

ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΑΝΥΔΡΙΩΤΗΣ

Βορειοανατολικά τῆς Παλαιόχωρας Σελίνου καὶ σὲ ἀπόσταση πέντε, περίπου, χιλιομέτρων, βρίσκεται ὁ μικρὸς οἰκισμὸς τῶν Ἐνυδριῶν¹. Γιατὶ πῆρε τ' ὄνομα αὐτὸ δὲν μπόρεσα νὰ τὸ ἐξακριβώσω, κι' εἶναι μάλιστα ἀξιοπεριέργο γιατί ὁ τόπος δὲν στερεῖται ἀπὸ νερό. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ βέβαιον εἶναι ὅτι ἡ περιοχὴ, ὅπου τὸ χωριό, θὰ εἶχε, στὰ παλιά, κάποια σημασία, καὶ τὸ μαρτυροῦν δυὸ πράγματα: τὰ μνημονευόμενα ἐρείπια βυζαντινοῦ ὄχυροῦ² καὶ ὁ μικρὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ἐνυδριώτη.

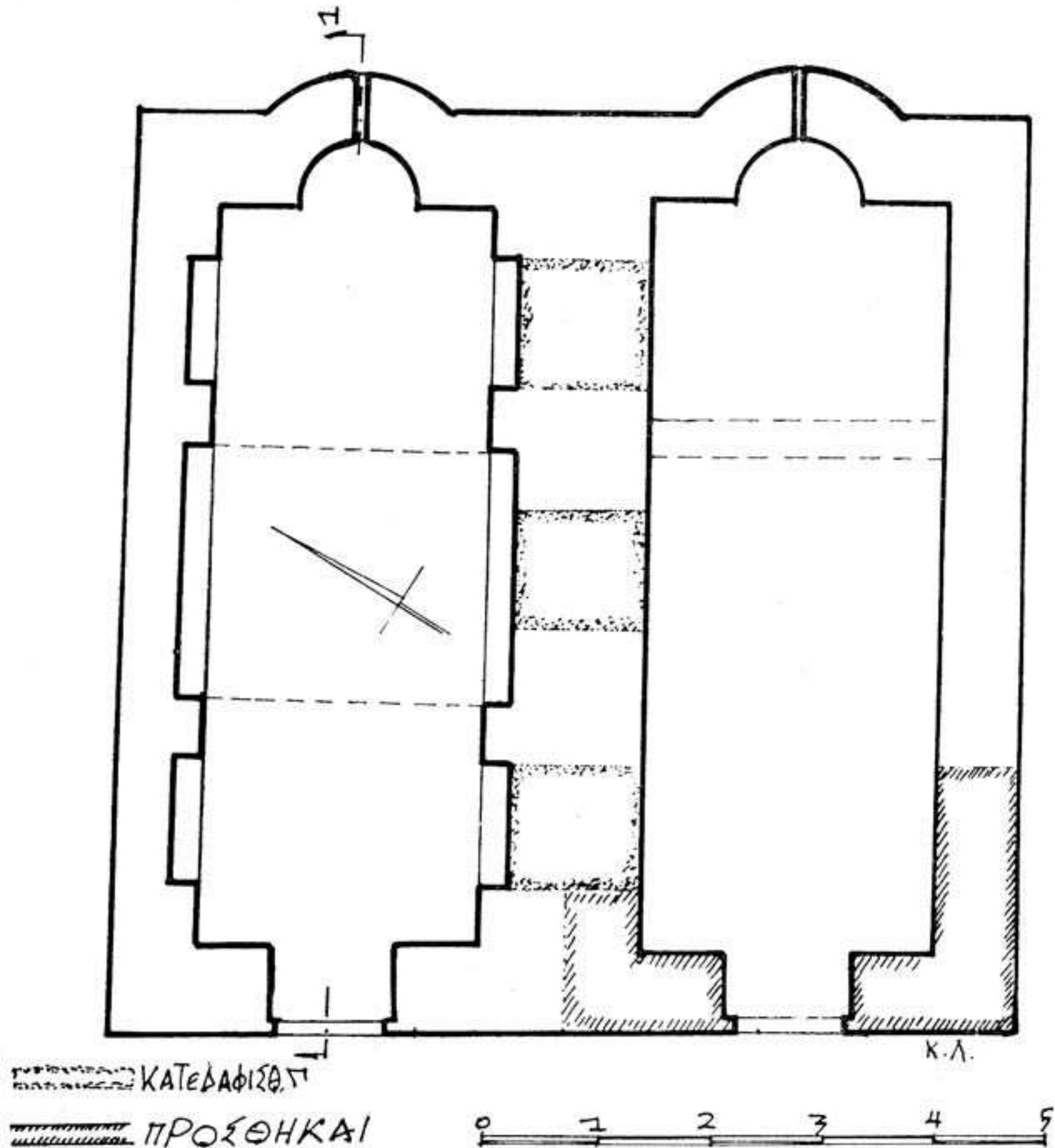
Ἡ ἐκκλησίαι βρίσκεται στὴ μέση τοῦ χωριοῦ καὶ ἀπαρτίζεται ἀπὸ δυὸ μέρη: τὸ παλαιότερο, τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ποὺ ἀνήκει στὸν τύπο τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν, καὶ τὸ μεταγενέστερο, ἀπλὸ μονοκάμαρο κλίτος, ἀφιερωμένο στὸν Ἅγιο Νικόλαο, ποὺ προστέθηκε στὴν νότια πλευρὰ τοῦ ἀρχικοῦ. Γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσουν αὐτοὶ οἱ δυὸ χώροι κατεδάφισαν τὰ πλευρικά ἀψιδώματα, τοῦ νότιου τοίχου, τοῦ παλαιοῦ ναοῦ. Ἡ κατεδάφιση ἔγινε, προφανῶς, τὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια κι' αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ τὴν κάτοψη ποὺ δημοσιεύει ὁ Gerola στὸ 2ο τόμο τῶν Monumenti. Ἀπὸ τὴν κάτοψη αὐτή³, ὅταν συγκριθεῖ μὲ τὴ σημερινὴ κατάσταση, βγαίνουν τὰ ἐξῆς συμπεράσματα: α) ὅτι ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἶχε στὴ δυτικὴ ὄψη ἓνα μικρὸ, τοξοτό, προστώο (avvolto), ὅπως ἐκεῖνο ποὺ διατηροῦν ἀκόμα ὁ ναὸς τῆς Μεταμορφώσεως στὰ Τεμένια (Σελίνου) καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης στὸν Κάλαμο (Πα-

¹) Ἡ Ε.Κ.Ι.Μ. στὸ ὑπόμνημά της, τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1957, σημειώνει μεταξὺ τῶν τοπωνυμίων ποὺ ἔχουν «ἰδιαιτέρως ἀρχαϊκὸν χαρακτήρα» καὶ τὸ Ἐνυδριῶν (βλ. Κρητικὰ Χρονικὰ τόμος Ι' σελ. 400).

²) Ἀνάμεσα στὶς βυζαντινὲς ὄχυρώσεις τῆς Κρήτης ὁ Gerola περιλαμβάνει καὶ «una torre ad oriente di Anidri (prov. di Selino) nella quale «quelques briques que l'on aperçoit entre les jointures des pierres, montrent qu'elle ne servit pas seulement dans l'antiquité et qu'au moyen âge elle fut utilisée pour la défense» (L. Thénon, Fragments e.c.t.). Βλ. G. Gerola, Monumenti Veneti vol. I σελ. 92 σημ. 4. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὰ ἐρείπια ποὺ ὑπάρχουν ἀκόμα στὸ ὕψωμα, ἀνατολικά τοῦ χωριοῦ, στὴ θέση Στέρνες, ὅπου κτιστὲς ὕδατοδεξαμενὲς καὶ τεῖχος. Ἀλλὰ καὶ πρὸς βορρᾶν τῶν Ἐνυδριῶν σώζονται ἀκόμα τμήματα ἀπὸ Ἑλληνικὸ τεῖχος στὴ θέση Καστράκι. Μὲ τὰ ἀρχαῖα ὄχυρά τῆς περιοχῆς ἀσχολήθηκε συστηματικώτερα ὁ Savignoni (L. Savignoni, Esplorazione archeologica delle provincie occidentali di Creta, Roma 1901).

³) Gerola, Monumenti Vol. II σελ. 230 fig. 237.

λαιόχωρας), β) ότι το μεταγενέστερο κτίος του 'Αγ. Νικολάου, δὲν ἐκτεινότανε σ' ὀλόκληρο τὸν νότιο τοῖχο τοῦ 'Αγ. Γεωργίου, ἀλλὰ εἶχε μῆκος περιορισμένο, κατὰ 2,70 μ. μικρότερο τοῦ σταυρεπιστέγου ναοῦ καὶ γ) ότι οἱ δύο χώροι δὲν ἐπικοινωνοῦσαν μεταξύ τους. Εἶναι λοιπὸν

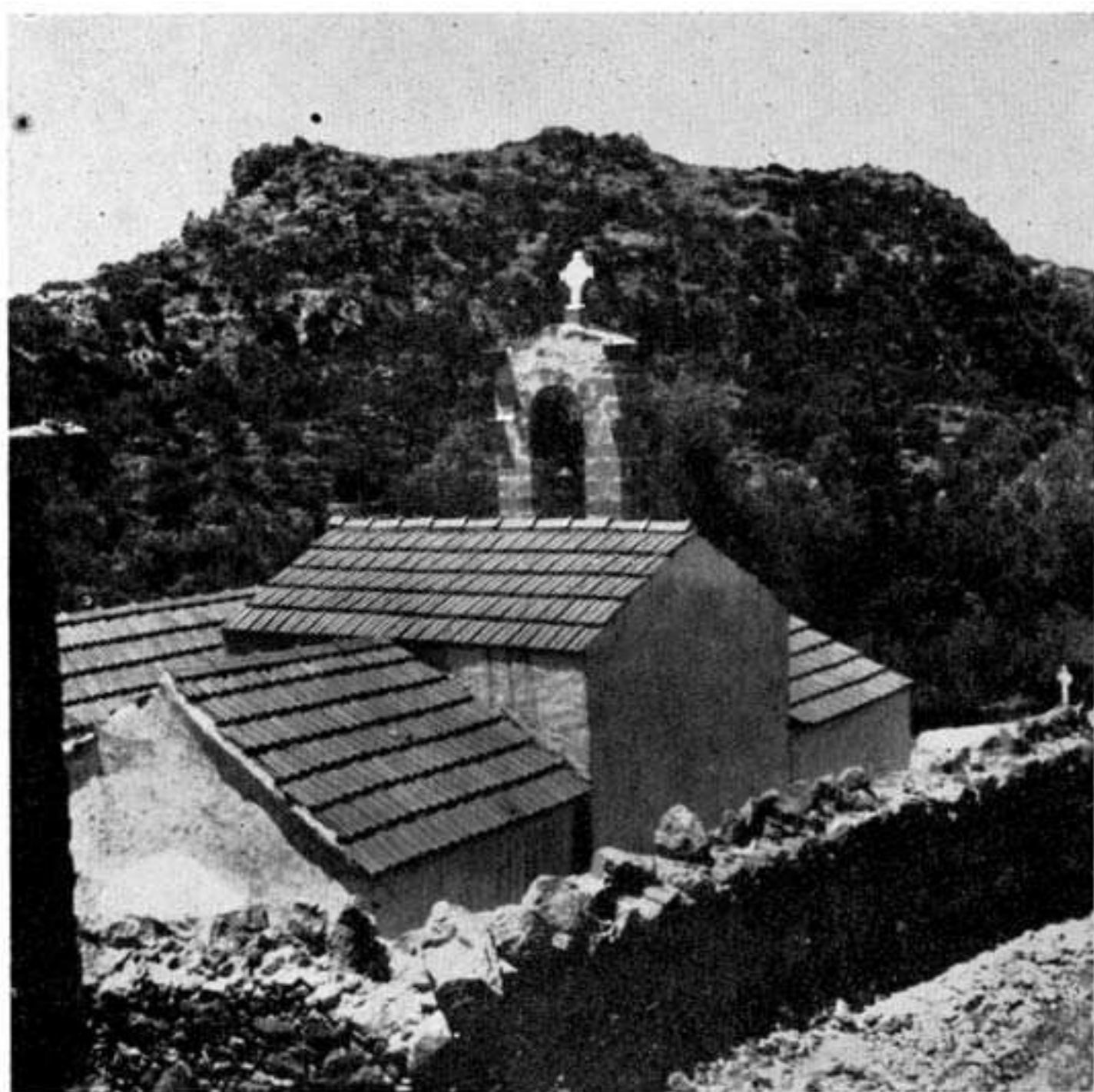


Σχέδ. 1. — Κάτοψη.

φανερὸν ὅτι μετὰ τὴν ἀποτύπωση τοῦ Gerola, δηλαδὴ μετὰ τὸ 1902 ἢ, ἐνδεχομένως, μετὰ τὸ 1910⁴⁾, ἔγιναν οἱ ἀκόλουθες μετασκευές: α) κατεδάφισαν τὸ μικρὸ προστώο πού ἦταν στὴ δυτικὴ ὄψη τοῦ 'Αγ. Γεωρ-

⁴⁾ «Una breve escursione — ἔγραψε ὁ ἴδιος ὁ G. — nel luglio 1910 mi permise di visitare una parte nel territorio della Canea che non era stata ancora esplorata» (G. Gerola, *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta*, *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti* 1934 - 35, σελίς 141 (3)).

Είκ. 1. — Δυτική
ὄψη τοῦ ναοῦ τοῦ
Ἁγίου Γεωργίου
τοῦ Ἀνυδριώτη.

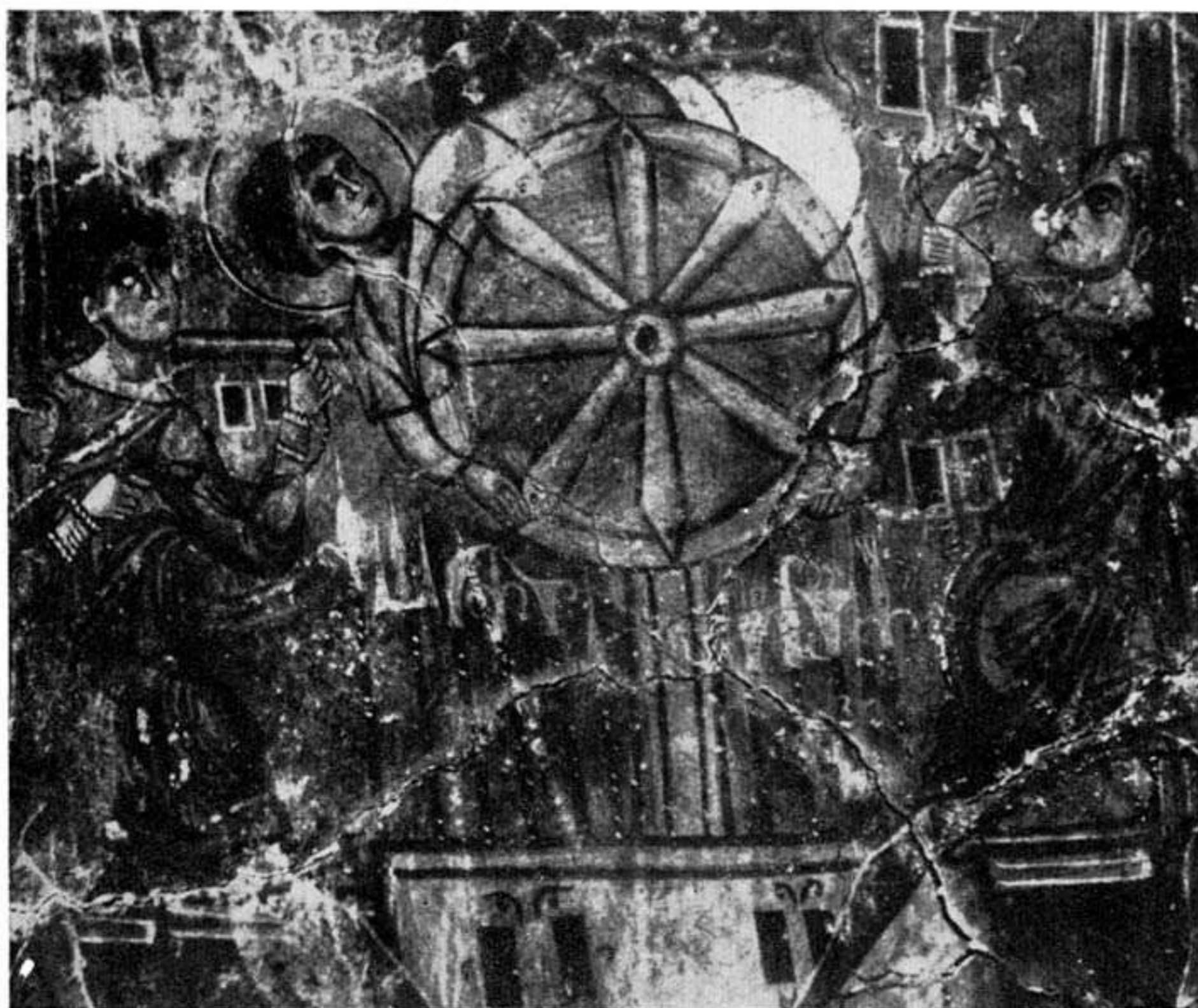


Είκ. 2. — Βορει-
ανατολική ὄψη.

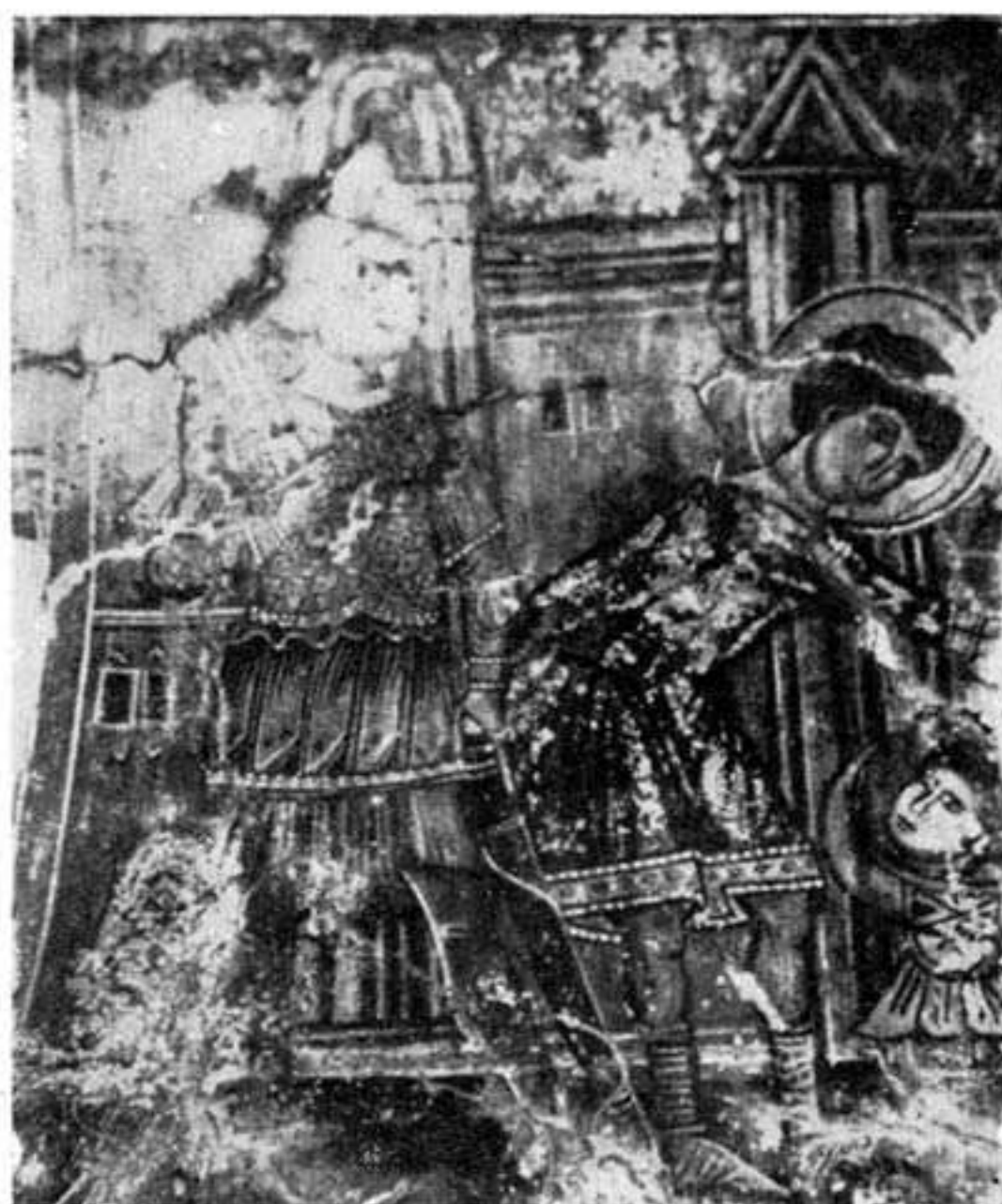
Εἰκ. 1. — Ἡ Δρα-
κοντοφονία.



Εἰκ. 2. — Ἡ ἔξοδος.



Είχ. 1 (άνω). — 'Ο τροχός.



Είχ. 2 (δεξιά). — 'Η άποτομή.

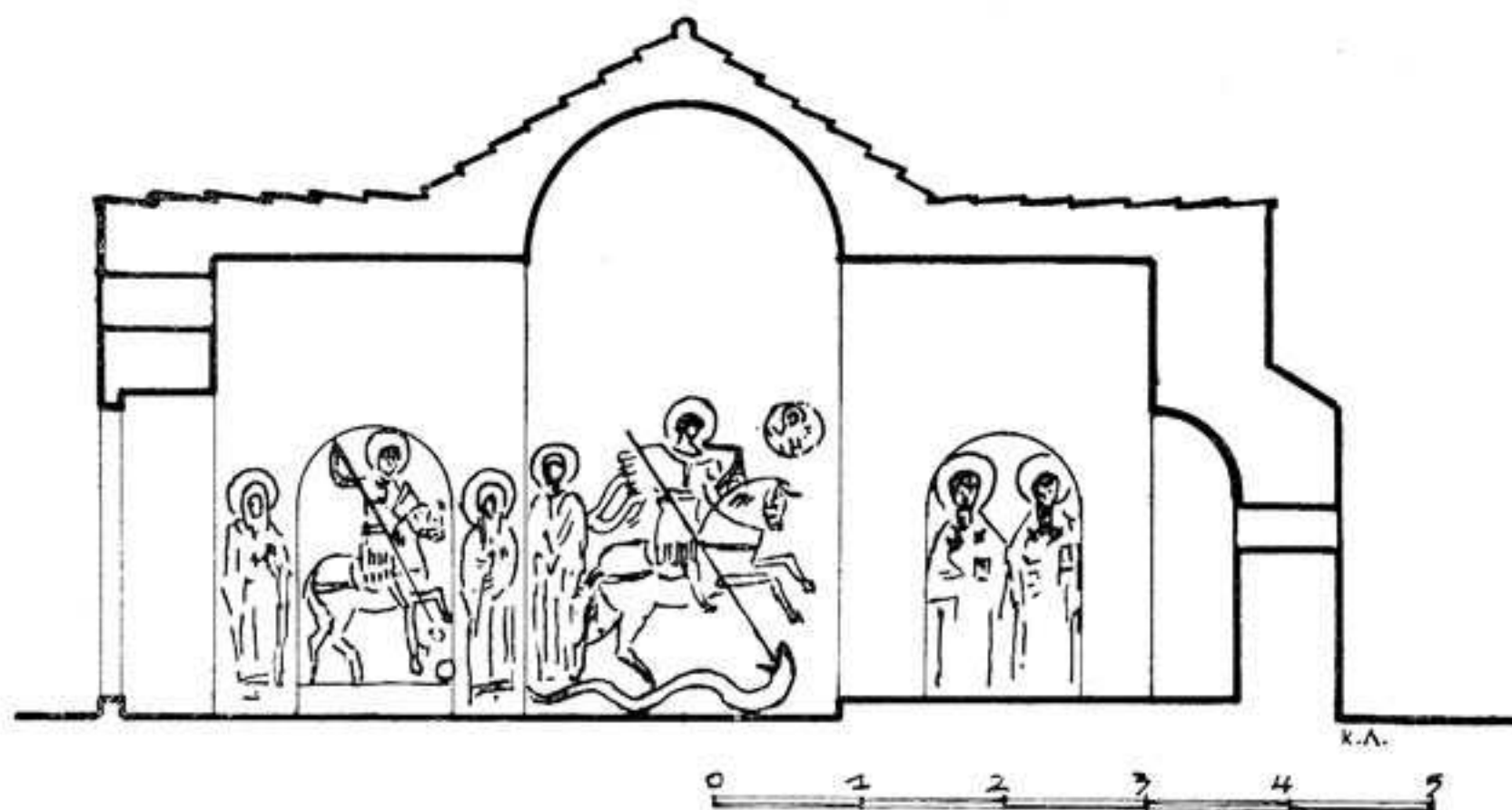


Εἰκ. 1. — Ἡ Μαστίγωσις.



Εἰκ. 2. — Ὁ Ἅγιος «ἐν τῇ ἀσβέστῳ»

γίου, β) κατεδάφισαν τὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ μικροῦ, νοτίου κλίτους ποὺ τὸ ἐπεξέτειναν πρὸς δυσμάς, οὕτως ὥστε ν' ἀποκτήσει τὸ ἴδιο μῆκος τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ. Ἡ προσθήκη εἶναι καταφανής, γιατί ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο διακόπτονται καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ μικροῦ κλίτους, γ) ἔκτισαν τὸ καμπαναριὸ στὴ δυτικῇ ὀψῃ (βλέπ. πίν. ΙΒ', εἰκ. 1) καὶ δ) γκρέμισαν μέρος ἢ καὶ ὅλον ἀπὸ τὰ πλευρικὰ ἀψιδώματα, γιὰ νὰ



Σχέδ. 2. — Τομή 1 - 1 (κατὰ μῆκος).

ἐπικοινωνήσουν οἱ δυὸ χῶροι. Σημειώνω καὶ δυὸ σφάλματα στὴν κάτοψη τοῦ Gerola: α) Στὸ βόρειο (σταυρεπίστεγο) κλίτος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, δὲν ὑπάρχουν ὑψίδια, ἐνῶ ἀντιθέτως ὑπάρχει ἓν στὸ νότιο, μικρὸ, κλίτος καὶ β) Ὅτι τὸ πλάτος τοῦ βορείου, δὲν εἶναι, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν κλίμακα, 2,25 μ., ἀλλὰ 2,55 μ.

Ὁ σταυρεπίστεγος ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἶναι στενόμακρη, ὀρθογώνια αἰθουσα, κτισμένη μὲ μιὰ ἀπόκλιση, πρὸς βορρᾶν, 30° περίπου⁵, μέσων, ἐσωτερικῶν, διαστάσεων 2,55 × 6,50, (βλ. σχέδ. 1) δηλαδή μὲ λόγον πλευρῶν 1 : 2,55, σκεπασμένη μὲ λιθόδημητη, ἡμικυλινδρική καμάρα, ποὺ τὴν διακόπτει, περίπου στὸ μέσον, ἄλλη ἐγκάρσια, ἐπίσης ἡμικυλινδρική, ὑπερυψωμένη, διαμέτρου 2,25 μ., δηλαδή ὅσο καὶ τὸ πλάτος τῶν δυὸ μεγάλων, τυφλῶν, πλευρικῶν ἀψίδων (βλ. σχέδ. 2). Ἀπὸ κάθε μεριὰ τῶν μεγάλων αὐτῶν ἀψίδων, σχηματίζεται

⁵) Γιὰ τίς μεταβολές αὐτές τοῦ ἀξιμουθίου ἱκανοποιητικὴ ἐξήγηση φρονῶ πὼς δίδει ὁ χρόνος τῆς θεμελιώσεως τοῦ ναοῦ (βλ. καὶ I. N. Κομμανοῦ ὁ δ' η, Ἡ λαϊκὴ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς νήσου Θήρας, Τεχνικὰ Χρονικὰ τόμ. XXXVI σελ. 494 - 495).

κι από μιὰ μικρότερη, με πλάτος τὸ ἥμισυ τοῦ πλάτους τῶν μεσαίων ($\frac{2,25}{2}=1,12$) καὶ ὕψος 2,05 μ. Ἡ βάθυνση (ἄντυγα) καὶ στίς ἔξ, εἶναι ἡ αὐτὴ (0,25 μ.). Ἀπ' ὅτι μπόρεσα νὰ διαπιστώσω, ἡ δόμηση τοῦ κτίσματος ἐγινε ἀπὸ ἀργολιθοδομή, με τὴν ἄτακτη παρεμβολή, στὸ θόλο, ὀπτόπλινθων πάχους 0,03 μ.

Ἔχει διατυπωθεῖ ἡ γνώμη⁶ ὅτι ὁ σταυρεπίστεγος ναὸς ὑπῆρξε ἀγαπητὸς στὴν Κρήτη, ἂν καὶ στὸ νομὸ Χανίων τὰ δείγματα δὲν εἶναι τόσο πολλὰ πού νὰ ἐπιβεβαιώνουν αὐτὴ τὴν ἄποψη⁷. Ὁ καθηγητὴς κ. Ὀρλάνδος μελετώντας τὶς διάφορες κατηγορίες καὶ παραλλαγές τῶν σταυρεπιστέγων ναῶν τῆς Ἑλλάδος, ἐνέταξε τὸν ἅγιον Γεώργιο τῶν Ἀνύδρων στὴν Α3 κατηγορία⁸. Με τὴν διάρθρωση αὐτὴ, ἡ μὲν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ παραμένει λιτή, ὅπως ὅλων τῶν μονόκλιτων ἐκκλησιῶν καὶ μονάχα ἡ διάταξη τῶν στεγῶν προσδίδει πλαστικότητα στὸ κτίσμα, πρὸ πάντων ὅταν προβάλλεται ἀπὸ ψηλὰ (πίν. ΙΕ' εἰκ. 2), ἐνῶ τὸ ἐσωτερικὸ ἀποκτᾶ μιὰ νέα ὄψη⁹, με τὴν διασταύρωση τῶν ἡμικυλινδρικών θόλων, τὴν ἐναλλαγὴ τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων καί, γενικά, με τὴν διάταξη τῶν φορέων πού συνθέτουν καὶ δίδουν κίνηση στὸ χῶρο. Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος ἔρχεται νὰ προσδώσει ἐνάργεια σ' αὐτὴ τὴν κίνηση τῶν δομικῶν στοιχείων καὶ νὰ τονίσει τὴ σημασία κάθε μέλους, ἀνάλογα με τὴ συμμετοχὴ του στὴν αἰσθητικὴ σύνθεση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου καὶ στὴ στατικὴ σκοπιμότητα πού ἐξυπηρετεῖ. Ἔτσι, οἱ μὲν

⁶) Γ. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία, 1942 σελ. 435.

⁷) Ἀπὸ τοῦς 130 ναοῦς πού μπόρεσα νὰ θῶ μέχρι σήμερα στὸ Νομὸ Χανίων, μόνον 5 εἶναι σταυρεπίστεγοι.

⁸) Ἀν. Ὀρλάνδου, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, Ἀρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τόμος Α' 1935 σελ. 41. Ἡ ἄποψη ὅτι «ἡ Α3 περιλαμβάνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μνημεῖα τῶν χρόνων τῆς τουρκοκρατίας» (σελ. 46) δὲν ἐπαληθεύεται ἀπὸ τὴν περίπτωσή μας, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀπὸ κείνες πού ἔχω ὑπ' ὄψιν μου στὸ Νομὸ Χανίων.

⁹) «Un nouveau type apparait» ἔγραψε ὁ G. Millet ὅταν, πρῶτος αὐτός, ἐπεσήμανε τὸν τύπο τοῦ σταυρεπιστέγου, ὑποστηρίζοντας τὴν ἀνατολικὴ του προέλευση καὶ τὴ διάδοσή του διὰ μέσου τῆς Κρήτης (G. Millet, L' école Grecque dans l' architecture Byzantine, 1916 σελ. 47). Βλέπε ἐπίσης: Γ. Σωτηρίου, Ἡ Μονὴ τῆς Ἁγίας Λαύρας, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος 1925 σελ. 187, Δημ. Εὐαγγελεῖδου, Σταυρεπίστεγοι ναοὶ Ἠπείρου, Ἠπειρ. Χρονικὰ 1931 σελ. 27, Ν. Κ. Μουτσοπούλου, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ τῶν Μοναστηρίων τῆς Γορτυνίας, 1956 σελ. 162. Καὶ ὁ Gerola, μιλώντας γιὰ τοῦς ναοῦς με τὰ πλευρικά, τυφλά, ἀψιδώματα, παρατηρεῖ, σωστά, ὅτι: «imprimono una certa nota di varietà alla chiesa ed offrono maggiori risorse di linee e di spazi all' affrescatore (G. Gerola, Monumenti Vol. II, σελ. 199).

πολυπρόσωπες συνθέσεις, θ' ἀπλωθοῦν στίς ἐπίπεδες ἢ κυρτές ἐπιφάνειες, ἀκολουθώντας τὴν καθιερωμένη, ἀπὸ τὴν παράδοση, τάξη (ἀν καὶ συχνά, ὅπως ἄλλωστε κι' ἐδῶ, ὁ ζωγράφος δὲν προσαρμόζεται αὐστηρὰ σ' αὐτήν, ὑποχρεωμένος νὰ συντηρήσει τὰ θέματά του, πράγμα ποὺ συμβαίνει, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, σ' ὅλες τὶς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης¹⁰, ἐνῶ στοὺς πεσσοὺς καὶ τὶς πικραστάδες θὰ τοποθετηθοῦν ὀρθιες, ὀλόσωμες καὶ κατ' ἐνώπιον, μορφές Ἁγίων (συνήθως γυναικῶν) ποὺ δίδουν τὴν αἴσθησι τῆς μνημειακῆς ἀκίνησιος κι' ἐκεῖνον τὸν «ὑψηλὸ παλμὸ τῶν ὀρθίων σωμάτων», ὅπως τόσο χαρακτηριστικὰ ἔγραφε ἓνας δικός μας γιὰ τοὺς ὀλόσωμους ἁγίους στίς λαξεμένες ἐκκλησίες τῆς Καππαδοκίας¹¹. Εἶναι ὅ,τι ἔλεγε ὁ Grabar γιὰ τὶς ὀρθιες μορφές στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν νέο: «c' est aux figures humaines qu' on demande d' organiser l' espace»¹².

Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ σταυρεπιστέγου ναοῦ¹³ ἔγινε ἀπὸ τὸ ἀκάματο χέρι τοῦ Ἰωάννου τοῦ Παγωμένου¹⁴ στὰ 1323, ὅπως τὸ μαρ-

¹⁰) M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle (Πεπραγμένα Θ' Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1953, τόμος Α' Ἀθῆναι 1955 σελ. 141).

¹¹) Γεώργιου Σεφέρη, Τρεῖς μέρες στὰ Μοναστήρια τῆς Καππαδοκίας, 1953 σελ. 20.

¹²) A. Grabar, La peinture Byzantine SKIRA 1953 σελ. 61.

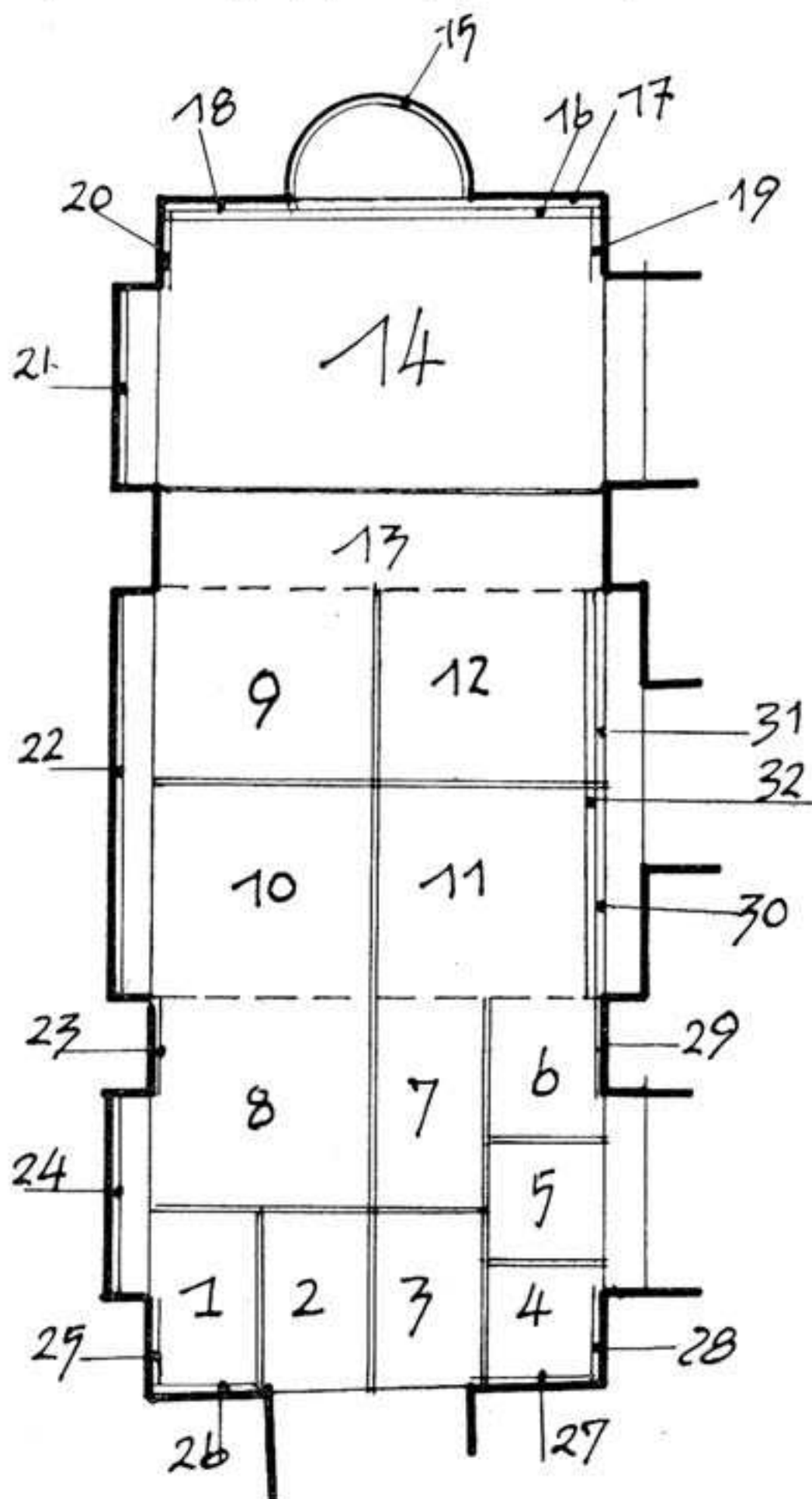
¹³) Τὸ μεταγενέστερο, νότιο, κλίτος, τοῦ Ἁγ. Νικολάου, τοιχογραφημένο κι' αὐτό, ἀλλ' ἀπὸ χέρι πολὺ μέτριου τεχνίτη καὶ μὲ κατεστραμμένο σχεδὸν ὅλο τὸν ζωγραφικὸ του διάκοσμο, δὲν θὰ μὲ ἀπασχολήσει.

¹⁴) Πρῶτος ἀνέφερε γιὰ τὸν I. Παγωμένο ὁ Gerola καὶ τὸν χαρακτήρισε ὡς τὸν «affrescatore più operoso, più vario e più geniale» (Gerola, Monumenti Vol. II σελ. 303). Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ὀνόματος ἔκαμε λαθασμένες ὑποθέσεις: «non si saprebbe se accostare al greco Παγωμένος, cioè ghiacciato o al veneto «pago meno» (Monumenti IV σελ. 444). Στὰ 1955 ἐπισκέφθηκα, γιὰ πρώτη φορά, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μονῆς (Σελίνου) καὶ δοκίμασα μιὰ ζωερὴ ἐντύπωση ἀντικρῶζοντας τὸ μεγάλο κεφάλι τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ζωγραφισμένο στὸ κεντρικὸ, τυφλὸ, ἀψίδωμα τοῦ νοτίου τοῖχου — στὴν προσθία, ἀνατολική, αἴθουσα — ποὺ ὁ Gerola τὸ ἀποβιβάζει ἀνεπιφύλακτα στὸ χέρι τοῦ Παγωμένου (Monumenti Vol. II σελ. 303). Τὴν ἐντύπωσή μου αὐτή, ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπικοινωνία μου μὲ τὸν Ἁγ. Νικόλαο τῆς Μονῆς, μετέδωσα στὸν Ἀνδρέα Καλοκαιρινό, κι' ἔγινε αὐτὸ ἀφορμὴ νὰ κληθεῖ ὁ Φώτης Ζαχαρίου γιὰ ν' ἀντιγράψει τὸ ὠραῖο κεφάλι καὶ τὴ Μεταμόρφωση ἀπὸ τὸ Χριστὸ τῶν Μεσολῶν (Αλ. Α.Β.Μ.Ε. τόμος Η' εἰκ. 16). Καὶ τὰ δύο ἀντίγραφα δωρήθηκαν στὴν Ε.Κ.Ι.Μ., ἀπὸ τὸν Α. Καλοκαιρινό καὶ ἀπόκεινται σήμερα στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο Κρήτης, στὸ Ἡράκλειο.

Ἀργότερα, ὅταν ἄρχισα ν' ἀναζητῶ καὶ νὰ ἐξετάζω συστηματικὰ τὸ ἔργο τοῦ Παγωμένου, σχημάτισα τὴν πεποίθησι ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Ν.κολάου δὲν ἔχει ζωγραφηθεῖ ἀπὸ τὸν ἄξιο αὐτὸ τεχνίτη.

Πρῶτη, συστηματικὴ μελέτη γιὰ τὸν Π. δημοσίευσε τελευταῖα ὁ ὑφηγητὴς

τυρεῖ ἢ σωζόμενη, ἀκόμα, ὥραϊα ἐπιγραφή¹⁵ στὴ δυτικότερη παραστάδα τοῦ νοτίου τοίχου, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὴν Ἁγία Σοφία (βλ. πίν. ΚΘ'). Ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρεται στὴν ἀνακαίνιση¹⁶ καὶ τὴν ἀνιστόρηση



Σχέδ. 3. — Σχέδιο διατάξεως εἰκονογραφικῶν θεμάτων: 1) Δρακοντοφονία, 2) Ἡ Ἐέση, 3) Ὁ τροχός, 4) Ἡ Ἀποτομή, 5) Ἡ Μαστίγωση, 6) Ὁ Ἅγιος «ἐν τῇ ἀσβέστῳ», 7) Ἐνώπιον τοῦ ἡγεμόνος, 8) Ἡ Μεταμόρφωση, 9) Ἡ Γέννηση, 10) Ἡ Ἰπαπαντή, 11) Ἡ Βάπτισμα, 12) Ἡ ἔγερση τοῦ Λαζάρου, 13) Προφῆτες, 14) Ἡ Ἀνάληψη, 15) Τὸ τρίμορφον=Οἱ ἱεράρχες. 16) Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, 17) Ἡ Παρθένος στὸν Εὐαγγελισμό, 18) Ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, 19) Ρωμάνος ὁ Μελωδός, 20) Ἅγιος Στέφανος, 21) Ἅγιος Πολύκαρπος καὶ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων, 22) Ὁ Ἅγιος Γεώργιος, 23) Ἡ Ἁγία Εἰρήνη, 24) Ὁ Ἅγιος Δημήτριος, 25) Ἁγία Ἀναστασία, 26) Ἁγία Παρασκευή, 27) Ἁγία (:), 28) Ἁγία Σοφία, 29) Ἁγία Κυριακή (:), 30) Ἡ Κάθωδος στὸν Ἄδην, 31) Ἡ Προδοσία, 32) Ὁ Ἐλκόμενος (:)

τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ «Ἀνειδριότη». Ἀκολουθοῦν πολλὰ ὀνόματα, ὅσων διὰ «σινεργήσας κὲ κόπου» συνέβαλαν στὸ ἔργο, καὶ τελειώνει μὲ

τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τῶν Ἀθηνῶν κ. Κ. Δ. Καλοκύρης, ὅπου, πλὴν τῶν ἄλλων, παραθέτει καὶ πλούσιο ὕλικό γιὰ τὴν προέλευση τοῦ ὀνόματος κ.λ.π. (Κ. Δ. Καλοκύρης, Ἰωάννης Μαγωμένος, ὁ Βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ 14' αἰῶνος, Κρητικὰ Χρονικὰ τόμος 1Β' σελ. 347 καὶ συνέχεια).

¹⁵⁾ G. Gerola, Monumenti Vol IV σελ. 443 - 444.

¹⁶⁾ Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ διακριθῶσι ἂν πρόκειται πραγματικὰ περὶ ἀνακαινίσεως ἢ ἂν ἡ λέξις (ἀνακαίνιση) χρησιμοποιεῖται κι ἐδῶ μὲ τὴ σημασία ποὺ τελικὰ

τὴν τυπική, μετριόφρονη, ἀγγελία: «ηστωριθεὶ δε δια χειρος καμου αμαρτολου Ιωαννου Παγωμενου εν μηνι μαῦω 6831».

Οἱ τοιχογραφίες, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, διατηροῦνται σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, ὥστε ἀνεπιφύλακτα μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι εἶναι τὸ καλλίτερον διατηρημένο ἔργο τοῦ Παγωμένου. Τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ἔχουν τὴν διάταξιν ποὺ παρουσιάζω στὸ σχέδιο 3. Ἡ κάθε παράσταση, στὴν καμάρα, περιβάλλεται καὶ διαχωρίζεται ἀπὸ τὶς ἄλλες, μὲ τὴν συνηθισμένη βαθυπόρφυρη ταινία¹⁷, πλάτους 3 ἑκατοστῶν περίπου.

Σχεδὸν ὀλόκληρη ἡ δυτικὴ κεραία τῆς καμάρας, κοσμεῖται μὲ σκηνές ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ μαρτύρια τοῦ Ἁγίου Γεωργίου—πλὴν τοῦ τετρ. 8, ὅπου ἡ παράσταση τῆς Μεταμορφώσεως.

Στὴν ἐγκάρσια καμάρα, ὅπως καὶ στὸ τύμπανο τοῦ νοτίου ἀψιδώματος—γιατὶ στὸ ἀντίστοιχο τοῦ βορείου οἱ τοιχογραφίες ἔχουν ὀλοτελα καταστραφεῖ—εἰκονίζονται θέματα ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο.

Ὁλόκληρον σχεδὸν τὸ θόλο τῆς ἀνατολικῆς κεραίας καλύπτει ἡ παράσταση τῆς Ἀναλήψεως, θέμα ἀγαπητὸ στὸν Παγωμένο, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στοὺς Κομητάδες (τῶν Σφακιῶν), τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου, στὰ Καβαλαριανὰ Καντάνου, τῆς Παναγίας στὸν Ἀλίκαμπο (Ἀποκορώνου) καὶ τοῦ Σωτήρος στὰ Μπεϊλίτικα Κακοδικίου (ἡ τελευταία ἔχει γκρεμιστεῖ), ποὺ ζωγραφήθηκαν ἀπὸ τὸ χέρι του.

Ἀναλυτικώτερα ἐξεταζόμενες οἱ εἰκονογραφικὲς παραστάσεις ποὺ κοσμοῦν τὶς καμάρες καὶ τοὺς τοίχους ἔχουν ὡς ἑξῆς:

Α) ΚΑΜΑΡΑ ΔΥΤΙΚΗΣ ΚΕΡΑΙΑΣ

Τὶς σκηνές ἀπὸ τὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς καὶ ἀπὸ τὰ μαρτύρια τοῦ Ἁγίου Γεωργίου¹⁸, τὶς ἐξετάζω χωρὶς ν' ἀκολουθῶ τὴν χρονολογικὴ σειρὰ ποὺ ἔλαβαν χώραν.

πῆρε μὲ τὰ χρόνια, δηλαδὴ μὲ τὴ σημασία τοῦ «ἐκτίσθη», ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρήσει ὁ Σ. Ξανθοῦδίδης (Σ. Ξανθοῦδίδου, Χριστιανικαὶ Ἐπιγραφαὶ ἐκ Κρήτης Ἀθηνᾶ τόμος XV σελ. 102).

¹⁷) Κ. Δ. Καλοκύρη, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, 1957 σελ. 127.

¹⁸) Γιά τὶς σκηνές τοῦ μαρτυρολογίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου βλ. ἀφήγησιν τοῦ Συναξαρίου Συμεῶνος τοῦ Μεταφραστοῦ P. G. Migne τ. 116 σελ. 142 - 162, τὸ κείμενο «Θησαυρὸς Δαμασκηνοῦ» Βενετία 1873 σελ. 152. Ἐπίσης J. Myslivec, Saint Georges dans l'art Chrétien oriental (Byzantinoslavica V 1933, σελ. 304), ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν: H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires Paris 1909, J. B. Aufhauser, Das Drachenwunder des hl. Georg, Byz. Arch. 1911, Giovanni Antonucci, La leggenda di S. Giorgio e del drago, Emporium, 1932.

1. Στὴ δρακοντοφονία (βλ. πίν. Ις', εἰκ. 1) ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἱππεύει ἄλογο σταχτὶ κι ἔρχεται, καλπάζοντας, ἀπὸ τ' ἀριστερά. Φορεῖ θώρακα καὶ χλαμύδα βαθυπόρφυρη, ποὺ ἀνεμίζεται πρὸς τὰ πίσω (ἀναπετάριν)¹⁹. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ὑψώνει τὸ κοντάρι, γιὰ νὰ κτυπήσει τὸ θεριὸ ποὺ ἔρπει στὰ πόδια τοῦ ἀλόγου. Στὴ δεξιὰ μεριὰ στέκεται ἡ βασιλοπούλα, ὄρθια, κατ' ἐνώπιον, ντυμένη μὲ πορφυρὴ ἐσθήτα, ποὺ τὴν περιζώνουν διάλιθοι λῶροι καὶ φέρει στέμμα μὲ αἰωρούμενα κατάσειστα ἢ περαπενδούλια. Στὸ βάθος, πάνω σὲ βαθυκύανο οὐρανό, προβάλλονται τὰ τεῖχη τῆς ἀνύπαρκτης πόλης Λασίας ἢ Ἀλαγίας, μὲ τὶς ἐπάλλξεις, ὅπου ὄρθιοι οἱ ἐστεμμένοι γονεῖς τῆς κόρης κι' ἓνας τρίτος (ἀξιωματοῦχος;) παρακολουθοῦν τὸ μέγα θαῦμα ποὺ ξετυλίσσεται μπροστά τους. Ἐδῶ ὁ Ἅγιος δὲν σκοτώνει τὸ δράκοντα, ἀλλὰ κατορθώνει κάτι πολὺ σημαντικώτερο: νὰ τιθασσεύσει τὸ θεριὸ—ἀφοῦ τὸ πλήγωσε—καὶ νὰ τὸ παραδώσει στὴ νεαρὴ κόρη ποὺ τὸ τραβᾷ, δεμένο ἀπὸ τὸ λαιμό, μὲ τὴ ζώνη της. Τὸ ἴδιο θέμα εἶχε ζωγραφίσει ὁ Παγωμένος, δέκα χρόνια πρὶν, στὸν Ἅγιο Γεώργιο τῶν Κομητάδων.

Ὅμοια σκηνὴ μοῦ φαίνεται πὼς εἰκονίζει καὶ ἡ παράσταση τῆς δρακοντοφονίας τοῦ 10^{ου} ἢ 11^{ου} αἰώνα στοὺς Ἅγιους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς²⁰, ὅπως ἐπίσης καὶ ρωσικὴ εἰκόνα τοῦ 13^{ου} αἰώνα²¹.

¹⁹) Ἀναπετάριν καὶ ἀναπεταρίκιν, τὰ «περιδόλαια ἀναπετάρια» τοῦ 1300, ἀνάριχτα φορέματα (βλ. Φ. Κουκουλέ, Συμβολὴ εἰς τὸ περὶ βυζαντινῶν φορεμάτων κεφάλαιον Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΚΔ' σελ. 4).

²⁰) Βλ. Σ. Πελεκανίδου, Καστορία Ι, Βυζαντιναὶ εἰκονογραφαὶ 1953, εἰκόνα 326. «Τὸ παλαιότατον χειρόγραφον—γράφει ὁ Πολίτης—τῆς διηγήσεως περὶ τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, εἶναι τοῦ 12^{ου} αἰῶνος... Ὁ Aufhauser ἀποφαίνεται ὅτι κάποιος μοναχὸς θὰ παρενέβαλεν ὕστερον τὸ ἐπεισόδιον τῆς δρακοντοκτονίας εἰς τὸ ἀπὸ τοῦ ΣΤ' αἰῶνος ἤδη ἀπηρτισμένον συναξάριον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, διότι αἱ παλαιαὶ πράξεις τοῦ ἁγίου οὐδὲ τὸ ἐλάχιστον ἔχνος περιέχουσι τοιοῦτου ἄθλου αὐτοῦ» (Ν. Πολίτου, Δημῶδη ἄσματα τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Λαογραφία τόμος Δ' 1912 - 13, σελ. 215). Κι' ὁ Delehaye παραδέχεται ὅτι ὁ Ἅγιος Γεώργιος «n' est devenu un saint militaire que par un caprice de la légende ou l' invention d' un hagiographe» (Α. Delehaye Les légendes grecques σελ. 188). Γιὰ τὴν τιθάσσευση καὶ τὸ δέσιμο τοῦ τέρατος μιλεῖ τὸν 13^ο αἰῶνα, στὴν *Legenda aurea* ὁ Jacques de Voragine (L. Réau, *Iconographie de l' Art Chrétien*, Paris 1955 - 1959, τόμος III^ο σελ. 571), ὁ ὁποῖος ὅμως εἶχεν ἀντλήσει ἀπὸ παλαιότερα κείμενα (M. Pacaut, *L' iconographie Chrétien*, Paris 1952 σελ. 98). Ὁ Ν. Πολίτης παρουσιάζει δύο παραλλαγὰς τοῦ θέματος αὐτοῦ, στὴ δημοτικὴ μας ποίηση: «ὁ ἅγιος μὲ χρυσὴν ἄλυσιν δένει τὸν δράκον ἀπὸ τὸν λαιμόν» καὶ «μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ Ἁγίου τὸν ἔπιασε καὶ τὸν ἔσυρεν εἰς τὴν πόλιν» (op. cit. σελ. 195).

²¹) W. Weidlé, *Les icones Byzantines et russes*, Electa, Firenze 1950 εἰκ. XXVI.

2. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ἀποξεώμενος. ὅπως γράφει, ψηλά, ἢ παράσταση (βλ. πίν. ΙΓ', εἰκ. 2). Δεμένος σὲ στῦλο, ἡμίγυμνος, μὲ μόνο τὸ κολόβιο, ὑφίσταται τὸ μαρτύριο τῆς ξέσης, ἀπὸ δυὸ βασανιστές, ποὺ κρατοῦν καὶ σέρνουν πάνω στὴ γυμνὴ σάρκα σιδερένιες ψῆκτρες, ποὺ μοιάζουν πολὺ μὲ «χειρόκτενα»²³. Ἔχει ἐλαφριά γείρει, πρὸς τὸν δεξιὸν ὦμο, τὸ ἐφηβικὸ κεφάλι, ποὺ τὸ μοντελάρει γκριζοπράσινη σκιά. Εἶναι διάχυτη στὴ μορφὴ μιὰ ὑπέργεια ἡρεμία καὶ ἡ ἔκφραση τῆς ὑποταγῆς στὴν Ἰψηλὴ Του Μοίρα. Τὸ χρῶμα τῆς σάρκας εἶναι ὠχρα ἀνοικτὴ, τὰ περιγράμματα (μύτης, στόματος, ματιῶν κλπ.) βαθυπόρφυρα. Στὸ βάθος ἀρχιτεκτονήματα, μὲ πύργους, συμμετρικὰ τοποθετημένους, ποὺ στέφονται μὲ τριγωνικὸ ἀέτωμα ὁ ἓνας καὶ μὲ ἡμικυκλικὸ ὁ ἄλλος²⁴. Τόσον ἐδῶ ὅσο καὶ στὶς λοιπὲς παραστάσεις, τ' ἀρχιτεκτονήματα προσδίδουν βάθος στὴ σύνθεση κι' ἓνα τόνο ρεαλισμοῦ στὶς σκηνές.

3. Δεμένος ὁ Ἅγιος σὲ τροχὸ (βλ. πίν. ΙΖ', εἰκ. 1) ἔχει στρέψει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἄνω, ἀτενίζοντας τὸν οὐρανό, μὲ τὴν ἴδια πάντα ἀτάραχη καὶ αὐστηρὴ ἔκφραση. Στὴν τετράγωνη βάση τοῦ τροχοῦ ἔχουν ἐμπηχθεῖ λόγχεις καὶ ἄλλα αἰχμηρὰ σύνεργα ποὺ θὰ ξεσκίσουν τὸ γυμνὸ σῶμα. Οἱ «δύο δῆμιοι βαστάζοντες σχοινία γυρίζουν τὸν τροχόν», ὅπως ἔγραφε καὶ ὁ ἐκ Φουρνᾶ Διονύσιος²⁴. Χαρακτηριστικὴ ἡ στάση τους, μὲ τ' ἀνοικτὰ σκέλη καὶ τὴν ἔντονη στρέψη τοῦ σώματος, ἔνδειξη τῆς προσπάθειας ποὺ κάνουν γιὰ νὰ δώσουν κίνηση στὸ ὄργανο τοῦ μαρτυρίου.

4. Ἡ ἀποτομὴ (βλ. πίν. ΙΖ', εἰκ. 2). Σκυμμένος, μὲ στραμμένα τὰ νῶτα στὸ δῆμιο, εἶναι ἔτοιμος νὰ δεχθεῖ τὸ τελικὸ κτύπημα. Φορεῖ βαθυπόρφυρο χιτῶνα, στολισμένο στὸ κάτω μέρος. Τὰ δεμένα του χέρια εἶναι τεντωμένα μπροστά. Ἡ ἔκφραση εἶναι περισσότερο ἡρεμὴ καὶ πιὸ γλυκεῖα ἀπ' ὅτι στὶς ἄλλες σκηνές. Χαμηλά, στὸ δεξιὸ μέρος εἰκονίζεται δίσκος μὲ τὸ κομμένο κεφάλι. Πίσω, ὁ δῆμιος ἔχει κι' ὄλας ὑψώσει τὸ σπαθί. Σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο ἀρχιτεκτονήματα, ὅμοια περίπου μ' ἐκεῖνα ποὺ κοσμοῦν τὸ βάθος τῆς ξέσης.

5. Ἡ Μαστίγωσις (πίν. ΙΗ', εἰκ. 1). Ἡμίγυμνος, μὲ μόνο τὸ κολόβιο, ὅπως καὶ στὴν ξέση, μὲ προτεταμένα τὰ χέρια καὶ τὸ ἀριστε-

²³) Βλέπε καὶ Ν. Β. Δραγδάκη, Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, «Κρητικὰ Χρονικὰ» τόμ. ΙΑ' σελ. 100.

²⁴) Περίπου ὅμοια διάταξη κτισμάτων καὶ τὰ ἴδια ἀετώματα, συναντῶνται στὴ μικρογραφία τῆς ὀκτατεύχου 746 (Βιβλιοθήκη τοῦ Βατικανοῦ). Βλ. καὶ C Diehl, Manuel d' Art Byzantin, Paris 1926 τόμ. Α' σελ. 426.

²⁴) Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Ἐκδ. Ἁ Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909 (σελ. 183).

ρὸ πόδι, σὲ στάση προκύψεως, πὸ προσδίδει ζωντάνια καὶ κίνηση στὸ σῶμα, δέχεται τὰ μαστιγώματα ἀπὸ τοὺς δυὸ δημίους. Εἶναι περήφανη—σχεδὸν ἀγέρωχη—ἢ στροφή τῆς κεφαλῆς μὲ τὸ βλέμμα πὸ ἀτενίζει τὰ ὕψη, καὶ μὲ τὴν ἴδια πάντα ἀτάραχη καί, γεμάτη δύναμη, ἔκφραση. Στὸ βάθος οἰκοδομήματα σὲ χρῶμα μελιτζανί, κόκκινο καὶ σταχτί. Χαρακτηριστικὴ ἢ τοξοστοιχία πὸ μαρτυρεῖ ἰταλικὴ ἐπίδραση²⁵. Ἐπίσης ἐκδηλῆ ἢ προσπάθεια, περισσότερο ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλη προηγούμενη σκηνή, νὰ δοθεῖ προοπτικὸ βάθος, μὲ τὴν τοποθέτηση τοῦ κεντρικοῦ κτιρίου, πὸ φέρει τὴν τοξοστοιχία, σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο.

6. «Ὁ ἅγιος Γεώργιος βαλόμενος ἐν τῇ ἀσβέστῳ» ὅπως γράφει, στὸ ἄνω μέρος, ἢ ἐπιγραφή (βλ. πίν. ΙΗ', εἰκ. 2). Ὁλη ἢ παράσταση ὑπακούει σὲ μιὰ αὐστηρὴ συμμετρία μὲ κεντρικὸ θέμα τὸν Ἅγιο. Φορεῖ χιτῶνα χειριδωτό, χρώματος μελιτζανί, περισκελίδα κόκκινη καὶ ἔχει ὑψώσει τὰ χέρια, δεόμενος. Ἀπὸ τοὺς δυὸ βασανιστὲς ὁ ἓνας ἔχει στραφεῖ καὶ ἀτενίζει τὸν μάρτυρα, σὰν ἐκπληκτος μπροστὰ στὴν ἀταραξία τοῦ Ἁγίου. Καὶ ἐδῶ τὰ οἰκοδομήματα ἔχουν περίπου τὴν ἴδια συμμετρικὴ διάταξη. Ἡ ἰσόδομη λιθοδομὴ πὸ συνθέτει τὴν πρόσοψη τοῦ μεσαίου κτιρίου, προδίδει ἐπίσης ἰταλικὴν ἐπίδραση.

7. Ἐνώπιον τοῦ ἡγεμόνα προσάγεται ὁ Ἅγιος ἀκολουθούμενος ἀπὸ στρατιῶτες πὸ ὁ ἀκραῖος κρατᾶ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ὑψωμένο σπαθί καὶ μὲ τ' ἀριστερὸ ἀσπίδα κυρτὴ πὸ τὴν κοσμεῖ μαῦρο, ἀλλόκοτο, πουλί. Ὁ ἡγεμόνας καθισμένος σὲ θρόνο καὶ στραμμένος κατὰ τὰ 3/4, ἔχει ὑψωμένο τὸ δεξιὸ χέρι καὶ φαίνεται νὰ συνδιαλέγεται μὲ τὸν Ἅγιο, πὸ φορεῖ χειριδωτὸ χιτῶνα καὶ χλαμύδα. Στὸ βάθος διακρίνονται τὰ ἴδια ἀρχιτεκτονήματα τῆς ξέσης καὶ τῆς ἀποτομῆς.

8. Ἡ Μεταμόρφωσις (βλ. πίν. ΙΘ'). Στὸ μέσον τῆς εἰκόνας, μέσα σὲ ἄσπρη ἑλειπτικὴ δόξα, ὁ Χριστός, ντυμένος λευκὸ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, μὲ γραμμικὲς πτυχές σὲ χρῶμα ὄχρας, εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. (Τὸ ἀριστερὸ δὲν φαίνεται γιατί σ' αὐτὸ τὸ μέρος ἢ τοιχογραφία ἔχει πάθει ἀνεπανόρθωτη φθορά). Ὅτι χαρακτηρίζει τὴν παράσταση εἶναι ἢ κίνηση τοῦ ἄσαρκου²⁶ σώματος πὸ ὁ ζωγράφος συλλαμβάνει καὶ εἰκονίζει ἀκριβῶς στὴ θεία Του ἄνοδο, ὡς «ὑψούμενος ἥλιος», κατὰ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο. Οἱ λοξὲς πτυχώσεις καὶ τὸ ἔλα-

²⁵) Παράβαλε πρόχειρα, τὰ οἰκοδομήματα: στὴν Παναγία Μαυριτιώτισσα τῆς Καστοριάς βλ. Πελεκανίδη, *op. cit.* εἰκ. 73, 74, στὴν Βοϊάνα βλ. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928 εἰκ. XVII.

²⁶) «Τὸ πρόβλημα συνίστατο — παρατηρεῖ ὁ Réau — νὰ δημιουργηθεῖ ἢ ψευδαίσθησις ἑνὸς ἄσαρκου σώματος...νὰ ἐκφρασθεῖ ἢ μεταμόρφωσις ἑνὸς ἀνθρωπίνου σώματος σ' ἓνα ἀστρικό σῶμα» L. Réau, *op. cit.* τόμ. II^ο σελ. 577).



Εἰκ. 1. — Ἡ Μεταμόρφωσις



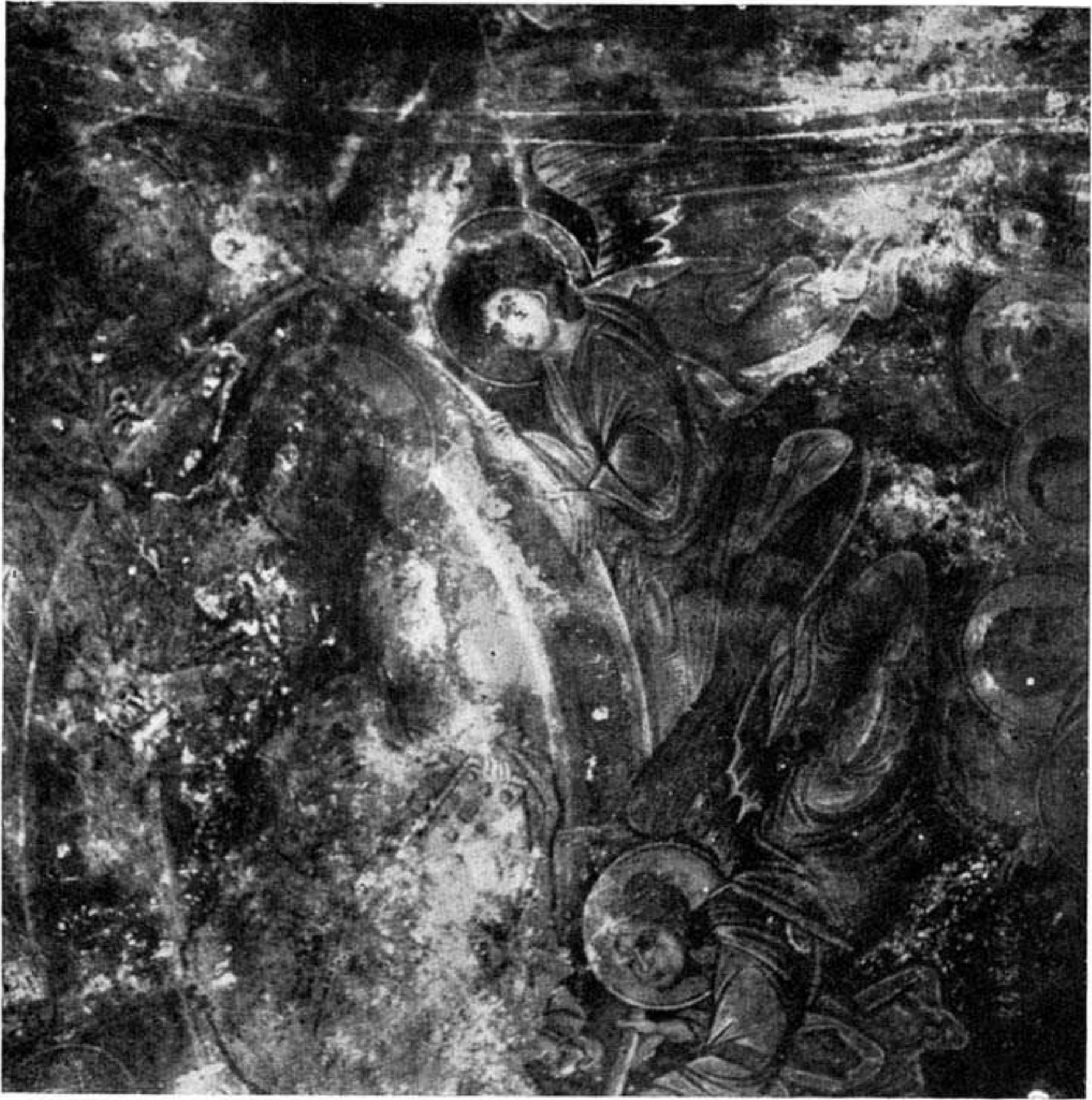
Εἰκ. 2. — Ἡ Μεταμόρφωσις. Λεπτομέρεια: Οἱ Μαθητές.



Είχ. 1. — Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.



Είχ. 2. — Ἡ Ἑπαπαντή.



Ἡ Ἀνάληψη.



Εἰκ. 1. — Ἡ Ἀνάληψη. Τὸ νότιο ἡμιχόριο.



Εἰκ. 2. — Ἡ Ἀνάληψη. Τὸ βόρειο ἡμιχόριο.



Ὁ Παντοκράτωρ.



Τὸ τρίμορφον καὶ δύο Ἱεράρχες.



Εἰκ. 1 (ἄνω). — Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος καὶ ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος.



Εἰκ. 2 (δεξιὰ). — Ὁ Ἅγιος Βασίλειος καὶ ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.



Είχ. 1 (άνω). — 'Η Παρθένος στον Εύαγγελισμό.



Είχ. 2 (άριστερά). — 'Ο αρχάγγελος Γαβριήλ.

φριὰ προτεταμένο δεξιὸ πόδι, πού πάνω του φαίνεται νὰ στηρίζεται πιὸ πολὺ τὸ σῶμα²⁷⁾, δίδουν ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν αἴσθησι τῆς ἀνάβασης. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στέκονται ὁ Μωϋσῆς (ὁ Νόμος) καὶ ὁ Ἡλίας (οἱ Προφῆτες). Κάτω, χαμηλά, οἱ τρεῖς μαθητὲς (πίν. ΙΘ', εἰκ. 2): ὁ Πέτρος ἀριστερά, γονατιστός, ἀτενίζει ἤρεμα, δείχνοντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, τὴ Θεία Ἀποκάλυψη. Στὸ μέσον ὁ πιὸ νέος, ὁ Ἰωάννης, ἔχει πέσει καταγῆς καὶ πρὸ τοῦ θάμβους, πάει νὰ σκεπάσει τὸ πρόσωπο μὲ τὸ δεξιὸ χέρι. Στὸ δεξιὸ μέρος εἶναι ὁ Ἰάκωβος, γονατιστός, ἀτενίζει σὰν καὶ τὸν Πέτρο καὶ δείχνει πρὸς τὸν οὐρανό. Τὰ ἐνδύματα τῶν μαθητῶν ἔχουν ζωηρὰ χρώματα· χιτῶνες βαθυκύανοι ἢ κόκκινοι ἐναλλάσσονται μὲ ἱμάτια βαθυπόρφυρα ἢ σὲ ὄχρα θερμῆ. Οἱ πτυχώσεις δίδουν μιὰ ἔντονη πλαστικότητα καὶ τονίζουν τὰ μέλη τοῦ σώματος. Ἐντονος ἐπίσης καὶ ἀκανόνιστος εἶναι ὁ φωτισμός, πού εἴτε διάχυτος, μέσα στὸ χρῶμα, εἴτε μὲ ἄσπρες γραμμὲς πού ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ ἀνθρώπινου μέλους πού θέλουν νὰ ἐξάρουν, ἔχει προσδώσει μιὰ λάμψη στὰ ροῦχα τῶν μαθητῶν. Ἡ θέσι καὶ ἡ στάσι τους θυμίζουν τὶς ἀντίστοιχες μορφὲς στὴ Μεταμόρφωσι τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριᾶς²⁸⁾. Ἐπίσης ὑπάρχει κάποια κοινότης ἐκφράσεως: κι' ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν παράστασι τῆς Καστοριᾶς, ἐκείνη ἢ σχετικὴ ἡρεμία τῶν μορφῶν τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα, πού δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὶς ἀπότομες καὶ συχνὰ ἀπίθανες στάσεις καὶ κινήσεις, ὡς καὶ τὴ δραματικότητα, πού ἐμφανίζουν οἱ μαθητὲς στὶς παραστάσεις τῆς Μεταμορφώσεως ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα κι' ἐδῶ.

B) ΚΑΜΑΡΑ ΕΓΚΑΡΣΙΑΣ ΚΕΡΑΙΑΣ

9. Ἡ γέννησι τοῦ Χριστοῦ (βλ. πίν. Κ', εἰκ. 1). Ἡ εἰκόνα, ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω καὶ πρὸ παντὸς στὰ ἀκραῖα τμήματα, ὅπου μόλις διακρίνονται τέσσερις ἄγγελοι, ἔχει σοβαρὲς φθορὲς. Στὴ μέση περίπου, μέσα σὲ σπήλαιο, εἶναι ξαπλωμένη διαγωνίως — ὅπως συνηθίζεται πρὸ πάντων μετὰ τὸ 13ο αἰῶνα²⁹⁾ ἡ Θεοτόκος Λεχώ. Πλάι τῆς μαρμάρινη φάτνη, μὲ τὸν σπαργανωμένο Χριστό. Μεταξὺ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Βρέφους, παρεμβάλλονται τὸ βόδι καὶ τὸ ἄλογο, πού μόλις διακρίνονται τὰ κεφάλια τους. Ἐξω ἀπὸ τὸ σπήλαιο εἰκονίζονται

²⁷⁾ «Le corps porte tantôt sur une jambe, tandis que l'autre la soulevé de sa saillie: c'est de préférence la droite» (G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899 (σελ. 105).

²⁸⁾ Πελεκανίδη, *op. cit.* πίνακα 17.

²⁹⁾ Βλ. Κ. Δ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, 1956, σελ. 29 - 30.

τὰ ἀκόλουθα θέματα: ἀκριβῶς ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὴ φάτνη, οἱ τρεῖς μάγοι, ποὺ προσέρχονται ἔφιπποι, πάνω σὲ καλπάζοντα ἄλογα, ἐνῶ δεξιά, στὰ πόδια τῆς Θεοτόκου, φαίνονται οἱ δυὸ βοσκοί, εὐαγγελιζόμενοι ἀπὸ ἓνα ἐκ τῶν τεσσάρων Ἀγγέλων, ποὺ διακρίνονται ψηλά καὶ στέφουν τὴν ὄλη σύνθεση. Στὴ χαμηλὴ ζώνη, δεξιά, ὁ Ἰωσήφ, ντυμένος μαβὶ ἱμάτιο, κάθεται μὲ στραμμένα τὰ νῶτα στὴν Παναγία καὶ φαίνεται νάχει τὸ ἀριστερό του χέρι στὸ μάγουλο, περίφροντις, ἐνῶ μπροστὰ του στέκεται, σκυφτός, γέρος βοσκὸς μὲ μπλάδη μηλωτή, ἀκουμπισμένος σὲ χοντρὸ καμπυλωμένο ρόπαλο. Στὸ κεφάλι φορεῖ κωνικό, μαῦρο, σκουφί. Ἀριστερὰ ἢ σκηνὴ τοῦ Λουτροῦ: ἡ μαμὴ κρατᾷ τὸ Βρέφος καὶ ἡ Σαλώμη χύνει νερὸ μὲ τὴ στάμνα, μέσα σὲ ἀγγεῖο, ἐνῶ πίσω τῆς μικρὸ κερασφόρο ζῶο δίδει ἓνα τόνο χαριτωμένης γραφικότητας. Ὀλόκληρη ἡ παράσταση, σὰν διάταξη, θυμίζει τὴ Γέννηση στὴν Περίδλεπτο τοῦ Μυστρά. Ἐκείνη ὅμως ποὺ ἀναμφισβήτητα ἀπέτελεσε τὸ πρότυπο στὸ ζωγράφο μας, εἶναι ἡ Γέννηση τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης³⁰. Σημειώνω πρόχειρα μερικές ὁμοιότητες: ἡ προσέλευση τῶν τριῶν ἐφίππων μάγων ἀπὸ τ' ἀριστερά, μὲ τὰ ἰδιόρρυθμα καλύμματα στὰ κεφάλια, ἡ μαρμαρίνη φάτνη καὶ ἡ διαγωνία τοποθέτηση τῆς Παναγίας, οἱ δυὸ βοσκοί στὸ ἴδιο ἐπίπεδο ὅπου καὶ ἡ Θεοτόκος καὶ ἔπειτα ὁ τρίτος, ὁ πιὸ γέρος, μὲ τὴ μηλωτὴ καὶ τὸν καλαύροπα, χαμηλά, σκυμμένος μπροστὰ στὸν Ἰωσήφ ποὺ ἔχει στραμμένα τὰ νῶτα στὴν Παρθένο. Τέλος, ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ μὲ τὴ Σαλώμη ποὺ φορεῖ πολύχρωμο σαρίκι.

10. Ἡ Ὑπαπαντὴ (πίν. Κ', εἰκ. 2). Ἡ Παναγία, μὲ σκοῦρο πορφυρὸ μαφόριο καὶ βαθυκύανο χιτῶνα, ποὺ τὸν ραβδώνουν ἄσπρες πτυχώσεις, προσέρχεται ἀπὸ τ' ἀριστερὰ κρατώντας τὸ μικρὸ Χριστὸ καὶ ἀκολουθούμενη ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ³¹. Ἀντικρὺ ὁ Συμεὼν, ντυμένος ἱμάτιο γκρι - μπλέ, μὲ ἄδρες πτυχώσεις, προσκλίνων, τείνει τὰ χέρια γιὰ νὰ πάρει τὸ Νήπιο³², ποὺ ἔχει καὶ ὅλας στραφεῖ πρὸς αὐτὸν καὶ τὸν κοιτάζει. Πίσω του ἡ Προφῆτις Ἄννα, μὲ ἱμάτιο ἐπίσης γκρι - μπλέ, ἔχει ὑψώσει τὸ δεξί της χέρι, δείχνοντας τὸ Χριστό, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ εἰλητὸν ὅπου μισοσδυσμένα γράμματα. Σὲ δεῦτερο καὶ τρίτο ἐπίπεδο ἀρχιτεκτονήματα. Στὴ μέση τὸ κιβώριο, μὲ ἀνθρωπό-

³⁰) Α. Ευγγουλόου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ Ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Ε.Μ.Σ. Θεσσαλονίκης 1953, σελ. 9-14 καὶ πίνακες 11-13.

³¹) Ἡ παράσταση ἀνήκει στὸν πλαιότερο τύπο Α σύμφωνα μὲ τὴν κατάταξη τοῦ Α. Ευγγουλόου (βλ. Α. Ευγγουλόου, Ὑπαπαντὴ, Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΣΤ', σελ. 328-332).

³²) Στάση χαρακτηριστικὴ ποὺ προετοιμάζει τὴ μετὰδοση στὸν ἀμέσως ἐπόμενο Β τύπο (βλ. Ευγγουλόου, Ψηφιδωτὴ διακόσμηση, op. cit. σελ. 15).

μορφα κιονόκρανα⁸³ στοὺς στύλους ποὺ τὸ ὑποβαστάζουν καὶ δεξιὰ κτίριο, ποὺ τὴν ὄψη τοῦ ὀρόφου τοῦ τὴν μορφώνει ἢ ἴδια τοξοστοιχία ποὺ κοσμεῖ τὰ κτίρια τῆς μαστιγώσεως.

11. Ἡ Βάφτιση, πάρα πολὺ φθαρμένη. Στὴ μέση τῆς παράστασης, ὀρθιος, στέκεται ὁ Χριστός, ποὺ τὸν περιζώνει στὴ μέση ἄσπρο, βραχύ, κολόβιο. Ἡ σάρκα εἶναι ὄχρα, τὰ δὲ περιγράμματα τοῦ σώματος καὶ τῶν μελῶν, μὲ σκούρα - καφέ γραμμὴ. Δεξιὰ ἄγγελοι, μὲ ἱμάτια σὲ διάφορους φωτεινοὺς χρωματισμούς, καὶ σὲ βαθμιδωτὴ διάταξη.

12. Ἡ Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, μισοκατεστραμμένη.

Γ) ΚΑΜΑΡΑ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗΣ ΚΕΡΑΙΑΣ

13 - 14. Ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ ζώνη πλάτους 50 ἑκατοστῶν περίπου, ὅπου εἰκονίζονται ὀλόσωμοι κατ' ἐνώπιον, προφήτες, σ' ὅλη τὴν ὑπόλοιπη καμάρα ἀπλώνεται ἡ μεγάλη σύνθεση τῆς Ἀναλήψεως (βλ. πίν. ΚΑ', ΚΒ'). Στὸ κέντρο, στὸ κλειδί τῆς καμάρας, ὁ Χριστὸς αἰωρεῖται μέσα σὲ ἐλλειπτικὴ δόξα, ποὺ τὴ φέρουν τέσσερις ἄγγελοι. Φαίνεται σὰν νὰ ἔναι καθιστός, κι' εἶναι αὐτὴ ἡ πιὸ ἀρχαϊκὴ στάση, ὅπως τὸ μαρτυρεῖ τοιχογραφία τοῦ VI αἰῶνα στὸ Baouit⁸⁴. Μὲ τ' ἀριστερό Του χέρι κρατᾷ διάλιθο εὐαγγέλιο, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Ἡ ἔκφραση εἶναι αὐστηρή. Ἡ σάρκα ὄχρα χλωμή, μὲ περιγράμματα (μύτης, ματιῶν κλπ.) σκούρα καφέ. Φορεῖ ἱμάτιο λευκὸ καὶ χιτῶνα σταχτί. Τὰ πρόσωπα τῶν τεσσάρων ἀγγέλων στρογγυλά, μὲ σάρκα σὲ χρῶμα σταριοῦ, μοντελάρονται μὲ πράσινες σκιές· περιγράμματα ματιῶν χειλιῶν καὶ μύτης βαθυπόρφυρα. Ἡ κίνησή τους εἶναι ἐξαιρετικὰ ζωηρὴ: φτεροῦγες ἀνοιχτές, ἔντονα ἀνεμιζόμενα ἱμάτια, μὲ ἄφθονα φῶτα καὶ σκιές βαθυπόρφυρες ἢ καστανές, ποὺ προσδίδουν πλαστικότητα καὶ κάποιο ὄγκο στὰ κορμιά, ντυμένα μὲ ἱμάτια καὶ χιτῶνες μὲ ἐναλλασσόμενα, φωτεινὰ χρῶματα (πράσινα, ρόζ, μπλέ), ἐνῶ ἡ πλούσια καὶ πλατεῖα πτυχολογία κάνει πιὸ ταραγμένη τὴν ὅλη παράσταση τῆς Ἀνόδου. Ἐχουν μάλιστα πάρει, μεταξύ τους, μιὰ τέτοια θέση καὶ στάση, ποὺ δοκιμάζει κανεὶς ἐκείνη τὴν αἴσθησι τῆς ἀντικίνησης ποὺ παρα-

⁸³) Κιονόκρανα μὲ ἀνθρώπινες μορφές στὶς πλευρὲς ἢ στὶς γωνίες συναντῶνται ἀπὸ τοὺς χρόνους τοῦ Ἰουστινιανοῦ (βλ. R. Kautzsch, Kapitelstudien, Berlin, Leipzig 1935 ἀριθ. 199, 759, 761, 762) καὶ ἀντιγράφονται στὶς μικρογραφίες τοῦ μηνολογίου τοῦ Βατικανοῦ (Il Menologio di Basilio πίνακα 383. Βλέπε πρόχειρα ἐπαναδημοσίευσή C. Diehl, Manuel εἰκ. 307).

⁸⁴) Βλ. προχ. C. Diehl, Manuel εἰκ. 22. Ἔτσι, καθιστός πάνω σὲ οὐράνιο τόξο, ἐμφανίζεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Rabula. Βλ. Ernest Dewald, Iconography of the Ascension στὴν Amer. Journal of Arch. IIe série, XIX, 1915.

τηρείται στην Ἀνάληψη τοῦ Ἀφεντικοῦ τοῦ Μυστρᾶ, ζωγραφισμένη τὴν ἴδια ἐποχὴ (1320 - 22)⁸⁵. Τὴ συνέχεια τῆς Ἀναλήψεως πάνω στὴ γῆ μᾶς τὴν δίδουν τὰ δυὸ ἡμιχόρια: τὸ νότιο (πίν. ΚΒ', εἰκ. 1) καὶ τὸ βόρειο (πίν. ΚΒ', εἰκ. 2). Καὶ τὰ δυὸ ἀπαρτίζονται ἀπὸ μορφές αὐστηρὰ ἱερατικῆς ποῦ ἐκφράζουν, μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὶς στάσεις των, τὸ μέγα Δέος μπροστὰ στὸ θαῦμα ποῦ συντελεῖται καὶ ποῦ τόσο μεγαλόστομα τὸ εἶχε προφητέψει ὁ Δαυΐδ: «Ἀνέβη ὁ Θεὸς ἐν ἀλλαγμῶ, Κύριος ἐν φωνῇ σάλπιγγος» (Ψαλμὸς μστ' 6). Κι' ἐδῶ τὰ ὠχροκίτρινα πρόσωπα πλάσσονται καὶ στρογγυλεύονται μὲ πρασινωπὲς σκιές, ἐνῶ τὰ περιγράμματα (μῦτη, μάτια) εἶναι λεπτὲς γραμμὲς σκοτεινόφαιου χρώματος. Τὰ χεῖλη εἶναι κατακόκκινα. Οἱ σχετικὰ πλούσιοι χρωματισμοί, μὲ τὶς ἐναλλαγές τῶν τόνων, στὰ ἱμάτια καὶ τοὺς χιτῶνες (ρόζ, πορφυροί, πράσινο: βαθυκύανοι) προσδίδουν μιὰ ἐξαιρετικὰ καλαίσθητη ἐντύπωση. Στὸ νότιο ἡμιχόριο διακρίνεται ὁ ἄγγελος ποῦ τὸν περιστοιχίζουν ὀκτὼ Ἀπόστολοι, ἐνῶ στὸ βόρειο ἡ Παναγία⁸⁶ μὲ πορφυρὸ μαφόριο, πλαισιωμένη μὲ τέσσερις Ἀποστόλους καὶ ἓνα ἄγγελο, ἔχει στραφεῖ πρὸς τ' ἀριστερὰ (προφίλ) πέρνοντας ἔτσι στάση σπάνια γιὰ τὴν ἐποχὴ ποῦ εἰκονίζεται⁸⁷ καὶ ποῦ τὸ πρότυπὸ τῆς θὰ πρέπει νὰ τὸ γυρέψη κανεὶς στὶς εὐλογίες τῆς Monza⁸⁸. Ἔχει γείρει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ἀτενίζοντας τὸν Ἀναλαμβάνόμενον, ἐνῶ μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα δέεται. Καὶ στὰ δύο ἡμιχόρια οἱ μορφές εἶναι ὑψίκορμες (πλὴν τῆς Παναγίας ποῦ, ἴσως γιὰ λόγους προοπτικῆς, εἰκονίζεται μικρόσωμη).

Δ) ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης δεσπόζει ἡ μεγάλη μορφή τοῦ Παν-

⁸⁵) Βλ. Μανώλη Χατζηδάκη, Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Μυστρᾶ, Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση, περίοδος Β' τόμος 6ος σελ. 55.

⁸⁶) Δὲν ὑπάρχει καμιὰ μαρτυρία ποῦ νὰ μιλεῖ γιὰ τὴν παρουσία τῆς Παναγίας στὴν Ἀνάληψη τοῦ Σωτῆρος. Ἔχει σημειωθῆ ὅτι ἡ Θεοτόκος, εἰκονιζομένη σὲ στάση Δεήσεως, συμβολίζει τὴν Ἐκκλησία, ποῦ ὁ Χριστὸς, (ἀνεβαίνοντας) στὸν Οὐρανὸ, ἀφήνει πάνω στὴ γῆ (L. Réau, op cit. II² σελ. 587). Καὶ ὁ A. Grabar παρατηρεῖ ἐπίσης: «Ἡ Ἀνάληψη ποῦ εἰκονίζεται ταυτόχρονα τὸν μὲν Χριστὸ νὰ ὑψώνεται στὸν Οὐρανὸ τοὺς δὲ ἀποστόλους στὴ γῆ, δὲν προσαρμόζεται στὴν συμβολικὴ τοπογραφία αὐτῶν τῶν ἐκκλησιῶν (κι ἐννοεῖ τὴν Ἀγ. Σοφία Θεσσαλονίκης). Γιατί ἂν ὁ Χριστὸς, ἀναλαμβάνόμενος στοὺς Οὐρανοὺς, βρῖσκει τὴ θέση του μέσα στὸ θόλο (οὐρανὸ), οἱ Ἀπόστολοι θάπρεπε νὰ εἰκονίζονται στὶς καμάρες ἢ τοὺς τοίχους τοῦ κλίτους (γῆ)» (A. Grabar: L'Iconoclasme Byzantin Paris 1957 σελ. 256). Ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς ἐν μέρει συντελεῖται στὴν περίπτωσή μας.

⁸⁷) Βλ. Α. Ευγγουλοῦ, Ἐμμ. Πανσέληνος σελ. 22 καὶ Κ. Δ. Καλοκέρη, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφία σελ. 80.

⁸⁸) P. Carucci, Storia dell'Arte cristiana πίν. 435, 1.

τοκράτορα (βλ. πίν. ΚΓ', ΚΔ') πού μαζί με τή μικρόσωμη Παναγία, ἀριστερά, καί τόν Ἅγιο Γεώργιο, δεξιά, μεσιτεύοντας, συνθέτουν τή Δέηση ἢ τὸ Τρίμορφον. Γενικά ἡ Δέηση εἶναι θέμα πολὺ ἀγαπητὸ στοὺς ἀγιογράφους τῆς Κρήτης πού τὸ ζωγραφίζουν, με τὸν ἀπλὸ αὐτὸ τρόπο, πάντοτε, σχεδὸν στήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ³⁹, ὅπως ἄλλωστε κατὰ κανόνα συνηθίζεται καί στοὺς ναοὺς τῆς Καππαδοκίας⁴⁰. Ὁ εἰδικώτερος αὐτὸς τύπος τοῦ Τρίμορφου, ὅπου τῆ θέση τοῦ Προδρόμου τὴν καταλαμβάνει ὁ τιμώμενος ἅγιος⁴¹ δὲν εἶναι συνηθισμένος⁴², παρ' ὅλο πού στήν Κρήτη δὲν σπανίζουν οἱ περιπτώσεις πού μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν συναντήσῃ⁴³. Ὁ Παντοκράτωρ ἔχει ζωγραφηθεῖ με βραχὺ καί χοντρὸ λαιμό, εὐρὺ ἀθλητικὸ θώρακα, ὑπέριμετρα στιβαρός, με ἀδρὰ χαρακτηριστικά. Θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς πὼς εἶναι ὁ ἔντονα Ἐνσαρκωμένος Λόγος. Τὸ μέτωπο εἶναι στενὸ, τὰ χεῖλη σφιγμένα με δύναμη καί τὰ μάτια μεγάλα, ἐκφραστικά, ἀτενίζουν κατ' εὐθείαν μπροστά, με τὴ θλίψη τοῦ κριτοῦ καί τὴν ἀτεγκτὴ Του αὐστηρότητα, πού πᾶνε νὰ τὴ γλυκάνουν οἱ πρεσβεῖτες τῆς Παναγίας καί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Γιατὶ «πολλὰ γὰρ ἰσχύει δέησις μητρός, πρὸς εὐμένειαν δεσπότου»⁴⁴.

Ἡ σάρκα τοῦ προσώπου εἶναι ὄχρα καί οἱ σκιές πού τὸ μοντελάρουν γκριζοπράσινες. Τὰ γένεια καί τὰ μαλλιά εἶναι καφέ, πρὸς τὸ πορφυρό. Ἡ κόρη τῶν ματιῶν καί τὰ περιγράμματα τῆς μύτης, τῶν ματιῶν καί τῶν χειλιῶν βαθυπόρφυρα. Τὸ σῶμα τὸ καλύπτει πορφυρὸς χιτῶνας, πού ἀφήνει τὸ δυνατὸ λαιμὸ κι ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸ θώρακα, γυμνά, καί πάνω στὸν χιτῶνα ἀπλώνεται ἱμάτιο βαθυκύανο. Με τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ ἀνοικτὸ Εὐαγγέλιο πού ἔχει γραμμένη, με μεγάλα γράμματα, τὴν περικοπὴ «Ἐγὼ εἰμὶ τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν μοι...» (Ἰωαν. 8,12), ἐνῶ με τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Ἡ καταπληκτικὴ σὲ μέ-

³⁹) Σπάνια εἰκονίζεται, στὸ Ν. Χανίων, ἡ Δέηση, σὲ ἄλλα μέρη τοῦ ναοῦ. Σὰν ἐξαιρέσεις μνημονεύω — ἀπ' ὅ,τι θυμοῦμαι — τὴν Παναγία τῶν Παλαιῶν Ρουμάτων (1359) καί τὴν Ἁγία Παρασκευὴ τοῦ Βουτᾶ (1373), ὅπου παριστάνονται ὁλόσωμες οἱ μορφές πού συνθέτουν τὸ Τρίμορφον.

⁴⁰) G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2ο Λεύκωμα πίν. 93,1 — 114,1 — 126,1.

⁴¹) Ὁ Gerola ἀνακριδῶς ἀναφέρει: «Χριστὸς στηθαῖος μεταξὺ Παρθένου καί Βαπτιστοῦ» (Elenco σελ. 155 ἀριθ. ἐκκλ. 125). Τὸ σφάλμα ἐπαναλαμβάνει καί ὁ Κ. Δ. Καλοκύρης (Κ. Δ. Καλοκύρης, Ἰ. Παγωμένος «Κρητ. Χρονικά», τόμ. 1Β', σελ. 353 · 354).

⁴²) Βλ. Α. Ξυγγουλοῦ, *Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, 1957 σελ. 47,1.

⁴³) Βλ. Ἀν. Ὀρλάνδου, *Δύο Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης* (Α. Β.Μ.Ε. τόμος Η' σελ. 134 σημ. 2). Ἐπίσης Gerola, Elenco, ἀριθ. 584.

⁴⁴) Π. Τρεμπέλα, *Ἐκλογή Ἑλληνικῆς Ὁρθοδόξου ὑμνογραφίας* σελ. 66.

γεθος και δύναμη μορφή του Παντοκράτορα, που γεμίζει όλον το μικρό χώρο της Ἐκκλησίας, προσδίδοντάς του μιὰ υπερβατικότητα⁴⁵, είναι θέμα που συναντάται συνήθως στις ἐκκλησίες της Κρήτης⁴⁶, ιδιαίτερα όμως προσφιλές στον Παγωμένο. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ ρωμαλέα κεφάλια τοῦ Παντοκράτορα που ζωγράφισε, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Μάζας (Ἀποκορώνου) τὸ 1325 καὶ στὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο, στὰ Καβαλαριανὰ Καντάνου, τὸ 1327. Ἐνα στοιχείο που προξενεῖ ιδιαίτερα δυνατὴ ἐντύπωση εἶναι τὸ μεγάλο, δεξιὸ χέρι που εὐλογεῖ, μὲ τὰ μακρὰ, λεπτὰ δάκτυλα. Εἶναι ἐξ ἴσου δυνατὸ, ὅπως καὶ ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου. Θυμίζει κάπως ἐκεῖνα τὰ τρομερὰ χέρια τοῦ Παντοκράτορα στὸ Δαφνί, που καθὼς ἔγραφε ὁ Sitwell «εἶναι ἀκόμα πιὸ συγκλονιστικὰ ἀπὸ τὸ τρομακτικὸ πρόσωπο... Ἄδικα θὰ ψάξει κανεὶς νὰ βρεῖ τὰ ὁμοιά τους στὸ ἔργο τοῦ Θεοτοκόπουλου»⁴⁷. Κι' ἀξίζει νὰ μνημονευθεῖ καὶ τοῦτο: μιὰ ἀπὸ τὶς περιγραφές που ἔγιναν γιὰ νὰ προσδιορισθεῖ ὁ «σωματικὸς χαρακτήρ» τοῦ Ἰησοῦ εἶναι καὶ κείνη που περιέχεται σ' ἐπιστολὴ τῆς Συνόδου τῆς Ἱερουσαλήμ στὸν Αὐτοκράτορα Θεόφιλο τὸ 836. Ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἀνέφερε ἀκριβῶς τὰ μακρὰ δάκτυλα τοῦ Κυρίου⁴⁸.

Κάτω ἀπὸ τὸ Τρίμορφον, τέσσερις ἱεράρχες (πίν. ΚΕ') στραμμένοι καὶ ἐλαφρῶς προσκλίνοντες πρὸς τὸ κέντρον, ὅπου ἡ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ, (που εἰκονίζεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ 14^ο αἰῶνα κι' ἐδῶ), φαίνονται νὰ συλλειτουργοῦν. Φοροῦν λευκά, πολυσταύρια φελόνια καὶ κρατοῦν ξετυλιγμένα εἰλητὰ μ' ἐπιγραφές. Οἱ δύο, πρὸς τὰ δεξιὰ εἶναι: ὁ Ἅγιος Γρηγόριος (πίν. ΚΕ', εἰκ. 2) που τὸ ξεδιπλωμένο του εἰλητὸν γράφει: «Κ(υρι)ε ο εν ειφειλης κατικον κε τα τα» (Κύριε ὁ ἐν ὑψηλοῖς κατοικῶν καὶ τὰ ταπεινὰ ἐφορῶν) καὶ ὁ Ἅγ. Ἀθανάσιος, μὲ τὴν ἀκόλουθη

⁴⁵) Βλ. ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις τοῦ Π. Α. Μιχαήλ, Ἡ αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης 1946 σελ. 63 καὶ 86 - 87.

⁴⁶) Μ. Chatzidakis, Rapports, σελ. 143.

⁴⁷) S. Sitwell, Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ Δαφνιοῦ, «Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση τόμος 6ος σελ. 29. Τὸ χέρι, εἶναι γνωστὸ, πόσο ἔχει ἀπασχολήσει τοὺς μεγάλους τεχνίτες. Εἶναι χαρακτηριστικὰ ὅσα ἔγραψε πάνω στὸ θέμα ὁ Rilke μιλώντας γιὰ τὸ Rodin: «Στὸ ἔργο τοῦ R ὑπάρχουν χέρια αὐτοτελῆ, μικρὰ χέρια που χωρὶς νὰ ἀνήκουν σὲ ὁποιοδήποτε κορμὶ εἶναι ζωντανά... Τὰ χέρια εἶναι ἕνας πολὺπλοκος ὀργανισμὸς, ἕνα Δέλτα ὅπου συρρέει πολλὴ ζωὴ, που ἦρθε ἀπὸ μακρὰ, γιὰ νὰ χυθεῖ στὸν μεγάλο χεῖμαρρο τῆς Πράξης» R M Rilke. Rodin, Ἀθήνα 1953. Κι' ὁ Focillon που ἀσχολήθηκε μὲ τὸ θέμα, παρατηρεῖ: «Γιὰτὶ τὸ βουδὸ καὶ τυφλὸ ὄργανο (τὸ χέρι) μᾶς μιλεῖ μὲ τόση πειστικὴ δύναμη; Γιατὶ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ πρωταρχικά, ἀπὸ τὰ πιὸ ξεχωριστά, ὅπως καὶ οἱ ἀνώτερες μορφές ζωῆς» (Focillon, Vie des formes, 1939, σελ. 139).

⁴⁸) A. Grabar, La peinture Religieuse, σελ. 152).

γραφῆ στό εἰλητό Του: «παλην κε πολακης σι προπιπτομεν» (πάλιν καί πολλάκις σοί προσπίπτομεν καί σοῦ δεόμεθα), ἀπό τῆς Λειτουργίας τοῦ Ι. Χρυσοστόμου). Ἀπό τήν ἄλλη, τήν ἀριστερή πλευρά, στέκονται: ὁ Ἅγιος Βασίλειος, πρὸς τὸ μέσον, μέ τὸ εἰλητόν ποῦ περιέχει περικοπὴ ἀπὸ τῆς μυστικῆς εὐχῆς τοῦ χερουβικοῦ ὕμνου: «οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκοῦ ἐπιθυμίαις καί ἡδοναῖς», καί πίσω ὁ Ἅγιος Νικόλαος, μέ τοῦτα τὰ γράμματα στό εἰλητόν του: «κε ο θε ειμον...» (καί ὁ Θεὸς ἡμῶν οὐ τὸ Κράτος ἀνεΐκαστον).

Τὸ θέμα μέ τοὺς τέσσερις συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, στήν ἡμικυλινδρική ἀψίδα, εἶναι συνηθέστατο κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, σχετιζόμενο μέ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Θείας Λειτουργίας ποῦ ἀνεπτύχθη τὴν ἐποχὴν αὐτή. Κι ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ στίς τοιχογραφίες τῆς Κρήτης, αὐτὴ ἢ συνένωση τοῦ παλαιοῦ Ἀνατολικοῦ θέματος τῆς Δεήσεως, στό τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας, μέ τὸ Παλαιολόγειο θέμα τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν⁴⁹. Ἀπὸ τίς τέσσερις μορφές ἐκείνη τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου (πίν. ΚΕ', εἰκ. 1) θυμίζει τὸν Ἅγιο Γρηγόριο στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς.

Πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη μόλις ποῦ διακρίνεται, μισοκατεστραμμένη, ἡ Φιλοξενία.

Ἀπὸ κάθε μεριά τῆς κόγχης δυὸ μορφές: τῆς Παρθένου δεξιὰ (πίν. ΚΓ', εἰκ. 1) καί τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ ἀριστερὰ (πίν. ΚΓ', εἰκ. 2), συνθέτουν τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ἡ Παναγία κάθεται ἐπὶ θρόνου καί στηρίζει τὸ ἀριστερὸ χέρι στό ἀκουμπιστήρι, ἐνῶ κρατᾷ τὸ δεξιὸ πρὸς τὰ κάτω. Ἡ τοποθέτηση τῶν χειρῶν πιθανὸν γὰρ ὀφείλεται στήν κίνηση ποῦ κάνουν συνήθως ὅταν γνέθουν. Γιατὶ καθὼς μαρτυρᾷ τὸ Πρωτοεὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου: «λαβοῦσα τὴν πορφύραν ἐκάθισεν ἐπὶ τοῦ θρόνου αὐτῆς καί εἶλκεν αὐτήν»⁵⁰.

Ἡ Παρθένος εἶναι ντυμένη μέ πορφυρὸ μαφόριο (κι αὐτὸ δένει τὴ σκηνὴ μέ τὰ ἀρχαῖα πρότυπα⁵¹). Ἔχει στραφεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ ἀτενίζοντας πρὸς τὸν Ἀρχάγγελο. Ἀριστερὰ, στό ὕψος τῆς κεφαλῆς, σὲ τρεῖς σειρές, μέ ἄσπρα κεφαλαῖα γράμματα, ὁ ζωγράφος ἔχει μεταφέρει τὴν ὠραία εὐαγγελικὴ περικοπὴ. «Ἴδου ἡ δούλη Κυρίου· γένοιτο μοι κατὰ τὸ ρῆμα σου» (Λουκᾶς 1,38). Στὴν ἄνω, ἀριστερὴ, γωνία τμήματα ἀπὸ ὁμόκεντρος κύκλους, συμβολίζουν τὸν ἥλιο· πίσω στό βάθος, ἀρχιτεκτονήματα. Ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριὴλ στραμμένος ὁλόκληρος πρὸς τὸ ἀριστερὰ, ἔχει κι ὅλας ἀγγίζει τὸ πόδι στὴ γῆ. Τὸ ἀνε-

⁴⁹) Α. Ευγγουπούλου, Σχεδιάσμα σελ. 47 - 48.

⁵⁰) C. Tischendorf, Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα, Λειψία 1853, σελ. 21.

⁵¹) A. Grabar, La peinture Religieuse σελ. 205.

μιζόμενο ιμάτιο μαρτυρά την ζωηρή κίνηση που μόλις διεκόπη. Έκτός από τον έντονο κυματισμό, πυκνές πτυχές, που οι κορυφές τους τονίζονται με άσπρες γραμμές, πτυχώνουν και δίδουν την αίσθηση της αναταραχής στο μελιτζανί ιμάτιο και τον βαθυκύανο χιτώνα. Αξιόλογο στοιχείο είναι οι πτέρυγες, που ή απεικόνισή τους χρωσιάζει την προέλευσή της σε καππαδοκικά πρότυπα⁵³. Στο επάνω μέρος ή επιγραφή: «χερε κεχαριτομενι μαρεια ο κο ματα σου».

Κάτω από την παράσταση της Παρθένου ο άγιος Εϋπλος.

Ε) ΒΟΡΕΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Κοντά στην κόγχη του ιεροῦ είναι ζωγραφισμένος ολόσωμος, κατ' ἐνώπιον, ο Άγ. Στέφανος tonsatus. Αμέσως πλάι, μέσα στο τυφλό άψίδωμα, ο Άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων και ο Άγιος Πολύκαρπος. Όρθιοι, κατ' ἐνώπιον, φορούν πολυσταύρια φελόνια και κρατά ο καθένας από ένα Εὐαγγέλιο.

Στην μεγάλη, τυφλή άψίδα, που αντιστοιχεί στην ἐγκάρσια καμάρα, διασώζεται σε καλή κατάσταση, ή ωραία παράσταση της Δρακοντοφονίας, στην απλούστερή της μορφή: ο Άγιος Γεώργιος (βλ. πίν. ΚΖ', ΚΗ' εικ. 1), έφιππος πάνω σε άσπρο άλογο (το χρώμα έχει προφανώς αλλοιωθεί σε βαθμό που να φαίνεται σταχτί) προχωρεί με ύψωμένο δόρυ, ενώ τον στεφανώνει άγγελος, που εικονίζεται σε μικρό στηθάριο, στην δεξιά, άνω, γωνία και συμβολίζει τη νίκη. Στα πόδια του άλόγου, έρπει, έλισσόμενο, με ζωηρή κυματιστή κίνηση, μεγάλο τέρας με ανασηκωμένο κεφάλι, έτοιμο να δαγκάσει το δόρυ. Ο «Άσπρολογάτος», φορεί θώρακα, σε γκρι - μπλε χρώμα, και έντονα άνεμιζόμενη πορφυρή χλαμύδα. Χαρακτηριστικό το ποίκιλμα που στολίζει το ύφασμα της χλαμύδας: ομάδες από τρεις λευκές κουκκίδες. Πρόκειται για κόσμημα που συναντάται στα Βαλκάνια από το 13^ο αιώνα και στη Σερβία (Σοπότσανι) τον 14^ο⁵⁴. Με το άριστερό χέρι κρατά μεγάλη κυρτή άσπίδα. Το ωμορφο έφηβικό κεφάλι (πίν. ΚΗ', εικ. 2) έχει έλαφριά γείρει προς τ' άριστερά, με μιá ήσυχη, στοχαστική έκφραση. Πάνω στον προπλασμό, από ωχρα άνοικτή, τα περιγράμματα των ματιών, των χειλιών και της μύτης, σχηματίζονται με μιá βαθυπόρφυρη γραμμή. Έκτός από την πράσινη σκιά που μοντελάρει το πρόσωπο, άσπρες, λεπτές γραμμές (ψιμιθιές), στη ράχη της μύτης και γύρω από τα μάγουλα, εξαίρουν τα προεξέχοντα μέρη.

Στο επόμενο δυτικό άψίδωμα, επίσης έφιππος πάνω σε άσπρο άλο-

⁵³) A. Grabar, La peinture Religieuse σελ. 138, 139.

⁵⁴) A. Grabar, La peinture Religieuse σελ. 301.



Ὁ Ἅγιος Γεώργιος.

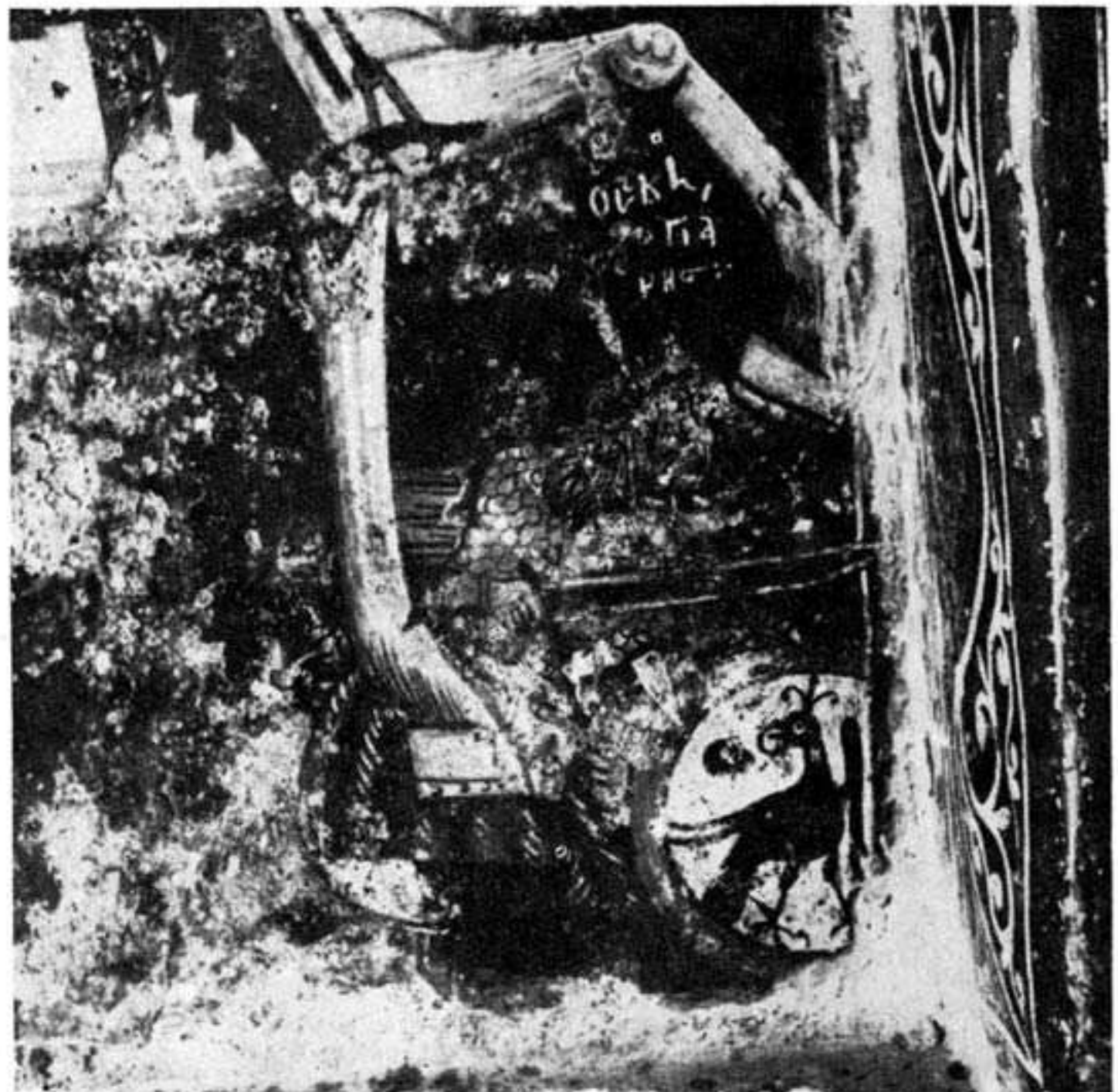


Είχ. 1. — 'Ο "Άγιος Γεώργιος. (Λεπτομέρεια)



Είχ. 2. — 'Ο "Άγιος Γε-
ώργιος. (Λεπτομέρεια)

Είχ. 1. — 'Ο Άγιος
Δημήτριος.



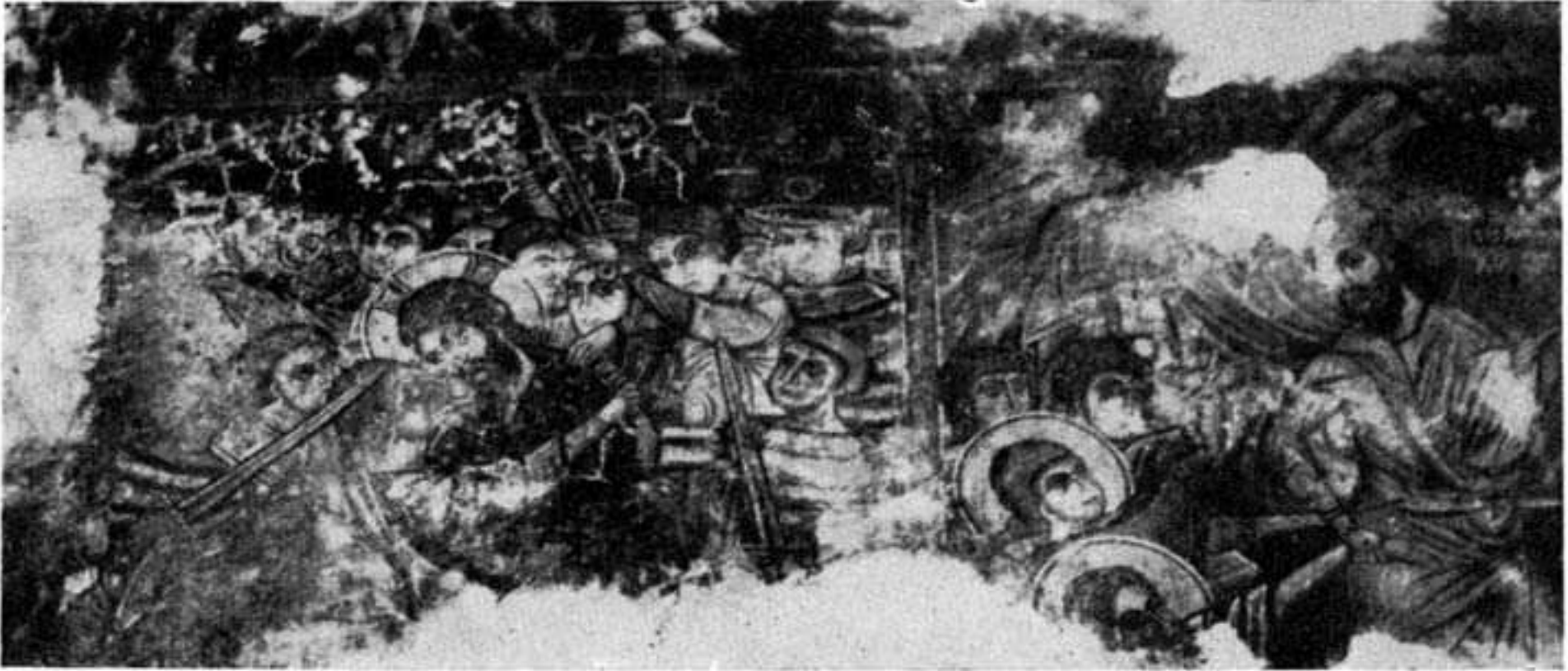
Είχ. 2. — 'Ο Σκυλο-
γιαννης.



Είχ. 1 (άνω άριστερά). — 'Η 'Αγία Ειρήνη. Είχ. 2 (κάτω άριστερά). — 'Η 'Αγία Κυριακή(;) Είχ. 3 (δεξιά). — 'Η 'Αγία Παρασκευή.



*Η *Αγία Σοφία.



Ειχ. 1. — *Η Προδοσία και ἡ Κάθοδος στὸν *Αδη.



Ειχ. 2. — *Η Κάθοδος στὸν *Αδη.

γο, εἶναι ζωγραφισμένος ὁ Ἅγιος Δημήτριος (βλ. πίν. ΚΘ', εἰκ. 1). Σὰν καὶ τὸν Ἅγιο Γεώργιο, φορεῖ θώρακα καὶ κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερό Του χέρι ἀσπίδα κυρτή, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ ὑψώνει τὸ δόρυ γιὰ νὰ κτυπήσει ἐντρομο γενειοφόρο μὲ σπαθί, ποῦ ἔχει μαζευτεῖ στὰ μπροστινὰ πόδια τοῦ ἀλόγου. Μιὰ ἐπιγραφή, μὲ ἄσπρα γράμματα δυὸ ἑκατοστῶν περίπου, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς περίεργης αὐτῆς μορφῆς (βλ. πίν. ΚΘ', εἰκ. 2), μᾶς πληροφορεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Ἰσάρο τῶν Βουλγάρων Ioannitsa, τὸν ἐπιλεγόμενο Σκυλογιάννη, ποῦ στὰ 1207 πολιόρκησε τὴ Θεσσαλονίκη. Ἡ ἱστορία ἀναφέρει ὅτι κατὰ τὴν πολιορκία αὐτὴ δολοφονήθηκε ἀπὸ τὸν στρατηγὸ του, τὸν κουμᾶνο Manasta⁵⁴, οἱ Θεσσαλονικεῖς ὁμῶς ἀπέδωκαν τὸ φόνο στὴ θαυματουργὴ ἐπέμβαση τοῦ προστάτη των Ἁγίου⁵⁵. Τὸ θαῦμα εἶχε φέινεται βχθειὰ ἀπήχηση γιὰτὶ περιλαμβάνεται στὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου «ποῦ ὑπάρχουν σὲ Ἑλληνικὴ καὶ Σλαβικὴ μετάφραση καθὼς καὶ στὰ παλιὰ ρωσικὰ χρονικὰ» ὅπως γράφει ὁ Vasiliev⁵⁶. Ἀλλὰ τὸ ἀ-

⁵⁴) Ο. Tafrafi, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913 (σελ. 10 καὶ συνεχ.). Σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη ἐκδοχὴ τῆ δολοφονία τὴν ἐξῆφανε ἡ ἴδια ἡ γυναίκα του: «Ἄλλ' ἡ σκληρὰ σύζυγος τοῦ Καλογιάννη, ὑπῆρξεν ὁ χειρότερός του ἐχθρός, διότι τῇ ὑποκινήσει τῆς, εἰς τῶν κουμάνων στρατηγῶν του ἐπληξεν αὐτὸν κοιμώμενον διὰ λόγχης ἐν τῇ σκηνῇ του, πρὸ τῆς Θεσσαλονίκης» (W. Miller, Ἱστορία τῆς Βουλγαρίας, ἔκδ. Γαννιάρη 1921, σελ. 47).

⁵⁵) «Καὶ αὐτὴν τὴν Θεσσαλονικὴν ἐπολιορκήσεν τὸ 1207, ἀλλ' εὐρέθη αἰφνιδίως νεκρὸς εἰς τὴν σκηνὴν του. Καὶ τότε ἐπεφάνη καὶ πάλιν σωτήρ, ὁ Καλλίνικος Μεγαλομάρτυς Δημήτριος, καὶ ἐδειξεν ὅτι δὲν εἶχεν ἐγκαταλείψει τὴν πόλιν του... Μεταβαίνει τὴν νύκτα εἰς τὸ στρατόπεδον καὶ σταθεῖς ἔνοπλος ἐπάνω εἰς τὴν κλίνην τοῦ Σκυλογιάννη, πλήττει διὰ τοῦ δόρατος τὴν πλευρὰν τοῦ θηρώδους ἐχθροῦ» (Ἄδ. Ἀδαμαντίου, Ἡ Βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη, 1914 σελ. 73). «Ἐθρυλλήθη ὅτι ὁ Ἅγιος Δημήτριος, ὁ πολιούχος τῆς Θεσσαλονίκης, ἦτο ὁ κατενεγκῶν τὸ πλῆγμα» (W. Miller, op. cit. σελ. 47).

⁵⁶) βλ. Α. Α. Vasiliev, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας, μετάφραση Δ. Σαβραμῆ, 1954 σελ. 631. Ἀξίζει ἐν τούτοις νὰ σημειωθῆι ὅτι ἀπὸ τοὺς ὀνομαστοὺς ἐγκωμιαστὲς τοῦ Ἁγίου, τὸ 14ο αἰῶνα, κανεῖς δὲν ἀναφέρει τίποτα ἀπὸ τὸ θαῦμα αὐτὸ ποῦ εἶχε συγκινήσει ἀκόμα καὶ τοὺς ξένους (βλ. Β. Λαοῦρδα, Ἐγκώμια εἰς τὸν Ἅγ. Δημήτριον κατὰ τὸν 14ο αἰῶνα, Ε.Ε.Β.Σ., τόμος 24ος σελ. 275, Β. Λαοῦρδα, Φιλοθέου ἐγκώμιον εἰς Ἅγ. Δημήτριον, Μακεδονικὰ Β' 1953 σελ. 556, Β. Λαοῦρδα, Ν. Καδύτσια, προσφώνημα καὶ ἐπιγράμματα εἰς Ἅγ. Δημήτριον Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΚΒ' σελ. 97 καὶ Δ. Γκίνη, Λόγοι ἀνέκδοτοι Κ. Ἀρμενοπούλου Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΚΑ' σελ. 146). Μονάχα ὁ Ἰωάννης Σταυράκιος, σὲ λόγῳ του γιὰ τὰ θαύματα τοῦ Μυροβλήτη, ἀναφέρει: «.. καὶ αἰφνης ὁ ἄγρυπιος τῷ ὄντι φύλαξ καὶ πολιούχος ἡμῶν ἐφ' ἵππου λευκοῦ τῷ Βουλγαράνακτι φέινεται καὶ καιρίαν ἀκοντίζει παραχρῆμα τὸν ἄθλιον. Ὁ δὲ παραυτίκα ἀνακραγῶν κατεβοᾶτο τοῦ ἀρχιστρατήγου τῆς στρατιᾶς αὐτοῦ Μαναστρᾶ, ὡς δῆθεν τρωθεῖς ὑπ' αὐτοῦ» (Ἰωακείμ Ἰβηρίτου, Ἰωάννου Σταυρακίου λόγος εἰς τὰ θαύματα τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, Μακεδονικὰ, Α', 1940 σελ. 324).

ξιοσημείωτο είναι ότι κι' αυτοί οι Βούλγαροι όχι μόνο θεώρησαν τον 'Αγ. Δημήτριο ως προστάτη τους⁵⁷, αλλά το 1476, στο μικρό μοναστήρι του Dragalevci τον εικονίζουν έφιππο να σκοτώνει τον Σκυλογιάννη⁵⁸.

Πλάι στον Σκυλογιάννη, στην κάτω δεξιά γωνία, μέσα σε médail- lon, το σύμβολο του κακού: μαύρο, τερατόμορφο πουλί, όμοιο με κείνο που στολίζει την κυρτή άσπίδα του άκραίου στρατιώτη, στην σκηνή του 'Αγ. Γεωργίου μπροστά στον ήγεμόνα⁵⁹.

Η μορφή του 'Αγ. Δημητρίου, όπως και του 'Αγ. Γεωργίου, είναι έφηδική. Πάνω στον σιτόχροον προπλασμό του προσώπου, με τις πρασινωπές σκιές που το πλάθουν, έχει ρίξει τὰ φώτα: άσπρες, λεπτές, γραμμές, που ακολουθούν το σχήμα του προσώπου. Στην άντυγα του τόξου κόσμημα, από βλαστό που έλίσσεται κυματιστά (σχ. 4)⁶⁰.

Δεξιά και άριστερά του άψιδώματος, όπου ή παράσταση του 'Αγ. Δημητρίου, όρθιος: α) ή 'Αγία Ειρήνη (πίν. Λ', είκ. 1), με κόκκινο μαφόριο και με βαθυκύανο χιτώνα, που τον στολίζει, στο κάτω άκρο, ρομβοειδές κόσμημα. Σάρκα προσώπου σιτόχρους, μ' έλαφριά σκίαση. Με το δεξι χέρι κρατά ύψωμένο τον σταυρό του μαρτυρίου⁶¹ ενώ έχει άιασηκωμένο το άριστερό, με την παλάμη προς το θεατή. Η πυχολογία του χιτώνα (μαύρες και άσπρες γραμμές), όπως και του ίματίου, είναι πλατειά. β) Στην ίδια στάση, όλόσωμη, κατ' ένώπιον, ή 'Αγ. 'Αναστασία ή Φαρμακολύτρια⁶², μορφή όμοια περίπου με την 'Αγίαν Ειρήνη. Με το άριστερό χέρι κρατά σφαιρικό δοχείο με τὰ μύρα.

⁵⁷) «Ainsi aux XIIe et XIIIe siècles, les Bulgares le considéraient comme leur protecteur» (O. Tafrafi, op. cit. σελ. 135).

⁵⁸) A. Grabar, La peinture religieuse σελ. 300.

⁵⁹) 'Αναπαράσταση, προφανώς, του δαίμονα βλ. J. Baltrusaitis, Le moyen âge fantastique Paris 1955 σελ. 150 και fig. 74. 'Ός προς το σχήμα παράβαλε με το ύπ' άριθ. 174 έπιπεδόγλυφο του Βυζαντινού Μουσείου 'Αθηνών (βλ. Γ. Σωτηρίου, 'Οδηγός Βυζ. Μουσείου 'Αθηνών σελ. 58 πίνακα Β').

⁶⁰) Είναι θέμα παρμένο προφανώς από Βυζαντινό ανάγλυφο. Αυτός ό έλικοειδής κυματισμός συναντάται ήδη σε ανάγλυφα του 8ου αιώνας. Παράβαλε επίσης και κόσμημα του 12ου αι. στα Σέρβια ('Ανδρ. Ευγγουπούλου, Τα Μνημεία των Σερβίων, Ε.Μ.Σ. 1957, σελ. 59).

⁶¹) Για τον Σταυρό του Μαρτυρίου βλ. Α. Ευγγουπούλου, Εύλογία του 'Αγίου Συμεώνος Ε.Ε.Β.Σ. τόμος ΙΗ' σελ. 94.

⁶²) «Η υπόθεση που έχει γενικώτερα γίνει αποδεκτή και αναμφισβήτητα ή πιο άληθοφανής, είναι ότι ή 'Αγία 'Αναστασία δεν υπήρξε ποτέ. Και όπως ή 'Αγία Παρασκευή δεν είναι παρά ή ένσάρκωση της Μεγάλης Παρασκευής, έτσι και ή 'Αγία 'Αναστασία δεν είναι παρά ή προσωποποίηση της 'Αναστάσεως του Χριστού» (L. Réau, op. cit. III 1 σελ. 73). Η υπόθεση όμως αυτή, ως προς την ύπαρξη της 'Αγίας 'Αναστασίας, αναιρείται και από την πληροφορία ότι: «Le règne de

ΣΤ) ΔΥΤΙΚΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ τυμπάνου ἔχει τελείως καταστραφεῖ. Χαμηλά, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς θύρας εἰσόδου, δυὸ ὁλόσωμες ἅγιες. Στὴ βορεία παραστάδα, κοντὰ στὴν Ἁγία Ἀναστασία, ὄρθια, κατ' ἐνώπιον, ἡ Ἁγία Παρασκευή⁶³ (βλ. πίν. Λ', εἰκ. 3), ποὺ συνήθως εἰκονίζεται σ' αὐτὴ τὴ θέση⁶⁴. Ἡ γειτνίασή της μὲ τὴν Ἁγία Ἀναστασία εἶναι μᾶλλον συμπτωματικὴ καὶ δὲν πιστεύω νὰ ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὸ συμβολισμό ποὺ ἀποδίδει στὶς δυὸ Ἁγίες ὁ Réau⁶⁵. Στὸ δεξί της χέρι κρατᾷ τὸ σταυρὸ τοῦ Μαρτυρίου, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ εἶναι ἀνκνηκωμένο, ὅπως καὶ στὴν Ἁγία Εἰρήνη. Ὁ τρόπος ποὺ εἶναι δουλεμένο τὸ ἐνδυμα ἀποδίδει ἀκριβῶς τὴν ὑφὴ τοῦ χοντροῦ, μάλλινου, ὑφάσματος, μὲ τὶς πλατεῖες πτυχώσεις. Τὸ χρῶμα τοῦ χιτῶνα εἶναι ὄχρα, μὲ πτυχές βαθυπόρφυρες, ἐνῶ τὸ μαφόριο εἶναι πορφυρό. Τὸ πρόσωπο δυστυχῶς ἔχει πάθει ἀνεπανόρθωτη φθορά. Ἐπίσης ἔχει ὁλότελα καταστραφεῖ καὶ ἡ παράσταση στὴ νότια παραστάδα τῆς πόρτας.

Ζ) ΝΟΤΙΟΣ ΤΟΙΧΟΣ

Ὅσες παραστάσεις ὑπῆρχαν στὰ δυὸ μικρὰ ἀψιδώματα, καταστράφηκαν μὲ τὴν διάνοιξη ποὺ ἔκαμαν γιὰ νὰ ἐπικοινωνήσουν τὰ δυὸ κλίτη⁶⁶. Ἐπίσης στὸ μεγάλο ἀψιδωμα σώζονται, ψηλὰ στὸ τύμπανο, τρεῖς συνθέσεις κι' ἀπ' αὐτὲς μονάχα οἱ δυὸ διακρίνονται.

Στὶς παραστάδες τοῦ ἀκρῆς, πρὸς δυσμᾶς, ἀψιδώματος εἰκονίζονται ὁλόσωμες, κατ' ἐνώπιον, δυὸ ἅγιες: ἡ μιὰ εἶναι ἡ Ἁγία Σοφία (πίν. ΛΑ'). Τῆς ἄλλης τὸ ὄνομα ἔχει σβῦσει, ἐνδέχεται ὅμως νὰ ἴναι ἡ Ἁγία Κυριακὴ (πίν. Λ', εἰκ. 2). Ἡ Ἁγία Σοφία, στὸ δυτικώτερο ἄ-

Léon I († 474) fut signalé par la translation des reliques de Ste Anastasie». (H. Delehaie, Les origines du culte des Martyrs, Bruxelles 1933 σελ. 57). Δὲν καθορίζεται ὅμως γιὰ ποιὰ ἀπ' ὅλες πρόκειται. Τὸ ὀρθόδοξο ἑορτολόγιο, ἑορτάζει πέντε Ἁγίες μὲ τὸ ὄνομα αὐτό.

⁶³) Καὶ ἡ Ἁγία Παρασκευὴ θεωρεῖται φανταστικὴ Ἁγία (βλ. L. Réau op. cit. III 3 σελ. 1027). Πάντως, φαίνεται ὅτι οἱ παλαιότεροι τὴν ἀγνοοῦσαν, καὶ καθὼς γράφει γιὰ τὴν Ἁγία ὁ Delehaie, «les monuments liturgiques des Xe et XIe siècles prouvent que son culte et surtout sa popularité sont postérieurs à cette période» (H. Delehaie, Les légendes hagiographiques, Bruxelles 1955 σελ. 165).

⁶⁴) A.B.M.E. τόμος ΣΤ' σελ. 152.

⁶⁵) L. Réau, op. cit. τόμ. III 3 σελ. 1027 - 1028.

⁶⁶) Στὸν Elenco, ὁ Gerola, πλὴν τῶν ἄλλων, ἀναφέρει τὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη καὶ τὸν Μυστικὸ Δεῖπνο, παραστάσεις ποὺ δὲν ὑπάρχουν πιά σήμερα καὶ ποὺ, πιθανῶς, εἶχαν ζωγραφηθεῖ στὶς καταστρεμμένες κόγχες. (βλ. Gerola, Elenco, σελ. 155 ἀριθ. 125).

κρο, έχει ύψώσει τὰ χέρια, σὲ στάση ίκεσίας. Φορεῖ βαθυκύανο χιτώνα καὶ κόκκινο μαφόριο μὲ πλατεῖα πτυχολογία. Ἡ Ἁγία Κυριακὴ κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ Σταυρὸ τοῦ Μαρτυρίου, ἐνῶ ἔχει ύψώσει, κατὰ τὸ γνωστὸ πιά τρόπο, τὸ ἀριστερὸ πρὸ τοῦ στήθους. Φορεῖ ἐπίσης βαθυκύανο χιτώνα καὶ κόκκινη πολυτελεῖ χλαμύδα, ποὺ κλεῖ μὲ πόρπη στὸ λαιμὸ καὶ φέρει κυκλικὰ ποικίλματα στοὺς ὤμους (segmenta) καὶ στολίδια στοὺς γύρους. Κάτω ἀπὸ τὸ ἱμάτιο τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ τῆ χλαμύδα τῆς Ἁγ. Κυριακῆς, πέφτει μιὰ ὑποκίτρινη, διάλιθος στενὴ ζώνη. Εἶναι τὸ ὄραριο⁶⁷ (ἢ καὶ ὠράριο), ἄμφιο ἐνδεικτικὸ τοῦ διακονικοῦ ἀξιώματος, παρ' ὅλο ποὺ οὔτε ἡ μιὰ οὔτε ἡ ἄλλη εἶχαν ποτὲ παρόμοιο λειτούργημα. Περίπτωση ἐντελῶς ὅμοια συναντᾶται καὶ στὴ Βοϊάνα τῆς Βουλγαρίας στὰ 1259, μὲ τὴν Ἁγ. Βαρβάρα καὶ τὴν Ἁγίαν Κυριακὴ ὡς διακόνισσες⁶⁸. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν διακονισσῶν καὶ γενικώτερα τῶν Ἁγίων Γυναικῶν στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ κλίτους, ποὺ ἦταν προορισμένο γιὰ τὶς ἐκκλησιαζόμενες γυναῖκες, ἔχει τὴ σημασία της. Ἦσαν ἀκριβῶς οἱ παρθένες καὶ πρὸ πάντων οἱ διακόνισσες, ποὺ εἶχαν ἀναλάβει τὴν τήρηση τῆς τάξεως καὶ τῆς εὐπρεπείας, στὴν περιοχὴ αὐτῆ τοῦ ναοῦ⁶⁹. «Αἱ διακόνισσαι ὡσαύτως ἐφρόντιζον διὰ τὴν ἐν τῷ ναῷ τάξιν, εὐπρέπειαν καὶ καθριότητα τῶν γυναικῶν, αἵτινες οὔσαι κεχωρισμέναι τῶν ἀνδρῶν, ἐλάμβανον θέσιν ἐν τῷ ἐνὶ κλείτει τοῦ ναοῦ, προηγουμένων τῶν διακονισσῶν, ἐπομένων τῶν μὴ ἐχουσῶν διακονικὸν ἀξίωμα χηρῶν ἢ παρθένων, ἀκολουθουσῶν τῶν ἐγγάμων γυναικῶν καὶ τέλος τῶν νεανίδων»⁷⁰.

Κι' ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος ἔγραφε πρὸς τοὺς Ἀντιοχεῖς: «Ἀσπάζομαι τὰς φρουροὺς τῶν ἁγίων Πυλώνων, τὰς ἐν Χριστῷ διακόνους»⁷¹. Ἡ ἀπεικόνιση, λοιπόν, αὐτῶν τῶν ὑψίκορμων Ἁγίων, μὲ τὴν ἡρεμὴ ἀκίνησι καὶ τὴν ἱερατικὴ ἀκμψία, προσέδιδε μνημειακὴ ἐπιβλητικότητα στὸ χῶρο κι' ἐπέδρασε τὴν εὐπρέπεια καὶ τὴν αὐτοσυγκέντρωση

⁶⁷) Γιὰ τὸ ὄραριο βλ. Γ. Α. Σωτηρίου, Τὸ ὄραριον τοῦ Διακόνου ἐν τῇ ἀνατολικῇ ἐκκλησίᾳ (Ἐπιστημ. Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς, τόμ. Α' σελ. 3). Ἐπίσης G. de Jerphanion, La plus ancienne représentation de l' «orarium» du diacre, La voix des monuments Nuov. Ser. Roma - Paris 1938, καὶ Κ. Καλλινίκου, Ὁ χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ 1958 σελ. 516.

⁶⁸) Grabar, La peinture σελ. 125, 159.

⁶⁹) Μιὰ ἀπὸ τὶς ἐτυμολογικὲς ἐρμηνεῖες τοῦ ὄραριου εἶναι καὶ ἐκείνη ποὺ ἔδωσαν ὁ Μιτθλὸς Βλάσταρις καὶ ὁ Βλσαμών: «τὸ θεωροῦσι συγγενεῦον πρὸς τὸ ὠρῶ ἦτοι φυλάσσω καὶ ἐπιτηρῶ» (Κ. Καλλινίκου op. cit. σελ. 519).

⁷⁰) Ε. Θεοδώρου, Ἡ «χειροτονία» ἢ «χειροθεσία» τῶν διακονισσῶν, Θεολογία τόμοι ΚΣΤ' σελ. 72.

⁷¹) Migne P. G. V σελ. 908.

στό ἐκκλησίασμα⁷². Ἄλλ' ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτό, οἱ μεμονωμένες αὐτές μορφές, ἀποτελοῦν μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικώτερες ἐνδείξεις προόδου τῆς τέχνης κατὰ τὸν 14^ο αἰώνα⁷³.

Στὸ τύμπανο τοῦ μεγάλου ἀψιδώματος διατηροῦνται, σὲ σχετικῶς καλὴ κατάσταση, οἱ δύο παραστάσεις: τῆς Προδοσίας καὶ τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη. Ψηλότερα ἀπ' αὐτές, μόλις διακρίνονται σκηνές ἀπὸ τὸν Ἐλκόμενον (;).

Στὴν παράσταση τῆς Προδοσίας (πίν. ΑΒ', εἰκ. 1) ὁ Ἰησοῦς, στὸ μέσον, μὲ πορφυρὸ μαφόριο, ἔχει γεῖρει μὲ θεία ἐγκαρτέρηση καὶ ἀταραξία τὸ κεφάλι, γιὰ νὰ δεχθεῖ ἀπὸ τὸν Ἰούδα τὸν προδοτικὸ ἀσπασμὸ στὴ δεξιὰ παρειά. Αὐτὴ ἢ κάμψη τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ, ποὺ συναντᾶται σχεδὸν σ' ὅλες τὶς ἀπεικονίσεις τῆς Προδοσίας στοὺς ναοὺς τῆς Δυτικῆς Κρήτης, δίδει ὅχι μόνο τὸ μέτρο τῆς μικρότητος τοῦ Προδότη⁷⁴ ἀλλὰ καὶ κυρίως, τονίζει τὸ ὑποβλητικὸ ἀνάστημα τοῦ Ἰησοῦ, ποὺ δεσπόζει μέσα στὸν ὄχλο⁷⁵. Ἡ σκηνὴ τοῦ Πέτρου μὲ τὸ Μάλχο δὲν ὑπάρχει ἢ ἔχει καταστραφεῖ. Ὅπως ἢ Προδοσία ἔτσι κι' ἢ Κάθοδος στὸν Ἄδη (πίν. ΑΒ', εἰκ. 2) εἶναι μιὰ πολυπρόσωπη παράσταση, μὲ δεσπόζουσα καὶ δῶ τὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν ἄξονα ὅλης τῆς συνθέσεως. Φορεῖ ἱμάτιο, σὲ φωτεινὸ, πορτοκαλί χρῶμα, γιὰτὶ ἔτσι ταιριάζει καὶ πρὸς τὴν ἀφήγηση τοῦ Νικοδήμου, ποὺ ἐμπνέει τὴν εἰκονογραφικὴ σύνθεση τῆς Καθόδου στὸν Ἄδη: «καὶ εἰσῆλθεν ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης ὡσπερ ἄνθρωπος καὶ πάντα τὰ σκοτεινὰ τοῦ ἄδου ἐ-

⁷²) Βλέπε: τὸν νάρθηκα τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων στὴν Καστοριά (Α.Β.Μ.Ε. τόμος Δ' σελ. 2^ο), τὸν Ὅσιο Λουκά στὴ Φωκίδα ὅπου οἱ ἅγιες «rappellent d' une manière frappante les saintes représentées dans le Ménologe Basilien» (C. Diehl, Choses et Gens de Byzance 1926, σελ. 69) καὶ Βοιάννα (Βουλγαρίας) Grabar, op. cit. σελ. 125, 159.

⁷³) B. G. Sotiriu, Die byzantinische Malerei des XIV Jahrh. in Griechenland (Ἑλληνικά τόμος Δ' 1928, σελ. 9^ο).

⁷⁴) «Mon fils, à l'approche du traître, lui dit la Vierge, s' inclina vers lui, parce que Judas était de petit taille» (L. Réau, op. cit. II 2 σελ. 434).

⁷⁵) Σὲ εἰκονογραφίες ἄλλων περιοχῶν, ὁ Χριστὸς παριστάνεται εὐθυτενῆς καὶ ἄκαμπος. Βλέπε λ. χ. Πελεκανίδη, Καστοριά εἰκ. 123α, 156α, 234. Α. Σ. Ἰωάννου, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, 1959 εἰκ. 41. Γ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, εἰκ. 66. Α. Grabar, La peinture Religieuse, εἰκ. XXV (Zemen) IV (Vukovo) LVII, LX (Poganovo). G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie présenté par Frolow, 1954 εἰκ. 67,β (Fasc. I) καὶ εἰκ. 76,1 (fasc. II). Στὴν τελευταία, ποὺ ἀνήκει στὸ Arilje (1296), ὁ Χριστὸς ἔχει γεῖρει, ἐλαφρῶς τὸ σῶμα πρὸς τὸν Ἰούδα. Κοινὸ στοιχεῖο σ' ὅλες εἶναι ἢ Ἐλευση τοῦ Ἰούδα ἀπὸ τ' ἀριστερά, κι' ὅχι ἀπὸ τὰ δεξιὰ, ὅπως στ' ἀνατολικά πρότυπα.

φωτίσθησαν»⁷⁶. Τὸ ἱμάτιο ἀνεμίζεται πρὸς τὰ πίσω, γιὰ νὰ καταδειχθεῖ ἡ ὀρμητικὴ κάθοδος τοῦ Θριαμβευτῆ. «Ὁμοια ἀνεμιζόμενο ἱμάτιο ἔχουν οἱ παραστάσεις τοῦ 11^{ου} αἰώνα, ὅπως στὴ Νέα Μονὴ Χίου καὶ στὸν Ὅσιο Λουκᾶ Φωκίδος»⁷⁷.

Ὁ Χριστὸς βραχύσωμος (ὅπως καὶ στὸν Ὅσιο Λουκᾶ) ὑποβαστάζει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸν Ἀδὰμ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ τὸ ἔμβλημα τῆς σωτηρίας: σταυρὸ διάλιθο, μὲ δυὸ ἐγκάρσιες κεραῖες. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὁ ὄγκος καὶ ἡ βαρύτητα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τὴ μακεδονικὴ τέχνη τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 14^{ου} αἰώνα, μὲ ἀντιπροσωπευτικὸ παράδειγμα τῆς μορφῆς τοῦ Πανσέληνου⁷⁸. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδὰμ διακρίνεται ἡ Εὔα⁷⁹, ποὺ τείνει πρὸς τὸ Χριστὸ τὰ χέρια, σκεπασμένα μὲ τὸ ἱμάτιο⁸⁰ καὶ πίσω ἀπὸ τὴν Εὔα δυὸ ἄλλες μορφές. Ἡ μιὰ ἀπ' αὐτὲς πιθανῶς νὰ παριστάνει τὸν Ἀβελ, ποὺ ἐμφανίζεται στὴν εἰκονογράφηση τῆς Καθόδου μετὰ τὸ 12^ο αἰώνα. Οἱ προπάτορες φοροῦν φωτοστέφανα, ὅπως καὶ στὶς Καππαδοκικὲς καὶ γενικὰ στὶς ἀνατολικὲς συνθέσεις⁸¹. Ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, εἰκονίζονται ὄρθιοι οἱ δυὸ ἐστεμμένοι προφῆτες: ὁ Δαβὶδ καὶ ὁ Σολομὼν, ἐνῶ πίσω τους διακρίνεται τὸ στιβαρὸ κεφάλι τοῦ Προδρόμου. Ἡ τοποθέτηση αὐτῆ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο, ἴσως νὰ ὀφείλεται σὲ ἀνατολικὴ ἐπίδραση, ἀφοῦ ἡ ἀπουσία Του ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ Καππαδοκικὸ στοιχεῖο⁸².

Στὸ βᾶθος εἰκονίζεται γεροντικὴ μορφή, μὲ φωτοστέφανο, ποὺ πιθανὸν νὰ παριστάνει τὸν Προφήτη Ἡσαΐα⁸³.

⁷⁶) C. Tischendorf, Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα, σελ. 307.

⁷⁷) E. Diez καὶ Otto Denius, Byzantine Mosaics in Greece, Daphni and Hosios Lucas, 1931, πίν. XIV καὶ εἰκ. 115.

⁷⁸) Ἀ. Ευγγουπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση, σελ. 60.

⁷⁹) Ἡ θέση τῆς Εὔας πίσω ἀπὸ τὸν Ἀδὰμ παρατηρεῖται στὶς Καππαδοκικὲς τοιχογραφίες (βλ. καὶ Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, 2ème Album πίν. 102 καὶ 3ème album πίν. 199,2).

⁸⁰) Ἔτσι, μὲ ὁλότελα σκεπασμένα τὰ χέρια, εἰκονίζεται ἡ Εὔα σὲ παραστάσεις τοῦ 11^{ου} αἰώνα (Δαφνί, Ὅσιο Λουκά). Ἐπίσης βλ. A.B.M.E. τόμ. Δ' σελ. 46 καὶ Πελεκανίδου, Καστορία πίν. 95α.

⁸¹) Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφὴ ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, E.E.B.Σ. τόμος Β' σελ. 244 καὶ συν.

⁸²) C. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, 1o Album πίνακες 31.3, 31.1, 41.4 κλπ.

⁸³) Ἀ. Ευγγουπούλου, Βυζαντινὰ εἰκονογραφικὰ γλυπτά, E.E.B.Σ. τόμος 15ος σελ. 259.

ΓΕΝΙΚΕΣ ΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ποικίλες εἶναι οἱ τεχνοτροπικὲς ἐπιδράσεις ποὺ διασταυρῶνονται στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Παγωμένου. Ἐὰν ανατολικά στοιχεῖα καὶ κάποιος μοναχικὸς συντηρητισμὸς, συμπλέκονται μὲ τὰ μακεδονικὰ καί, γενικώτερα, μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς παλαιολογείου ἐποχῆς, φαινόμενο ποὺ ἔχει κι' ὅλας διαπιστωθεῖ καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Παγωμένου⁸⁴ κι' ἔχει εὐρύτερα καὶ ἀναλυτικώτερα μελετηθεῖ σὲ Κρητικὰ μνημεῖα τοῦ 14^{ου} καὶ 15^{ου} αἰῶνα⁸⁵. Στοιχεῖα καὶ θέματα ἀνατολικά ὅπως: οἱ ἔφιπποι ἅγιοι⁸⁶ (θέμα κι' αὐτὸ ἀγαπητὸ στὸν Π.), ἡ Δέησις στὸ τεταρτοσφαιρεῖο, μὲ τὸν εἰδικὸ μάλιστα τύπο, ἡ Παναγία ποὺ γνέθει, καὶ οἱ φτεροῦγες στὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ἡ μικρὴ μορφή τοῦ Σκυλογιάννη μπροστὰ στὴ μεγάλη παράσταση τοῦ ἔφιππου Ἁγίου Δημητρίου, ἡ τεράστια μορφή τοῦ Παντοκράτορα στὴν κόγχη καὶ οἱ σχετικὰ ἤρεμες μορφές τῆς Μεταμορφώσεως, ποὺ θυμίζουν πρότυπα τοῦ 11^{ου} αἰῶνα, ἀναπτύσσονται πλάι ἢ καὶ μαζὶ μὲ θέματα τῆς συγχρόνου ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες κάτω ἀπὸ τὴ Δέηση, οἱ μεμονωμένες, ὄρθιες, μορφές τῶν Ἁγίων Γυναικῶν, μὲ τὴν ἀλήθεια καὶ τὴ φυσικότητα τῶν ἐνδυμάτων καὶ τέλος ἡ ἐκδηλῆ προσπάθεια νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ ἰδιότυπη αἴσθησις τρίτης διαστάσεως, μὲ τὴν συχνὴ ἀπεικόνισις οἰκοδομημάτων, ποὺ θέλουν νὰ δώσουν βάθος στὴ σύνθεσις⁸⁷ καὶ πού, παράλληλα, μαρτυροῦν κάποια ἰταλικὴ ἐπίδρασις, διαδεδομένη ἄλλωστε σὲ πολλὰ σύγχρονα μνημεῖα τῆς Κρήτης⁸⁸. Καὶ τὰ μὲν ἀρχαῖκά στοιχεῖα, εἶναι πιά γνωστὸ ὅτι ἀποτελοῦν

⁸⁴) Βλ. Κ. Καλοκύρη, *Ι. Παγωμένος* *op. cit.* σελ. 357 καὶ συν.

⁸⁵) Α. Ευγγουλόπουλου, *Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν* σελ. 46 καὶ συν.

⁸⁶) Κ. Καλοκύρη, *op. cit.* σελ. 356. Τὴ σημασία τῶν ἐφίππων ἁγίων ἐτόνισε ὁ Grabar: «Ὅλες οἱ χώρες ἐγνώρισαν τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καβαλάρη, μὰ εἶναι πάρα πολὺ σπάνιο νὰ βρεθοῦν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο, τὴν Καππαδοκία καὶ τὴν Ἰταλία τοῦ νότου, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Ἀνατολή, εἰκόνες τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, τοῦ Ἁγίου Μερκουρίου καὶ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων ποὺ νὰ τοὺς εἰκονίζουν ἐφίππους. Υποθετώντας αὐτὴ τὴν εἰκονογραφία, οἱ καλλιτέχνες τῶν Βαλκανίων ἀπέδειξαν πόσο εἶναι προσκολλημένοι σὲ ἀνατολικὲς πηγές» (Α. Grabar, *La peinture Religieuse* σελ. 299). Καὶ οἱ ἔφιπποι στρατιωτικοὶ Ἅγιοι εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ θέματα τῶν ἁγιογράφων τῆς Δυτικῆς, πρὸ πάντος, Κρήτης.

⁸⁷) Βλέπε προχείρως ὅσα σχετικὰ ἔγραψαν: Α. Grabar, *La peinture Byzantine* (SKIRA) σελ. 138.—Α. Grabar, *La peinture religieuse* σελ. 341, 351.—C. Diehl, *Manuel*, σελ. 426.—Α. Ευγγουλόπουλος, Μ. Πανσέληνος σελ. 23.—Μ. Chatzidakis, *Rapports ecc.* σελ. 147.

⁸⁸) Μ. Chatzidakis, *Contribution a l'étude de la peinture post-*

ἐπιβιώσεις παλαιότερων προτύπων, ἐνῶ τὰ νεώτερα εἶναι σαφεῖς ἐνδείξεις τῆς καινούριας πνοῆς πού ἔρχεται νὰ σπάσει τὴν ἱερατικὴ ἀκαμψία καὶ νὰ ἐμφυσήσῃ τὴ ζωὴ καὶ τὴν κίνηση, στὰ σώματα καὶ τὶς ἐκφράσεις. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὰ πρόσωπα τοῦ Παγωμένου — πού συχνὰ τὰ διακρίνει χάρη καὶ εὐγένεια (Ἅγιος Γεώργιος, Ἅγιος Δημήτριος) — διατηρεῖται μιὰ ἀρχαϊκὴ ἀταραξία, καὶ μόνο στὴ μορφὴ τοῦ Παντοκράτορα διαφαίνεται μιὰ λανθάνουσα, ἀκαθόριστη ἀγωνία. Γενικά, τὸ στοιχεῖο τῆς δραματικότητος, ἀγαπητὸ στοὺς Μακεδόνες⁸⁹, εἶναι ξένο στὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ Παγωμένου⁹⁰. Οἱ μορφές του, ἀκόμα κι' ἂν δὲν ἐμφανίζονται τὴν στέρεη δομὴ πού ἔχει τὸ κεφάλι τοῦ Παντοκράτορα (στὴ Δέηση) ἢ τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Προδρόμου (στὴν Κάθοδο), ὅμως τὶς ζωντανεῖ ὁ παλμὸς ἐνὸς καινούριου ρεαλισμοῦ, καθὼς τὶς μοντελάρει ἢ σκιὰ ἢ πέφτουν, ἄτακτα, τὰ πλούσια φῶτα πάνω στὰ ροῦχα, πού ἀναδιπλώνονται καὶ ταράσσονται ἀπὸ ἓνα νέο πλαστικὸ ριγος, τονίζοντας τὸ ἀνθρώπινο σῶμα στὴν κίνησή του. Οἱ πολυπρόσωπες σκηνές καὶ ἡ πολυχωμία εἶναι τὰ νέα στοιχεῖα, πού ἐνισχύουν αὐτὴ τὴν ἐκφραση τοῦ συγκρατημένου ρεαλισμοῦ.

Τὸ σχέδιο εἶναι ἄνετο καὶ ἐλεύθερο, ἐμπνευσμένο ἀπὸ μιὰ λαϊκότεροπὴ διάθεση, δίχως τὴν δυσκαμψία καὶ τὴν ψυχρότητα ἐκείνην πού προσδίδει ἡ σχηματοποίηση, ὅπως τὸ παρατηροῦμε σὲ ἄλλες περιπτώσεις. Παραβάλλοντας, λόγου χάρι, τὸ κεφάλι τοῦ Παντοκράτορα (κι' εἶναι ὁμοίας κατασκευῆς καὶ τὸ κεφάλι τοῦ Παντοκράτορα στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μάζας Ἀποκορώνου) μὲ τὴν ἔντονα στυλιζαρισμένη, ἀλλὰ καὶ τόσο δυνατὴ, μορφὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου⁹¹, στὴν ὁμώνυμη ἐκκλησία τῆς Μονῆς (Σελίνου) διδάσκεται κανεὶς πολλὰ καὶ παράλληλα ἀντιλαμβάνεται γιατί ἡ τελευταία αὐτὴ εἰκόνα δὲν μπορεῖ νὰ ᾖ ἔργο τοῦ Παγωμένου⁹².

byzantine, Extrait de l' «Hellenisme contemporaine» 1953 σελ. 11 καὶ Μ. Chatzidakis, Rapports σελ. 147.

⁸⁹) «Les Macédoniens ont le sens du drame, les Crétois celui de la tenue et de la noblesse» (G. Millet, L' Art des Balkans et l' Italie aux XIII siècle—Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, II Roma 1940, σελ. 285).

⁹⁰) Νομίζω ὅτι ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ καὶ τοῦτο: Ἐπτά εἶναι οἱ σίγουρες ἐκκλησίες πού διακόσμησε ὁ Παγωμένος. Ἀπ' αὐτὲς μονάχα σὲ δύο (στὸν Ἀλίκαμπο καὶ στοὺς Κομητάδες) ζωγραφίζει τὴ Σταύρωση. Σὲ καμιὰ δὲν εἰκονίζει τὸ Θρῆνο, ἐνῶ εἶναι θέμα γνωστὸ καὶ τὸ συναντοῦμε ἀπὸ τὸ 1310 στὸ ναὸ τοῦ Σωτήρος, στὸ Κεφάλι (Κισάμου). Ἐπίσης λείπει καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Τόσο ὁ Θρῆνος ὅσο καὶ ἡ Κοίμησις, εἶναι θέματα ὅπου ἡ δραματικὴ διάθεση βρίσκει ἔδαφος ν' ἀναπτυχθεῖ.

⁹¹) Κ. Καλοκύρη, *op. cit.* πίνακα ΜΑ 2.

⁹²) Εἶχα διατυπώσει στὴν παρατήρησι 14 τὴν ἀποψη ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ.

Ἡ στενή, τέλος, συγγένεια ὀρισμένων παραστάσεων μὲ τὶς μακεδονικὲς (ὅπως λ. χ. ἡ Γέννηση), ἣ καὶ θεμάτων ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν ἱστορία ἢ τὸν ἱστορικὸ μῦθο τῆς Μακεδονίας (Ἅγιος Δημήτριος καὶ Σκυλογιάννης) προδίδουν μιὰ ἀμεσώτερη ἐπίδραση τῆς σχολῆς τῆς Θεσσαλονίκης⁹³ πάνω στὸν Παγωμένο, κι' αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ σκεφτοῦμε σὲ μιὰ ἐνδεχόμενη παραμονή τοῦ ζωγράφου μας στὴν Μακεδονικὴ πρωτεύουσα⁹⁴. Ἀναφέρεται μάλιστα πὼς στὰ περίχωρα τῆς Θεσσαλονίκης

Νικολάου, δὲν φαίνεται νὰ ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν Παγωμένο, ὅπως ἀνεπιφύλακτα τὸ ὑπεστήριξεν ὁ Gerola καὶ τελευταία ὁ Κ. Καλοκύρης, ἀν καὶ μὲ κάποια ἐπιφύλαξη (op. cit. σελ. 357 - 358). Ἴδου μερικὲς γρήγορες παρατηρήσεις:

α) Τὸ ἔντονο στυλιζάρισμα τῆς μορφῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Ἄν ἐπιχειρήσουμε μάλιστα μιὰ πρόχειρη ἐξέταση μὲ δύο βασικοὺς ἄξονες: ἓνα κατακόρυφο (συμμετρίας) ποὺ τέμνει σὲ δύο ἐντελῶς ὅμοια μέρη τὸ κεφάλι κι' ἓνα ὀριζόντιο, ποὺ διέρχεται ἀπὸ τὴ βάση τῆς μύτης, καὶ τέμνει κατ' ὀρθὴν γωνία τὸν πρῶτο, τότε παρατηροῦμε τὰ ἑξῆς: ἂν ΑΒ εἶναι τὸ μῆκος τοῦ κατακόρυφου τμήματος, ἀπὸ τὴν κορυφή τῆς κεφαλῆς (Α) ὡς τὸ κάτω ἄκρο τῆς γενειάδας (Β) καὶ ἂν (Δ) εἶναι τὸ σημεῖο ποὺ συναντᾶ τὸν κατακόρυφο ὁ ὀριζόντιος ἄξονας, τότε προκύπτει ἡ ἀναλογία $\frac{AB}{BD} = \frac{BD}{AD}$ ποὺ εἶναι τῆς Χρυσῆς τομῆς. Τέτοιες ἀναλογίες, ὡστόσο, ὅσο κι' ἂν εἶναι συμπτωματικὲς, προδίδουν μιὰ ἐνστικτώδη ροπή καὶ συνάμα ὑποταγή στὸ μέτρο, πράγμα ὀλοῦτελα ξένο πρὸς τὴν ἐλεύθερη ἰδιοσυγκρασία τοῦ Παγωμένου.

β) Τὸ μοντέλαρισμα τῆς μορφῆς: ἄσπρη γραμμὴ (τὰ φῶτα) ποὺ ἀκολουθοῦν μιὰ ἐντελῶς ἁρμονικὴ διάταξη στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου, ποὺ δὲν συναντᾶται σὲ καμμιά ἀπὸ τὶς μορφές ποὺ ζωγράφησε ὁ Παγωμένος.

γ) Ἡ ὑπερβατικότητα τῆς μορφῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου δὲν συμβιδάζεται μὲ τὸ ρεαλιστικὸ πνεῦμα ποὺ ἐμψυχώνει τὶς μορφές τοῦ Παγωμένου καὶ εἰδικώτερα μὲ τὴν ἐξανθρωπισμένη ἔκφραση τοῦ Παντοκράτορα.

δ) Τὸ ρητὸ περίγραμμα, ποὺ δίδει μιὰ ἰδιαίτερη ἀδρότητα στὸ κεφάλι τοῦ Ἁγ. Νικολάου. Ἡ γραμμὴ στὸν Π. παρουσιάζει συχνὰ κάποια ροϊκότητα καὶ πάει νὰ διαλυθεῖ μέσα στὴ σκιά.

Ἐνα τελευταῖο στοιχεῖο, ποὺ νομίζω δὲν πρέπει νὰ προτάσσεται, ἀφοῦ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο τοῦ Παγωμένου πείθει γιὰ τὰ παραπάνω, εἶναι τοῦτο: ὅτι ὁ χῶρος ποὺ διακόσμησε ὁ Π. στὸν Ἅγιο Νικόλαο Σελίνου, εἶναι ὁ Σταυρεπίστεγος, πρὸς δυσμὰς, νάρθηκας, μεταγενέστερης κατασκευῆς, ὅπου καὶ ἡ ἐπιγραφή τοῦ ζωγράφου. Ὁλόκληρος ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος αὐτοῦ τοῦ διαμερίσματος εἶναι καταστρεμμένος. Κάπου - κάπου διακρίνονται ἴχνη. Ἀκόμα κι' ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή, μόλις ποὺ διακρίνει κανεῖς, σκόρπια, μερικὰ γράμματα καὶ τὴν ἡμερομηνία: 6823. Τὸ μεγάλο ὅμως, κεφάλι τοῦ Ἁγίου Νικολάου βρίσκεται στὸν νότιο τοῖχο τοῦ πρὸς ἀνατολὰς ἀρχαιότερου κλίτους, ὅπου διασώζονται ἀκόμα ἀρκετὲς ἄλλες παραστάσεις.

⁹³) M. Chatzidakis, Rapports σελ. 139, τοῦ ἴδιου, Contribution σελ. 11. Α. Ευγγόπουλου, Σχεδιάσμα 46.

⁹⁴) Βλ. καὶ Κ. Καλοκύρη, Αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι σελ. 48.

υπήρχε κατά τὸ 1^ο ἡμισυ τοῦ 14^{ου} αἰώνα, χωριὸ τῶν Κρητικῶν⁹⁵, πρᾶγμα ποὺ ἐνισχύει ἀρκετὰ ἓνα τέτοιο ἐνδεχόμενο.

Αὐτὲς οἱ ζωγραφικὲς καὶ θεματογραφικὲς ἀπηχήσεις τῶν βορείων περιοχῶν τῆς Ἑλλάδος, στὶς νοτιότερες τῆς ἀκρώρειες, δίδουν τὸ πρόσθετο μέτρο μιᾶς βαθύτερης συνοχῆς, ποὺ χάρις σ' αὐτὴ διεσώζοντο οἱ παραδόσεις καὶ ἐξασφαλίζετο μιὰ ἐνότητα καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως, ποὺ εἶναι τὶς περισσότερες φορές καὶ ἐνότητα ἐθνική.

Κ. Ε. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ

⁹⁵) Ο. Tafra li, op cit. σελ. 223.



Σχέδ. 4. — Κόσμημα στὴν Ἄντυγα τοῦ Βορ. Δυτ. ἀψιδώματος