύο μεριές, δηλαδή οί Μυροφόρες, αριστερά, και ὁ Τάφος με τούς στρατιῶτες, δεξιά, βρίσκονται σε κάποια ἀπόσταση από τήν κεντρική μορφή. Τά βλέμματα, οί χειρονομίες και τό χρώμα ἐνοποιοῦν τή σύνθεση. Εἰδικότερα, τό ρόζ της ἐνδυμασίας του ἀγγέλου και της πλάκας, ἐπάνω στην ὁποία κάθεται η μορφή αὐτή, δημιουργεῖ ἓνα ρυθμικό ἀποτέλεσμα. Τό ἴδιο χρώμα τό ξαναβρίσκουμε στίς ἐνδυμασίες τῶν γυναικῶν και, σε ἄλλο τόνο, στο ἔδαφος όπου ἔχουν ξαπλώσει οί φύλακες του Τάφου.

Η Εἰς Ἄδου Κάθοδος (Πί ν. 34) εἶναι μιᾶ σκηνή με πολύπλοκη δομή. Η ἐνταξη τῶν προσώπων στη σύνθεση παρουσιάζει ὀρισμένες ἀδυναμίες, ἀλλά και ἐδῶ εἶναι φανερή η πρόθεση νά πάρη τήν κεντρική θέση ὁ Χριστός και νά μοιρασθοῦν δεξιά και αριστερά του ισάριθμες ὁμάδες προσώπων, ὅπως συνηθίζεται στην ἀπεικόνιση της σκηνής. Η ἐντονη κλίση της μορφῆς του Χριστοῦ πρὸς τὰ δεξιά δημιουργεῖ ἀρκετές σχέσεις ρυθμοῦ που βασίζονται στην καμπύλη. Πολύ διακοσμητικό χαρακτήρα ἔχει και η ἄκρη από τό ἱμάτιο του Χριστοῦ σε πράσινο-λαδί χρώμα που ἀνεμίζει πρὸς τὰ πίσω.

Μιά από τίς πιό πρωτότυπες συνθέσεις στο ναό εἶναι ἀσφαλῶς η Γέννηση της Παναγίας (Πί ν. 47). Αντίθετα από τίς περισσότερες ἀπεικονίσεις της σκηνής όπου διακρίνονται δύο ἐνότητες με τήν Ἄννα στη μιᾶ πλευρά και με τὰ διάφορα συμπληρωματικά ἐπεισόδια στην ἄλλη, ἐδῶ τονίζεται τό κεντρικό τμήμα με τή μορφή της Ἄννας και με τήν κούνια της Παναγίας, ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει στη Γέννηση του Χριστοῦ. Τά ὑπόλοιπα εἰκονογραφικά στοιχεῖα, η διάταξή τους στη σκηνή και τό χρώμα ὑπηρετοῦν πάλι τήν ἀνάγκη γιά μιᾶ σφικτή σύνθεση. Από τὰ χρώματα σημειώνεται τό βαθύ κόκκινο στο μαφόριο της Ἄννας, στο κάλυμμα της κούνιας και στο χιτῶνα της γυναικείας μορφῆς, δεξιά· ἐπίσης τό ανοιχτό κόκκινο στο σεντόνι της Ἄννας και στο φόντο της σκηνής που ἔχει ὠραῖο διακοσμητικό ἀποτέλεσμα. Τό ἴδιο ισχύει γιά τό βαθύ γαλάζιο στο φόρεμα της μικρῆς θεραπαινίδας, στο στρώμα της Παναγίας, στο μανδύα της γυναικείας μορφῆς, δεξιά, και στο ὕφασμα που καλύπτει τό κτήριο του βάθους· ἀνάλογη λειτουργία ἔχει και τό ἄσπρο χρώμα.

Τό Συμπόσιο του Ήρώδη (Πί ν. 50) παρουσιάζει τίς λύσεις που ἐφαρμόστηκαν γιά μιᾶ ἰδιότυπη σύνθεση. Τό κύριο ἐπεισόδιο δείχνει ἀρκετά πρόσωπα, καθισμένα σε τραπέζι. Σ' αὐ-

τό τό σχῆμα ἔπρεπε νά ἐνταχθοῦν δύο ἐπὶ μέρους θέματα: ὁ χορός τῆς Σαλώμης καί ὁ ἀποκεφαλισμός τοῦ Προδρόμου. Ἡ ἐπιδίωξη δημιουργίας κεντρικοῦ ἄξονα φανερώνεται καί ἐδῶ μέ τήν παράσταση τῆς Σαλώμης στό πρῶτο ἐπίπεδο, στό μέσο, ὥστε νά βρίσκεται περίπου στήν ἴδια γραμμή μέ τήν Ἡρωδιάδα, στό πίσω μέρος. Ἐξάλλου, οἱ ἄκρες τονίζονται μέ τήν ἀπεικόνιση τοῦ Ἡρώδη, ἀριστερά, καί τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ Προδρόμου, ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, σέ τρόπο πού νά ἀποτελῇ τό ἐπεισόδιο τοῦτο ἀναπόσπαστο τμήμα τῆς σκηνῆς. Καί ἐδῶ ἡ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ, οἱ χειρονομίες, τό βλέμμα καί τό χρῶμα εἶναι στοιχεῖα πού ἐνοποιοῦν τή σύνθεση. Μπορεῖ νά σημειωθῇ λόγου χάρις ἡ χρήση τοῦ κόκκινου στήν ἐνδυμασία τοῦ Ἡρώδη, ἀριστερά, στήν ἐνδυμασία καί τό φωτοστέφανο τῆς Ἡρωδιάδος, στό μέσο, καί στή γλαμύδα τοῦ στρατιωτικοῦ, δεξιά. Μέ παρόμοιο στόχο χρησιμοποιεῖται καί τό πράσινο στήν ἐνδυμασία τοῦ ἀξιωματοῦχου κοντά στόν Ἡρώδη, στήν ἐνδυμασία ἐνός δεύτερου καλεσμένου, ἀριστερά ἀπό τήν Ἡρωδιάδα, καί στό φόρεμα τῆς Σαλώμης. Ἡ ἴδια ἀρχή μπορεῖ νά διαπιστωθῇ στή χρήση τοῦ κίτρινου γιά τά φωτοστέφανα καί σέ ἄλλες ἀκόμη χρωματικές σχέσεις.

Ἡ ἰσορροπία στήν ὀργάνωση τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων καί στή λειτουργία τοῦ χρώματος πού διαπιστώνεται σέ ὅλες σχεδόν τίς σκηνές τοῦ ναοῦ δέν παρουσιάζεται στήν Ἀνάληψη (Πί ν. 40 καί 45). Ἡ συμμετρία ἔχει διαταραχθῇ ἐδῶ πολλές φορές, ἀκόμη καί ἐκεῖ πού ὑπῆρχαν καθιερωμένα σχήματα γιά τήν εἰκονογραφική ἀπόδοση τῆς σκηνῆς. Κατ' ἀρχήν ἡ Παναγία, πού βρίσκεται συνήθως στό μέσο τοῦ ἐνός ἀπό τοὺς ὁμίλους τῶν ἀποστόλων στήν τρισιδιάστατη διάταξη τῆς σκηνῆς, δέν κατέχει ἀνάλογη θέση ἐδῶ, ἀλλά μόνο μέ τήν αὐστηρή μετωπικότητα καί μέ τό παράστημα δεσπόζει στή σύνθεση. Μεγαλύτερη ἀπόκλιση ἀπό τήν παράδοση σημειώνεται στήν ἀπεικόνιση τῶν δύο ἀγγέλων πού εἶτε πλαισιώνουν συμμετρικά τήν Παναγία εἶτε ἀπεικονίζονται σέ ἀντικριστές θέσεις στά ἄλλα παραδείγματα τῆς σκηνῆς. Στήν τοιχογραφία τοῦ Σωτήρα ἡ σχέση πού συνδέει τίς δύο αὐτές μορφές μόνο σέ ἓνα διαγώνιο ἄξονα μπορεῖ νά νοηθῇ. Ἐξάλλου, σημειώθηκε ἡδη ἡ διαφοροποίηση στήν ἐνδυμασία τους, ἓνα στοιχεῖο πού δέν παρατηρεῖται στίς παραστάσεις τῆς σκηνῆς. Ἡ διάταξη τῶν ἀποστόλων ἀκολουθεῖ ἐπίσης ἐλεύθερες ἀρχές, ἐνῶ ἀποφεύγεται συνήθως ἡ ἰσοκεφαλία. Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα δίνουν ἀνάγλυφο τό κλίμα τῆς ταραχῆς στήν παράσταση, τό ὁποῖο ὅμως ἐκφράζεται μέ διαφορετικούς τρόπους σέ ἄλλες ἀπεικονίσεις τῆς σκηνῆς.

Ὅλες οἱ σκηνές στό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ Σωτήρα ἔχουν μορφές μέ πολύ ἐκφραστικές φυσιογνωμίες. Ὁ ἐπικρατέστερος τύπος εἶναι ἐκεῖνος μέ τό πλατύ πρόσωπο, τά σαρκώδη μάγουλα, τή σχετικά κοντή καί πλατιά μύτη καί τά μεγάλα ἀμυγδαλωτά μάτια. Τά πρόσωπα δέν ἀποπνέουν πνευματικότητα, ὅπως δείχνουν τά μάτια μέ τό μελαγχολικό βλέμμα καί τά σαρκώδη χεῖλη. Ὁ γήινος αὐτός χαρακτήρας εἶναι ἔντονος στήν Παναγία καί τίς ἄλλες Μαρίες τῆς Σταυρώσεως (Πί ν. 28), στόν ἄγγελο τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων στό Μνήμα (Πί ν. 32), στόν Ἀδάμ (Πί ν. 37) καί τόν Ἀβελ (Πί ν. 39) τῆς Ἀναστάσεως, καθὼς καί σέ μερικές μορφές ἀποστόλων στήν Ἀνάληψη (Πί ν. 43 καί 46).

Τό πλάσιμο στά πρόσωπα ἔχει γίνει μέ τρεῖς τρόπους. Ὁ ἓνας βασίζεται στή μονοχρωμία τοῦ πράσινου μέ πολύ περιορισμένη χρήση λεπτῆς, ἄσπρης πινελιᾶς γιά νά τονιστοῦν τά ἐξέχοντα σημεῖα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα γι' αὐτό τόν τρόπο εἶναι οἱ παραστάσεις τοῦ ἀγγέλου στή σκηνή τῶν Μυροφόρων, τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἀδάμ, τοῦ Ἀβελ καί τοῦ Προδρόμου στήν Εἰς Ἄδου Κάθοδο, τῆς Παναγίας στήν Ἀνάληψη. Ἡ ὁμάδα αὐτή παρουσιάζει συγγένεια μέ τό πορτραῖτο τοῦ ἁγίου Νέστορα (Πί ν. 59) στό βόρειο τοῖχο. Σέ μιά δεύτερη ὁμάδα ἐντάσσονται τά περισσότερα πρόσωπα στίς σκηνές τοῦ ναοῦ. Τό πλάσιμο γίνεται ἐδῶ κυρίως μέ ὄχρα καί καφέ σκιές, τό πράσινο περιορίζεται στό περίγραμμα, ἐνῶ χρησιμο-

ποιείται πολύ ή άσπρη πινελιά για νά τονίση τά εξέχοντα σημεῖα. Ὁ φυσιογνωμικός τύπος δέν ἀλλάζει οὐσιαστικά ἀπό τόν προηγούμενο, ὅπως δείχνει λόγου χάρη ή σύγκριση μερικών προσώπων ἀπό τήν Εἰς Ἑῶδου Κάθοδο καί ἀπό τό Συμπόσιο τοῦ Ἑῶδου. Τό γεμάτο πρόσωπο μέ τά σαρκώδη μάγουλα, ή χοντρή μύτη, τά πολύ μικρά στόματα καί ή λοξή, διαπεραστική ματιά χαρακτηρίζουν ὅλες τίς μορφές. Τέλος στά περισσότερα πρόσωπα γυναικῶν τό πλάσιμο γίνεται μέ ζεστή ὥχρα καί ή άσπρη πινελιά χρησιμοποιεῖται μέ διακριτικό τρόπο. Οἱ γυναικεῖες μορφές παρουσιάζουν μεγαλύτερη ὁμοιογένεια ὡς πρός τό φυσιογνωμικό τύπο. Πρόσωπα ὀβάλ, ἀρκετά σαρκώδη, ἀποπνέουν φυσική ὑγεία πού ἀποτελεῖ πάλι ἕνα στοιχεῖο ρεαλισμοῦ γι' αὐτή τή ζωγραφική. Οἱ Μαρίες στή Σταύρωση (Πί ν. 28), οἱ Μυροφόρες στό Μνήμα (Πί ν. 31) καί οἱ δύο μοιραῖες γυναῖκες στή σκηνή τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἑῶδου (Πί ν. 53) εἶναι ἐκφραστικά παραδείγματα γι' αὐτή τήν ἀντιμετώπιση.

Ἡ βασική ὁμοιογένεια στόν τύπο τῶν προσώπων πού διαπιστώθηκε στίς σκηνές τοῦ ναοῦ δέν συμβαδίζει ὥστόσο μέ μιᾶ ἐνιαία ἀντίληψη γιά τήν ἀπόδοση τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ὅπως τονίστηκε καί προηγουμένως. Ἡ ζωγραφική αὐτή ἄλλοτε παρουσιάζει μορφές μέ ὄγκο πού ὑπογραμμίζεται ἀπό τήν ἀπλή καί βαριά πτυχολογία καί ἄλλοτε ἐμφανίζεται τόσο συντηρητική στό χειρισμό τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ὥστε θυμίζει πολύ παλαιότερα ἔργα. Μιά ἐνδιαφέρουσα μορφή γιά τήν πρώτη περίπτωση εἶναι τοῦ Πέτρου στή Μεταμόρφωση (Πί ν. 21). Παρ' ὅλη τήν ἀδέξια στάση τοῦ ἀποστόλου, ή ἐντύπωση πού δίνει τό σῶμα εἶναι στέρεη, σχεδόν κυβική. Γιά ἕνα παρόμοιο ἀποτέλεσμα ή ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας εἶναι πλατιά καί τονίζει τόν ὄγκο. Ἀνάλογη ἐντύπωση δημιουργοῦν ὅλες σχεδόν οἱ μορφές στή Σταύρωση (Πί ν. 28 καί 29) καί κυρίως ὁ Ἀδάμ στήν Εἰς Ἑῶδου Κάθοδο (Πί ν. 37). Ἡ μνημειακή αὐτή ἀντίληψη γιά τό ἀνθρώπινο σῶμα, τά σαρκώδη χέρια, τά βαριά πέλματα θυμίζουν ἀρκετά μακεδονικές δημιουργίες τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα.

Πολλές ὥστόσο μορφές στό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ Σωτήρα ἔχουν ὑποτονικά σῶματα πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τά πλατιά πρόσωπα καί τοὺς στιβαροὺς λαιμούς. Παράλληλα γίνεται φανερή ή ἀβέβαιη, συχνά ἀντιφατική, σχέση ἀνάμεσα στήν ἐνδυμασία καί τό σῶμα. Στή μορφή τοῦ ἀγγέλου τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων (Πί ν. 32) τό γεμάτο πρόσωπο καί τά σαρκώδη χέρια συνδυάζονται μέ ἕνα σῶμα σχεδόν ἀνύπαρκτο πού διαγράφεται σπασμωδικά κάτω ἀπό τήν πτυχολογία. Εἰδικότερα, τό σῶμα τό ἐξαφανίζουν οἱ ἀλλεπάλληλες ἀναδιπλώσεις καί τά πολλά σπασμένα ἐπίπεδα, ὅπως φαίνεται ἰδιαίτερα στοὺς ὤμους καί τό στῆθος. Ἀνάλογες παρατηρήσεις μποροῦν νά γίνουν γιά τίς περισσότερες μορφές τῶν ἀποστόλων στήν Ἀνάληψη (Πί ν. 40 καί 45). Οὔτε ἕνας δέν ἔχει τή γεροδεμένη κορμοστασιά πού θά ταίριαζε μέ τόν τύπο τοῦ προσώπου τόν ὁποῖο περιγράψαμε. Ὁ νεαρός ἀγένειος ἀπόστολος κοντά στήν Παναγία καί ή γεροντική μορφή τοῦ Πέτρου δίπλα του (Πί ν. 40) ἔχουν ἐνδυμασίες μέ πολλά, νευρικά φῶτα πού διαλύουν τήν ἐνότητα τοῦ συνόλου, χωρίς νά ὑπογραμμίζουν τή σωματική παρουσία.

Ἡ ἄτονη ὑποδήλωση τοῦ σώματος κάτω ἀπό τά ἐνδύματα εἶναι ἴσως πῶς φανερό σέ ὀρισμένες μορφές πού δείχνουν ἀκόμη μεγαλύτερη ἐξάρτηση ἀπό τήν παλαιότερη παράδοση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα προσφέρουν ὁ Χριστός στήν Εἰς Ἑῶδου Κάθοδο (Πί ν. 34) καί ὁ Πέτρος στή Βαῖοφόρο (Πί ν. 25). Εἰδικότερα, ή ἐξαῦλωμένη ἐντύπωση πού δίνει ή ψηλόλιγνη μορφή τοῦ Χριστοῦ μέ τήν ἀπότομη κλίση πρός τά δεξιά ἐπιτείνεται ἀπό τό πυκνό πλέγμα τῶν φώτων στήν ἐνδυμασία του τά ὁποῖα μιμοῦνται χρυσοκονδυλιά. Ἀπό τό ἄλλο μέρος, ὁ Πέτρος στή Βαῖοφόρο παρουσιάζει ὡς ἕνα σημεῖο σωστή ἀντίληψη τῆς ἀρχῆς τοῦ ἄνετου καί τοῦ στάσιμου σκέλους, ἀλλά δέν ἔχει ἐντονη σωματική παρουσία. Εἶναι ἴσως ή μόνη περίπτωση ὅπου τό λιπόσαρκο πρόσωπο τοῦ ἀποστόλου δέν ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τό σῶμα.

Μιά από τις σπουδαιότερες στυλιστικές ιδιομορφίες της ζωγραφικής του Σωτήρα είναι, όπως ήδη σημειώθηκε, η κανονική έναλλαγή του κόκκινου και του μπλε βάθους στα άγιογραφικά πορτραίτα. Ο κάμπος επίσης είναι άλλοτε κόκκινος και άλλοτε βαθυγάλαζος στις σκηνές του ναού. Έτσι, από τις συνθέσεις που σώζονται, γαλάζιο βάθος χαρακτηρίζει τον Εθαγγελισμό, τη Βάπτισμα, τη Μεταμόρφωση, τη Βαΐοφόρο, τη Σταύρωση, τις Μυροφόρες στο Μνήμα και την 'Ανάληψη' από το άλλο μέρος, κόκκινο βάθος έχουν ή Έγερση του Λαζάρου, ή Είς Άδου Κάθοδος, ή Γέννηση της Παναγίας και το Συμπόσιο του 'Ηρώδη. Στο χώρο της 'Αττικής ή πιο συστηματική χρησιμοποίηση αυτού του στοιχείου γίνεται στις τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στα Μέγαρά και επίσης στις τοιχογραφίες του Ταξιάρχη έξω από το Μαρκόπουλο. Η ίδια ιδιομορφία παρουσιάζεται ως ένα βαθμό στις τοιχογραφίες του 'Αγίου 'Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρά (β' μισό 12ου αϊ.)²²², του 'Αγίου Νικολάου της Χαλιδούς στο Λιόπεσι (τέλος 12ου αϊ.)²²³ και στα παρεκκλήσια της Σπηλιάς της Πεντέλης²²⁴ και στις τρεις τελευταίες περιπτώσεις παρατηρείται μόνο στον τρούλλο, αλλά πρέπει να σημειωθεί ότι δεν διατηρούνται σκηνές σ' αυτά τα μνημεία.

Είναι εύκολο να διαπιστωθεί ότι, από πολύ παλαιότερη εποχή, το βάθος παίρνει συχνά διαφορετικά χρώματα σε πορτραίτα αγίων μέσα σε κυκλικά ή τετράγωνα πλαίσια²²⁵ και ότι σε όρισμένες περιπτώσεις έναλλάσσονται επάλληλες ζώνες κόκκινου και γαλάζιου ή κόκκινου και άσπρου βάθους σε παραστάσεις της βυζαντινής ζωγραφικής²²⁶. Ωστόσο, η έναλλαγή του κόκκινου και του γαλάζιου βάθους σε σκηνές ή παραστάσεις αγίων, όπως στο Σωτήρα, εμφανίζεται γενικότερα πολύ σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική και βασικά ταιριάζει στις αισθητικές αντιλήψεις της κομνηνικής εποχής²²⁷. Είναι ωστόσο ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι γίνονται πάλι άγαπητές συνήθειες που επικρατούσαν σε μεγάλη κλίμακα στην έλληνορωμαϊκή ζωγραφική²²⁸, χωρίς το αυτό να σημαίνει ότι η σποραδική εμφάνιση του ίδιου φαινομένου οφείλεται όπως σιδηρότε σε συνειδητή επιστροφή στις αισθητικές αρχές της τέχνης αυτής της εποχής.

Ο χώρος όπου ταιριάζει η διακοσμητική αντίληψη της έναλλαγής του κόκκινου και του γαλάζιου βάθους είναι περισσότερο εκείνος των ιστορημένων χειρογράφων²²⁹. Ωστόσο

222. Οι τοιχογραφίες έχουν καθαρισθεί και συντηρηθεί πρόσφατα.

223. Το μόνο τμήμα από το ζωγραφικό διάκοσμο που δεν είναι άσβεστωμένο σήμερα βρίσκεται στον τρούλλο.

224. Ντ. Μουρίκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ζ' 1973-1974 (1974), σ. 107.

225. Τα παραδείγματα είναι άφθονα ήδη από τον 11ο αιώνα (βλ. π.χ. τις τοιχογραφίες των δυτικών παρεκκλησίων του καθολικού της μονής του 'Οσίου Λουκά), αλλά πολλαπλασιάζονται στο 12ο και το 13ο αιώνα.

226. 'Ανάλογες περιπτώσεις σημειώνονται στις αδημοσίευτες τοιχογραφίες της 'Αγίας Παρασκευής στα Πεντάγια του Κούνου της Μέσα Μάνης (10ος-11ος αϊ.) και της Μεταμορφώσεως στο Κορωπί έξω από το Μαρκόπουλο (11ος αϊ.). Η ίδια ιδιομορφία παρατηρείται στην τοιχογραφία της άψιδας του 'Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης (9ος αϊ.) και στις αδημοσίευτες τοιχογραφίες επάνω από την κιονοστοιχία του μεσαιού κλίτους στη Μητρόπολη της Βέροιας (13ος αϊ.)· επίσης στις τοιχογραφίες του Ατενί στη Γεωργία (11ος αϊ.). Amiranashvili, Istorija Gruzinskoi monumentalnoj živopisi, I, πίν. 52.

227. Για το κόκκινο βάθος στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Παπαγεωργίου, 'Ιδιάζουσαι βυζαντινά τοιχογραφία, έ.ά., σ. 210.

228. Πρβλ. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 64.

229. Μία παρόμοια περίπτωση σημειώνεται στο χειρόγραφο με τα Τέσσαρά Εθαγγέλια και την 'Αποκάλυψη του Βυζαντινού Μουσείου (Τ. 155), του έτους 1292. Έδω οι εθαγγελιστές απεικονίζονται έναλλακτικά σε κόκκινο και σε γαλάζιο βάθος και η αντίστροφη έναλλαγή χαρακτηρίζει και το χρώμα στα διακοσμητικά

δέν είναι δυνατόν νά παραγνωρισθῇ ὅτι ἡ ἴδια ἰδιομορφία χρησιμοποιεῖται σέ ὑπέρμετρο βαθμό σέ πολλές ἐκφράσεις τῆς δυτικῆς μεσαιωνικῆς τέχνης (τοιχογραφίες, ἱστορημένα χειρόγραφα, vitraux κλπ.). Γιά τοῦτο ἡ ἐπίμονη παρουσία τῆς στή φραγκοκρατούμενῃ Ἀττικῇ ἴσως νά ὀφείλεται σέ δυτικὴ ἐπίδραση ²³⁰.

Ἡ δράση στίς σκηνές τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρα παρουσιάζεται εἴτε σέ βραχῶδες τοπίο πού μπορεῖ νά ἔχη καί μερικά δέντρα, ὅπως λόγου χάρι στήν Ἀνάληψη, εἴτε μπροστά σέ ἀρχιτεκτονήματα. Ὄταν ἡ εὐαγγελικὴ ἀφήγηση τὸ ἐπιτρέπη, τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα συνυπάρχουν στήν ἴδια σκηνή, ὅπως συμβαίνει στὴ Βαϊοφόρο ἢ στήν παράσταση τῶν Μυροφόρων στό Μνήμα. Οἱ βράχοι καί τὰ ἀρχιτεκτονήματα χρησιμεύουν συνήθως γιὰ νά προβάλλονται τὰ πρόσωπα τῶν σκηνῶν μπροστά τους, ὅπως δείχνουν καλὰ οἱ σκηνές τῆς Βαϊοφόρου, τῆς Σταυρώσεως καί τῶν Μυροφόρων στό Μνήμα. Εἶναι ὥστόσο ἀξιοσημείωτο ὅτι τὰ κατ' ἐξοχὴν ἱερατικά πρόσωπα, ὅπως ὁ Χριστός, ἡ Παναγία καί οἱ ἄγγελοι, προβάλλονται πάντοτε σέ οὐδέτερο φόντο.

Οἱ βράχοι ἀποδίδονται μέ δύο τρόπους: εἴτε σάν μονόχρωμοι, ἀντινατουραλιστικοὶ ὄγκοι μέ κάποια σύνθετη ἀπόληξη στήν κορυφή, ὅπως τοὺς βλέπουμε συχνά στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 11ου καί τοῦ 12ου αἰῶνα ²³¹, εἴτε μ' ἓνα πιὸ ζωγραφικὸ πλάσιμο ὥστε νά φαίνονται ἡ ὑφή καί οἱ φυσικοὶ τους χρωματισμοί. Ὁ πρῶτος τρόπος εἶναι φανερός στὴ Βαϊοφόρο καί ὁ δεῦτερος στὴ Μεταμόρφωση καί στὴ σκηνὴ τῶν Μυροφόρων στό Μνήμα.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος στίς σκηνές τοῦ ναοῦ παίρνει πάλι δύο διαφορετικὲς ὁψεις. Ἀλλοτε παρουσιάζεται σάν ὄγκος συμπαγῆς μέ μνημειακὰ κτήρια (Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση) καί ἄλλοτε ἔχει τὴ μορφή ἐνιαίου τοίχου μέ ἐπάλξεις σέ ἐπίπεδη ἐντύπωση (Γέννηση τῆς Παναγίας, Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη). Στὴν πρώτη περίπτωση ὅπου οἱ ἀναζητήσεις γιὰ τὴ μνημειακὴ παρουσία τῶν κτηρίων εἶναι ἰδιαίτερα ἐντονες ἔχουμε δύο εἰδῶν συνδυασμούς: κτήρια σέ συγκρότημα περιτειχισμένης πόλεως (Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, Βαϊοφόρος) καί κτίσματα πού ἐνώνονται μέ συνεχῆ τοίχο (Σταύρωση). Σ' ὅλα αὐτὰ τὰ παραδείγματα εἶναι φανερὴ ἡ ἐπιδίωξη γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ χώρου μέ τὸν ὄγκο τῶν κτηρίων καί τὴ λοξή τους τοποθέτηση. Ὁ ρόλος τους ὥστόσο παραμένει ἀσαφὴς καί ἀντιφατικός. Στὴ Σταύρωση λόγου χάρι τὰ δύο ὀγκώδη κτήρια, δεξιὰ καί ἀριστερά ἀπὸ τὸ Σταυρό, διαφοροποιοῦνται στό χρῶμα ἀπὸ τὸ συνεχές τεῖχος τῆς Ἱερουσαλὴμ πού εἰκονίζεται συνήθως στὴ σκηνή. Ἀντὶ ὥστόσο νά παριστάνονται ἀπὸ τὸ μέσα μέρος τοῦ τείχους, στοιχεῖο πού θά δημιουργοῦσε μεγαλύτερη αἴσθηση τοῦ χώρου, μοιάζουν σάν νά ἔχουν προσκολληθῇ στό τεῖχος καί μάλιστα ἀπὸ ἐμπρός, ὅπως δείχνει τὸ χρῶμα τους πού συνεχίζεται ὡς τὸ ἔδαφος.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τίς προηγούμενες διαπιστώσεις, εἶναι φανερό ὅτι τὰ ἀρχιτεκτονήματα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σωτήρα ἀντιπροσωπεύουν μιὰ ἐνδιάμεση φάση στήν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος δέν θυμίζουν καθόλου τὰ κοινὰ κτήρια τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν πού εἶναι φορτισμένα μέ λεπτὸ διάκοσμο, ταυτόχρονα ὅμως ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τίς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, σύμφωνα μέ τίς ὁποῖες τὰ πολύπλοκα φαντα-

ὀφάσματα πού στολίζουν τὰ κτήρια. Ὁφείλω τὴ γνώση τῆς ἰδιομορφίας αὐτῆς στήν κυρία Στέλλα Παπαδάκη-Ökland.

230. Βλ. καί K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, D.O.P. 20 (1966), σ. 70.

231. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα σημειώνονται στίς τοιχογραφίες τῆς Κρύπτης τοῦ Ὁσίου Λουκά (π.χ. Ἀποκαθήλωση, Ἐπιτάφιος Θρήνος καί Μυροφόρες στό Μνήμα). Ε. Στίκα, *Τὸ Οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος*, Ἀθῆναι 1970, πίν. 87α καί 87β.

στικά αρχιτεκτονικά σύνολα κατακερματίζονται με τίς πολλαπλές ὀψεις πού ἐπιδιώκουν νά προσφέρουν ταυτόχρονα στό θεατή²³². Ἔτσι καί τό ἀρχιτεκτονικό βάθος στίς σκηνές τοῦ Σωτήρα παρέχει κάποια ἐνδειξη γιά τή χρονολογική τοποθέτηση αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς.

Πρίν ἀφήσουμε τό ἀρχιτεκτονικό βάθος στίς σκηνές τοῦ ναοῦ, ἀξίζει νά σημειώσουμε τήν παρουσία τῶν ὑφασμάτων πού συμπληρώνουν τήν αἰσθητική τους ἐμφάνιση. Τά ὑφάσματα, ὡς διακοσμητικά στοιχεῖα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, ἔχουν μακρόχρονη παράδοση πίσω τους, ἀφοῦ, ὅπως εἶναι γνωστό, ἀνάγονται σέ συνήθειες τῆς ἑλληνορρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Τά ὑφάσματα, σέ κόκκινο χρῶμα συνήθως, χρησιμοποιοῦνται πολύ συχνά στή βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ὅταν μάλιστα αὐτὴ παρουσιάζει ἐξάρτηση ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς πρωτεύουσας ὅπου ἡ ἀναβίωση ἀναγεννησιακῶν στοιχείων ἀπὸ τὴν ἀρχαία τέχνη ἀποτελεῖ συνηθισμένο φαινόμενο. Στίς λαϊκότερες δημιουργίες τῶν ἐπαρχιῶν τοῦ βυζαντινοῦ κράτους τό στοιχεῖο αὐτὸ χρησιμοποιεῖται σέ πολύ περιορισμένη κλίμακα. Τοῦτο ἰσχύει καί γιά τὰ μνημεῖα τῆς Ἀττικῆς²³³. Ἔτσι ἡ παρουσία τῶν ὑφασμάτων σέ ὁρισμένες σκηνές τοῦ Σωτήρα ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη σημασία. Πρέπει ὥστόσο νά σημειωθοῦν δύο λεπτομέρειες. Τά ὑφάσματα στή βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀποσκοποῦν συνήθως νά δηλώσουν ὅτι μιὰ σκηνὴ πραγματώνεται σέ ἐσωτερικὸ χῶρο, ὅπως συμβαίνει στή Γέννηση τῆς Παναγίας καί στό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη· ἀντίθετα, ἡ παρουσία ὑφάσματος στό περιτείχισμα τῆς πόλεως στήν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου καί στὸν Τάφο τοῦ Χριστοῦ τῆς σκηνῆς τῶν Μυροφόρων ἔχει καθαρὰ διακοσμητικὴ λειτουργία. Ἡ δευτέρη ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν παράδοση, ὅπως ἐμφανίζεται στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἔχει σχέση μέ τό χρῶμα τῶν ὑφασμάτων στό ναὸ τοῦ Σωτήρα πού εἶναι βαθυγάλαζο, μέ μόνο μιὰ ἐξαίρεση, καί ὄχι κόκκινο. Ἡ ἴδια λεπτομέρεια παρατηρεῖται συχνά σέ μικρογραφίες χειρογράφων²³⁴, ἐνῶ εἶναι σπάνια στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ²³⁵. Στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σωτήρα τὰ μπλέ ὑφάσματα χρησιμοποιήθηκαν χωρὶς ἀμφιβολία γιά νά δημιουργήσουν ἀντίθεση μέ τό κόκκινο βάθος τῶν σκηνῶν²³⁶.

Ἡ μελέτη τῆς τεχνολογίας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σωτήρα δείχνει τὴ συνύπαρξη στοιχείων ἀπὸ τὴν παλαιότερη παράδοση καί ἄλλων πού χαρακτηρίζουν προχωρημένα ἔργα τοῦ

232. Γιά τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους στήν παλαιολόγια ζωγραφικὴ βλ. T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, C.A. XIV (1964), κυρίως σ. 188 κ.ἐ. Βλ. ἐπίσης A. Stojaković, *La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle*, *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd 1967, σ. 169 κ.ἐ. Τῆς ἰδίας, *L'espace architectural dans la peinture de la Serbie médiévale*, Novi Sad 1970 (σερβ. μέ γαλλ. περίληψη).

233. Τό μοτίβο αὐτὸ χρησιμοποιεῖται π.χ. σέ περιορισμένη κλίμακα στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια (Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων), στήν Παναγία τῆς Μερέντας (ἡ ἴδια σκηνή), στό Σωτήρα κοντά Μέγαρο (Μυστικὸς Δεῖπνος).

234. Γιά μερικά παραδείγματα βλ. Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμ. Β', εἰκ. 40, 288 καὶ 290.

235. Ἀνάλογο παράδειγμα σημειώνεται στίς ἀδημοσίευτες τοιχογραφίες τοῦ 11ου αἰ. πού ἀποκαλύφθηκαν τελευταῖα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Στέγης, κοντὰ στήν Κακοπετριά τῆς Κύπρου (μπλέ καὶ κόκκινα ὑφάσματα παρατηροῦνται στήν ἴδια παράσταση) καί στίς τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Κλένιας Κορινθίας (μπλέ ὑφάσμα στὴ Γέννηση τοῦ ἁγίου Νικολάου). Ἐπίσης μπλέ ὑφάσματα παρατηροῦνται σέ τοιχογραφίες στήν τράπεζα τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας στήν Ἀπολλωνία τῆς Ἀλβανίας (ἀρχές 14ου αἰ.). Heide καὶ H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976 (ἔγχρ. πίν. 1)· τό ἴδιο στοιχεῖο σημειώνεται καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Peć (14ος αἰ.). *Art Treasures of Yugoslavia* (Edit. O. Bihalji-Merin), New York 1969, εἰκ. 200.

236. Βλ. π.χ. τὸν κώδικα T. 155 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπου οἱ παραστάσεις τῶν εὐαγγελιστῶν ἐναλλάσσονται σέ κόκκινο καὶ μπλέ βάθος.

13ου αιώνα. Ένα ακόμη στοιχείο που φανερώνει την εξάρτηση της ζωγραφικής αυτής από την παλαιότερη παράδοση είναι η αγάπη για το κόσμημα το οποίο καλύπτει κυρίως τις ένδυμασίες και τα έπιπλα. Στην 'Ανάληψη, λόγου χάρη, ο ένας από τους δύο αγγέλους που σώζεται φορεϊ την πιο πολυτελή παραλλαγή της αυτοκρατορικής ένδυμασίας (Πί ν. 44), ενώ όλα τα πρόσωπα που μετέχουν στο συμπόσιο του 'Ηρώδη φέρουν επίσης τις πιο ακριβές ένδυμασίες της βυζαντινής αὐλῆς (Πί ν. 50). Πολυτελή ρούχα και κοσμήματα χαρακτηρίζουν τα πρόσωπα στη Γέννηση της Παναγίας (Πί ν. 48 και 49), ενώ τα φτερά του αρχαγγέλου στον Εὐαγγελισμό (Πί ν. 20), της αγγελικῆς μορφῆς στην 'Ανάληψη (Πί ν. 44) και των δύο αρχαγγέλων που πλαισιώνουν τον Παντοκράτορα στην κόγχη του ἱεροῦ στολίζονται με σειρές από μαργαριτάρια. Τέλος κοσμήματα στολίζουν τα έπιπλα (θρόνος του 'Ηρώδη, σκαμνί του εὐαγγελιστῆ Μάρκου). Ἡ υπερβολική αγάπη για το κόσμημα που συνδέεται με τις προτιμήσεις της κομνήνειας εποχῆς παρατηρεῖται επίσης στην ἐπαρχιακή βυζαντινή ζωγραφική του 13ου αἰώνα. Ἡ παρουσία της στο ναό του Σωτήρα παρέχει ὀρισμένες ἐνδείξεις για το πνεῦμα αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς.

Ε'. ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ἡ ἀπουσία χρονολογίας στήν ἀφιερωτική ἐπιγραφή τοῦ Σωτήρα μᾶς ἀναγκάζει νά καταφύγουμε στούς συνηθισμένους τρόπους γιά τή χρονολόγηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ναοῦ. Εἶναι ἴσως περιττό νά ὑπογραμμισθῇ ὅτι μνημειακά σύνολα μέ ἐπαρχιακό χαρακτήρα γιά τά ὁποῖα λείπει ἀρκετό συγκριτικό ὕλικό δέν προσφέρονται γιά ἀκριβέστερη χρονολογική τοποθέτηση. Σ' αὐτούς τούς περιορισμούς πρέπει νά προστεθοῦν καί οἱ γενικώτερες δυσκολίες πού παρουσιάζει γιά ἱστορικούς λόγους ἡ χρονολόγηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἡ ἐξέταση τῆς εἰκονογραφίας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σωτήρα ἔδειξε πιά πολλά παραδοσιακά στοιχεῖα παρά μία ἰδιαίτερα προοδευτική ἀντιμετώπιση. Ἀπό τά πιά συντηρητικά στοιχεῖα εἶναι ἀσφαλῶς ἡ ἀπουσία τοῦ Μελισμοῦ στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, καθώς καί ἡ μετωπική ἀπεικόνιση τῶν ἱεραρχῶν στήν ἴδια θέση. Συντηρητικό χαρακτήρα ἐκφράζει ἐπίσης ὁ περιορισμένος ἀριθμός τῶν προσώπων πού μετέχουν στίς σκηνές (Βαῖοφόρος, Σταύρωση, Μυροφόρες στό Μνήμα, Γέννηση τῆς Παναγίας). Ἀντίθετα, ἀνάμεσα στά στοιχεῖα πού ἀπηχοῦν πιά προχωρημένες ἀντιλήψεις, σημειώνονται ἡ παρουσία τοῦ προφήτη στή Βάπτιση, ἡ παράλειψη τῆς χειρονομίας ὁμιλίας πού κάνει συνήθως ὁ Πέτρος στή Μεταμόρφωση, ἡ κούνια τῆς Παναγίας πού ὑποκαθιστᾷ τό θέμα τοῦ Λουτροῦ στή Γέννηση τῆς Παναγίας καί ὡς ἕνα βαθμό ἡ μακάβρια λεπτομέρεια τοῦ χοροῦ τῆς Σαλώμης μέ τό κεφάλι τοῦ Προδρόμου σέ δίσκο πάνω στό κεφάλι τῆς.

Ὅρισμένα εἰκονογραφικά στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σωτήρα δέν παρατηροῦνται στά μνημειακά σύνολα τῆς Ἀττικῆς, ἀλλά συνδέονται περισσότερο μέ τήν παράδοση ἄλλων περιοχῶν (ὁ Πέτρος πού δέν κάνει τή χειρονομία ὁμιλίας στή Μεταμόρφωση, ἡ θεραπαινίδα πού ὑποβαστάζει τήν Ἄννα στή Γέννηση τῆς Παναγίας). Ἀντίθετα, ἀρκετά στυλιστικά χαρακτηριστικά τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ βρίσκουν ἀναλογίες στή μνημειακή ζωγραφική τῆς Ἀττικῆς. Ἀξιοσημείωτη εἶναι λόγου χάρις ἡ ἐναλλαγή τοῦ κόκκινου καί τοῦ γαλάζιου βάθους στά ἀγιογραφικά πορτραῖτα καί στίς σκηνές, πού συναντήσαμε ἐπίσης στή ζωγραφική τοῦ Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα καί τοῦ Ταξιάρχη ἔξω ἀπό τό Μαρκόπουλο.

Ὁ τύπος τῆς ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας μέ τό πλατύ πρόσωπο, τά σαρκώδη μάγουλα καί τά μελαγχολικά λοξά μάτια πού εἶδαμε στό Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι δέν παρατηρεῖται σέ κανένα ἄλλο γνωστό μνημεῖο τῆς Ἀττικῆς. Ὡστόσο παρουσιάζει κάποια συγγένεια μέ τό φυσιογνωμικό τύπο πού σημειώνεται σέ ὁρισμένες ὁμάδες τοιχογραφιῶν ἀπό τρία μνημεῖα τῆς περιοχῆς. Πρόκειται γιά τό Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα, γιά τόν Ταξιάρχη ἔξω ἀπό τό Μαρκόπουλο καί γιά τήν Ἀγία Κυριακή στήν Κερατέα. Σ' αὐτά τά τρία τοιχογραφικά σύνολα μπορεῖ νά προστεθῇ ἕνα ἀκόμη, σέ γειτονική περιοχή, συγκεκριμένα τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στήν Αἴγινα (περίπου 1284). Δυστυχῶς, ἀπό τά τέσσερα αὐτά μνημεῖα μόνο τό τελευταῖο ἔχει ἀκριβῆ χρονολογία.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές μεταξύ τους ὡς πρός τήν τεχνοτροπική ἀπόδοση, στοιχεῖο πού ὡς ἕνα βαθμό πηγάζει ἀπό τά πολλά πρότυπα τά ὁποῖα φαίνεται ὅτι ἔχουν χρησιμοποιηθῇ σ' αὐτό τό ναό. Τό μεγαλύτερο τμήμα τοῦ ζωγραφικοῦ διάκοσμου ἐκφράζει μία συντηρητική τάση μέ ἔντονο γραμμικό χα-

ρακτήρα, χωρίς υποδήλωση του όγκου των μορφών και με πλήρη αδιαφορία για την κατάκτηση του χώρου. Όλα αυτά τα στοιχεία εξηγούν γιατί οι τοιχογραφίες του ναού έχουν συνήθως τοποθετηθεί γύρω στο τέλος του 12ου αιώνα²³⁷. Ωστόσο, μερικές προσωπογραφίες αγίων και όρισμένες σκηνές προδίδουν τις αναζητήσεις του 13ου αιώνα, όπως παρουσιάζονται στα μεγάλα κέντρα τουλάχιστον από την τέταρτη δεκαετία του και έπειτα. Σ' αυτά τα πορτραίτα εντάσσονται κατ' εξοχήν ή αγία Μαρίνα (Πί ν. 69) και ο άγιος Γεώργιος στο βορειοδυτικό τμήμα του ναού.

Τό πλατύ πλάσιμο στα πρόσωπα των δύο αγίων έχει γίνει μόνο με χρήση πράσινου, όπως και σε μερικά πορτραίτα του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι. Τό γεμάτο πρόσωπο με τα μεγάλα εκφραστικά μάτια και γενικότερα ο ψυχολογικός χαρακτήρας αυτών των πορτραίτων είναι πολύ κοντά στο πνεύμα της ζωγραφικής του ναού στο Άλεποχώρι. Έξάλλου, στην Είς Άδου Κάθοδο ο Άδάμ διαθέτει την έντονη σωματική παρουσία που χαρακτηρίζει και την αντίστοιχη μορφή της ίδιας σκηνής στο ναό κοντά στο Άλεποχώρι. Παρόμοια στυλιστικά στοιχεία των τοιχογραφιών του Σωτήρα κοντά στα Μέγαρα πρέπει να οδήγησαν τελευταία τον V. Djurić να τις χρονολογήσει στο τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα²³⁸.

Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη έξω από το Μαρκόπουλο είναι κατώτερες σε ποιότητα σε σύγκριση με τη ζωγραφική του ναού κοντά στο Άλεποχώρι. Σε όρισμένα σημεία, ωστόσο, δείχνουν πιο φανερή εξάρτηση από τα τελευταία ρεύματα στη μνημειακή ζωγραφική της δεύτερης πενηνταετίας του 13ου αιώνα²³⁹. Ο Χριστός στην Είς Άδου Κάθοδο, ο Παντοκράτορας και αρκετοί προφήτες και άγιοι στον τρούλλο έχουν τον πλατύ φυσιognomicό τύπο με τα άδρά χαρακτηριστικά που βλέπουμε στις τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι. Ο Ήλιος (Πί ν. 70) από τους προφήτες στον τρούλλο είναι ένα γλαφυρό παράδειγμα για το πνεύμα αυτής της ζωγραφικής που έχει πολλή εκφραστικότητα, παρ' όλο τον έντονα επαρχειακό χαρακτήρα της. Δύο στοιχεία που συνδέουν περισσότερο τη ζωγραφική στο Μαρκόπουλο και στο Άλεποχώρι είναι τό ότι μερικά πρόσωπα έχουν πλαστή με ένιατες σχεδόν επιφάνειες πράσινου και ακόμη ή εμφανής αδυναμία στη συσχέτιση της ένδυμασίας με τό σώμα.

Τό τοιχογραφικό σύνολο της Αγίας Κυριακής στην Κερατέα, τό όποιο πρέπει να έχη γίνει από δύο τουλάχιστον ζωγράφους²⁴⁰, περιλαμβάνει μερικά πρόσωπα, όπως λόγου χάρι του Άδάμ, της Εύας και του Άβελ στην Είς Άδου Κάθοδο (Πί ν. 71), που έχουν κάποια συγγένεια με τό φυσιognomicό τύπο όρισμένων μορφών στο Σωτήρα. Μπορούμε δηλαδή να σημειώσουμε πάλι τό πλατύ, γεμάτο πρόσωπο με τα μεγάλα μάτια και τη χοντρή μύτη και ακόμη τό ένιατο πλάσιμο σε μονοχρωμία του πράσινου. Η διαφορά που χωρίζει τά δύο σύνολα έχει σχέση με την ποιοτική απόδοση. Τά πρόσωπα του Σωτήρα παραμένουν πιο κοντά στις αντιλήψεις περί κάλλους, όπως τις βλέπουμε στην πιο επίσημη ζωγραφική της εποχής. Αντίθετα, τά σφαιρικά κεφάλια με τά στρογγυλά μάτια και τά πυκνά φρύδια που παρατηρούμε σε μερικές παραστάσεις της Αγίας Κυριακής εντάσσουν αυτή τη ζωγραφική σε καθαρά λαϊκά πλαίσια.

Οι τοιχογραφίες της Αγίας Κυριακής στην Κερατέα συσχετίστηκαν τελευταία με τον

237. Βλ. κυρίως Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, σ. 69 κ.έ. Επίσης της ίδιας, *Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle*, έ.ά., σ. 38.

238. Djurić, *Peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles*, σ. 69.

239. Άσπρά-Βαρδαβίκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο, έ.ά., σ. 225 κ.έ.

240. Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, *Churches of Attica*, σ. 94, έικ. 109-124.

ἀκριβῶς χρονολογημένο ζωγραφικό διάκοσμο στήν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ τῆς Αἰγίνας (περίπου 1284)²⁴¹. Τὰ δύο τοιχογραφικά σύνολα παρουσιάζουν συχνά τούς ἴδιους τύπους φυσιολογίας καί σέ ὁρισμένες περιπτώσεις κοινή ἀντιμετώπιση ὡς πρὸς τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων, ὅπως δείχνει λόγου χάρις ἡ σκηνὴ τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στήν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ (Πί ν. 72). Μιά ὁμάδα τοιχογραφιῶν στοὺς δύο αὐτοὺς μικροὺς ναοὺς παρουσιάζει ἐλεύθερο ζωγραφικὸ πλάσιμο μὲ ἀφθονὴν χρῆση ὠχρας καί πράσινου. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ τοιχογραφικὸ σύνολο τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς ἐκφράζει πολὺ πῖο ἔντονη διακοσμητικὴ ἀντίληψη, ἐξ αἰτίας τῆς ὁποίας ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια κατακερματίζεται καί ἀποκτᾷ ἀντιμνημειακὸ χαρακτήρα. Μαζί μὲ τὴν ἔντονη ἐξάρτηση τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ἀπὸ τὴν τεχντροπία τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν, πολλὲς παραστάσεις δείχνουν καί κάποια τεχντροπικὴ καί αἰσθητικὴ συγγένεια μὲ ρομανικὲς τοιχογραφίες. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τίς προηγούμενες παρατηρήσεις, ἡ χρονολογικὴ προσέγγιση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἁγίας Κυριακῆς μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ τῆς Αἰγίνας ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, γιατί ἡ δευτέρη ἀντιπροσωπεύει τὸ μόνον χρονολογημένο μνημειακὸ σύνολο στήν περιοχὴ πού δείχνει κάποια συγγένεια μὲ τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στοῦ Ἀλεποχώρι.

Ἡ ὁμάδα τῶν μνημείων τῆς Ἀττικῆς καί τῶν γειτονικῶν περιοχῶν πού σχολιάσθηκε προηγουμένως βρίσκεται, κατὰ τὴ γνώμη μου, πῖο κοντὰ στὴ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σωτήρα σέ σύγκριση μὲ τὰ ὑπόλοιπα τοιχογραφικά σύνολα τῆς Ἀττικῆς πού γνωρίζουμε. Ἡ ἀδυναμία νὰ προσδιορισθοῦν πῖο ἀπτά στοιχεῖα συγγένειας ἀνάμεσα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σωτήρα καί στὰ ὑπόλοιπα μνημειακὰ σύνολα ὀφείλεται στοῦ διαφορετικὸ πνεῦμα ἢ τὴ διαφορετικὴ τάση πού ἀντανάκλᾳ ἡ ζωγραφικὴ στοῦ Ἀλεποχώρι σέ σχέση μὲ τὰ ἄλλα μνημεῖα, ὅπως θὰ φανῇ καλύτερα σέ λίγο. Γιὰ νὰ καθορισθοῦν ἀκριβέστερα τὰ χρονολογικὰ ὅρια μέσα στὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ τὸ σύνολο αὐτό, χρειάζεται ἴσως νὰ ὁλοκληρωθῇ ἡ εἰκόνα γιὰ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς στοῦ 13ο αἰώνα.

Γιὰ τυχαίους λόγους τὰ τοιχογραφικά σύνολα τῆς Ἀττικῆς πού μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στοῦ πρῶτου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα ἔχουν μελετηθῇ περισσότερο σέ σχέση μὲ τὰ μνημεῖα τῆς δευτέρας πενηνταετίας τοῦ αἰώνα. Ἔτσι παίρνουν πῖο ἀσφαλῆ θέση στήν ἱστορία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς περιοχῆς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰώνα ἔχουν προσδιορισθῇ δύο στυλιστικὲς ὁμάδες ποὺ μάλιστα περιλαμβάνουν καί σύνολα μὲ ἀκριβῆ χρονολογία. Ἡ μιά ἔχει χρονολογημένες τοιχογραφίες στὰ παρεκκλήσια τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης (1233/1234) (Πί ν. 64)²⁴². Ἀντιπροσωπευτικὲς δημιουργίες τῆς ὁμάδας εἶναι ἐπίσης τὸ μνημειακὸ σύνολο τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια (Πί ν. 65)²⁴³ καί ἡ μεγάλῃ τοιχογραφία τῆς Δευτέρας Παρουσίας στοῦ Ἁγίου Γεώργιου τοῦ Κουβαρά (Πί ν. 66)²⁴⁴. Ἐάν ἐξαιρέσουμε ὁρισμένα προοδευτικὰ στοιχεῖα πού σημειώνονται σποραδικά, ἡ κυρίαρχη τάση σ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα εἶναι ἡ προσκόλληση στήν κομνήνεια παράδοση. Γίνεται ἀμέσως φανερό ὅτι ἡ τεχντροπία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σωτήρα ἐκφράζει πολὺ πῖο προχωρημένες ἀντιλήψεις σέ σχέση μὲ τὰ προηγούμενα μνημεῖα καί ὅτι πρέπει νὰ ἀνήκῃ σέ μεταγενέστερη χρονολογικὴ φάση.

241. Αὐτ., σ. 94. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi, σ. 317. Γιὰ τὸ ζωγραφικὸ διάκοσμο τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς βλ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, ἔ.ἀ., σ. 243-276. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce, ἔ.ἀ., σ. 72.

242. Μουρίκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ἔ.ἀ., σ. 79 κ.ἑ.

243. Αὐτ., σ. 111-112. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, κυρίως σ. 116. Φωτ. Ἀρχείου Ε.Ι.Ε.

244. Mouriki, An unusual Representation of the Last Judgment, ἔ.ἀ., σ. 145 κ.ἑ. Φωτ. Ἀρχείου Ε.Ι.Ε.

Μιά δεύτερη στυλιστική ομάδα στη μνημειακή ζωγραφική του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, ή οποία έχει προσδιορισθεί από τον Μ. Χατζηδάκη, περιλαμβάνει τις τοιχογραφίες του Ἀγίου Γεωργίου στον Ὁρωπό (Πί ν. 67)²⁴⁵ καί δύο χρονολογημένα σύνολα που βρίσκονται σε γειτονικές περιοχές. Πρόκειται για τή ζωγραφική τῆς Ἀγίας Τριάδος κοντά στο Κρανίδι, που ἔκαμε ἕνας Ἀθηναῖος ζωγράφος, τό 1244²⁴⁶, καί τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη στά Ψαχνά τῆς Εὐβοίας (1245)²⁴⁷. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές ἀντανακλοῦν ὡς ἕνα βαθμό τά τελευταῖα ρεύματα στή ζωγραφική που ἐμφανίζονται τήν ἴδια περίπου ἐποχή στά μεγάλα κέντρα. Ἡ μνημειακή ἀντίληψη στήν ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καί ἡ ἐλευθερία στοῦ πλάσιμο τῶν μορφῶν ἀποτελοῦν σταθερά στοιχεῖα τῆς δεύτερης ομάδας. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι πολλές μορφές στή ζωγραφική τοῦ Σωτήρα πλησιάζουν πολύ περισσότερο σέ πρόσωπα τῶν τοιχογραφικῶν συνόλων τῆς ομάδας αὐτῆς, ἀλλά προσεκτικώτερη ἐξέταση ὅλων αὐτῶν τῶν ἔργων φανερώνει τή χρονολογική τους ἀπόσταση. Μιά σημαντική διαφορὰ ἔχει σχέση μέ τήν ἔκφραση τῶν προσώπων ἢ ὅποια εἶναι πολύ πιό γήινη στίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα· ἀντίθετα, διατηρεῖται ἔντονος ὁ ἱερατικός χαρακτήρας στίς τοιχογραφίες τῆς παλαιότερης ἐποχῆς.

Στήν ἱστορία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἀττικῆς κατά τό 13ο αἰῶνα ἀπόμνηρη θέση κατέχει τό τοιχογραφικό σύνολο τῆς Παναγίας στή Μερέντα κοντά στο Μαρκόπουλο (Πί ν. 68)²⁴⁸. Ὁ ἔντονα ἐπαρχιακός καί λαϊκός χαρακτήρας αὐτοῦ τοῦ συνόλου δυσκολεύει τή χρονολογική του τοποθέτηση. Ὅστόσο μιά ἀρκετά προχωρημένη ἀντίληψη ὡς πρός τήν ἀπόδοση τοῦ ὅγκου τῶν μορφῶν δείχνει ὅτι πρόκειται γιά ἔργο τουλάχιστον τῶν μέσων τοῦ αἰῶνα, ἂν ὅχι λίγο μεταγενέστερο²⁴⁹.

Ἡ εἰκόνα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἀττικῆς στή δεύτερη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα διαμορφώνεται κατ' ἀρχήν ἀπό τά σύνολα που ἤδη σχολιάσθηκαν, στά ὅποια ἐντάσσεται καί ἡ ζωγραφική τοῦ Σωτήρα κοντά στο Ἀλεποχώρι. Ἡ εἰκόνα ὅμως αὐτή μπορεῖ νά ὀλοκληρωθῇ μόνο ἐάν περιλάβουμε στο σχολιασμό μας καί δύο ἀκόμη μνημειακά σύνολα που ἀσφαλῶς ἀνήκουν στο τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα. Στό πρῶτο περιλαμβάνονται οἱ λιγοστές τοιχογραφίες που εἶναι ὁρατές σήμερα στο μικρό ναό τοῦ Ἀγίου Νικολάου κοντά στον Κάλαμο (Πί ν. 73)²⁵⁰. Ἡ ζωγραφική αὐτή ξαφνιάζει μέ τό τολμηρό, δυναμικό στυλ που ἐκφράζεται μέσα ἀπό τή μνημειακή ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, τό δραματικό πάθος που ἀποτυπώνεται στά πρόσωπα καί τό τρισιδιάστατο ἀρχιτεκτονικό βάθος. Ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγίου Νικολάου παρουσιάζει μιά ἔντονα ζωγραφική καί αἰσθησιακή τεχντροπία που τόν ξεχωρίζει ἀπό τοὺς συναδέλφους του, οἱ ὅποιοι, ἀκόμη καί στήν καλύτερη

245. Χατζηδάκη, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ὁρωπό, ἔ.α., σ. 87 κ.ἑ.

246. Γ. Α. Σωτηρίου, Ἡ Ἀγία Τριάς Κρανιδίου, ἔ.α., σ. 193 κ.ἑ. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi.

247. Α. Ἰωάννου, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1959, πίν. 7 κ.ἑ. Ἡ συγγένεια τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Ὁρωποῦ, τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Καλυβίτη στά Ψαχνά καί τῆς Ἀγίας Τριάδος κοντά στο Κρανίδι ἐπιστημάνθηκε πρῶτα εἰς Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, ἔ.α., σ. 67-68.

248. Αὐτ., σ. 67, εἰκ. 13-14. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, σ. 124 κ.ἑ. Φωτ. Ἀρχείου Ε.Ι.Ε.

249. Γιά τή χρονολογική τοποθέτηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ναοῦ γύρω στά μέσα τοῦ 13ου αἰῶνα βλ. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, ἔ.α., σ. 67. Coumbaraki-Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, σ. 160. Φωτ. Ἀρχείου Ε.Ι.Ε.

250. Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, Churches of Attica, σ. 360 κ.ἑ., εἰκ. 327-336. Ἡ δημοσιευόμενη φωτογραφία εἶναι τῆς κ. Ρένας Ἀνδρεάδη.

περίπτωση, όπως είναι του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι, δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν από το στάδιο των διστακτικών πειραματισμών. Στην περίπτωση του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου αντιμετωπίζουμε μία σπάνια καλλιτεχνική προσωπικότητα που είναι δύσκολο να συνδεθεί αποκλειστικά με τη ντόπια παράδοση.

Μία ακόμη πολύ αισιόδοξη εικόνα για τα καλλιτεχνικά πράγματα στην Άττική προς το τέλος του 13ου αιώνα — ασφαλώς λίγο αργότερα σε σχέση με τη ζωγραφική στον Κάλαμο — προσφέρει το τοιχογραφικό σύνολο της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα (Πί ν. 74)²⁵¹. Η μελέτη του αποκαλύπτει δύο κύρια στυλιστικά ιδιώματα που μπορούν να συνδεθούν απερίφραστα με τις πιο μοντέρνες τάσεις στη μνημειακή ζωγραφική των μεγάλων κέντρων.

Η προσπάθεια για την ακριβέστερη χρονολογική τοποθέτηση της ζωγραφικής του Σωτήρα δεν μπορεί να στηριχτεί μόνο στα μνημειακά σύνολα της Άττικής και των γειτονικών περιοχών που σημειώθηκαν προηγουμένως. Βασικός περιορισμός είναι, όπως τονίστηκε, το ότι μόνο ένα, της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αϊγίνα, έχει ακριβή χρονολογία το 1284. Μία δεύτερη επιφύλαξη είναι ότι οι τοιχογραφίες του Σωτήρα προέρχονται από διαφορετική καλλιτεχνική παράδοση σε σχέση με τη ζωγραφική του μικρού ναού στην Αϊγίνα και των τοιχογραφικών συνόλων που έχουν ιδιαίτερη συγγένεια με το τελευταίο μνημείο. Η ζωγραφική της Όμορφης Εκκλησιάς είναι έντονα λαϊκή, ενώ, αντίθετα, του Σωτήρα μπορεί ως ένα βαθμό τουλάχιστον να θεωρηθεί επαρχιακή έκφραση ενός στυλιστικού ιδιώματος που εντάσσεται στα μοντέρνα ρεύματα της εποχής.

Μία από τις πιο επίσημες εκφράσεις αυτής της τεχνοτροπίας παρατηρείται στις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων στο πατριαρχείο του Ρεέ, που τοποθετούνται συνήθως γύρω στο 1250 ή λίγο αργότερα²⁵². Οι αναζητήσεις για τη μνημειακή αντιμετώπιση της ανθρώπινης μορφής που είχαν εμφανισθεί στη Mileševa, γύρω στο 1235²⁵³, παίρνουν στους Αγίους Αποστόλους πιο αποκρυσταλλωμένη μορφή. Τα πρόσωπα επίσης αποκτούν τώρα πιο άδρά χαρακτηριστικά, κερδίζουν ακόμη περισσότερο σε ρεαλιστική απόδοση.

Όσο και αν είναι δύσκολη ή προσέγγιση έργων διαφορετικής ποιότητας, μπορεί να διαπιστωθεί κάποια συγγένεια ανάμεσα στις τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και του μικρού ναού της Άττικής όχι βέβαια ως προς την απόδοση του σώματος και της πτυχολογίας, αλλά ως προς τον τύπο και το χαρακτηρισμό των προσώπων. Πρόσωπα όβάλ, σαρκώδη, με μεγάλα εκφραστικά μάτια παρατηρούνται και στα δύο μνημειακά σύνολα. Ειδικότερα, πρόσωπα όπως της Παναγίας, των αγγέλων (Πί ν. 80) και μερικών αποστόλων στη σκηνή της Αναλήψεως στο Ρεέ²⁵⁴, παρουσιάζουν μεγάλη τυπολογική συγγένεια με το άγγελο στη σκηνή των Μυροφόρων (Πί ν. 32) και μερικών αποστόλων στην Ανάληψη του Σωτήρα (Πί ν. 46). Οι τοιχογραφίες στο Ρεέ μπορούν να δώσουν ένα *terminus post quem* για τη ζωγραφική του μνημείου της Άττικής. Για την ακριβέστερη χρονολογική τοποθέτηση αυτής της ζωγραφικής δεν είναι άσκοπο, ωστόσο, να ιδούμε τι μαρτυρία προσφέρει η μνημειακή ζωγραφική στον υπόλοιπο έλλαδικό χώρο, αλλά και μέσα στα ευρύ-

251. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα. Φωτ. Αρχείου Ε.Ι.Ε.

252. R. Ljubinković, L'église des Saints-Apôtres de la Patriarchie à Peć, Beograd 1964. Radojčić, Staro Srpsko Slikarstvo, σ. 45-52, πίν. 19-24. Djurić, Byzantinische Fresken, σ. 51-53, πίν. XXII-XXIV, εικ. 35.

253. Millet-Frolow, Peinture murale du Moyen-Age en Yougoslavie, I, πίν. 63-83. Radojčić, Mileševa, σ. 16-32. Djurić, Byzantinische Fresken, σ. 47-50, πίν. XVIII-XXI.

254. Βλ. π.χ. Ljubinković, L'église des Saints-Apôtres, πίν. 1, 9-10, 12-13 και 15-16. Ευχαριστώ την κ. Gordana Babić που μου έστειλε τη δημοσιευόμενη φωτογραφία.

τερα πλαίσια του παλαιού βυζαντινού κράτους στη δεύτερη πενήνταετία του 13ου αιώνα.

Όπως ήδη σημειώθηκε, οι τοιχογραφίες της Όμορφης Έκκλησιās στην Αίγινα (περίπου 1284) αντιπροσωπεύουν τό πλησιέστερο από γεωγραφική άποψη σύνολο με ακριβή χρονολογία προς τό ζωγραφικό διάκοσμο του Σωτήρα. Άλλο γειτονικό χρονολογημένο σύνολο, από τη δεύτερη πενήνταετία του 13ου αιώνα, βρίσκεται στο ναό της Μεταμορφώσεως στο Πυργί της Εύβοιας (1296) (Πί ν. 75)²⁵⁵. Στη Νότια Πελοπόννησο τά πιό γνωστά χρονολογημένα σύνολα της εποχής είναι ένα μέρος από τίς τοιχογραφίες στη Μητρόπολη του Μυστρά (γύρω στο 1291-1292)²⁵⁶ και ό ζωγραφικός διάκοσμος της Χρυσοφίτισσας έξω από τά Χρύσαφα της Λακωνίας (1292)²⁵⁷. Τά νησιά του Αιγαίου παρουσιάζουν αρκετά τοιχογραφημένα σύνολα με ακριβή χρονολογία στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Στη Νάξο, λόγω χάρη, μπορούν νά σημειωθούν οι τοιχογραφίες του Άγίου Νικολάου στο Σαγγρί (1271)²⁵⁸ και της Παναγίας στης Γιαλλοῦς (1288/1289)²⁵⁹. Η Ρόδος σώζει ένα τοιχογραφικό σύνολο στον Άγιο Γεώργιο του Βάρδα (1289/1290)²⁶⁰ και ή Κρήτη τουλάχιστον δύο: του Άγίου Γεωργίου στο Κούνεσι, κοντά στά Χανιά (1284)²⁶¹, και του Άγίου Γεωργίου της Σκλαβοπούλας (1290/1291)²⁶², επίσης στη Δυτική Κρήτη. Στη Θεσσαλία σώζονται οι τοιχογραφίες της Πόρτα-Παναγιάς, κοντά στά Τρίκαλα (περίπου 1285)²⁶³, και δύο ψηφιδωτές παραστάσεις στον ίδιο ναό από την ίδια εποχή²⁶⁴. Ο κατάλογος αυτός πού έχει μόνο ένδεικτικό χαρακτήρα μπορεί νά περιλάβη και τά ψηφιδωτά της Παρηγορήτισσας στην Άρτα (γύρω στο 1291)²⁶⁵.

Τά περισσότερα από τά προηγούμενα ζωγραφικά σύνολα παρουσιάζουν μία πολύ συντηρητική εικόνα πού ξενίζει για τόσο προχωρημένη εποχή. Τοῦτο μπορεί άσφαλώς νά εξηγηθῇ από τό γεγονός ότι τά περισσότερα μνημεία βρίσκονται σε μέρη πού είχαν άποκοπή από τά μεγάλα κέντρα της εποχής. Έξαίρεση αποτελούν οι τοιχογραφίες στη Μητρόπολη του Μυστρά, πού μπορούν νά συνδεθούν με παράλληλες τάσεις στην Κωνσταντινούπολη²⁶⁶.

255. Ιωάννου, Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας, πίν. 47-58. T. Velmans, Deux églises byzantines en Eubée, έ.ά., σ. 193-204. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, έ.ά., σ. 71-72, εικ. 23. Λιάπη, Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας, πίν. 105-112. Στην κτητορική επιγραφή του ναού τά δύο τελευταία γράμματα της χρονολογίας έχουν καταστραφῇ και τη χρονολογία 1296 την άποκαθιστά ό κ. Μ. Χατζηδάκης με βάση τίς ένδείξεις Σάββατο, 29 Σεπτεμβρίου, ινδικτιών 9 (έ.ά., σημ. 19, σ. 71). Ο Ιωάννου δίνει ως χρονολογία των τοιχογραφιών τό έτος 1310/11 (έ.ά., σ. XVIII). Φωτ. Αρχείου Ε.Ι.Ε.

256. Η κτητορική επιγραφή του ναού δίνει τη χρονολογία 1291/1292 (Μ. Μανούσακα, Η χρονολογία της κτητορικής επιγραφής του Άγίου Δημητρίου του Μυστρά, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α' 1959 (1960), σ. 72 κ.έ.), αλλά μόνο ένα τμήμα της ζωγραφικής μπορεί νά συνδεθῇ με αυτή τη χρονολογία. Για τίς τοιχογραφίες αυτές βλ. Millet, Mistra, κυρίως πίν. 64-65, 68-70 κλπ.

257. Άδημοσίευτες.

258. Άδημοσίευτες.

259. Ν. Β. Δρανδάκη, Αί τοιχογραφίαι του ναού της Νάξου «Παναγία στης Γιαλλοῦς» (1288/9), ΕΕΒΣ 33 (1964), σ. 258-269.

260. Ά. Κ. Όρλάνδου, Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί της Ρόδου, ΑΒΜΕ ΣΤ' (1948), σ. 114-142.

261. Κ. Λασιθιωτάκη, Δύο Έκκλησίες στο Νομό Χανίων, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Β' 1960-1961 (1961), σ. 38-51, πίν. 21-26. Στ. Παπαδάκη-Όκλαντ, Η Κερά της Κριτσῆς, ΑΔ 22 (1967): Μελέται, σ. 98, Πίν. 72 και 74.

262. Αὐτ., σ. 98, 109, Πίν. 73. Κ. Ε. Λασιθιωτάκη, Έκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Κρητικά Χρονικά 22 (1970), σ. 154, εικ. 183.

263. Μ. Χατζηδάκη, εις ΑΔ 22 (1967): Χρονικά, σ. 24 κ.έ., Πίν. 34-36.

264. Ά. Κ. Όρλάνδου, Η Πόρτα-Παναγία της Θεσσαλίας, ΑΒΜΕ Α' (1935), σ. 29-33, εικ. 20 και 21.

265. Ά. Κ. Όρλάνδου, Η Παρηγορήτισσα της Άρτης, Άθήναι 1963, σ. 108-127, πίν. 1-30.

266. Βλ. Naumann και Belting, Die Euphemia-Kirche, σ. 167.

Ἀσφαλῶς στυλιστικές τάσεις πού ἐπικρατοῦσαν στά μεγάλα κέντρα τῆς ἐποχῆς ἐκφράζουν τά ψηφιδωτά, καθὼς καί μερικά ἀπό τά τοιχογραφικά σύνολα, πού ἐγιναν στό ἔδαφος τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου ²⁶⁷.

Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἀπό τά ὑπόλοιπα ἐπαρχιακά μνημειακά σύνολα στήν Ἑλλάδα, πού γνωρίζουμε, κανένα δέν παρουσιάζει ἰδιαίτερη στυλιστική συγγένεια μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα ὥστε νά διευκολύνῃ τήν ἀκριβέστερη χρονολόγησή τους. Ἡ μόνη ἴσως θετική μαρτυρία ἀπό παρόμοια σύγκριση εἶναι ὅτι τά ζωγραφικά αὐτά σύνολα, τά ὁποῖα χρονολογοῦνται συνήθως στίς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰῶνα, ἐμφανίζουν δύο διαφορετικές τάσεις πού δέν σημειώνονται στό μικρό ναό τῆς Ἀττικῆς. Ἡ μιά ἔχει σχέση μέ ἓνα ἐξαιρετικά συντηρητικό στυλιστικό ἰδίωμα, ὅπως φαίνεται ἀπό τήν ἐπίπεδη ἐντύπωση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καί τοῦ χώρου ὅπου αὐτή ἐντάσσεται· ἐξάλλου, ἡ τεχνική ἀκολουθεῖ τή μικρογραφική ἀντίληψη πού ταιριάζει κατ' ἐξοχήν στό πνεῦμα τῆς κομνηνείας ζωγραφικῆς (π.χ. Χρυσافίτισσα, Παναγία στῆς Γιαλλοῦς, Ἅγιος Γεώργιος στό Κούνενι). Ἡ δεύτερη τάση ἀπηχεῖ πιο προχωρημένες ἀντιλήψεις ὥς πρός τήν ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καί τήν ἐνταξή της στό χῶρο· ἐξάλλου, τά πλατιά, τετράγωνα κεφάλια πού στηρίζονται σέ στιβαροῦς λαιμούς καί τά γεροδεμένα σώματα πλησιάζουν ἄρκετά στόν ἀνθρώπινο τύπο πού ἐπικρατεῖ στή μακεδονική ζωγραφική πρός τό τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα (Μητρόπολη τοῦ Μυστρά, Μεταμόρφωση στό Πυργί τῆς Εὐβοίας).

Ἡ εἰκόνα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς στήν Ἑλλάδα τῆ δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα μπορεῖ νά συμπληρωθῇ μέ ὀρισμένα μνημειακά σύνολα πού δέν φέρουν ἀκριβῆ χρονολογία, ἀλλά πού μποροῦν νά τοποθετηθοῦν στήν περίοδο αὐτή, κυρίως μέ στυλιστικά κριτήρια. Τό συγκριτικό ὕλικό πού ἔχουμε στή διάθεσή μας δέν εἶναι ἀκόμη ἐπαρκῶς δημοσιευμένο. Μποροῦμε ὥστόσο νά σταθοῦμε περισσότερο στό ζωγραφικό διάκοσμο τεσσάρων μνημείων. Πρόκειται κατ' ἀρχήν γιά τήν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς, οἱ τοιχογραφίες τῆς ὁποίας τοποθετήθηκαν τελευταῖα ἀπό τή Χρυσάνθη Τσιούμη στήν εἰκοσαετία μεταξύ 1260 καί 1280 (Πί ν. 77) ²⁶⁸. Ἡ τεχνοτροπία αὐτῶν τῶν τοιχογραφιῶν παρουσιάζει ἄρκετά ἀντιφατικά στοιχεῖα πού συναντήσαμε ἐπίσης στό ναό τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι. Παρ' ὅλο πού ἡ ζωγραφική τῆς Κουμπελίδικης ἐκφράζει ἄρκετές φορές πιο σωστή ἀντίληψη στή δομή τοῦ ἀνθρώπινου σώματος καί τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους, ὁ ψυχογραφικός χαρακτήρας τῶν πορτραίτων καί ὀρισμένες τεχνικές λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι ἡ ἀποκλειστική χρήση τοῦ πράσινου γιά νά πλαστοῦν ὀρισμένα πρόσωπα, πλησιάζουν ὥς ἓνα βαθμό τῇ ζωγραφικῇ αὐτῇ στίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα.

Ἡ δεύτερη περίπτωση τοιχογραφιῶν πού μπορεῖ νά σχολιασθῇ σέ σχέση μέ τό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ Σωτήρα εἶναι τῶν Ἀγίων Νικολάου καί Γεωργίου στό Λαθρῆνο τῆς Νάξου ²⁶⁹. Οἱ μορφές ἀπό τή Δέηση (Πί ν. 76) καί οἱ ἱεράρχες πού κοσμοῦν τή νότια ἀψίδα

267. Γιά τήν προέλευση ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη τοῦ συνεργείου πού ἔκαμε τά ψηφιδωτά στόν τροῦλλο τῆς Παρηγορήτισσας στήν Ἄρτα βλ. Ὁρλάνδου, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, κυρίως σ. 108 κ.έ., καί 126 κ.έ. Ἡ δημοσίευση μερικῶν τοιχογραφικῶν συνόλων πού ἐγιναν ἰδίως στή δεύτερη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα στό Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου (Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη, Βλαχέρνα) θά δημιουργήσῃ νέα προοπτική στήν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς στήν Ἑλλάδα κατά τό 13ο αἰῶνα.

268. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στήν Κουμπελίδικη, κυρίως σ. 114 κ.έ. Ἡ δημοσιευμένη φωτογραφία μοῦ παραχωρήθηκε ἀπό τήν κυρία Τσιούμη, τήν ὁποία εὐχαριστῶ.

269. Μ. Chatzidakis, Mediaeval Paintings in Southern Greece, Connoisseur, No. 603 (Μάιος 1962), σ. 30-31. Τοῦ ἰδίου, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, ἑ.ἀ., σ. 70, εἰκ. 19. Τοῦ ἰδίου, εἰς ΑΔ 22 (1967): Χρονικά, Πίν. 54 καί 55.

στό δίδυμο ναό παρουσιάζουν αρκετά στενή τεχνοτροπική συγγένεια με τις μορφές του Σωτήρα. Ήπισημαίνονται κυρίως τα πλατιά πρόσωπα με τα εκφραστικά χαρακτηριστικά και την πολύ γήινη εντύπωση που δίνουν αυτές οι παραστάσεις.

Τό τρίτο τοιχογραφικό σύνολο ανήκει στο ναό των Ἀγίων Θεοδώρων κοντά στην Καφιόνα της Μέσα Μάνης. Τό ενδιαφέρον αὐτό σύνολο περιλαμβάνει δύο γραπτές κτητορικές επιγραφές στην ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ. Ἡ μία δίνει χρονολογία τό ἔτος 1145 γιά τήν ἀνέγερση καί τήν ἱστορήση τοῦ ναοῦ, ἐνῶ ἡ ἄλλη τοποθετεῖ τήν ἱστορήση στά χρόνια τῆς βασιλείας Μιχαήλ καί Θεοδώρας τῶν Παλαιολόγων²⁷⁰. Ὅλες οἱ σωζόμενες τοιχογραφίες συνδέονται χωρίς ἀμφιβολία μέ τή νεώτερη χρονολόγηση, δηλαδή μποροῦν νά τοποθετηθοῦν ἀνετα στά χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Μιχαήλ Η΄ τοῦ Παλαιολόγου (1261-1282)²⁷¹.

Ἐντονη μνημειακή ἀντίληψη πού ἔρχεται σέ κάποια ἀντίθεση μέ τή μικροσκοπική κλίμακα τοῦ ναοῦ χαρακτηρίζει τίς τοιχογραφίες. Μορφές, ὅπως τοῦ ἀρχαγγέλου Οὐριήλ (Πί ν. 78) πού εἰκονίζεται πλάι στό Μελισμό τῆς κόγχης, δίνουν τό μέτρο τῆς ἀξιόλογης αὐτῆς ζωγραφικῆς. Μεγάλα κεφάλια μέ σαρκώδη πρόσωπα καί πολύ εκφραστικά χαρακτηριστικά στηρίζονται σέ στιβαροῦς λαιμούς καί τά σώματα διαθέτουν εὖρος πού ὑπογραμμίζεται ἀπό τό ἀνετο τύλιγμα τῆς ἐνδυμασίας. Ὑπάρχει ἀσφαλῶς κάποια σχέση ἀνάμεσα στίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα καί σέ ἐκεῖνες τῶν Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Καφιόνας, μόνο πού τό δεύτερο σύνολο ἔχει σέ πολύ μεγαλύτερο βαθμό κατακτήσει τή δυναμική καί μνημειακή ἐκφραση πού συνεπαίρνει τή σύγχρονη ζωγραφική στά μεγάλα κέντρα.

Τό τέταρτο μνημειακό σύνολο στήν Ἑλλάδα ἀπό τή δεύτερη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα ὑπερέχει σημαντικά σέ ποιότητα ἀπό τά δύο προηγούμενα σύνολα καί γιά τό λόγο αὐτό ἀπομακρύνεται πιό πολύ ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ μικροῦ ναοῦ κοντά στό Ἀλεποχώρι. Πρόκειται γιά ἓνα μέρος ἀπό τό ζωγραφικό διάκοσμο τοῦ Ἀγίου Δημητρίου τοῦ Κατσούρη κοντά στήν Ἄρτα, τό ὁποῖο ἀποκαλύπτει τήν ὑψηλή ποιότητα τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς στό Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου τήν ἐποχή αὐτή²⁷². Ὅχι μόνο οἱ μορφές ἔχουν ἀποδοθῇ μέ ἔντονη πλαστικότητα, ἀλλά καί τά πρόσωπα διαπνέονται ἀπό ἓναν ἤρεμο, οὐμανιστικό χαρακτήρα (Πί ν. 79).

Σέ σύγκριση μέ τά ἀκριβῶς χρονολογημένα τοιχογραφικά σύνολα στήν Ἑλλάδα πού σημειώθηκαν προηγουμένως ἡ ζωγραφική τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι βρίσκεται σέ μιᾷ ἐνδιάμεση φάση. Στοιχεῖ ἀπό τήν παλαιότερη παράδοση, ὅπως εἶναι ἡ ὑποτονική παρουσία τοῦ σώματος πού χαρακτηρίζει μερικές μορφές, σημειώνονται ἐδῶ. Ἀπό τό ἄλλο μέρος ὅμως εἶναι φανερός καί ὁ νέος προβληματισμός τῶν ζωγράφων τοῦ προχωρημένου 13ου αἰῶνα πού προσανατολίζονται σέ λύσεις εκφραστικές καί ρεαλιστικές ὡς πρὸς τήν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων. Στήν τελευταία αὐτή κατεύθυνση ἡ σχέση μέ τά τέσσαρα προηγούμενα τοιχογραφικά σύνολα στήν Ἑλλάδα πού δέν φέρουν ἀκριβῆ χρονολογία, ἀλλά μποροῦν μέ ἀσφάλεια νά τοποθετηθοῦν στό δεύτερο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα, δια-

270. Βλ. Δρανδάκη, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης, σ. 72-73, σημ. 3.

271. Μιά τοιχογραφία τοῦ ναοῦ ἔχει δημοσιευθῇ αὐτόθι, πίν. 56, καί μιᾷ ἀκόμη εἰς D. Iliopoulou-Rogan, *Sur une fresque de la période des Paléologues, Byzantion XLI* (1971), πίν. X· οἱ τοιχογραφίες χρονολογοῦνται ἐδῶ πρὸς τό τέλος τοῦ 13ου ἢ τίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα. Αὐτ., σ. 109, σημ. 1.

272. Σύντομη μνεῖα αὐτῶν τῶν τοιχογραφιῶν ἔχει γίνῃ εἰς D. Mouriki, *Monumental Painting in Greece at the Beginning of the Fourteenth Century, L'art byzantin du début du XIVe siècle. Symposium de Gračanica 1963* (ὑπό ἐκτύπωσιν). Ἐπίσης εἰς Djurić, *Peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles*, σ. 66-67. Φωτ. Ἀρχείου Ε.Ι.Ε.

φαίνεται αρκετά καθαρά. Στο ίδιο συμπέρασμα μπορεί να καταλήξει κανείς, εάν συγκρίνει τον ταπεινό ζωγραφικό διάκοσμο του ναού της Ἀττικής με μνημειακά σύνολα εκτός Ἑλλάδος πού είτε είναι ακριβῶς χρονολογημένα είτε ἐντάσσονται με ἀσφάλεια στήν ἴδια περίοδο.

Τά σπουδαιότερα μνημειακά σύνολα με βέβαιη χρονολογική τοποθέτηση στήν ἐποχή πού μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τοῦ Peč (περίπου 1250 ἢ λίγο ἀργότερα)²⁷³, τῆς Boiana (1259)²⁷⁴, τῆς Sopoćani (περίπου 1265)²⁷⁵, τοῦ Gradač (περίπου 1276)²⁷⁶, τοῦ Arilje (περίπου 1296)²⁷⁷ καί τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος στήν Ἀχρίδα (1295)²⁷⁸.

Ἐκτός ἀπό τή ζωγραφική τοῦ Peč πού ἤδη σχολιάσθηκε σέ σχέση με τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα, τά ὑπόλοιπα μνημειακά σύνολα πού παρουσιάζουν κάποια συγγένεια με αὐτές ἔχουν ἐπίσης χρονολογία στό τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα. Ὁ μοναδικός χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς τῆς Sopoćani πού ὀφείλεται ὡς ἕνα μεγάλο βαθμό στή δυνατή ἐξάρτησή της ἀπό τήν ἀρχαία τέχνη μᾶλλον ἀποθαρρύνει προσπάθειες γιά συσχετίσεις με ἐπαρχιακά ἔργα²⁷⁹. Ἀντίθετα, τό συντηρητικό στυλιστικό ἰδίωμα τῆς Boiana περιέχει ἀρκετά στοιχεῖα πού βρίσκουν κάποια ἀνταπόκριση στή ζωγραφική τοῦ Σωτήρα²⁸⁰. Ἡ μελαγχολική διάθεση καί τό σοβαρό ἦθος τῶν προσώπων σημειώνονται λόγου χάρι καί στό μικρό μνημεῖο τῆς Ἀττικῆς.

Ἡ σύντομη ἐπισκόπηση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τῆς Ἀττικῆς στήν πρώτη πενηταετία τοῦ 13ου αἰώνα ἀπέβλεπε στόν προσδιορισμό ἑνός terminus post quem γιά τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι· μέ βάση τά ἀκριβῶς χρονολογημένα τοιχογραφικά σύνολα πού ἔγιναν στήν περιοχή ἢ σέ γειτονικές περιοχές ἀπό καλλιτεχνικές δυνάμεις ὁμως τῆς Ἀττικῆς, τοῦτο εἶναι τό 1244 (Ἀγία Τριάδα Κρανιδίου). Ἀπό τό ἄλλο μέρος, ἡ στυλιστική συγγένεια τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου τοῦ Σωτήρα με μνημειακά σύνολα στήν κύρια ζώνη ἀκτινοβολίας τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, πού χρονολογοῦνται

²⁷³ Βλ. ἄνωτ., σημ. 252.

²⁷⁴ A. Grabar, *L'église de Boiana*, Sofia 1924. Τοῦ ἰδίου, *Peinture religieuse en Bulgarie*, I, σ. 117 κ.έ., II, πίν. VIII-XXI. K. Mijatev, *Die Wandmalereien in Bojana*, Dresden-Sofia 1961.

²⁷⁵ Millet-Frolow, *Peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, II, πίν. 1-42. Djurić, Sopoćani, σποραδικά. Radojčić, *Staro Srpsko Slikarstvo*, σ. 57-68, πίν. 28-35. Djurić, *Byzantinische Fresken*, σ. 54-57, πίν. XXVI-XXIX.

²⁷⁶ Millet-Frolow, *Peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, II, πίν. 49-67. Radojčić, *Staro Srpsko Slikarstvo*, σ. 70-71. Djurić, *Byzantinische Fresken*, σ. 57-59, εἰκ. 36-37.

²⁷⁷ Millet-Frolow, *Peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, II, πίν. 68-97. Radojčić, *Staro Srpsko Slikarstvo*, σ. 72-73. Djurić, *Byzantinische Fresken*, σ. 61-62, εἰκ. 40-41.

²⁷⁸ Millet-Frolow, *Peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, III, πίν. 1-19. P. Miljković-Peppek, *L'œuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje 1967.

²⁷⁹ Πολύ κοντά στή ζωγραφική τῆς Sopoćani εἶναι ἀσφαλῶς ὅσες τοιχογραφίες σώζονται στή σκῆτη τῆς Ἀγίας Τριάδος κοντά στή Μονή Χελανδαρίου τοῦ Ἀγίου Ὁρους. Καί αὐτές μποροῦν νά τοποθετηθοῦν γύρω στό 1260, ἀλλά δύσκολα προσφέρονται γιά συγκρίσεις με ἐπαρχιακά ἔργα. Γι' αὐτές βλ. V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XIIe Congrès international d'Études Byzantines, Ochride 1961, Beograd 1964, τόμ. III, σ. 61-65, εἰκ. 2-5. Ἐδῶ οἱ τοιχογραφίες αὐτές τοποθετοῦνται ἀπό στυλιστική ἀποψη κοντά στή ζωγραφική τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τοῦ Peč. Παρόμοια περίπτωση με ἐκείνη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς σκῆτης τῆς Μονῆς Χελανδαρίου παρουσιάζει καί τό μνημειακό σύνολο τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν Τραπεζοῦντα, πού ἀνήκει στήν ἴδια περίπου ἐποχή. Βλ. Talbot Rice (Edit.), *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*.

²⁸⁰ Βλ. Grabar, *Peinture religieuse en Bulgarie*, κυρίως πίν. IX, XIV καί XV.

στήν ἕκτη δεκαετία τοῦ 13ου αἰώνα (Ἅγιοι Ἀπόστολοι τοῦ Ρεῥ (Πί ν. 80), Boiana), προσφέρει πῶς πολύτιμη μαρτυρία γιά τόν ἀκριβέστερο προσδιορισμό τοῦ *terminus post quem* τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μικροῦ ναοῦ.

Τό *terminus ante quem* γιά τή ζωγραφική τοῦ Σωτήρα μποροῦν νά τό δώσουν ἐν μέρει οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στήν Αἶγινα (περίπου 1284) (Πί ν. 72) καί τῆς Μεταμορφώσεως στό Πυργί τῆς Εὐβοίας (1296) (Πί ν. 75). Παρ' ὅλο πού ὁ λαϊκός χαρακτήρας τοῦ πρώτου συνόλου δέν εὐκολύνει, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, τή στενότερη συσχέτισή του μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα, ὥστόσο ἡ πῶς στεγνή ἔκφραση στά πρόσωπα καί τό ξερό πλάσιμο ὑποδηλώνουν ἴσως λίγο μεταγενέστερη ἐποχή. Ἀπό τό ἄλλο μέρος ἡ ζωγραφική στό Πυργί (Πί ν. 75) ἀπηχεῖ πῶς προχωρημένες ἀντιλήψεις σχετικά μέ τήν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος καί τήν τρισδιάστατη ἐντύπωση τοῦ χώρου.

Μέ βάση τίς προηγούμενες παρατηρήσεις ἡ χρονολόγηση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Σωτήρα μπορεῖ νά τοποθετηθῇ στήν εἰκοσαετία μεταξύ 1260 καί 1280. Ἐνας ἀκόμη λόγος γιά παρόμοια χρονολογική τοποθέτηση εἶναι ὅτι τά προοδευτικά στοιχεῖα πού παρατηροῦνται στήν τέχνη τῶν μεγάλων κέντρων ἀργοῦν συνήθως νά φθάσουν στίς ἐπαρχίες. Γιά τήν περίπτωση τῆς Ἀττικῆς ἡ ὑπόθεση αὕτη ἐνισχύεται ἀκόμη περισσότερο ἀπό τήν ἀναιμική εἰκόνα πού παρουσιάζει ἡ μνημειακή ζωγραφική στήν περιοχή τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰώνα. Ὅσα ζωγραφικά σύνολα μποροῦν νά χρονολογηθοῦν σ' αὕτη εἰδικά τήν περίοδο σχολιάσθηκαν ὥς τώρα ἀρκετά σέ σχέση μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα.

ΣΤ'. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ἡ παρουσίαση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι δίνει πάλι ἀφορμή γιά τή διαπίστωση ὅτι ἡ γνώση πού ἔχουμε γιά τή βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὸν ἐλλαδικό χῶρο παραμένει ἀκόμη ἐλλιπὴς γιά δύο πάντοτε λόγους. Ὁ ἓνας εἶναι ἡ καταστροφή μεγάλου ἀριθμοῦ μνημείων πού ἐμποδίζει νά ἀποκτήσουμε μιὰ καλὴ εἰκόνα γιά τή δημιουργία τῆς ἐποχῆς στὸν τομέα αὐτό. Ὁ δεύτερος ἔχει σχέση μέ τὴν ἀνεπαρκῆ δημοσίευση τῶν μνημείων τοῦ βυζαντινοῦ Μεσαίωνα στὴ χώρα μας.

Ἡ γνωριμία μας μέ τό μικρὸ μοναστήρι κοντά στό Ἀλεποχώρι συμπληρώνει ἀσφαλῶς τίς γνώσεις μας γιά τὴν τέχνη στὴν Ἀττικὴ τῆς δευτέρης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἡ μελέτη τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς στὴν περιοχὴ αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν περίοδο προσφέρει ὡς πρὸς μιὰ τουλάχιστον διαπίστωση παρόμοια εἰκόνα μέ ἐκείνη πού δείχνει ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα. Μὲ λίγες μόνο ἐξαιρέσεις ἡ τέχνη παραμένει προσκολλημένη σὲ συντηρητικὰ σχήματα, προσαρμοσμένα στὴν κοινήνεια παράδοση. Ἐτσι ἐπιβεβαιώνεται ἡ παρατήρηση ὅτι ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἡ Ἀττικὴ ζῇ ἀναδιπλωμένη στὸν παλαιότερο ἑαυτὸ της, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καὶ μέ τίς περισσότερες ἐπαρχίες στὴν Ἑλλάδα. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰῶνα ὁρισμένες τοιχογραφίες πού βρίσκονται στὸν Ταξιάρχη ἔξω ἀπὸ τὸ Μαρκόπουλο καὶ στὴν Ἀγία Κυριακὴ τῆς Κερατέας δίνουν μιὰ εἰκόνα θλιβερῆς στασιμότητος. Σ' αὐτὸ τό κλίμα ἀνήκει καὶ τὸ μόνον γνωστὸ χρονολογημένο σύνολο ζωγραφικῆς στὰ νησιά τοῦ Σαρωνικοῦ, δηλαδὴ ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ τῆς Αἰγίνας.

Ἀπὸ μιὰ ὅμως ἄποψη ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀττικῆς στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 13ου αἰῶνα διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς περιοχῆς στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα. Λεῖπει στὰ πιὸ προχωρημένα ἔργα ἡ ὁμοιογένεια στὴ στυλιστικὴ ἀπόδοση πού μοιράζονται μεταξὺ τους σχεδὸν ὅλα τὰ μνημειακὰ σύνολα τῆς περιοχῆς στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα. Ἡ ὁμοιογένεια αὐτὴ ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὴ δυνατὴ ἐξάρτηση τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ παράδοση τῆς κοινήνειας ἐποχῆς πού συνεχιζέται ἀκμαία καὶ μετὰ τὴν κατάργηση τῆς αὐτοκρατορικῆς δυναστείας πού τὴν ἐπέβαλε ὡς κοινὴ ἔκφραση σὲ ὅλη τὴ βυζαντινὴ ἐπικράτεια, ἀλλὰ καὶ ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τοῦ κράτους. Ἡ ἀναταραχὴ πού προκάλεσε ἡ κατάργηση τοῦ βυζαντινοῦ κράτους μέ τὰ γνωστά ἀποτελέσματα τῆς τέταρτης σταυροφορίας τοῦ 1204 ἀπέκοψε τὴν ἐπαφὴ τῶν ἐπαρχιῶν μέ τὸ κέντρο, τὴν Κωνσταντινούπολη, ἐνῶ, ἀπὸ τό ἄλλο μέρος, δημιούργησε τὴν κατάλληλη ψυχολογικὴ ἀτμόσφαιρα γιά τὴν ἀντίσταση σὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις καὶ γιά τὴν πεισματικὴ προσκόλληση στὴν παλαιότερη κοινήνεια παράδοση. Ἡ ἀποδυνάμωση αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς κληρονομίᾱς στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰῶνα πού ἦταν φυσικὸ νά ἐπέλθῃ μέ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου εἶχε συγκεκριμένες ἐπιπτώσεις στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς Ἀττικῆς, ἀλλὰ καὶ ἄλλων ἐπαρχιακῶν περιοχῶν τοῦ παλαιοῦ βυζαντινοῦ κράτους. Ἡ τέχνη χάνει ὅλο καὶ περισσότερο τὴ σφραγίδα τῆς συντηρητικῆς ἀλλὰ ἐπίσημης, ἀστικῆς, θὰ λέγαμε, τεχνοτροπίας τῶν Κομνηνῶν, καὶ ἀποκτᾷ ἕναν πιὸ ἔντονα λαϊκὸ χαρακτήρα. Τὰ τοιχογραφικὰ σύνολα τῆς Ἀττικῆς παρουσιάζουν μέ γλαφυρὸ τρόπο τὴν ἀλλαγὴ αὐτὴ. Δέν ὑπάρχει

ἀμφιβολία ότι ή προηγούμενη διαπίστωση ισχύει, όπως τονίστηκε, για τις επαρχιακές περιοχές. Στα μεγάλα κέντρα πολιτικής και πολιτιστικής ακτινοβολίας της εποχής, όπως είναι ή Σερβία, τά καλλιτεχνικά πράγματα ακολουθούν δική τους πορεία και τό ίδιο συμβαίνει στην Κωνσταντινούπολη, μετά την ανάκτησή της από τους Λατίνους τό 1261.

Ένα ακόμη στοιχείο πού μπορεί νά σημειωθή είναι ότι, όσο τουλάχιστον μαρτυρούν τά σωζόμενα μνημεία, ή διείσδυση επιδράσεων από τή δυτική τέχνη στην Άττική σέ μία πιό προχωρημένη φάση της Φραγκοκρατίας ακολουθεί τόν ίδιο ρυθμό πού διαπιστώνεται στην τέχνη της περιοχής στό πρώτο μισό του 13ου αιώνα. Εικονογραφικές λεπτομέρειες από τό ξένο καλλιτεχνικό ιδίωμα και περιορισμένα στυλιστικά στοιχεία πού προσιδιάζουν περισσότερο στή ρομανική ζωγραφική επισημαίνονται κάπου, κάπου χωρίς νά μεταβάλλουν τήν ουσία της καλλιτεχνικής παραγωγής²⁸¹.

Τά τοιχογραφικά σύνολα της Άττικής, όπως και των άλλων επαρχιών του έλλαδικού χώρου, είναι περιορισμένα σέ έκταση και συνήθως πρέπει νά ολοκληρώνονταν σέ σχετικά πολύ μικρό χρονικό διάστημα, από τό Μάιο έως τό Σεπτέμβριο-Οκτώβριο πού οί καιρικές συνθήκες ήσαν ευνοϊκές. Σ' αυτά τά έγχειρήματα δέν πρέπει νά υποθέσουμε ότι δούλεψαν μεγάλα συνεργεία τεχνιτών, αλλά συνήθως ένας ή τό πολύ δύο ζωγράφοι²⁸². Έκείνο πού πρέπει νά σημειωθή είναι ή διαφορά σέ ποιότητα πού παρουσιάζει συνήθως ή ζωγραφική σέ σχέση μέ τήν αρχιτεκτονική των μικρών αυτών ναών. Τό μικροσκοπικό μέγεθος και ή αμέλεια της κατασκευής — στή γειτονική Εύβοια ή αντίθεση είναι πολύ πιό έντονη — υποδηλώνουν ότι τά κτίσματα αυτά πρέπει νά ήσαν συνήθως έργο ανθρώπων πού δέν είχαν τήν οικοδομική τέχνη σάν κύρια απασχόλησή τους. Η ίδια υπόθεση δέν μπορεί εύκολα νά γίνη για όσους ανέλαβαν νά έκτελέσουν τό ζωγραφικό διάκοσμο των ναών. Οί γνώσεις μας γι' αυτή τήν όψη της καλλιτεχνικής ζωής του βυζαντινού Μεσαίωνα είναι ακόμη πολύ περιορισμένες. Συνεπώς οί μαρτυρίες για τά πρόσωπα πού έδιναν τίς παραγγελίες και κατέβαλλαν τή δαπάνη της κατασκευής και του ζωγραφικού διακόσμου των βυζαντινών ναών είναι ιδιαίτερα πολύτιμες.

Η κτητορική επιγραφή πού σώθηκε στό ιερό του ναού του Σωτήρα κοντά στό Άλεποχώρι μς δίνει τό όνομα και τήν ιδιότητα του κτήτορα. Πρόκειται για τόν ιερέα Λέοντα Κοκαλάκη. Ο χαμηλός βαθμός στην εκκλησιαστική ιεραρχία δέν επιτρέπει τή συμπλήρωση της προσωπογραφίας του. Η μόνη παρατήρηση πού μπορεί νά γίνη είναι ότι οί ταπεινές διαστάσεις του ναού εξηγούνται από τό αξίωμα του κτήτορα. Χάρη στην κτητορική επιγραφή του Σωτήρα συμπληρώνεται μέ ένα ακόμη παράδειγμα ό πλουσιώτατος κατάλογος μνημείων του 13ου και του 14ου αιώνα πού έγιναν από ιερείς ή ιερομονάχους.

281. Για τό θέμα των δυτικών επιδράσεων στην βυζαντινή ζωγραφική της Άττικής και της Εύβοιας βλ. Velmans, Deux églises byzantines en Eubée, έ.α., σ. 200 κ.έ.

282. Οί επιγραφικές μαρτυρίες για τους ζωγράφους των μικρών βυζαντινών ναών του έλλαδικού χώρου αναφέρουν συνήθως ένα μόνο ζωγράφο ή καμιά φορά και τό γιό του· ανάλογα παραδείγματα σημειώνονται συχνά στις εκκλησίες της Κρήτης. Έξάλλου, ή πολύ ενδιαφέρουσα κτητορική επιγραφή των Άγίων Άναργύρων στην Κηπούλα της Μέσα Μάνης (1265) πού θά δημοσιευθή από τόν καθηγητή Ν. Δρανδάκη αναφέρει τά όνόματα δύο ζωγράφων πού ήσαν άδελφια. Από τά μνημειακά σύνολα της Άττικής και των γειτονικών περιοχών πού σχολιάσθηκαν στην παρούσα εργασία τό όνομα ενός ζωγράφου, του Άθηναίου Ιωάννη, περιέχεται στην κτητορική επιγραφή της Άγίας Τριάδος στό Κρανίδι (1244). Από τό άλλο μέρος, τό έπίγραμμα πού αφιέρωσε ό κτήτορας του Άγίου Πέτρου στά Καλύβια στους προστάτες άγίους του ναού, τόν Πέτρο και τόν Παύλο, αναφέρεται σέ «ζωγράφους» πού ανέλαβαν νά ολοκληρώσουν τό ζωγραφικό διάκοσμο του ναού, πράγμα πού πιστοποιείται άλλωστε και από τίς διαφορές στην τεχνοτροπία των τοιχογραφιών.

Στή φραγκοκρατούμενη Ἀττική ἡ ὁρθόδοξη μητρόπολη τῶν Ἀθηνῶν, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶχε καταργηθῇ ἤδη ἀπό τό 1204 μέ τήν ἐκδίωξη ἀπό τή θέση τοῦ λογίου καί οὐμανιστῆ μητροπολίτη Μιχαήλ Χωνιάτη²⁸³. Τό ἴδιο συνέβη καί σέ ἄλλες περιοχές, ὅπου τήν ἡγεσία τῆς ἐκκλησίας τήν ἀνέλαβαν ἐπίσης δυτικοί ἱεράρχες. Ἔτσι κάθε ἐκκλησιαστική πρωτοβουλία γιά τήν ἀνέγερση καί τή διακόσμηση ὁρθοδόξων ναῶν ἦταν φυσικό νά προσερχόταν τώρα ἀπό ταπεινούς ἱερωμένους τῆς ὑπαίθρου. Ὡστόσο εἶναι λογικό νά υποθέσουμε ὅτι πολλές φορές οἱ ἱερεῖς πού ἐμφανίζονται στίς ἐπιγραφικές μαρτυρίες ὡς κτήτορες ναῶν τήν περίοδο πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐνεργοῦσαν κατά κάποιον τρόπο ὡς ἐκπρόσωποι τῆς ἐνορίας τους, δηλαδή εἶχαν τό συντονισμό τῶν ἐνεργειῶν γιά τήν ἐξεύρεση τῆς δαπάνης τοῦ ἔργου. Ἡ ὑπόθεση αὐτή δέν πρέπει νά ἰσχύει γιά τήν περίπτωση τοῦ κτήτορα τοῦ μικροῦ ναοῦ κοντά στό Ἀλεποχώρι. Ὁ προσωπικός τόνος στήν ἀφιερωτική ἐπιγραφή μᾶλλον δείχνει ὅτι ἡ πρωτοβουλία καί ἡ δαπάνη προέρχονταν ἀπό τό ἴδιο πρόσωπο.

Τό περιεχόμενο τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Σωτήρα δικαιολογεῖ τήν τοποθέτησή της στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, δηλαδή σέ ἓνα μέρος ὅπου ἀπευθύνονται κατ' ἐξοχήν δεήσεις στόν Θεό. Παρόμοια θέση ἔχει ἐπιλεγῇ καί γιά πολλά ἄλλα μνημεῖα, ὅπως φαίνεται ἀπό τό Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα²⁸⁴, τήν Ὁμορφή Ἐκκλησιά στήν Αἴγινα (περίπου 1284)²⁸⁵, τόν Ἅγιο Νικόλαο στήν Κλένια τῆς Κορινθίας²⁸⁶, τόν Ἅγιο Νικόλαο στό Σαγγρί (1271)²⁸⁷ καί τήν Παναγία στῆς Γιαλλοῦς (1288/1289)²⁸⁸, στή Νάξο, τόν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Βάρδα (1289/1290)²⁸⁹ στή Ρόδο, τόν Ἅγιο Γεώργιο στό Κούνεσι (1284)²⁹⁰ καί τόν ὁμώνυμο ναό τῆς Σκλαβοπούλας (1290/1291)²⁹¹, στήν Κρήτη.

Ἡ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ στό Σωτήρα ἐναρμονίζεται μέ τόν προσωπικό χαρακτήρα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ἱεροῦ. Οἱ ἱκεσίες τῶν πιστῶν γιά τή σωτηρία τους ἀπευθύνονται συνήθως στόν Χριστό, ὅπως φαίνεται καί ἀπό τό γεγονός ὅτι ταφικές ἐκκλησίες ἢ παρεκκλήσια ἀφιερώνονταν πολλές φορές στόν Χριστό²⁹². Σέ τέτοιες περιπτώσεις τό δεητικό περιεχόμενο τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος συνοψίζεται στήν παράσταση τῆς Δεήσεως στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ. Ἡ ἀποτελεσματικότητα τῶν δεήσεων τοῦ κτήτορα ἐξασφαλιζόταν, κατά τή γνώμη του, ὅταν γιά χάρη του μεσίτευαν στόν Χριστό ἡ Παναγία καί ὁ Πρόδρομος. Στό μικρό ναό κοντά στό Ἀλεποχώρι βλέπουμε ὅμως μόνο τόν Χριστό πού πλαισιώνεται ὄχι ἀπό τή μητέρα καί τό βαπτιστή του, ἀλλά ἀπό ἀρχαγγέλους. Ὡστόσο, τό περιεχόμενο τῆς Δεήσεως στό πρόγραμμα τοῦ ναοῦ μπορεῖ νά ἀποκατασταθῇ, ἐάν νοηθῇ ὅτι τίς θέσεις τῆς Παναγίας

283. Γιά τόν Μιχαήλ Χωνιάτη βλ. κυρίως G. Stadtmüller, Michael Choniates, Metropolit von Athen, *Orientalia Christiana*, XXXII-2 (1934), σ. 123 κ.ε. K. M. Setton, *Athens in the Later Twelfth Century*, *Speculum* XIX (1944), σ. 179 κ.ε. (ἀναδημοσιευμένο στή συλλογή δοκιμίων τοῦ συγγραφέα *Athens in the Middle Ages* (Variorum Reprint 1975).

284. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe siècle en Grèce*, σ. 71.

285. Διατηροῦνται δύο ἐπιγραφές στήν Ὁμορφή Ἐκκλησιά τῆς Αἰγίνης: μιά γραπτή, πού εἶναι μισοσβησμένη σήμερα, στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, καί μιά δευτερή ἐγχάρακτη στήν πρόσοψη τοῦ ναοῦ. Μέ βάση τήν τελευταία γίνεται ἡ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν.

286. Ἀδημοσίευτος.

287. Ἀδημοσίευτος.

288. Δρανδάκη, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου «Παναγία στῆς Γιαλλοῦς», ἔ.α., σ. 261.

289. Ὁρλάνδου, Βυζαντινοί καί μεταβυζαντινοί ναοί τῆς Ρόδου, ἔ.α., σ. 115-116.

290. Λασιθιωτάκη, Δύο Ἐκκλησίες στό Νομό Χανίων, ἔ.α., σ. 51.

291. Τό ἴδιον, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, ἔ.α., σ. 154.

292. Τό πιό χαρακτηριστικό παράδειγμα ἔχει σχέση μέ τό ταφικό παρεκκλήσιο τῆς Παμμακαρίστου (Fethiye Djami) στήν Κωνσταντινούπολη.

καί τοῦ Προδρόμου πλάι στόν Χριστό τίς παίρνουν δύο σημαντικές σκηνές ἀπό τό βιογραφικό κύκλο τῶν δύο αὐτῶν προσώπων στό νότιο καί στό βόρειο τοῖχο. Εἶναι οἱ μόνες σκηνές ἔξω ἀπό τό χριστολογικό κύκλο πού διατηροῦνται στό ναό καί ἀπεικονίζονται σέ ἀντικριστές θέσεις σέ καίρια σημεῖα τοῦ ἐσωτερικοῦ. Ὁ λόγος γίνεται βέβαια γιά τή Γέννηση τῆς Παναγίας καί τό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη μαζί μέ τό ἐπεισόδιο τοῦ Ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ Προδρόμου πού ἔχουν μελετηθῇ διεξοδικά στό κεφάλαιο τῆς εἰκονογραφίας. Παρόμοια ἐρμηνεῖα μπορεῖ νά δικαιολογήσῃ καλύτερα τήν παρουσία τῶν δύο ἀρχαγγέλων πλάι στόν Χριστό στό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης. Ὁ ρόλος τους ἔχει ἐπίσης τό νόημα τῆς μεσιτείας σέ παραστάσεις τῆς Δεήσεως.

Μέ τήν ἐξαίρεση τοῦ Παντοκράτορα ἀνάμεσα σέ ἀρχαγγέλους καί τῶν δύο σκηνῶν ἀπό τό βίο τῆς Παναγίας καί τοῦ Προδρόμου πού σημειώθηκαν, τό πρόγραμμα τοῦ μικροῦ ναοῦ παρουσιάζει κλασσική δομή πού υποδηλώνει τή συνέπεια στή θεολογική σκέψη πίσω ἀπό τή διαμόρφωσή του. Ἕνα ἀκόμη στοιχεῖο πού φανερώνει τήν οἰκονομία στήν ἐπιλογή καί τή διάταξη τῶν θεμάτων εἶναι τά ἀγιογραφικά πορτραῖτα στή χαμηλότερη ζώνη τῶν τοίχων. Ἐκπρόσωποι ἀπό τίς κυριώτερες τάξεις τῶν ἁγίων παίρνουν τίς θέσεις πού ἡ παράδοση ὀρίζει γι' αὐτούς μέσα στό ναό.

Ἡ ἀρκετά λεπτομερειακή ἀνάλυση τῆς τεχντροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Σωτήρα σέ σχέση μάλιστα μέ τά περισσότερα μνημειακά σύνολα τῆς Ἀττικῆς πού μποροῦν νά τοποθετηθοῦν στήν ἴδια περίπου ἐποχή ἔδειξε ἐνιαῖο πνεῦμα, κυρίως στήν ἀπόδοση τῆς φυσιογνωμίας τῶν προσώπων, καί ἀρκετή ἐνημέρωση σχετικά μέ τά σύγχρονα ρεύματα στήν τέχνη, ὅπως παρουσιάζονταν στά μεγάλα κέντρα. Μιά ἐκδηλη ἀδυναμία τοῦ ζωγράφου ἦταν τό ὅτι δέν μπόρεσε πολλές φορές νά ἐναρμονίσῃ τό ἔργο του μέ τήν κλίμακα τοῦ ναοῦ, δίνοντας ἄλλοτε ἰδιαίτερα μνημειακή ἐμφάνιση στίς μορφές καί ἄλλοτε περιορίζοντας τήν κλίμακά τους μέ ἀτυχή ἀποτελέσματα. Δέν ἀποκλείεται ὅμως τό στοιχεῖο τοῦτο νά υποδηλώνῃ ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ εἶχε ἐμπειρία ἀπό μεγαλύτερα μνημεῖα καί ὅτι οἱ ταπεινές διαστάσεις τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρα τόν ὁδήγησαν σέ σφαλεροῦς ὑπολογισμούς ὡς πρός τήν κλίμακα τῶν μορφῶν. Ἐκεῖνο ὥστόσο πού δίνει ξεχωριστή θέση στή ζωγραφική τοῦ ναοῦ αὐτοῦ σέ σύγκριση μέ ἔργα, ὅπως τῆς Ἀγίας Κυριακῆς στήν Κερατέα ἢ τοῦ Ταξιάρχη ἔξω ἀπό τό Μαρκόπουλο, εἶναι ἡ ὑποχώρηση, ὡς ἕνα βαθμό, τοῦ λαϊκοῦ στοιχείου πού σφραγίζει τή στυλιστική ἔκφραση στά δύο προηγούμενα μνημεῖα.

Εἶναι δύσκολο νά γίνουν βάσιμες ὑποθέσεις γιά τήν κατάρτιση τοῦ ζωγράφου πού ἀνέλαβε νά διακοσμήσῃ τό μικρό ναό κοντά στό Ἀλεποχώρι. Ἡ ἐξοικειώσή του μέ εἰκονογραφικά καί στυλιστικά στοιχεῖα, ὅπως εἶναι λόγου χάρις ἡ μορφή πού παίρνει ὁ Ἅδης στήν Ἀνάσταση καί ἡ ἐναλλαγή τοῦ κόκκινου καί τοῦ γαλάζιου βάθους στίς παραστάσεις τῶν ἀγιογραφικῶν πορτραίτων καί τῶν σκηνῶν, ἀντίστοιχα, δείχνει ὅτι ἀνήκει στό ντόπιο καλλιτεχνικό δυναμικό τῆς περιοχῆς. Παρόμοια στοιχεῖα, ὅπως σημειώθηκε πολλές φορές, παρατηροῦνται συχνά σέ ναοούς τῆς Ἀττικῆς τήν ἴδια ἐποχή. Ὡστόσο ἡ ἰδιαίτερη ποιότητα πολλῶν προσώπων πού ἀνταποκρίνεται σέ σύγχρονες τάσεις, ὅπως τίς βλέπουμε σέ σημαντικά μνημεῖα περιοχῶν πού βρίσκονται στίς καίριες πολιτιστικές ζώνες τῆς ἐποχῆς, δείχνει ἐπίσης ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτός εἶχε τήν εὐκαιρία νά ἰδῇ πιό προχωρημένα ἔργα ἢ νά ἐργασθῇ κοντά σ' ἕνα δυνατό καλλιτέχνη ἀπό ἄλλη περιοχή πού ἦταν περισσότερο ἐκτεθειμένη ἀπό ὅ,τι ἡ Ἀττική στά ἐρεθίσματα τῆς προοδευτικῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἀπό τήν ἀποψη αὕτη τό μικρό ἄγνωστο μέχρι σήμερα μνημεῖο στή Μεγαρίδα προσφέρει μαρτυρία ἰδιαίτερης σημασίας. Στά πλαίσια τῆς δεύτερης πενηνταετίας τοῦ 13ου αἰῶνα εἶναι, ὅσο ἐπιτρέπει ἡ παρούσα γνώση τῶν μνημείων, τό πρῶτο σέ χρονολογική σειρά ἔργο πού φανερώνει τούς δεσμούς τῆς μικρῆς ἐπαρχίας μέ τά μοντέρνα ρεύματα τῆς μεγάλης ζωγραφικῆς στά

σπουδαία κέντρα της εποχής. Για την άμέσως επόμενη χρονολογική και στυλιστική φάση ανάλογη μαρτυρία προσφέρουν δύο μνημεία με πολύ αξιόλογες τοιχογραφίες που παρουσιάζουν πύλο δλοκληρωμένο αισθητικό αποτέλεσμα σε σύγκριση με τὸ ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ μικροῦ ναοῦ κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι. Πρόκειται γιὰ τὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸν Κάλαμο ποὺ περιμένει ἀκόμη τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν του γιὰ νὰ ἀποκαλύψῃ τὸ μέτρο τῆς ἀξίας τους καὶ γιὰ τὴν πολὺ γνωστὴ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ στὴν Ἀθήνα.

Ἡ θεώρηση τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι ἔγινε γενικώτερα στὰ πλαίσια τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Ἀττικὴ. Μὲ μόνη ἐξαίρεση τὸ Σωτήρα κοντὰ στὰ Μέγαρα, δὲν ἦταν ὥστόσο δυνατόν νὰ γίνουν εἰδικότερες συγκρίσεις μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς εποχῆς στὸ στενότερο γεωγραφικὸ πλαίσιο τοῦ ναοῦ, δηλαδὴ στὴ Μεγαρίδα. Ἡ εἰκόνα ποὺ ἔχουμε σήμερα γιὰ τὰ μεσαιωνικὰ μνημεία τῆς περιοχῆς αὐτῆς εἶναι ἰδιαίτερα λειψή, ἀφοῦ ἀκόμη καὶ τὰ σπουδαιότερα ἀνάμεσα σ' αὐτὰ, δηλαδὴ τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τοῦ Ἱεροθέου καὶ ὁ ναὸς τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὰ Μέγαρα, δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθῇ. Εἶναι ὅμως φανερό ὅτι ἀρκετοὶ μικροὶ ναοὶ τῆς βυζαντινῆς περιόδου ἔχουν σωθῇ στὴν περιοχὴ²⁹³, ποὺ διατηρεῖ ἄλλωστε πολλὰ κατάλοιπα τῆς πολιτιστικῆς τῆς ζωῆς καὶ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους χρόνους²⁹⁴.

Ἐνα σημαντικό ἐρώτημα σχετικὰ μὲ τοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς ποὺ ἔχουν σωθῇ στὸν ἐλλαδικὸ ὥρο ἀναφέρεται στὴ λειτουργία τους, ἐάν δηλαδὴ ἦσαν ἐνοριακές ἐκκλησίες γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση μιᾶς κοινότητος ἢ ἐάν εἶχαν γίνῃ γιὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν ὡς καθολικὰ μοναστηριῶν. Δὲν εἶναι πάντοτε εὐκόλο νὰ γίνῃται ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὶς δύο κατηγορίες ναῶν, γιατί συχνὰ τὰ προσκτίσματα μιᾶς μονῆς ἔχουν καταστραφῇ ἢ καλυφθῇ στὸ χρόνο ποὺ ἔχει ἀκολουθήσει, ἐνῶ τὸ καθολικὸ παρουσιάζει συνήθως πολὺ μικρότερες ἀλλοιώσεις καὶ γιὰ τὸ λόγο ὅτι ἔχει γίνῃ μὲ καλύτερα δομικὰ ὕλικά.

Ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ ἐκκλησάκια τῆς περιοχῆς τῶν Μεγάρων τὰ περισσότερα βρίσκονται στὸν κάμπο μὲ τίς ἐλιές καὶ ἀσφαλῶς δὲν ἱκανοποιοῦσαν τίς στοιχειώδεις προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἐγκατάσταση στὶς ἴδιες θέσεις μοναστικῶν οἰκισμῶν. Ἀντίθετα, ἡ τοποθεσία ὅπου κτίστηκε τὸ μικρὸ μοναστήρι τοῦ Σωτήρα ἱκανοποιεῖ ὅλες τίς προϋποθέσεις γιὰ τὴν ἱδρυση αὐτῶν τῶν συγκροτημάτων κατὰ τὴ μεσαιωνικὴ ἐποχὴ, ἰδιαίτερα σὲ περιοχές ποὺ μαστίζονταν ἀπὸ πειρατές, ὅπως στὴ συγκεκριμένη περίπτωση. Κοντὰ στὴ θάλασσα, ἀλλὰ ἀθέατο ἀκόμη καὶ ἀπὸ κοντινὴ ἀπόσταση, τὸ μοναστηράκι στὸ Ἀλεποχώρι παρῆχε μοναδικές συνθηκὲς ἀσφάλειας, ἀλλὰ καὶ τὴ δυνατότητα νὰ χαροῦν ἕνα ἐξοχο φυσικὸ πλαίσιο οἱ λιγοστοὶ μοναχοὶ ποὺ εἶχαν καταφύγει ἐκεῖ στὸ Μεσαίωνα. Οἱ μικρὲς διαστάσεις τοῦ κτηριακοῦ συνόλου καὶ ὁ ἀπέρριτος χαρακτήρας τῆς κατασκευῆς ταιριάζουν βέβαια μὲ τὴν κοινωνικὴ προέλευση τοῦ κτήτορα, τοῦ ἱερέα Λέοντος Κοκαλάκη. Τὸ ὅτι τὰ μνημεία ποὺ σώζονται στὶς ἐπαρχίες τοῦ ἐλλαδικοῦ ὥρου δὲν ἔχουν κανένα στοιχεῖο ποὺ νὰ θυμίζῃ τὴν παράδοση τῆς ἐπίσημης ἀρχιτεκτονικῆς στὰ μεγάλα κέντρα τῆς εποχῆς βρίσκει εὐκόλη ἐξήγηση ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ ὥρου αὐτῇ εἰδικὰ τὴν περίοδο. Πρωτοβουλίες γιὰ πύλο φιλόδοξα κτίσματα δὲν ἦταν δυνατόν νὰ προέλθουν τώρα οὔτε ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη ἐκκλη-

293. Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς περιοχῆς τῶν Μεγάρων στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία γιὰ τὰ μνημεία τῆς βλ. J. Koder καὶ Fr. Hild, *Tabula Imperii Byzantini*. 1. *Hellas und Thessalia*, Wien 1976, σ. 215-216, 230. Ἐπίσης Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, *Churches of Attica*, σποραδικὰ.

294. Βλ. σχετικὰ Μ. Σακελλαρίου, Ν. Φαράκλα, Μεγάρις, Αἰγόσθενα, Ἐρένεια (Ἀρχαῖες Ἑλληνικὲς Πόλεις, ἀριθ. 14. Ἀθηναϊκὸς Τεχνολογικὸς Ὁμιλος), Ἀθήναι 1972.

σία οὔτε ἀπό κοσμικούς ἄρχοντες. Ὡστόσο, τά ταπεινά βυζαντινά ἐκκλησάκια, ὅπως εἶναι ὁ Σωτήρας κοντά στό Ἀλεποχώρι, διαθέτουν ἓνα ἄλλο θέλγητρο πού ἀγγίζει τό συναισθηματικό μας κόσμο καί δέν ἀφήνει ἀνεπηρέαστη τήν αἰσθητική μας ἀνταπόκριση. Εἶναι ἡ χάρη πού πηγάζει ἀπό τή μικρή κλίμακα, ἀπό τήν ἐξαίρετη ἐπιλογή τοῦ ἡπίου συνήθως τοπίου ὅπου ἐντάσσεται τό κτίσμα καί ἀκόμη ἀπό τήν ἀδέξια ἀλλά πηγαία ἐκδήλωση τῆς εὐαισθησίας τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου ὅταν μεταπλάθει τά πρότυπά του γιά νά μποροῦν αὐτά νά μιλοῦν πιό ἄμεσα στό θρησκευτικό αἶσθημα τῶν πιστῶν.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ

ABME : 'Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
 ΑΔ : 'Αρχαιολογικόν Δελτίον
 C.A. : Cahiers Archéologiques
 D.O.P. : Dumbarton Oaks Papers
 ΔΧΑΕ : Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
 ΕΕΒΣ : Ἐπετηρίς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν

ΣΠΟΥΔΑΙΟΤΕΡΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 'Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., Οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Η' 1975-1976 (1976), σ. 199 κ.έ.
- Bouras, Ch., Kaloyeropoulou, A., Andreadi, R., Churches of Attica, Athens 1970.
- Chatzidakis, M., Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 59 κ.έ.
- Coumbaraki-Pansélinou, N., Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta : Deux monuments du XIIIe siècle en Attique, Θεσσαλονίκη 1976.
- Djurić, V. J., Die byzantinische Fresken in Jugoslawien, München 1975.
- Djurić, V. J., La peinture murale byzantine : XIIe et XIIIe siècles, XVe Congrès International d'Études Byzantines. Rapports et Co-rapports, III. Art et Archéologie, Athènes 1976, σ. 3 κ.έ.
- Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (ἐκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως), Πιτρουπόλιν 1909.
- Δρανδάκη, Ν. Β., Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθήναι 1964.
- Grabar, A., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928.
- Grabar, A., La peinture byzantine (ἐκδ. Skira), Genève 1953.
- Grigoriadou, H., Peintures murales du XIIe siècle en Grèce (ἀδῆμ. Thèse de doctorat de troisième cycle), Paris 1968, σ. 69 κ.έ.
- Hadermann-Misguich, L., Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, Bruxelles 1975.
- Kalopissi-Verti, S., Die Kirche der Hagia Triada in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien (Miscellanea Byzantina Monacensia, 20), München 1975.
- Lafontaine-Dosogne, J., Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident, I, Bruxelles 1964.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη, Χρ., Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κομπελίδικη τῆς Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973.
- Millet, G., Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1916.
- Μουρίκη, Ντ., Βυζαντινές τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ζ' 1973-1974 (1974), σ. 79 κ.έ.
- Ξυγοπούλου, Α., Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρά τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973.
- Ὁρλάνδου, Ἀ. Κ., Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, ABME Α' (1935), σ. 41 κ.έ.
- Radojčić, S., Staro Srpsko Slikarstvo, Beograd 1966.
- Σωτηρίου, Γ., Ἡ Ὁμορφὴ Ἑκκλησιᾶ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ Ζ' (1925), σ. 243 κ.έ.
- Χατζηδάκη, Μ., Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Α' 1959 (1960), σ. 87 κ.έ.
- Xyngoropoulos, A., Une icône byzantine à Thessalonique, C.A. III (1948), σ. 120 κ.έ.

THE FRESCOES OF THE CHURCH OF THE SAVIOR NEAR ALEPOHORI IN MEGARIS

INTRODUCTION

The monastery of the Savior is situated at a distance of about twenty seven kilometers from Megara on the wooded slope of mount Pateras, near the modern village of Kato Alepohori on the coast of the Gulf of Corinth. Of the monastic establishment only the catholicon goes back to the Byzantine period (Plans 1-2; Pls. 1-3). During the Turkish period the walls and the monastic buildings (Pls. 4-6) underwent drastic alterations so that their original state can hardly be reconstructed. The only written evidence with regard to the monastery is the dedicatory inscription painted in the apse of the bema of the church, informing us that it was founded by a certain priest Leon Kokalakis and dedicated to Christ (Pl. 11); unfortunately no date is included in the inscription.

The church of the Savior is of the so-called transverse-vault type and represents, more particularly, variant A — the simplest one — according to the classification of churches of this type established by A. Orlandos. Variant A is a single-nave building, covered by a barrel vault on the long axis, interrupted shortly before the sanctuary by a narrower and higher transverse barrel vault. The two vaults form the shape of the cross in the exterior; the side walls of the church continue unbroken.

The length of the catholicon is 5.86 m. (without the apse) and the width 4.30 m. The church has only one entrance door on the west front and there are very few other openings in the walls. In addition to a narrow window in the semi-hexagonal apse of the sanctuary, there is only another on the south side of the transverse vault and a much wider window on the south wall below; the latter window, however, postdates the original construction, as indicated by the destruction of the fresco decoration in the interior at this point.

The exterior walls of the church are presently whitewashed. It is evident, however, that the two side walls and the west front consist of plain masonry construction with no decorative features whatsoever. The only element which enlivens the appearance of the west façade is the niche over the entrance; the simple bell-cote above it belongs to a recent phase of restoration. In contrast, the east side of the church displays well-worked masonry of cut stones and sober brick-work decoration. Three plain glazed bowls complemented the decoration of this side; two actually survive but are partly hidden under the whitewash.

Despite the inherent difficulty of dating small provincial monuments of Byzantine architecture, several features allow one to suggest an approximate date for this church. The technique of masonry of well-cut stones on the east side, the cornice of stone of the apse, and the glazed bowls in the same area of the church, all are features which characterise the Helladic school of architecture during the twelfth and thirteenth centuries. If one takes into consideration the fact that no church of the transverse-vault type can be placed on documentary evidence before the thirteenth century, in so far as present knowledge permits, a date in the thirteenth century

seems probable for the monument under consideration. An examination of its preserved original painted decoration corroborates this date.

The monastic buildings of the small monastery comprise a row of cells on the north and an adjoining oblong building on the northwest side (Pl. 6); the latter must have served as a dining room at some period. The wall enclosure of the monastery has for the most part been renewed in a much later period than the original construction of the church; the entrance door of the east side in its present form may not antedate the eighteenth century.

THE LAYOUT OF THE FRESCOES

By far the larger part of the original painted decoration in the church of the Savior has come down to us in a fairly good state of preservation; only the frescoes of the transverse barrel vault and those in the lower zone of the south wall have suffered severe damage.

1. THE SANCTUARY

The bust of the Pantocrator between two worshipping full-length figures of archangels is represented in the conch; the composition is in a very bad state of preservation (Pls. 12 and 13). In the cylindrical section of the apse the figures of four bishops are preserved down to the waist, the rest of the bodies destroyed by the masonry altar which was built in at this point at a later period (Pls. 14 and 15). The bishops are from left to right: St. Athanasios (Pl. 16), St. John Chrysostom (Pl. 17), St. Basil and St. Gregory of Nyssa (Pl. 18). A rectangular framed space between the figures of Chrysostom and Basil was reserved for the dedicatory inscription giving the name of the church and the identity of the donor (Pl. 11).

The iconographic program of the sanctuary also includes the figure of a saint — only the head is preserved — above a niche on the north wall (Pl. 19); the inscription of the saint's name is no longer preserved. In addition, there are the depictions of the Ascension in the barrel vault (Pls. 40-46) and the archangel Gabriel of the Annunciation on the east wall, to the left (Pl. 20). The fact that the two figures of the latter scene were depicted low down on the walls of the sanctuary is due to the inclusion of another scene on the arch above; a small fragment indicates that the Pentecost was probably depicted there.

2. THE NAVE

The layout of the painted decoration in the nave reveals an attempt to adapt the classical program of an ordinary cross-in-square domed church to the type of a church with a transverse vault. This adaptation is also shown by the placement of the depiction of the Pantocrator in the conch.

The representations of the evangelists are the only pictorial element of Byzantine dome decoration which are retained in more or less the same place as usual; they occupy the triangular surfaces created at the point where the two barrel vaults meet. Only the depictions of Mark, in the northwest «pendentive» (Pl. 54), and of Matthew, in the southwest «pendentive», are partly preserved.

The Christological cycle is depicted in the following order. The Annunciation, as noted, occupies a traditional position on either side of the apse of the sanctuary. The next scene, the Nativity, is depicted in the east part of the transverse barrel vault. This composition is preserved in a very fragmentary condition, and the later plastering of this particular area prevents one from determining whether an additional scene was originally depicted next to the Nativity.

It is, however, clear that the next Dodecaorton scene, the Presentation of Christ to the Temple, also in a very poor state of preservation, is placed on the south tympanum of the transverse vault. The next scene of the Christological cycle is the Baptism, in the west half of the transverse vault (P l. 23). The remaining surface of this part of the vault contains very few vestiges of fresco decoration. The only figure which may be clearly discerned represents a child (P l. 54), a feature which adds support to the hypothesis that we have here one of the complementary episodes of the Baptismal cycle.

The Christological cycle continues on the north tympanum of the transverse vault with the scene of the Transfiguration, preserved in a fragmentary state (P l. 22). Then comes the Raising of Lazarus of which only small parts are preserved on the south wall of the nave (P l. 24). The following scene, the Entry into Jerusalem (P l. 25), is depicted in the southwest part of the longitudinal vault, directly above the previously mentioned scene; here the state of preservation is very good. The scene of the Crucifixion (P l s. 28 and 29), rather poorly preserved, occupies the entire area of the tympanum on the west wall above the entrance. The next scene, representing the Myrrh-bearers at the Tomb, is on the north wall (P l. 30), opposite the Raising of Lazarus. The scene is very well preserved and the same is true for the representation of the Descent into Hell directly above (P l. 34).

Two further scenes which, however, do not form part of the Christological cycle complement the iconographic program of the church. In the middle part of the south wall, directly below the Presentation of Christ, appears the scene of the Birth of the Virgin (P l. 47). In the same area, on the north wall, we have the scene of the Feast of Herod (P l. 50); both are preserved in very good condition.

The hagiographical portraits occupy, as usual, the lower zone on the north, west and south walls. Moreover, the north and south walls next to the templon, two areas presently white-washed, may have accommodated portraits of the Virgin and Christ whose depictions often occupy similar positions in Byzantine churches since they are meant to substitute for icons of the Virgin and of Christ on the iconostasis.

On the north wall, as we proceed from the sanctuary towards the western section of the church, the following three military saints are depicted: an anonymous beardless saint, undoubtedly St. Nestor (P l. 58), St. Demetrios (P l. 56) and St. George on horse back killing the dragon (P l. 55). On the west wall, to the right, as we face westwards, we have a pair of healing saints, namely SS. Panteleimon and Hermolaos (P l. 60), while on the left side of the entrance there is a pair of female saints, i.e. SS. Paraskevi (P l. 62) and Marina (P l. 63). Unfortunately, the very bad state of preservation of the hagiographical portraits on the south wall of the church does not allow one to make more specific identifications. Two fragmentary depictions of figures clearly indicate, however, that we have here representatives from the monastic group of saints. There was certainly the depiction of a third holy figure on the south wall, but this was destroyed when a large window was opened in the wall. A fourth figure could have been accommodated on this wall, in the position closest to the sanctuary. It may well have been a portrait of Christ, as noted above.

It is worth noting that ornament occupies a very restricted place in the painted decoration of the church. What is left consists of a small part of the wide painted band with lozenge-shaped designs which runs along the axis of the west barrel vault and a fragment of the folded ribbon pattern on the west arch of the east barrel vault; also preserved are small sections of a pattern of red and black rinceaux on a white ground painted on the bottom of the walls.

ICONOGRAPHY

THE SANCTUARY

The depiction of the Pantocrator in the conch of the bema constitutes the most striking feature in the program of the church (Pl. 12). This feature may be explained by the fact that the church was dedicated to Christ, but also by the necessity of transferring the depiction of Christ usually in the dome to the area of most importance in the domeless church. The composition in the conch additionally includes two archangels who flank the figure of the Pantocrator (Pl. 13). While the custom of depicting the Pantocrator either alone or between the Virgin and the Baptist in this place is much more widespread, the rare scheme encountered in the church near Alepohori may be explained in terms of the influence of the composition of the Virgin among worshipping angels which is traditional in the conch of Byzantine churches from the post-iconoclastic period onwards; it may not be ruled out, however, that this scheme reflects as well the iconography of the dome where the bust of the Pantocrator is often surrounded by worshipping angels.

Regarding the selection of the four hierarchs in the semi-cylindrical section of the apse, the only notable feature is the omission of St. Gregory the Theologian whose place is taken by St. Gregory of Nyssa. The same feature is encountered in another fresco ensemble in Attica, namely in the church of the Taxiarchis near Marcopoulo which may be dated to the later part of the thirteenth century.

The four bishops in the church near Alepohori are depicted frontally and hold closed Gospel books as is usually the case for the decoration of this particular area of the church before the end of the twelfth century (Pls. 14 and 15). A long list of monuments, especially those in Greece, indicates, however, that throughout the thirteenth century adherence to this old iconographic scheme is rather frequent. The fresco ensemble in the church of the Savior may be considered a further example for this archaising approach.

THE NAVE

1. The Christological cycle

a. The Annunciation (Pl. 20)

The bad preservation of the scene does not allow one to make detailed observations regarding its iconography. The disposition of the two figures of the composition on opposite sides of the apse conforms to a firmly established tradition.

b. The Baptism (Pl. 23)

The scene reveals a reversed placement of the figures traditionally depicted on either side of Christ. The Lord is represented nude, as in the representations of the scene pre-dating the Palaeologan period.

The main iconographic peculiarity of the scene is the inclusion of a prophet holding an open scroll in the upper-left section of the composition. The depiction of prophets, usually Isaiah and David, in or near the scene of the Baptism becomes rather popular from the thirteenth century onwards. This feature represents a revival of the Early Christian custom of juxtaposing Old Testament figures and Christological scenes, in accordance with the common theological idea about the harmony of the two Testaments. This typological approach acquires some popularity in the context of monumental painting from the twelfth century onwards. Thus, the

depiction of a prophet, most probably Isaiah, in the fresco of the church of the Savior constitutes a progressive element in the iconography of the scene.

c. The Transfiguration (Pls. 21 and 22)

The main iconographic peculiarities of this badly preserved scene are St. Peter's posture (Pl. 21) and the omission of the gesture of speech which this apostle traditionally makes in the pictorial examples of the event. These same features are encountered in several Macedonian examples of the late thirteenth or early fourteenth centuries (Gospel book of Vatopedi, cod. 735, fresco of the Protaton on Mount Athos and mosaic of the Holy Apostles in Thessaloniki).

d. The Raising of Lazarus (Pl. 24)

The only notable feature in the fragmentary scene is the walled city behind the apostles in the left-hand section of the composition. If it were not for its position, we would think to have here Bethany, the town where the miracle of the Raising of Lazarus took place; Bethany is depicted in the middle of the composition in a few pictorial examples dating from the thirteenth century onwards (the church of the Virgin at Studenica, etc.). The unusual placement of the city in the far left part of the scene in our fresco would imply that either the painter intended to represent Jerusalem, the city from which Christ and the apostles departed in order to go to Bethany, or he simply misunderstood the data of the narrative of the Gospel.

e. The Entry into Jerusalem (Pls. 25 - 27)

The restriction of the number of figures — two apostles, two Hebrews in front of the gate of Jerusalem and two children — reveals the archaising character of the rendering of the scene.

f. The Crucifixion (Pls. 28 and 29)

In addition to the crucified Christ, the Virgin and St. John, the scene includes the two other Marys and the Centurion, as in several earlier examples (mosaic of Nea Moni of Chios, etc.). Unlike many representations of the scene from the thirteenth century onwards which reveal a strong emphasis on dramatic effects, this one shows a sense of moderation in the poses and gestures of the figures. On the other hand, the inclusion of two buildings in the composition is a feature to be noted in other pictorial examples which date to the thirteenth century and later.

g. The Myrrh-bearers at the Tomb (Pls. 30 - 33)

Regarding the two women at the Tomb, two details may be noted: a) their embracing, a feature which appears in a few further examples of the scene, and b) the censer with a long handle, the Katsi, which is held by one of the women, found especially in representations from the end of the twelfth century onwards (Kurbino, etc.).

As far as the representation of the angel is concerned, one may point out: a) the fact that his garments are not white, as dictated by the texts, but pink, and b) the special form of the plaque on which the angel sits. In the fresco the plaque assumes the form of the covering of the tomb, as is the case in very few other examples; in the great majority of the representations of the scene this particular element has the shape of a sarcophagus. Another notable feature is the form of the tomb itself. In the fresco the tomb is a free-standing *aedicula*, as in a few more examples of the scene from the thirteenth century onwards; in comparison, the tomb

is shaped in the form of a natural cavity in the rock in the majority of representations of the scene. A last detail of interest is the contents of the tomb, i.e. two shirts in a three-dimensional rendering instead of the traditional outfit of a dead person — the *othonia* and the *sudarion* mentioned in the Gospels.

h. The Descent into Hell (Pls. 34 - 39)

Regarding the pose of the principal figures, the scene follows the archaic type: Christ is turned to one side in order to raise Adam from the tomb. This type gives place to the contrappostal representation of Christ as encountered in the majority of pictorial examples from the eleventh / twelfth century onwards. Two further features, i.e. a tendency for increasing the number of the participants in the scene by showing a group of overlapping nimbi and the inclusion of Abel, reflect a more progressive approach.

i. The Ascension (Pls. 40 - 46)

The iconography of the scene conforms to tradition except from two details: a) the disposition of the figures of the angels, one being represented in the furthest distance from the apse and the other in the closest proximity to it; b) the garb of the angels, one being that of the imperial court and the other the customary antique outfit.

2. The Birth of the Virgin (Pls. 47 - 49)

The scene represents a sober example of the traditional iconography used for the subject. Of the iconographic features of the composition special mention should be made of the young servant who supports Anna, a detail which has been noticed in the eleventh century frescoes of Ateni in Georgia and which enjoyed considerable popularity in Macedonian monuments, especially those of the late thirteenth and early fourteenth centuries.

A further progressive element in the iconography of the fresco is the theme of the Cradle of the Child which substitutes for the traditional theme of the Bath. This is one of the earlier instances of the interchange of the two themes. However, unlike the other pictorial examples in which the cradle is depicted at one end of the composition, usually in the foreground, in our fresco the cradle is placed in the center, as in the scene of the Nativity of Christ.

3. The Feast of Herod (Pls. 50 - 53)

The scene includes several iconographic details of special interest. The sumptuous outfits of the participants of the banquet and the nimbi which surround their heads may be noted in the first place. In addition, the presence of Herodias should be mentioned; it is not dictated by the texts nor is it justified by the customs of the time. Special note may be also made of the dancing Salome with a plate containing the head of the Baptist on her head. This detail, though not mentioned in the Gospels, constitutes a constant feature of the scene from the end of the twelfth-beginning of the thirteenth century onwards (Gospels of Mytilene, Rockefeller-McCormick New Testament, etc.). The earliest example with the inclusion of Salome dancing with the head of the Baptist in monumental painting dates from the early twelfth century (fresco of the Episcopi on Santorini).

That the participants at the symposium of Herod are depicted with nimbi needs special comment. Also worthy of comment is the fact that the nimbi are differentiated in color. The inclusion of the nimbi in the scene reflects a non orthodox approach. Such an approach, how-

ever, is not uncommon in representations of this particular scene or of other types of feasts, especially in provincial works. The colored nimbi (red and blue) of two of the participants in the Feast of Herod require a more detailed explanation. Leaving out of discussion the undisputable antique origin of this feature, it is clear that in the context of Byzantine painting, it was used either for decorative purposes (cf. the alternating red and yellow nimbi of the Apostles in scenes such as the Last Supper and the Communion of the Apostles), or for symbolical reasons. Sometimes personages are differentiated by means of their colored nimbi with aim of minimising their sanctity. This function of the colored nimbi may be detected in certain representations of Judas, and some of the prophet-kings in the scene of the Descent into Hell and for various royal figures in other scenes, such as the Feast of Herod. More particularly the use of the colored nimbi for royalty has, no doubt, a long tradition in the context of Byzantine imperial iconography and the transfer of this use to religious painting is of special interest.

A last remark concerns the inclusion of the Beheading of John the Baptist in the scene of Herod's Feast; it is rather common iconography.

4. The Portraits

In addition to the Evangelists, four groups of hagiographical portraits are included in the program of the church, namely military saints, healing saints, monks and holy women.

a. The Evangelists

Of the Evangelists, only St. Mark's figure is preserved in a relatively good condition (P l. 54). An interesting feature in this depiction is the lamp hanging from a wooden staff, as in some miniatures and frescoes.

b. The military saints

Of the three saints of this group the depiction of St. George on horseback in the act of killing the dragon corresponds to the traditional rendering of this figure, as his contrappostal position and the wind-blown chlamys indicate (P l. 55). The standing figure of St. Demetrios also is in agreement with tradition (P l s. 56 and 57), whereas the third portrait of a military saint is the least conventional of all (P l s. 58 and 59). It may be identified as that of St. Nestor, the young follower of St. Demetrios; the two saints are celebrated on successive days (26th and 27th of October), a fact which explains their depiction in close proximity to one another in the iconographic program of numerous Byzantine churches.

c. Healing saints

This group of hagiographical portraits is represented by SS. Panteleimon and Hermolaos (P l s. 60 and 61), who are often depicted together, Hermolaos being considered the teacher of Panteleimon both in the Christian faith and in the practice of medicine. Their feasts fall on two consecutive days (26th and 27th of July). The iconographic rendering of these two portraits conforms to tradition.

d. Female saints

This group is represented by St. Paraskevi (P l. 62) and St. Marina (P l. 63). The depictions of these two female saints, who are shown holding the cross of a martyr in one hand, are

conventional. The dates of the feasts of these saints may have motivated their *rapprochement* in art; St. Marina's feast is on the 17th and St. Paraskevi's on the 26th of July.

e. Monastic saints

The fragmentary depictions of two holy monks on the south wall do not lend themselves to precise observations.

STYLE

Stylistic analysis of the frescoes in the church of the Savior indicates that they can be assigned to one painter, at least in so far as the execution of the heads is concerned. However, an eclectic approach is also evident in the paintings, a feature already detected in the iconographic study of this painted ensemble.

The lack of homogeneity in style of the frescoes may be explained by their provincial character. In addition, it is evident that certain errors in the rendering of the human figure are due to a tendency for enriching the iconographic program with additional scenes and the corresponding calculation when the wall was divided up into surfaces of various sizes by red bands. As a result, the hagiographical portraits in the lower zone have a monumental appearance in contrast to the scenic representations directly above. It may be observed, moreover, that the rendering of the faces is of much better quality than the bodies. Many features of these frescoes indicate that the artist very often hesitated between using old and new modes of expression.

1. The Portraits

The portraits of the bishops in the apse represent the most conservative part of the frescoes of this church. The damage of the figures from the waist down prevents one from making very specific observations about the draperies, but the faces are well preserved on the whole and lend themselves to a detailed stylistic and technical analysis.

The modeling of the faces is done in ochre and green, while a few fine white brushstrokes are used round the eyes and for indicating the wrinkles on the forehead. The complete absence of warm tones, and a dry and flat approach are both evident. All the bishops have strange faces with irregular features and a gloomy expression. These traits, combined with the large almond shaped eyes, are characteristic of works of the advanced thirteenth century.

Among the hagiographical portraits in the nave, that of St. Demetrios (Pl. 57) represents a particularly successful achievement. The modeling of the face reveals a careful execution which is more in keeping with the technique of icon painting than fresco. As for the face of St. Nestor (Pl. 59), it is modeled entirely in green with white brushstrokes used sparingly for the lighter areas. The aesthetic effect of this portrait is enhanced by the reddish hair which frames the saint's face. It may be stated at this point that the technique of monochrome modeling in green for the faces is encountered in some figures of three fresco ensembles in Attica which may be dated to the latter part of the thirteenth century: the paintings in the churches of the Savior near Megara, the Taxiarchis near Marcopoulo and St. Kyriaki at Keratea.

The hagiographical portraits in the church of Alepohori exhibit a monumental approach which is absent from most of the scenic representations. In fact, the bodies of the single saints, although lacking in organic integrity, have an imposing stature. Color is used in the garments with a pronounced decorative effect, an effect noticeable as well in the alternate use of red

and blue ground for the portraits; this last feature is also encountered in the frescoes of the Savior near Megara and of the Taxiarchis near Marcopoulo.

2. The scenic representations

Despite the fact that many scenes in the church of the Savior lack the monumental aspect of the hagiographical portraits in the lower zone, a remarkable variety in the compositions and in the rendering of individual figures is noticeable. The superior quality of the faces vis-à-vis the bodies of the participants in the scenes may be pointed out, a feature also observed in the hagiographical portraits. Therefore, the hypothesis that a less qualified assistant undertook to complete the bodies in this decoration may not be ruled out.

In the organisation of the compositions special emphasis is placed on the central axis; nevertheless, a continuous rhythm which brings together the individual groups of figures is also noticeable. These tendencies are apparent in scenes such as the Entry into Jerusalem (P l. 25), the Myrrh-bearers at the Tomb (P l. 30), the Descent into Hell (P l. 34), the Birth of the Virgin (P l. 47) and the Feast of Herod (P l. 50), and are even more obvious in scenes such as the Transfiguration or the Crucifixion, which are traditionally based on similar principles of composition. Most scenes in the church have a static character which enhances their hieratic appearance. The psychological and aesthetic unity of scenes is conveyed by the use of color. In the Entry into Jerusalem and in the scene of the Myrrh-bearers at the Tomb pink serves as a unifying element of the compositions; other colors are used according to the same principle in the remaining scenes.

All the faces of the participants in the scenic representations of the church have a strong expressive quality. The predominant facial type is a broad one with large forehead, full cheeks, rather short and fleshy nose, and large almond-shaped eyes looking sideways. The faces lack the spirituality which constitutes the principal characteristic of figures in earlier works of Byzantine art. The earthbound, almost realistic approach to the figures in the church of Alepohori is also revealed in their melancholy look and their fleshy sensuous lips. The modeling of the faces follows the same principles of execution as those of the hagiographical portraits in the lower zone. This basically homogeneous treatment of the faces is in contrast to the rendering of the bodies. In some instances there is a strong emphasis on the volume of the body, underlined by plain and heavy draperies, as in advanced works of the late thirteenth century, a case in point being the figure of St. Peter in the Transfiguration (P l. 21). In other instances, however, the physical reality of the human body is thoroughly neglected, a treatment which makes all the more impression since it is combined with the broad, realistic faces of the figures. A representative example of this approach is the angel in the scene of the Myrrh-bearers at the Tomb (P l. 32).

Among the most interesting stylistic peculiarities of the scenes in the church is the use of red or blue ground. The Annunciation, the Baptism, the Transfiguration, the Entry into Jerusalem, the Crucifixion, the Myrrh-bearers at the Tomb and the Ascension have a blue ground, while all the other scenes have a red one. In monumental painting in Attica a more systematic use of different colored ground is to be seen in the churches of the Savior near Megara and of the Taxiarchis near Marcopoulo. This particular feature, which is more in keeping with Comnenian tastes, may be probably explained in terms of Western influence in Frankish occupied Attica during the thirteenth century.

The eclecticism of the fresco decoration of the church of the Savior near Alepohori is also noticeable in the rendering of landscape and the architectural background of the scenes. We,

thus, encounter scenes with stylised hills, provided with conventional tops and colored in an unrealistic manner (Entry into Jerusalem), as in Byzantine works of the eleventh and twelfth centuries, as well as much more naturalistic landscape (Transfiguration). The same eclectic approach is to be seen in the rendering of the architectural background. We see both monumental architecture with a three-dimensional appearance (Raising of Lazarus, Crucifixion) or wall formations which create a flat impression (Birth of the Virgin, Feast of Herod). A further observation concerns the connection between the use of red and blue draperies and the architectural background of the scenes. In particular the use of blue draperies, which are rather rare in Byzantine monumental painting, may have been motivated by the use of red ground for some of the scenic representations.

A last stylistic feature of the frescoes is a strong emphasis on ornamental effects. Lavishly decorated garments, pearl-studded wings of the angels, highly ornamented furniture illustrate this tendency, one in keeping with Comnenian preferences but which, in a later provincial ensemble such as the one under consideration, reveals a more popular taste.

THE DATING OF THE FRESCOES

The study of the iconography of the painted decoration in the church of the Savior has revealed a rather conservative approach in many aspects. Of the archaising elements in the iconography of the frescoes, the most striking one concerns the presence of frontal bishops in the apse, instead of the Melismos together with officiating bishops, characteristic of the program of the apse from the end of the twelfth century onwards. A conservative approach is, moreover, revealed by the restricted number of figures participating in the scenes (Entry into Jerusalem, Crucifixion, the Myrrh-bearers at the Tomb, the Birth of the Virgin). In contrast, a more progressive tendency is attested by the inclusion of the prophet in the Baptism, the omission of the traditional gesture of speech of Peter in the Transfiguration, the substitution of the theme of the Bath with that of the Cradle of the Virgin in the Birth of the Virgin, and, to some extent, the macabre detail of the dancing Salome with the head of the Baptist on her head in the scene of Herod's Feast.

Turning to the style of the frescoes, a co-existence of traditional and progressive elements was observed in numerous cases. It is useful for dating purposes to note that some of the stylistic features of the painted decoration of the church are in keeping with local preferences. A case in point is the alternating use of red and blue ground for the portraits of the saints and for the scenic representations, a feature noticeable also in the frescoes of the Savior near Megara and of the Taxiarchis near Marcopoulo.

The predominant physiognomical type shown in the frescoes, with its large face, fleshy cheeks, sensuous lips and expressive side glance, was not encountered in any other monument in Attica, although a somewhat related approach characterises certain frescoes of three churches in the area, namely the Savior near Megara, the Taxiarchis near Marcopoulo and St. Kyriaki at Keratea. Similar also is the decoration of the Omorphi Ecclesia in Aigina (*ca.* 1284); only this last ensemble bears a date.

One particular group of the frescoes of the church of the Savior near Megara (*cf.* Pl. 69) reveals a close stylistic affinity with the painted decoration of the church of the Savior near Alepohori. We have here the same modeling of the faces with green, similar broad faces and a related psychological expression.

The frescoes of the church of the Taxiarchis near Marcopoulo (cf. Pl. 70) are inferior in quality compared to the two above ensembles, however, they all share figures with monochrome modeling in green and expressive round faces. One group of frescoes at St. Kyriaki in Keratea (Pl. 71) also reveals a certain stylistic affinity with the frescoes of Alepohori. Despite the inferior quality of the frescoes at Keratea, which makes comparison with the work in our church rather difficult, there is some connection between the two fresco ensembles in regard to physiognomical types and the modeling of certain faces.

None of the three fresco ensembles of Attica which were suggested as comparative material for the decoration at Alepohori bears a date. They can be placed, however, on good grounds into the second half of the thirteenth century. The stylistic affinity of some of the figures in these ensembles with the frescoes of the Omorphi Ecclesia in Aigina (Pl. 72) which are dated to 1284 provides, in fact, some evidence for their dating and also for the dating of the painted decoration of the church near Alepohori. If we failed to notice more precise elements of affinity between these ensembles and the one under consideration in the present study, this may be attributed to the fact that, to a certain extent, the frescoes of our church represent a different stylistic trend than the four above mentioned ensembles in Attica and Aigina.

For dating purposes, and also in order to place the frescoes of Alepohori more precisely in the history of monumental painting in Attica during the thirteenth century, it is worth giving a brief survey of the fresco production in the area during this period. Among the dated or datable fresco ensembles in Attica of the first half of the thirteenth century, two particular stylistic groups are distinguishable. One group includes the frescoes in the chapels of the Cave of Penteli (1233/1234) (Pl. 64), those at St. Peter at Kalyvia (Pl. 65) and one part of the decoration of the church of St. George at Kouvaras (Pl. 66). This group, of a rather strong provincial character, shows a close adherence to Comnenian style. Compared with the frescoes of this group, the painted decoration of the church of the Savior near Alepohori reveals a much more advanced style which may justify its dating to a later period.

A second stylistic group in monumental painting in Attica during the first half of the thirteenth century includes the frescoes of St. George at Oropos, now in the Byzantine Museum of Athens (Pl. 67). Two more fresco ensembles in neighboring areas, namely that of Haghia Triada near Kranidi in Argolis which was painted by an Athenian artist in 1244, and the one of St. John Kalyvitis at Psachna in Euboea (1245), may be assigned to the same group, and therefore, provide secure evidence for its dating. The frescoes in this group have, in many respects, a progressive style, as shown by the monumental appearance of the figures and the classical aspect of the faces; these features come close to the spectacular achievements of Byzantine painting in major monuments of the period such as that of Mileševa. Compared to the works of this group, the frescoes of Alepohori reveal a much more realistic and less hieratic character, which also provides indication for a later dating.

In the history of monumental painting in Attica during the thirteenth century, a place apart may be assigned to the fresco ensemble of the Panaghia at Merenta near Marcopoulo (Pl. 68). This has been dated on stylistic grounds around the middle of the thirteenth century. The ensemble reveals a style strongly determined by popular taste. The picture of monumental painting in Attica in the second half of the thirteenth century is formed by the four examples already discussed and two additional fresco decorations. One is at St. Nicholas near Kalamos (Pl. 73), where a painterly and dynamic style is expressed in the monumental appearance, and the sweeping movement and emotional content of the human form. The painter of this church surpasses the limited accomplishments of the provincial environment where he works;

this ensemble may be placed in the last quarter of the century. Another revolutionary achievement is represented by the frescoes of Omorphi Ecclesia in Athens, datable around the turn of the century (Pl. 74). Two stylistic idioms are present in these frescoes which reflect the progressive tendencies in Byzantine monumental painting of the period.

The fresco decoration of the church of the Savior near Alepohori occupies a place apart in the history of artistic production in Attica during the second half of the thirteenth century. On the one hand, it is less provincial than most of the works in this area, on the other, it lacks the progressive character and remarkable artistic quality revealed in the monumental ensembles of Kalamos and of the Omorphi Ecclesia in Athens. The style of the frescoes of Alepohori may be considered a provincial echo of a «modern» stylistic trend which appears around 1250 or shortly afterwards in the church of the Holy Apostles at Peć, in Yugoslavia (Pl. 80). The affinity of the two decorations is demonstrated by the facial types, the expressive realism of the physiognomies, and the sensuous, earthbound quality of the human figures; the difference between the two ensembles being artistic quality. The frescoes of Peć may certainly provide a *terminus post quem* for the decoration of the church near Alepohori.

Knowledge of the development of monumental painting in Greece during the second half of the thirteenth century is of assistance in establishing more secure criteria for the dating of the frescoes in the church of Alepohori, as well as for defining their place in the history of contemporary monumental painting in Greece. A survey of the relevant material indicates that by far the majority of dated monumental ensembles of the period reveal a conservatism, which may well be explained by the provincial origin of the works. On the other hand, several ensembles which date on stylistic grounds to the second half of the century share various features with the frescoes of the Savior near Alepohori. Reference is made, in particular, to the frescoes of the Panaghia Koumbelidiki at Kastoria (Pl. 77), SS. Nicholas and George of Lathreno in Naxos (Pl. 76), SS. Theodore at Kafiona in Mani (Pl. 78) and a group of frescoes at St. Demetrios of Katsouris near Arta (Pl. 79).

On the basis of the comparisons made with dated fresco ensembles in Attica and with those in outside areas a *terminus post quem* for the decoration of Alepohori is given by the frescoes of Haghia Triada near Kranidi (1244) and the Holy Apostles at Peć (1250 or shortly afterwards). An *ante quem* may be provided by the frescoes of Omorphi Ecclesia in Aigina (ca. 1284) and the church of the Transfiguration at Pyrgi in Euboea (1296). In light of the above comparisons, a date between 1260 and 1280 may be suggested for the frescoes of the church.

CONCLUSIONS

The painted decoration of the small church near Alepohori contributes considerably to our knowledge of cultural affairs in Attica during the period of the Frankish occupation. It is interesting to note that the picture of artistic production in the area during the second half of the thirteenth century does not differ essentially from that offered by a study of the monuments of the first half of the century. A strong conservatism, which often verges on stagnation, is the rule. It may be observed, however, that the later fresco decorations reveal a certain break with Comnenian tradition, still vigorous during the first half of the thirteenth century, and exhibit instead features of a rather strong popular taste. In addition, it should be pointed out that Western influences in the latter part of the thirteenth century are only of secondary importance, as was also the case in the earlier phase of the Frankish occupation.

The monuments erected and decorated in Attica during the period under consideration

are of modest size and ambition, a feature which characterises the churches of most of the provinces in Greece at this time. The poor financial state of the country and the absence of ambitious donors from outside, a result of the political situation in Greece, provide a simple explanation for this circumstance. The dedicatory inscription preserved in the painted decoration of our small church in Megaris, which states that it was erected at the expense of a priest, illustrates a case of the initiatives typical in the field of church building and decoration.

The iconographic program of the church near Alepohori has a sober character which, moreover, underlines the private nature of the dedication. In fact, the Pantocrator in the conch together with the two principal scenes of the life of the Virgin and of the Baptist on the side walls constitute a sort of a Deisis triptych, a reference to the composition which conveys, *par excellence*, the salvation connotations, expected in a church decoration executed at the initiative of an individual.

Stylistic analysis of the frescoes near Alepohori and comparisons made with the monumental ensembles in Attica which may be placed in approximately the same period have both served to show that the decoration in the small church in Megaris is of relatively good quality. In particular, the expressive character of the faces and the rather strong sense of plasticity of certain figures indicate that the painter of the church was aware of the latest stylistic achievements of Byzantine art in the major monuments of the period. His provincial background and the general low level of artistic practice in Attica could, of course, only lead to coarse adaptation of outside ideas. Yet the amalgamation of old and new elements assumes a special character in this case and the church provides important evidence of the state of artistic affairs in provincial Greece during the latter thirteenth century.

CAPTIONS

1. The catholicon of the monastery of the Savior from the west.
2. The catholicon from the southeast.
3. The apse on the east side of the catholicon.
- 4a. The east entrance of the monastery from the exterior.
- 4b. View of the monastery from the east.
- 5a. The east entrance of the monastery from the interior.
- 5b. View of the interior of the monastery including part of the north side of the catholicon and the fountain.
6. The «refectory» and the cells on the northwest side of the monastery.
- 7a. Entrance of a cell of the monastery.
- 7b. Entrance of a cell of the monastery.
8. The cells on the north side of the monastery.
9. Entrance of a cell (that of the abbot?) of the monastery.
- 10a. Base of an ancient perirrhanterion.
- 10b. Base of a grind stone.
11. The dedicatory inscription in the apse of the catholicon.
12. The Pantocrator in the conch.
13. The archangel Gabriel in the conch.
14. SS. Athanasios and John Chrysostom in the apse.
15. SS. Basil and Gregory of Nyssa in the apse.
16. St. Athanasios. Detail.
17. St. John Chrysostom. Detail.
18. St. Gregory of Nyssa. Detail.
19. Unidentified saint on the north wall of the sanctuary.
20. The archangel Gabriel of the Annunciation. Detail.
21. St. Peter. Detail of the Transfiguration.
22. The Transfiguration and the Feast of Herod.
23. The Baptism. Detail.
24. The Raising of Lazarus.
25. The Entry into Jerusalem.
26. St. Peter. Detail of the Entry into Jerusalem.
27. A Hebrew at the gate of Jerusalem. Detail of the Entry into Jerusalem.
28. The Crucifixion. Left part.
29. The Crucifixion. Right part.
30. The Myrrh-bearers at the Tomb.
31. The Myrrh-bearers. Detail of the previous scene.
32. The Angel. Detail of the scene of the Myrrh-bearers at the Tomb.
33. The soldiers before the Tomb. Detail of the scene of the Myrrh-bearers at the Tomb.

34. The Descent into Hell.
35. St. John the Baptist. Detail of the Descent into Hell.
36. Christ. Detail of the Descent into Hell.
37. Adam. Detail of the Descent into Hell.
38. David and Solomon. Detail of the Descent into Hell.
39. Abel. Detail of the Descent into Hell.
40. The Ascension. Left part.
41. The Virgin and Apostles. Detail of the Ascension.
42. St. Andrew. Detail of the Ascension.
43. St. Peter and other Apostles. Detail of the Ascension.
44. Angel. Detail of the Ascension.
45. The Ascension. Right part.
46. Two Apostles. Detail of the Ascension.
47. The Birth of the Virgin.
48. St. Anne, a maid and the Child. Detail of the Birth of the Virgin.
49. Female Figure. Detail of the Birth of the Virgin.
50. The Feast of Herod.
51. Herod. Detail of the Feast of Herod.
52. A dignitary. Detail of the Feast of Herod.
53. Herodias, a dignitary, Salome and the Beheading of St. John the Baptist. Detail of the Feast of Herod.
54. St. Mark and part of a scene of the baptismal cycle(?).
55. St. George.
56. St. Demetrios.
57. St. Demetrios. Detail.
58. St. Nestor.
59. St. Nestor. Detail.
60. SS. Panteleimon and Hermolaos.
61. St. Hermolaos. Detail.
62. St. Paraskevi. Detail.
63. St. Marina. Detail.
64. The prophet Solomon in the dome. Northern chapel of the Cave of Penteli. 1233/1234.
65. St. Cyrus. Church of St. Peter at Kalyvia. First half of the thirteenth century.
66. St. Paul. Detail of the Last Judgment. Church of St. George at Kouvaras. First half of the thirteenth century.
67. Holy deacon. Detail. St. George at Oropos (presently Byzantine Museum). *Ca.* 1245.
68. St. James. Detail of the Transfiguration. Church of the Virgin at Merenta near Marcopoulo. Around the middle of the thirteenth century.
69. St. Marina. Detail. Church of the Savior near Megara. Second half of the thirteenth century.
70. The prophet Elijah. Detail of the decoration of the dome. Church of the Taxiarchis near Marcopoulo. Second half of the thirteenth century.
71. The Descent into Hell. Detail. Church of St. Kyriaki at Keratea. Second half of the thirteenth century.
72. The Last Supper. Detail. Omorphi Ecclesia in Aigina. *Ca.* 1284.
73. St. John. Detail of the Crucifixion. Church of St. Nicholas near Kalamos. Second half of the thirteenth century.
74. Archangel. Detail of the decoration of a groin vault. Omorphi Ecclesia in Athens. End of the thirteenth century.
75. Apostles. Detail of the Entry into Jerusalem. Church of the Transfiguration at Pyrgi in Euboea. 1296.

76. St. John the Baptist. Detail of the Deisis. Church of SS. Nicholas and George at Lathreno on Naxos. Second half of the thirteenth century.
77. St. Averkios. Church of the Panaghia Koumbelidiki at Kastoria. Second half of the thirteenth century.
78. The archangel Uriel. SS. Theodore at Kafiona of Mani (1261-1282).
79. Angel. Detail of the Hospitality of Abraham. St. Demetrios of Katsouris near Arta. Second half of the thirteenth century.
80. Angel. Detail of the Ascension. Holy Apostles at Peč. Around the middle of the thirteenth century.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- ᾽Αβελ, 28, 29, 49, 56
᾽Αγιον Ὅρος
 Μονή Βατοπεδίου, εὐαγγέλιο (Cod. 735), 22
 Μονή Διονυσίου, εὐαγγελιστάριο (Cod. 587), 26
 τοιχογραφίες, 39
 Μονή Δοχειαρίου, τοιχογραφίες, 39
 Πρωτάτο, 22, 33
᾽Αδάμ, 29, 49, 50, 56
᾽Αδης, 28, 29, 30, 68
᾽Αδου Κάθοδος, 13, 27, 28 κ.έ., 38, 47, 48, 49, 50, 51, 56
᾽Αθανάσιος ἅγιος, 11, 17, 49
᾽Αθήνα
 Ὅμορφη Ἐκκλησιά, 59, 69
 Αἰανή (Μακεδονίας)
 ᾽Αγιος Δημήτριος, 17
 Αἶγινα
 Ὅμορφη Ἐκκλησιά, 26, 29, 30, 55, 57, 59, 60, 64, 65, 67
᾽Ανάληψη, 12, 30 κ.έ., 49, 50, 51, 54, 59, 68
᾽Ανάσταση, 28, 49, 68
᾽Ανδρεάδη P., 3, 4
᾽Ανδρέας ἀπόστολος, 30
᾽Ανδρος
 Ταξιάρχης Μεσαριάς, 32
᾽Αννα ἁγία, 13, 31, 32, 33, 34, 48, 55
᾽Αποκεφαλισμός Ἰωάννη Προδρόμου, 13, 34, 40, 68
Arilje, 32, 63
᾽Αρτα
 ᾽Αγιος Δημήτριος Κατσούρη, 18, 62
 Παρηγορήτισσα, 60
᾽Ασπασμός Μαρίας καὶ Ἑλισάβετ, 26
Ateni, 32
᾽Αχρίδα
 ᾽Αγιος Κλήμης, 43, 63

Βαῖοφόρος, 13, 24, 47, 48, 50, 51, 52, 55
Βάπτιση, 12, 13, 19 κ.έ., 51
Βασίλειος ἅγιος, 11, 16, 17
Baltimore
 Walters Art Gallery, ἄρμεν. εὐαγγέλιο (Cod. 539), 36
Boiana, 63

Γαβριήλ ἀρχάγγελος, 11, 19
Γέννηση Παναγίας, 13, 31 κ.έ., 48, 51, 52, 53, 54, 55, 68

Γέννηση Προδρόμου, 33
Γέννηση Χριστοῦ, 12, 31, 34, 48
Γεράκι
 Ἅγιος Νικόλαος, 15, 16
 Εὐαγγελίστρια, 41
Γεώργιος ἅγιος, 13, 42, 43, 55, 56
Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, 17
Γρηγόριος Νύσσης, 11, 17, 45, 46
Cappella Palatina, 43
Cefalu, 43

Δαβίδ, 20, 28, 29
Δέηση, 15, 61, 67, 68
Demus O., 16
Δευτέρα Παρουσία, 57
Δημήτριος ἅγιος, 13, 43, 46, 47
Djuric V., 56

Ἐγερση Λαζάρου, 13, 23 κ.έ., 51, 52, 53
Ἐλασσόνα
 Ὀλυμπιώτισσα, 33, 34
Ἐλπιος, 17
Ἐπίσκεψη τῆς Μαρίας στήν Ἑλισάβετ, 33
Ἑρμηνεία τῶν Ζωγράφων, 17, 20
Ἑρμόλαος ἅγιος, 13, 44, 46
Εὔα, 56
Εὐαγγελισμός Ἄννας, 33
Εὐαγγελισμός Παναγίας, 11, 12, 19, 51, 54
Εὐβοία
 Ἁγία Θέκλα στό ὁμώνυμο χωριό, 30
 Ἅγιος Δημήτριος στό Μακρυχώρι, 30
 Μεταμόρφωση στό Πυργί, 60, 61, 64
 Ὁδηγήτρια στίς Σπηλιές, 19
 Ἅγιος Ἰωάννης στό Ψαχνά, 58
Εὐρυτανία
 Μονή Προυσοῦ, 20

Fieschi, σταυροθήκη, 29

Gradač, 33, 63

Ἡλίας προφήτης, 56
Ἡσαΐας, 20

Θεσσαλονίκη
 Ἅγιοι Ἀπόστολοι, 22, 36, 39, 44
 Σωτήρας στό Χορτιάτη, 32

Ἰούδας, 37
Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, 13, 22, 23, 25

Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, 13, 15, 19, 28, 29, 34, 35, 38, 40, 49, 55, 68
Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, 11, 16, 17, 46
Ἰώσηπος, 35

Κάλαμος (Ἀττικῆς)
 Ἅγιος Νικόλαος, 58, 69
Καλογεροπούλου Ἀ., 3
Καλύβια (Ἀττικῆς)
 Ἅγιος Πέτρος, 20, 33, 57
Κανάλια (Μαγνησίας)
 Ἅγιος Νικόλαος, 4
Καππαδοκία
 Ἅγιος Γεώργιος, Belisirama, 18
 Παρεκκλήσιο Θεοτόκου, Gueureme, 29
 Παλαιά Ἐκκλησία, Toqale Kilise, 29
Καστοριά
 Ἅγιοι Ἀνάργυροι, 25, 26
 Κουμπελίδικη, 32, 39, 46, 61
 Μαυριώτισσα, 25
Κερατέα (Ἀττικῆς)
 Ἁγία Κυριακή, 26, 30, 46, 55, 56, 57, 65, 68
Κλένια (Κορινθίας)
 Ἅγιος Νικόλαος, 18, 67
Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, 37
Κοκαλάκης (Λέων), 10, 66, 69
Κουβαρᾶς (Ἀττικῆς)
 Ἅγιος Γεώργιος, 57
Κρανίδι (Ἀργολίδος)
 Ἁγία Τριάς, 8, 29, 58, 63
Κρήτη
 Ἅγιος Γεώργιος στό Κούνεσι, 60, 61, 67
 Παναγία ἡ Κερά τῆς Κριτσᾶς, 39, 40
 Ἅγιος Γεώργιος τῆς Σκλαβοπούλας, 60, 67
 Ταξιάρχης τῆς Σκλαβοπούλας, 20
Κύπρος
 Μονή Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστῆ στόν Καλοπαναγιώτη, 25
Kurbınovo, 26, 29
Κωνσταντινίδη Εὐθ., 4

Leningrad
 εὐαγγελιστάριο (Petropol. 21), 26
 τετραεὐαγγέλιο (Δημοτ. Βιβλιοθ. gr. 105), 27
Λίμπερδο (Λακωνίας)
 Ἅγιος Δημήτριος, 36, 38, 39
Λιόπεσι (Ἀττικῆς)
 Ἅγιος Νικόλαος Χαλιδούς, 51
Λυαῖος, 43

Μαρίνα ἁγία, 14, 44, 56
Μαρκόπουλο (Ἀττικῆς)
 Παναγία τῆς Μερέντας, 19, 25, 26, 58
 Ταξιάρχης, 17, 30, 46, 47, 51, 55, 56, 65, 68

Μάρκος εὐαγγελιστής, 12, 41, 42, 54
 Martoana, 43
 Ματθαῖος εὐαγγελιστής, 12, 42
 Μέγαρο
 Ἅγιος Ἱερόθεος, 51, 69
 Σωτήρας, 18, 21, 29, 30, 46, 47, 55, 56, 67, 69
 Μελισμός, 18, 62
 Μέσα Μάνη
 Σωτήρας Γαρδενίτσας, 39
 Ἅγιος Πέτρος Δυροῦ, 42
 Ἅγιοι Θεόδωροι Καφιόνας, 62
 Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας, 29
 Ἅγιοι Σέργιος καὶ Βάκχος Κίττας, 20, 42
 Ἁγία Παρασκευὴ στὰ Πεντάγια Κούνου, 43
 Ἀη-Στράτηγος στοὺς Μπουλαριοὺς, 25
 Ἐπισκοπὴ στὸ Σταυρί, 42
 Τρισάκια Τσόπακα, 18, 20, 27
 Μεταμόρφωση, 3, 13, 22 κ.έ., 48, 51, 55
 Mileševa, 26, 27, 59
 Μιχαήλ ἀρχάγγελος, 11
 Μιχαήλ Χωνιάτης, 67
 Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος, 62
 Μονεμβασία
 Ἅγιος Νικόλαος στὸ ὁμώνυμο χωριό, 26, 32
 Ταξιάρχης στὸν Ἅγιο Νικόλαο, 26
 Monreale, 29
 Μπούρα Λ., 4
 Μπούρας Χ., 3, 4
 Μυροφόρες στὸ Μνήμα, 13, 25 κ.έ., 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55
 Μυστικός Δείπνος, 37, 57
 Μυστράς
 Ἅγιοι Θεόδωροι, 27
 Μητρόπολη, 33, 43, 60, 61
 Μυτιλήνη, τετραευαγγέλιο, 39

 Nagoričino, 44
 Νάξος
 Παναγία στῆς Γιαλλοῦς, 60, 61, 67
 Ἅγιοι Νικόλαος καὶ Γεώργιος τοῦ Λαθρήνου, 61
 Ἅγιος Γεώργιος στίς Ποταμιές, 26, 27
 Ἅγιος Νικόλαος στὸ Σαγγρί, 60, 67
 Ναοὺμ προφήτης, 20
 Nerezi, 32, 33
 Νέστωρ ἅγιος, 13, 43, 46, 49
 Νικόλαος ἅγιος, 17

 Ξυγγόπουλος Ἀ., 15

 Ὁρέστης ἅγιος, 43
 Ὁρλάνδος Ἀ., 4, 5
 Ὅσιος Λουκάς, 43
 Οὐριήλ ἀρχάγγελος, 62

Παντελεήμων ἅγιος, 13, 44
 Παντοκράτωρ, 11, 12, 15, 16, 54, 68
 Παρασκευή ἁγία, 13, 44
 Παρίσι
 Paris. gr. 74, 35
 Πάρμα
 Βαπτιστήριο, 39
 Πάτριος
 Μονή Θεολόγου, 26
 Παῦλος ἀπόστολος, 30
 Peč
 Ἅγιοι Ἀπόστολοι, 59, 63
 Ἅγιος Δημήτριος, 33
 ναός Παναγίας, 39
 Πεντέλη
 Παρεκκλήσια Σπηλιᾶς Πεντέλης, 51, 57
 Πεντηκοστή, 12
 Πέτρος ἀπόστολος, 22, 24, 30, 50, 55
 Προκόπιος ἅγιος, 43

 Ρόδος
 Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Βάρδα, 60, 67
 Rossano, εὐαγγελιστάριο, 21

 Σαλώμη, 34, 35, 38, 40, 49, 55
 Σαντορήνη
 Ἐπισκοπή, 39
 Σέρρες
 Μονή Προδρόμου, 39
 Σικάγο
 Καينή Διαθήκη Rockefeller-McCormick, 39
 Σινώπη, εὐαγγελιστάριο, 21, 35, 36
 Σολομών, 28, 29
 Soročani, 21, 43, 63
 Σοφικό Κορινθίας
 Ἁγία Τριάδα, 25
 Σταύρωση, 13, 24 κ.έ., 48, 49, 50, 52, 55
 Studenica
 ναός τοῦ Κράλη, 44
 Ἅγιος Νικόλαος, 43
 ναός Παναγίας, 21, 23
 Συμπόσιο Ἡρώδη, 13, 34 κ.έ., 48, 50, 51, 52, 53, 68
 Šušica, 33

 Τραυλός Ἰ., 4
 Τρίκαλα
 Πόρτα-Παναγιά, 17, 18, 60
 Τσιούμη Χρ., 61

 Ὑπαπαντή, 12

Φέρες

Κοσμοσώττειρα, 26

Φλωρεντία

Laurentianus VI.23, 35

Χατζηδάκης Μ., 3, 58

Χίος

Νέα Μονή, 25

Χρύσαφα (Λακωνίας)

Χρυσαφίτισσα, 32, 39, 40, 60, 61

Ὡρωπός

Ἅγιος Γεώργιος, 18, 58

ΠΙΝΑΚΕΣ



1. Τό καθολικό τῆς μονῆς τοῦ Σωτήρα ἀπό δυτικά.



2. Τό καθολικό τῆς μονῆς ἀπό νοτιοανατολικά.



3. Ἡ κόγχη στὴν ἀνατολική πλευρά τοῦ καθολικοῦ.



4. α) Ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς ἀνατολικῆς πύλης τῆς μονῆς.
β) Ἀποψη τῆς μονῆς ἀπὸ ἀνατολικά.



5. α) Έσωτερική ὄψη τῆς ἀνατολικῆς πύλης τῆς μονῆς.

β) Ἀποψη τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς μονῆς μέ τμήμα τῆς βόρειας πλευρᾶς τοῦ καθολικοῦ καί μέ τήν κρήνη.



6 Ἡ «τράπεζα» καί τὰ κελλιά στή βορειοδυτική γωνία τῆς μονῆς.



7. α) Είσοδος κελλιοῦ.



β) Είσοδος κελλιοῦ.



8. Τά κελλιά στή βόρεια πλευρά της μονής.



9. Είσοδος κελλιού (του ἡγουμένου;).



10. α) Βάση αρχαίου περιρραντηρίου.



β) Βάση έλαιοτριβείου.



11. Ἡ κτητορική ἐπιγραφή στό ἱερό τοῦ καθολικοῦ.



12. 'Ο Παντοκράτορας στην κόγχη τοῦ ἱεροῦ.



13. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ.



14. Ο άγιος Ἀθανάσιος καί ὁ άγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ.



15. Ὁ ἅγιος Βασίλειος καὶ ὁ ἅγιος Γρηγόριος Νύσσης στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ.



16. Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος. Λεπτομέρεια.



17. Ο ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Λεπτομέρεια.



18. Ο ἅγιος Γρηγόριος Νύσσης. Λεπτομέρεια.



19. Άδιάγνωστος ἅγιος στό βόρειο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ.



20. Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Λεπτομέρεια.



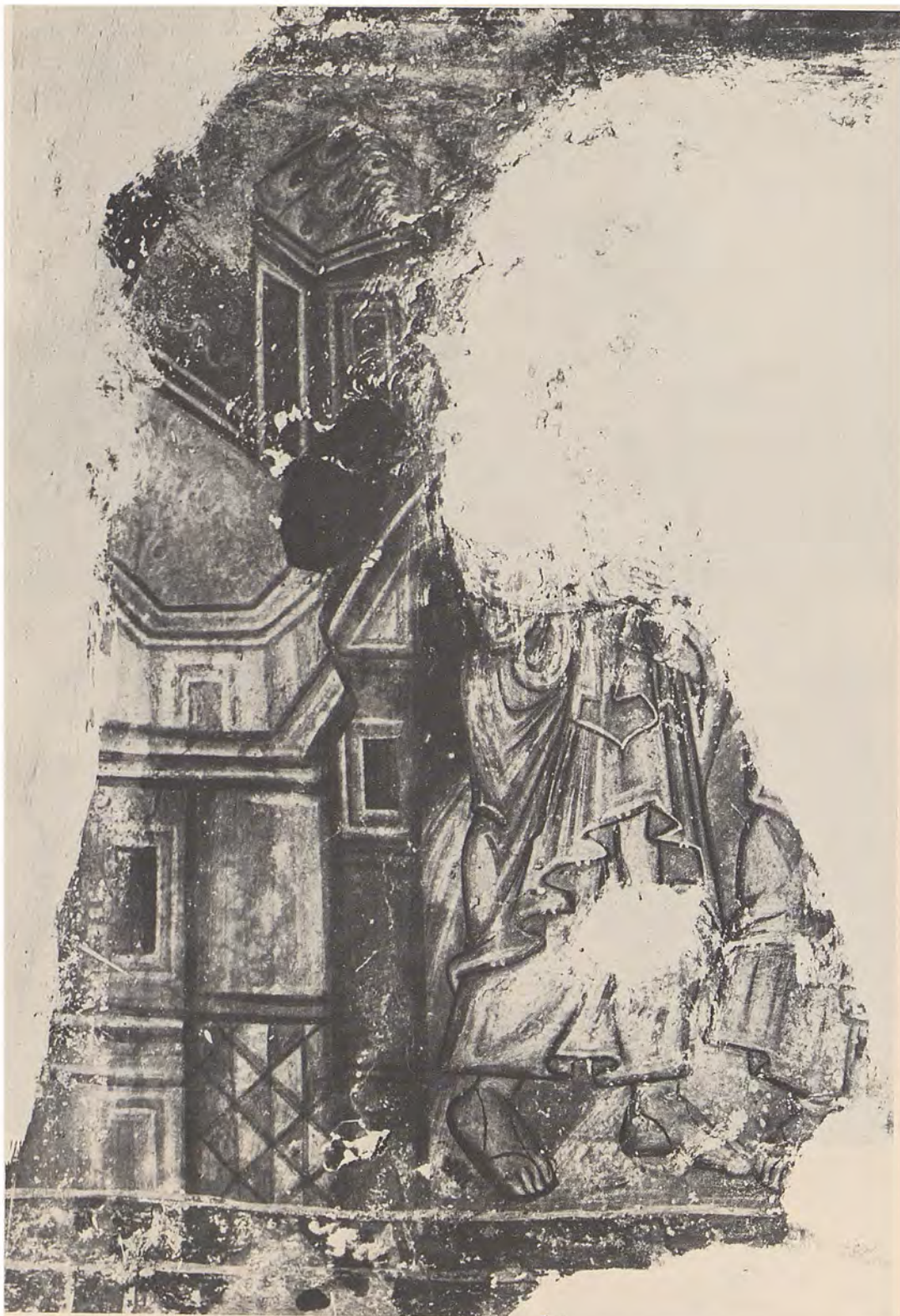
21. 'Ο άπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια από τή Μεταμόρφωση.



22. Ἡ Μεταμόρφωση καὶ τὸ Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη.



23. Ἡ Βάπτισις. Λεπτομέρεια.



24. Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου.





26. 'Ο άπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια από τη Βαΐοφόρο.



27. Ἰουδαῖος στήν πύλη τῆς Ἱερουσαλήμ. Λεπτομέρεια ἀπό τή Βαΐοφόρο.



28. Ἡ Σταύρωση. Ἀριστερό τμήμα.



29. 'Η Σταύρωση. Δεξιό τμήμα.



30. Οί Μυροφόρες στό Μνήμα.



31. Οι Μυροφόρες. Λεπτομέρεια από τη σκηνή του Πίν. 30.



32. 'Ο ἄγγελος. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ σκηνῇ τῶν Μυροφόρων στὸ Μνῆμα.



33. Οί στρατιῶτες στὸν Τάφο τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῶν Μυροφόρων στὸ Μνῆμα.



34. Ἡ Εἰς ᾿Αδου Κάθοδος.



35. Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Λεπτομέρεια από την Εις Ἄδου Κάθοδο.



36. 'Ο Χριστός. Λεπτομέρεια από την Εἰς Ἄδου Κάθοδο.



37. 'Ο 'Αδάμ. Λεπτομέρεια από την Εἰς Ἄδου Κάθοδο.



38. Ὁ Δαβὶδ καὶ ὁ Σολομὼν. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Εἰς Ἄδου Κάθοδο.



39. Ο Άβελ. Λεπτομέρεια από την Εις Άδου Κάθοδο.



40. Ἡ Ἀνάληψη. Ἀριστερό τμήμα.



41. Ἡ Παναγία καί ἀπόστολοι. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη.



42. 'Ο άπόστολος 'Ανδρέας. Λεπτομέρεια από την 'Ανάληψη.



43. Ὁ Πέτρος καί ἄλλοι ἀπόστολοι. Λεπτομέρεια ἀπό τήν Ἀνάληψη.



44. Άγγελος. Λεπτομέρεια από την Ἀνάληψη.



45. Ἡ Ἀνάληψη. Δεξιό τμήμα.



46. Δύο απόστολοι. Λεπτομέρεια από την 'Ανάληψη.



47. Ἡ Γέννηση τῆς Παναγίας.



48. Ἡ Ἄννα μέ τή θεραπαινίδα καί τό βρέφος. Λεπτομέρεια ἀπό τή Γέννηση τῆς Παναγίας.



49. Γυναικεία μορφή. Λεπτομέρεια από τη Γέννηση της Παναγίας.



50. Τό Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη.



51. 'Ο 'Ηρώδης. Λεπτομέρεια από τό Συμπόσιο τοῦ 'Ηρώδη.



52. Ἀξιωματοῦχος, λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ Συμπόσιο τοῦ Ἡρώδη.



53. 'Η 'Ηρωδιάς, ἀξιωματοῦχος, ἡ Σαλώμη καὶ ὁ 'Αποκεφαλισμός τοῦ Προδρόμου.
Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ Συμπόσιο τοῦ 'Ηρώδη.



54. Ὁ εὐαγγελιστὴς Μάρκος καὶ τμῆμα σκηνῆς ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Βαπτίσεως (;).



55. Ὁ ἅγιος Γεώργιος.



56. 'Ο άγιος Δημήτριος.



57. Ο άγιος Δημήτριος. Λεπτομέρεια.



58. Ὁ ἅγιος Νέστωρ.



59. Ό άγιος Νέστωρ. Λεπτομέρεια.



60. Ὁ ἅγιος Παντελεήμων καὶ ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος.



61. Ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος, Λεπτομέρεια.



62. Ἡ ἁγία Παρασκευή. Λεπτομέρεια.



63. Ἡ ἁγία Μαρίνα. Λεπτομέρεια.



64. Ὁ προφήτης Σολομών τοῦ τρούλλου. Βόρειο παρεκκλήσιο τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης. 1233/1234.



65. Ὁ ἅγιος Κύρος. Ἅγιος Πέτρος στὰ Καλύβια. Α΄ πενήνταετία 13ου αἰ.



66. Ὁ ἀπόστολος Παῦλος. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Δευτέρας Παρουσίας. Ἅγιος Γεώργιος στὸν Κουβαρά.
Α' πενήνταετία 13ου αἰ.



67. Άγιος διάκονος. Λεπτομέρεια. Άγιος Γεώργιος στον Όρωπό (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο).
Γύρω στο 1245.



68. Ὁ ἀπόστολος Ἰάκωβος. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Μεταμόρφωση.
Παναγία στὴ Μερέντα ἔξω ἀπὸ τὸ Μαρκόπουλο. Μέσα 13ου αἰ.



69. Ἡ ἀγία Μαρίνα. Λεπτομέρεια. Ναός τοῦ Σωτήρα κοντά στά Μέγαρα. Β΄ πενηνταετία 13ου αἰ.



70. Ὁ προφήτης Ἡλίας. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ διακόσμηση στὸν τροῦλλο τοῦ Ταξιάρχη
Ἐξω ἀπὸ τὸ Μαρκόπουλο. Β' πενηνταετία 13ου αἰ.



71. 'Η Εἰς Ἄδου Κάθοδος. Λεπτομέρεια. Ἁγία Κυριακή στὴν Κερατέα. Β' πενηνταετία 13ου αἰ.



72. Ο Μυστικός Δείπνος. Λεπτομέρεια. Όμορφη Έκκλησιά στην Αθήνα. Γύρω στο 1284.



73. Ο άγιος Ίωάννης. Λεπτομέρεια από τή Σταύρωση. "Άγιος Νικόλαος στον Κάλαμο.
Β' πενηνταετία 13ου αί.



74. Ἀρχάγγελος ἀπὸ τῆ διακόσμηση σταυροβολίου στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ στὴν Ἀθήνα. Τέλος 13ου αἱ.



75. Ἀπόστολοι. Λεπτομέρεια ἀπὸ τῆ Βαΐοφόρο. Μεταμόρφωση στὸ Πυργί τῆς Εἰβοίας. 1296.



76. Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Λεπτομέρεια από τη Δέηση. "Άγιοι Νικόλαος και Γεώργιος
του Λαθρήνου στη Νάξο. Β' πενηνταετία 13ου αί.



77. 'Ο άγιος 'Αβέρκιος. Κουμπελίδικη στην Καστοριά. Β' πενηταετία 13ου αί.



78. Ο αρχάγγελος Ουριήλ. Άγιοι Θεόδωροι στην Καφιόνα της Μέσα Μάνης. 1261-1282.



79. Άγγελος. Λεπτομέρεια από τή Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη κοντά στήν Ἄρτα. Β' πενηταετία 13ου αἰ.



80. Άγγελος. Λεπτομέρεια από την 'Ανάληψη. Άγιοι Άπόστολοι του Ρεό. Μέσα περίπου 13ου αί.

