



ΜΥΡΤΑΛΗΣ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Η ΒΛΑΧΕΡΝΑ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ



ΑΘΗΝΑΙ 2009

Εικόνα έξωφύλλου:

*Ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας
στὴν Κωνσταντινούπολη.*

Η ΒΛΑΧΕΡΝΑ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

ISSN 1105-7785
ISBN 978-960-8145-78-8

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία
Πανεπιστημίου 22, Ἀθῆναι 10672
fax 2103644996, τηλ. 2103609689
secr@archetai.gr - www.archetai.gr

Ἐπιμέλεια ἐκδόσεως: Ἡλέκτρα Ἀνδρεάδου
Γενικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Λούση Μπρατζιώτη

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 264

ΜΥΡΤΑΛΗΣ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Η ΒΛΑΧΕΡΝΑ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ



ΑΘΗΝΑΙ 2009

Στη Μυρτώ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Είσαγωγή	11
Οί τοιχογραφίες του Ίερού και του κυρίως ναού	17
Εικονογραφικό πρόγραμμα	19
Εικονογραφία	25
Τεχνοτροπία	49
Ίστορικά στοιχεία, έρμηνεία και χρονολόγηση	61
Οί τοιχογραφίες του νάρθηκα	69
Εικονογραφικό πρόγραμμα	71
Εικονογραφία	75
Τεχνοτροπία	105
Έρμηνεία και χρονολόγηση	115
Summary	123
Συντομογραφίες - Βιβλιογραφία	143
Γενικό εύρετήριο	149
Εικονογραφικό εύρετήριο	153
Κατάλογος εικόνων	156
Πίνακες εικόνων	159
Προέλευση φωτογραφιών	160

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ κατάληψη τῆς Κωνσταντινούπολης τὸ 1204 ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους ἐπέφερε τὴ διάλυση τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας καὶ τὴν κατάτμηση τῆς ἀπὸ τοὺς Λατίνους. Ἀνεξάρτητα ἑλληνικὰ κράτη δημιουργήθηκαν στὰ ἐλεύθερα ἐδάφη της. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος Κομνηνὸς Δούκας, ἐξάδελφος τῶν τελευταίων βασιλέων Ἰσαακίου Β' καὶ Ἀλεξίου Γ' τῶν Ἀγγέλων, ἔφυγε στὴν Ἄρτα καί, ἐκεῖθεν ὀρμώμενος, ἵδρυσε στὰ δυτικά μέρη τοῦ Βυζαντίου τὸ λεγόμενο κατόπιν δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου, τὸ ὁποῖο ἔφθασε νὰ ἐκτείνεται στὴν Παλαιὰ καὶ τὴ Νέα Ἠπειρο, ἀπὸ τὴ Ναύπακτο ἕως τὸ Δυρράχιο, τὴ Θεσσαλία καὶ τὴν Κέρκυρα¹. Οἱ «σκηπτροκρατοῦντες τῶν δυτικῶν φρουρίων» διεκδίκησαν παράλληλα μὲ τὴν αὐτοκρατορία τῆς Νίκαιας τὴν Κωνσταντινούπολη, πού τὴν ἀνέκτησε τὸ 1261 ὁ Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγος τῆς Νίκαιας.

Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μιχαὴλ, κύριος τῆς Ἠπείρου ἀναδείχθηκε ὁ ἀδελφὸς του Θεόδωρος Κομνηνὸς Δούκας (1215-1230), ὁ ὁποῖος κατέλαβε τὸ 1224 τὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου στέφθηκε ἀργότερα αὐτοκράτορας. Τὸ κράτος τῆς Θεσσαλονίκης διατηρήθηκε ἕως τὸ 1246, πού ἡ «Μεγαλόπολις» περιῆλθε στὴ Νίκαια. Μὲ τὴν πτώση τοῦ Θεοδώρου, τὴν ἐξουσία στὴν Ἄρτα ἀνέλαβε ὁ Μιχαὴλ Β' Κομνηνὸς Δούκας (περ. 1230-1267/68), γιὸς τοῦ Μιχαὴλ Α'. Στὸ τέλος τῆς μακρᾶς ἡγεμονίας του ὁ δεσπότης Μιχαὴλ διένειμε τὸ κράτος, ἀφήνοντας στοὺς γιούς του Νικηφόρο καὶ Ἰωάννη τὴ διοίκηση τῆς Ἠπείρου καὶ τῆς Θεσσαλίας, ἀντίστοιχα. Τὸν Νικηφόρο Α' Κομνηνὸ Δούκα (1267/68-1296) διαδέχθηκε ὁ γιὸς του Θωμᾶς (1296-1318), ὁ τελευταῖος τῶν Ἀγγέλων τῆς Ἠπείρου. Τὸ δεσποτάτο, μὲ πρωτεύουσα ἕστερα τὰ Ἰωάννινα, ἐπέζησε ἕως τὴν κατάληψη τῆς Ἄρτας ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανοὺς Τούρκους τὸ 1449, τῆς Βόνιτσας καὶ νησιῶν τοῦ Ἰονίου τὸ 1479.

Τὸ ἡπειρωτικὸ κράτος παρέλαβε καὶ συνέχισε τὴ θεσμοθετημένη παράδοση τοῦ Βυζαντίου καὶ διέλαμψε μὲ τὴ δυναμικὴ συγκρότηση, τὴν ἐδαφικὴ ἀνάπτυξη καὶ τὴν πολιτικὴ ἰσχύ του κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα, πού ἐπέδειξε καὶ στὴν τέχνη τὴ μεγάλη ἀκμὴ του. Εἰκόνα αὐτῆς τῆς ἀκμῆς σὲ παντοειδεῖς ἐκδηλώσεις ἀποδίδουν τὰ μνημειακὰ κατάλοιπα, καὶ κυρίως τὰ ἐκκλησιαστικὰ καθιδρύματα πού κόσμησαν τότε τὴν Ἄρτα καὶ τὴν εὐρύτερη περιοχὴ της, μὲ ἐξοχότερο τὸν ναὸ τῆς Παρηγορήτισσας.

Στὰ σπουδαιότερα κτίσματα τῆς Ἄρτας ἀνήκει τὸ καθολικὸ τῆς ἀφιερωμένης στὴν Παναγία μονῆς τῆς Βλαχέρνας, πού ὑπῆρξε ἡ ταφικὴ ἐκκλησία τῶν δεσποτῶν².

Ἡ μονὴ τῆς Βλαχέρνας βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὴν Ἄρτα, ἀπὸ τὴν ὁποία τὴ χωρίζει ὁ ποταμὸς Ἄραχθος, ὑψωμένη στὸ ἄκρο τοῦ χωριοῦ Βλαχέρνα, πού τῆς ὀφείλει τὸ ὄνομα. Ὡς μονὴ «τῆς Βλαχερνιτίσσης» ἀναφέρεται στὴν πρώτη γνωστὴ μαρτυρία της λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1230, σὲ συνοδικὴ πράξη τοῦ μητροπολίτη Ναυπάκτου καὶ Ἄρτης Ἰωάννη Ἀποκαύκου γιὰ τὴ μετατροπὴ τῆς ἀνδρικής τότε μονῆς σὲ γυναικεία³. Σημειώ-

1. Γιὰ τὸ δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου βλ. Nicol, *Despotate*. Ὁ ἴδιος, *Despotate 1267-1479*. Ὁ ἴδιος, Ὑστεροβυζαντινὴ περίοδος (1204-1479), *Ἠπειρος* 198 κέ. Γιὰ τὴν ἀναχρονιστικὴ ὀνομασία τοῦ κράτους ὡς δεσποτάτου Ἀ. Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Τὸ ἀξίωμα τοῦ «δεσπότη» καὶ τὰ δεσποτικά ἔγγραφα τῆς Ἠπείρου*, *Μεσαιωνικὴ Ἠπειρος* 73 κέ.

2. Γιὰ τὴ μονή, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ καθολικοῦ Ὁρλάνδος, *Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν* 3 κέ., 180. D. I. Pallas, *RbK* II, λ. *Epiros*, στ. 259, 278, 283 κέ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἠπειρον, ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος* (Θεσσαλονίκη 1975) 20 κέ., 186 κέ. Γ. Βελένης, *Ἐρμηνεῖα τοῦ ἐξωτερικοῦ διακόσμου στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ* (Θεσσαλονίκη 1984) 260, 272 καὶ σποραδικά. Κ. Τσουρῆς, *Ὁ κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος τῶν ὑστεροβυζαντινῶν μνημείων τῆς Βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος* (Καβάλα 1988) 32 κέ., 194 κέ. καὶ σποραδικά. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας* 182 κέ. Α. Liveri, *Die Bauplastiken des 13. und 14. Jahrhunderts in Arta, Beitrag zur Kulturgeschichte des «Despotats» von Epiros* (πολυγρ. διδ. διατρ., Wien 1996) 15 κέ. Βοκοτόπουλος, *Ἡ τέχνη τοῦ «δεσποτάτου»* 224 κέ., 230 κέ., 235. Χ. Μπούρας - Λ. Μπούρα, *Ἡ ἑλλαδικὴ ναοδορία κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα* (Ἀθήνα 2002) 88 κέ. καὶ σποραδικά. Παπαδοπούλου, *Ἡ βυζαντινὴ Ἄρτα* 69 κέ. Βοκοτόπουλος, *Ἡ τέχνη στὴν Ἠπειρο* 49, 52, 54, 55. Β. Ν. Παπαδοπούλου, *Βυζαντινὰ γλυπτὰ τῆς Ἠπείρου* (ὑπὸ ἐκδοσιν).

3. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, *Συνοδικὰ γράμματα* 14 κέ., ἀρ. 3. Talbot, *Affirmative Action* 399 κέ. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στοὺς ἀκόλουθους χρόνους ἡ μονὴ ἀναφέρεται ὡς Βλαχέρνα, Βλαχιόρινα, Βλαχιόρενα (Ὁρλάνδος, *Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν* 4, 5, 178). Τὴν ἐπωνυμία *Ἡ ΒΛΑΧΕΡΝΑ* φέρει ἡ δεομένη Παναγία σὲ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Βασιλείου τῆς Ἄρτας, πού ἔχει χρονολογηθεῖ στὸν 14ο αἰῶνα (Παπαδοπούλου - Τοιάρια, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 56, εἰκ. 46), καθὼς καὶ νεότερη τοιχογραφία στὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ (βλ. σ. 71 τῆς μελέτης).

νεται κατόπιν στη γαλλική παραλλαγή του *Χρονικού του Μορέως*, όπου αναφέρεται ότι ο δεσπότης Θωμάς κατά την πολιορκία της Άρτας το 1304 από τον στρατό του Καρόλου Β' του Ανδεγαυού κατέφυγε «à une abbaye de Nostre Dame que on dit la Blakerne»⁴.

Από το βυζαντινό μοναστήρι σώζεται ο επιβλητικός σε μέγεθος και εμφάνιση ναός (εικ. 1-4). Τα λίγα βοηθητικά οικήματα και ο τοίχος του περιβόλου ανάγονται σε μεταγενέστερους χρόνους, με παλαιότερο στοιχείο ένα παράθυρο σε βοηθητικό κτίσμα που φέρει λίθινο ύστερο-γοτθικό περιθύρωμα.

Η εκκλησία έχει τον αρχιτεκτονικό τύπο τρίκλιτης τρουλαίας βασιλικής με τρεις άψιδες Ίερού, νάρθηκα και κατεστραμμένες στοές (σχέδ. σελ. 15). Τρεις τρούλοι καλύπτουν τα κλίτη, με κύριο τον κεντρικό, τυφλός τρούλος-φουρνικό το ανατολικό μέρος του βόρειου κλίτους και το μέσο του νάρθηκα, αντίστοιχα, και καμάρες το τριμερές Ίερό και τους λοιπούς χώρους στον κυρίως ναό και τον πρόναο.

Στο έξωτερικό ο ναός, πρώιμο και σημαντικό δημιούργημα της αρχιτεκτονικής σχολής που αναπτύχθηκε στο δεσποτάτο της Άρτας, ύπερφώνεται έντυπωσιακός στις διάφορες όψεις του, κυρίως στην ανατολική και τη νότια, με πλούσια διάρθρωση και πυκνά ζυγισμένο κεραμοπλαστικό διάκοσμο στα τριγωνικά αετώματα που επιστέφουν τους τοίχους, στους τρούλους και στα ποικίλα ανοίγματα.

Στην υπάρχουσα κατάσταση, ο ναός της Βλαχέρνας παρουσιάζει πέντε οικοδομικές φάσεις. Η αρχαιότερη ανάγεται στον 10ο αιώνα και η νεότερη στους μεταβυζαντινούς χρόνους, με το κύριο σώμα του οικοδομήματος να εκτείνεται στον 13ο αιώνα⁵.

Η αρχική εκκλησία ήταν μία τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική του 10ου αιώνα, από τα παλαιότερα κτίσματα της Άρτας. Την διαδέχθηκε κατά τον πρώιμο 13ο αιώνα το ύψιστάμενο κτίριο με τη μορφή τρίκλιτης θολοσκέπαστης βασιλικής, εκτεινομένης βορειότερα, η οποία ένσωμάτωσε στο διακονικό το Ίερό Βήμα του πρώτου ναού, με την ήμικυκλική στο έξωτερικό άψίδα. Κοντά στα μέσα του αιώνα ανακατασκευάστηκαν τα ψηλότερα μέρη της εκκλησίας: προστέθηκαν οι τρούλοι, το φουρνικό και τα αετώματα στους μακρούς τοίχους. Σε ύστερους χρόνους του 13ου αιώνα οικοδομήθηκαν ο νάρθηκας και οι στοές, των οποίων σώζονται τμήματα κατά μήκος της δυτικής και της νότιας πλευράς. Μικρές επεμβάσεις έγιναν, τέλος, κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, όταν περιορίστηκαν και κλείστηκαν με

τοιχοποιία οι θύρες του ναού και κτίσθηκε το κωδωνοστάσιο που ύψώνεται στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα.

Οι τοιχογραφίες που κόσμησαν κατά τον 13ο αιώνα το καθολικό της μονής της Βλαχέρνας πραγματοποιήθηκαν σε δύο φάσεις ζωγραφικής, του ναού και του νάρθηκα, αντίστοιχα⁶. Ανακαλύφθηκαν το 1975, στη διάρκεια εργασιών για τη στερέωση του κτιρίου με την έμφραξη πολλών κατεσπαρμένων ρωγμών που απειλούσαν τη στατική του επάρκεια. Η διερεύνηση των ρηγμάτων από το έσωτερικό της εκκλησίας επέφερε την αποκάλυψη των τοιχογραφιών, που βρέθηκαν σε διάφορα σημεία, κάτω από τον φλοιό αποκολλημένων επιχρισμάτων στην περιοχή των ρωγμών⁷. Λίγο αργότερα, οι συντηρητές ανέλαβαν την κανονική απαλλαγή της ζωγραφικής από τα νεότερα άβεστοχρίσματα, τη συστηματική στερέωση και τον καθαρισμό της. Οι εργασίες σταμάτησαν το 1978⁸.

4. *Livre de la Conquete*, Ed. A. Buchon, *Recherches historiques sur la principauté française de Morée et ses hautes baronies I* (Paris 1845) 459. Όρλάνδος, Μονή των Βλαχερνών 4.

5. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική* ό.π. (σημ. 2) 186 κέ. Τσουρής, *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος* ό.π. (σημ. 2) 32, 194 κέ., παρένθ. πίν. Α'. Βοκοτόπουλος, *Η τέχνη του «δεσποτάτου»* 224 κέ. Ό ίδιος, *Η τέχνη στην Ήπειρο* 49.

6. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινές τοιχογραφίες στη μονή Βλαχέρνας της Άρτας, *ΑΑΑ VIII*, 2, 1975, 208 κέ. Η ίδια, *The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (area of Arta)*, *CIEB XV* (Αθήναι 1981) II, Α', 1 κέ. (= Θέματα ζωγραφικής στην Άρτα της εποχής των Δεσποτών, Οι τοιχογραφίες της μονής της Βλαχέρνας, *Σκουφάς Η'*, 1984, 39 κέ.). S. Kalopissi-Verti, *Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo*, *CorsRav XXX*, Ravenna 1984, 226, 235 κέ. Acheimastou-Potamianou, *The Basilissa Anna Palaiologina* 44 κέ. Η ίδια, *Η ζωγραφική της Άρτας* 181. Βοκοτόπουλος, *Η τέχνη στην Ήπειρο* 52. Παπαδοπούλου - Τοιάρια, *Εικόνες της Άρτας* 37 κέ.

7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινές τοιχογραφίες στη μονή Βλαχέρνας ό.π. 208 κέ. Η ίδια, *ΑΔ* 30, 1975, Β, 223-31, 1976, Β, 18 κέ. 32, 1977, Β, 11 κέ.

8. Τις εργασίες (βλ. Μ. Ρουσέα-Μπάρμπα, *Το ιστορικό της αποκάλυψης και συντήρησης των τοιχογραφιών στην Ίερά Μονή Βλαχέρνας Άρτας*, *Πρόταση* 4, 1998, 71 κέ.) πραγματοποίησε η εξαιρετική ζωγράφος συντηρήτρια Μαρία Ρουσέα-Μπάρμπα με πλειάδα ικανών συντηρητών (αρχική έποπτεία του ζωγράφου συντηρητή Σταύρου Μπαλτογιάννη), με την επίβλεψή μου. Την ευθύνη τους είχε η Έφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ίωαννίνων και από το 1976 το τ. Κέντρο Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων, με έποπτεία της Έφορείας. Στις τρεις και πλέον δεκαετίες που μεσολάβησαν δεν κατέστη δυνατή η επανέναρξη των εργασιών, που σε διάφορα σημεία έμειναν ήμιτελείς (δεν αποκαλύφθηκαν όλες οι τοιχογραφίες και σε μερικές παραστάσεις η ζωγραφική επιφάνεια

Ἡ εὐρέση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ καθολικὸ τῆς Βλαχέρνας ἀρτίωσε τὴν εἰκόνα περιφανοῦς μοναστικοῦ ἰδρύματος τῆς Ἄρτας, προσθέτοντας τὴν ἐξέχουσα σὲ ποιότητα καὶ εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον ζωγραφικὴ στὴν ἤδη γνωστὴ πολυτελὴ διακόσμηση τοῦ οἰκοδομήματος μὲ ἐξαιρετικὰ γλυπτά, μὲ μαρμαροθετήματα καὶ ψηφιδωτὸ λεπτῆς τέχνης στὸ δάπεδο. Σημαντικὴ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ, ἔχει τὴν ἀξία, προπάντων, ὅτι ἀπέδωσε δύο ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ποὺ δημιουργήθηκαν κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα στὸ κράτος τῆς Ἠπείρου καί, εὐρύτερα, στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο.

Τὴ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν ἐπιτείνουν ἡ ἐπίσημη θέση τοῦ ναοῦ τῆς Βλαχέρνας ὡς ταφικοῦ τοῦ οἴκου τῶν δεσποτῶν, ὅπως μαρτυροῦν οἱ ὑπάρχουσες σαρκοφάγοι καὶ τὰ ἐπιγραφικά τους τεκμήρια⁹, καί, ὡς ἐκ τούτου, ἡ πολὺ πιθανὴ σύνδεσή τους μὲ χορηγίες τῶν Κομνηνοδικάδων κυρίων τῆς Ἄρτας. Προστίθεται τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζουν ὡς ζωγραφικὰ ἔργα μιᾶς ἐν ἐνεργείᾳ τότε μονῆς κεκαρμένων γυναικῶν τῆς πρώτης ἡ ὁποία λειτούργησε στὸ ἡπειρωτικὸ κράτος, οἰκισμένη ἀπὸ καλογριῆς τῆς Κωνσταντινούπολης ποὺ ἦταν «τά τε γένη καὶ τοὺς τρόπους ἐπίσημοι», καθὼς ἔγραφε ὁ μητροπολίτης Ἰωάννης Ἀπόκαυκος στὸ συνοδικὸ γράμμα γιὰ τὴν παραχώρησή της¹⁰. Πρόκειται δὲ γιὰ τὴν παλαιότερη βυζαντινὴ γυναικεία μονὴ τῆς ὁποίας εἶναι γνωστὴ ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση. Μόνο ἴσως ἐπόμενο ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἀνακαλύφθηκαν πρόσφατα στὸν τότε ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἁγία Θεοδώρα) στὴν πόλη, καθολικὸ «*σεμνείου*» γυναικῶν ποὺ σύστησε ἡ ὁσία βασίλισσα καὶ πολιοῦχος τῆς Ἄρτας Θεοδώρα, ὅπου καὶ ἀποσύρθηκε μετὰ τὸν θάνατο τοῦ συζύγου της δεσποτῆ Μιχαὴλ Β'¹¹. Τὸ ζωγραφικὸ πρόγραμμα, ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ διασώθηκαν στὴ Βλαχέρνα συνεκτιμῶνται μὲ τὰ πραγματικά, ὅπως αὐτά, δεδομένα, γιὰ νὰ ἀνιχνευθοῦν ἡ σκέψη καὶ οἱ προθέσεις δημιουργῶν καὶ φορέων στὶς δύο ἐνότητες τοῦ διακόσμου καὶ νὰ ἀναδειχθοῦν μὲ τὸ βάρος αὐτῶν τῶν στοιχείων τὸ πνεῦμα, οἱ προσανατολισμοὶ καὶ ὁ ἰδιαίτερος χαρακτήρας τῶν ἔργων.

Οἱ ἀκέραιες καὶ μὴ παραστάσεις ποὺ βγῆκαν στὸ φῶς καλύπτουν σχετικὰ μικρὴ ἔκταση στὸ σύνολο τῶν ἐπιφανειῶν τοῦ ναοῦ. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἀπαλλαγὴ ὄλων τῶν τοιχωμάτων ἀπὸ τὰ ἐπίθετα κονιάματα θὰ ἀποκαλύψει καὶ ἄλλα τμήματα τῆς ζωγραφικῆς, ποὺ ἀναμένεται νὰ δώσουν πληρέστερα στοιχεῖα, ἐπίσης, γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα.

Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ τελευταίου, εἶναι σημαν-

τικὸ ὅτι οἱ τοιχογραφίες ἐντοπίζονται σὲ διάφορα σημεῖα τῆς ἐκκλησίας, σὲ κόγχες, τρούλους καὶ φουρνικά, καμάρες, τόξα καὶ κατακόρυφους τοίχους· δηλαδή, σὲ θέσεις ὅπου δίνουν, παρότι ἀτελῆ, εἰκόνα τοῦ προγράμματος στὶς διαδοχικὲς ἐνότητες τοῦ Ἱεροῦ, τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκα. Τοιχογραφίες ὑπάρχουν στὰ παραβήματα καὶ στὸν κυρίως ναὸ, συγκεκριμένα σὲ μικρὲς περιοχὲς τοῦ κεντρικοῦ καὶ τοῦ νότιου τρούλου, σὲ κεντρικὰ σημεῖα τοῦ μεσαίου καὶ τοῦ νότιου κλίτους καὶ στὰ δυτικὰ μέρη τῶν τριῶν κλιτῶν. Ἐπίσης, στὸν τυφλὸ τρούλο τοῦ νάρθηκα, στὴ νότια καμάρα, σὲ τοίχους καὶ ἀψιδώματα ποὺ μορφῶνουν τὸν χῶρο του. Ἀπὸ τὴ θέση τους καὶ τὸ ὕψος τῆς τέχνης καταφαίνεται τὸ ἐνιαῖο τῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης τοῦ τρουλαίου ναοῦ, μετὰ τὴν τελικὴ διαμόρφωση τοῦ οἰκοδομήματος κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα, τὴν ὁποία ἀκολούθησαν ἡ προσθήκη καὶ ἡ ζωγράφηση τοῦ νάρθηκα στὰ τέλη αὐτοῦ τοῦ αἰῶνα¹².

δὲν ἔχει ἀπαλλαγῆ πλήρως ἀπὸ τὰ ἄλατα). Μόνο τελευταία, μὲ τὴν εὐκαιρία κτιριακῆς ἐπέμβασης, ἐγίνε σποραδικὴ στερῆση καὶ ἔρευνα κονιαμάτων, ἡ ὁποία ἀπέδωσε νέα μικρὰ τμήματα τοιχογραφιῶν (βλ. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 41, σμρ. 25). Ἡ ἔκδοση τῆς ἀνὰ χεῖρας μελέτης γιὰ τὶς τοιχογραφίες ποὺ ἔχουν ἀποκαλυφθῆ δὲν θὰ μπορούσε νὰ παραταθῆ περισσότερο. Ἐλπίζω ὅτι αὐτὴ θὰ συμβάλει στὴν ἀνανέωση καὶ τὴν ἐνεργοποίηση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου, ἐπίσης γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀποκατάσταση τοῦ ἐσωτερικοῦ, σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἠπείρου.

9. Ὀρλάνδος, Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν 30 κέ., 42 κέ., εἰκ. 26-31, 41-43. Α. Δ. Κορίνης, *Τὸ βυζαντινὸν ἱερὸν ἐπίγραμμα καὶ οἱ ἐπιγραμματοποιοί* (Ἀθῆναι 1966) 24 κέ. Θ. Παζαράς, *Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καὶ ἐπιτάφιας πλάκες τῆς μέσης καὶ ὕστερης βυζαντινῆς περιόδου στὴν Ἑλλάδα* (Ἀθῆνα 1988) 42 κέ., 66 κέ., 140 κέ., πίν. 36β, 38α-δ, 39. Κατσαρός, *Λόγια στοιχεῖα* 522 κέ. Παπαδοπούλου, *Ἡ βυζαντινὴ Ἄρτα* 76 κέ., εἰκ. 85-87. Ἡ ἴδια, *Ἡ βυζαντινὴ μονὴ Παναγίας Περιβλέπτου, Συμβολὴ στὴ μνημειακὴ τοπογραφία τῆς βυζαντινῆς Ἄρτας*, ΔΧΑΕ ΚΣΤ', 2005, 299 κέ., ἀρ. 18, εἰκ. 18.

10. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα 18. Talbot, *Affirmative Action* 406.

11. Β. Ν. Παπαδοπούλου, Ἄρτα. Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας, *25ο Συμπόσιο ΧΑΕ* (Ἀθῆνα 2005) 100. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 51 κέ. Τὸν τίτλο τῆς βασίλισσας ἔφερε ἡ σύζυγος τοῦ δεσποτῆ.

12. Βλ. σμρ. 6.

ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΣΧΕΔΙΟΥ

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ 13ου ΑΙΩΝΑ

ΠΡΩΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΦΑΣΗ (περί τὸ 1250)

1. Τμήματα τοιχογραφίας
2. Εὐλόγησις τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς
3. Ἄσπασμὸς Μαρίας καὶ Ἐλισάβετ
4. Ἅγιος Νικόλαος (·)
5. Ἅγιος Σπυρίδων (·)
6. Ἅγιος Ἐλευθέριος
7. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος
8. Τμήμα τοιχογραφίας
9. Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης (·)
10. Ἅγιος, τμήμα
11. Τμήμα τοιχογραφίας
12. Ἀδιάγνωστη παράσταση
13. Ἀδιάγνωστη παράσταση
14. Πεντηκοστή
15. Ἅγιος Μαρδάριος
16. Ἅγιος Παντελεήμων
17. Ἅγιος Πολύευκτος (·)
18. Ἐζεκίας
19. Σολομών
20. Προσευχὴ
21. Προδοσία
22. Κρίσις τοῦ Πιλάτου
23. Ἑρπαιγμὸς
24. Ἅγιος Κοσμᾶς
25. Ἅγιος Δαμιανὸς
26. Ἐπιγραφή «Οἱ ἀπὸ Ἀραβίας»
27. Ὑπόλειμμα μορφῆς ἁγίου
28. Χαίρετε
29. Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ
30. Ἴασις τοῦ παραλυτικοῦ
31. Τμήμα τοιχογραφίας

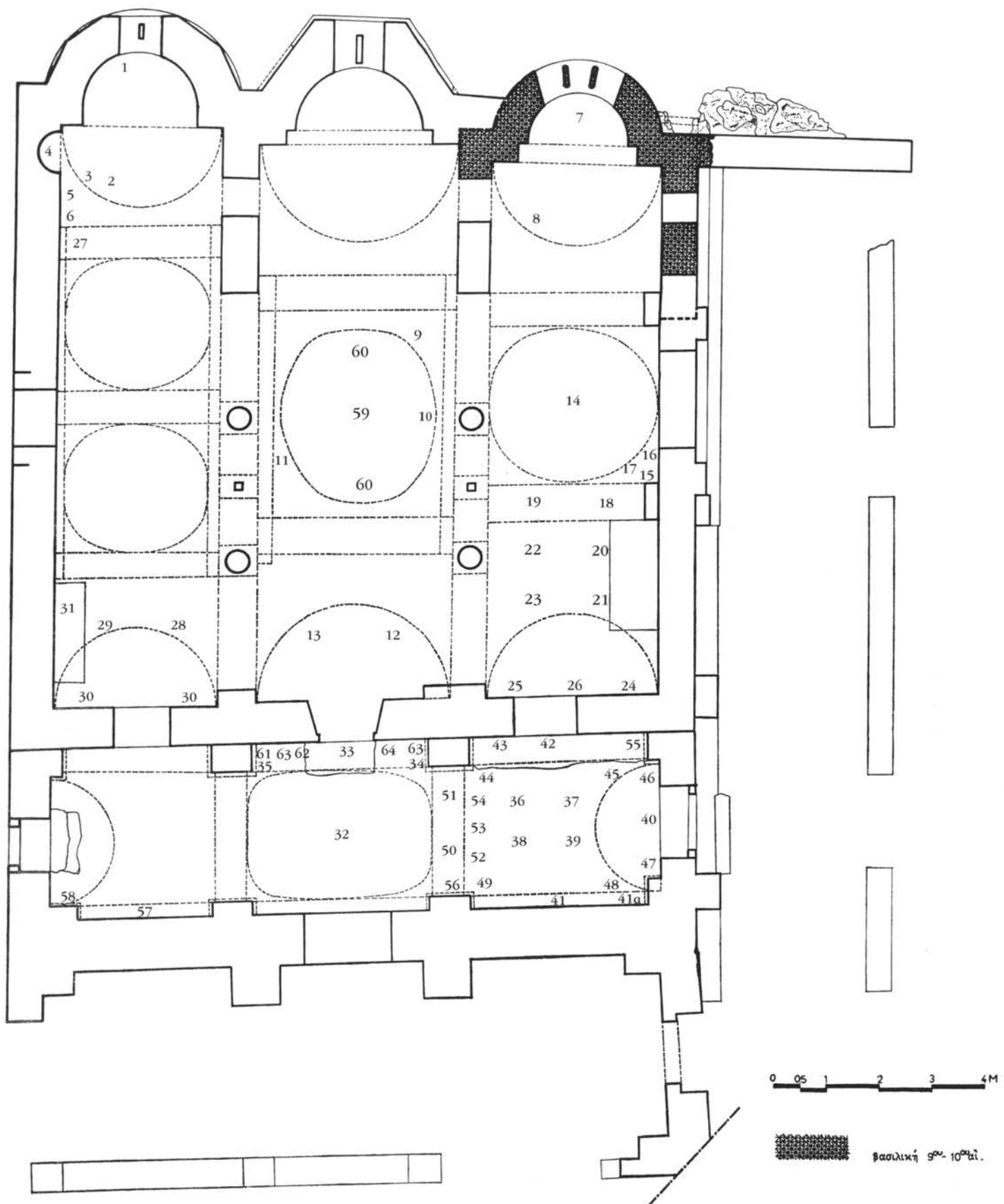
ΔΕΥΤΕΡΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΦΑΣΗ (λίγο μετὰ τὸ 1284)

32. Δευτέρα Παρουσία
33. Παναγία Γλυκοφιλοῦσα
34. Ἀρχάγγελος
35. Ἀρχάγγελος
36. Πρώτη Οἰκουμενικὴ Σύνοδος
37. Οἰκουμενικὴ Σύνοδος
38. Οἰκουμενικὴ Σύνοδος
39. Ἐκκλησιαστικὴ Σύνοδος
40. Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ
41. Λιτανεῖα τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη
- 41a. Λιτανεῖα τῆς Ὁδηγήτριας: ἡ διακόνισσα (·) καὶ «Ὁ Χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιάριν»
42. Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ
43. Ἅγιος
44. Ἅγιος Ἀκεφιμᾶς
45. Ἅγιος
46. Ἅγιος
47. Ἅγιος
48. Ἅγιος Πλάτων
49. Ἅγιος Ρωμανὸς (·)
50. Ἱεράρχης
51. Ἱεράρχης
52. Ἅγιος Ἑρμογένης
53. Ἅγιος Μηνᾶς
54. Ἅγιος Εὐγραφὸς
55. Ὁσία Μαρία ἡ Αἰγυπτία
56. Ἅγιος Ἀνεμπόδιστος
57. Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ»
58. Ἅγιος

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

59. Παντοκράτορας
60. Προφήτες
61. Παναγία ἡ Βλαχέρνα

62. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος
63. Χερουβείμ
64. Ἅγιος Δημήτριος



Βλαχέρνα Ἄρτας (Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἥπειρον*, Θεσσαλονίκη 1975, εἰκ. 7).

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ

Στὸ Ἱερὸ Βῆμα ἐρευνήθηκαν κατὰ μέρη τὰ κοινιάματα. Στὴν πρόθεση ἀποκαλύφθηκαν μικρά, δυσδιάγνωστα τμήματα ζωγραφικῆς στὴν ἀψίδα καὶ οἱ τοιχογραφίες στὴ βόρεια πλευρά. Σὲ τρεῖς ζῶνες διακόσμου ἱστοροῦνται, ἐκ τῶν ἄνω, στὸ βόρειο μέρος τῆς καμάρας ἡ Εὐλόγησις τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς (εἰκ. 5), σὲ συνέχεια στὸν τοῖχο ὁ Ἀσπασμὸς Μαρίας καὶ Ἑλισάβετ (εἰκ. 6) καὶ χαμηλὰ τρεῖς κατὰ μέτωπο ἱεράρχες· ἀνώνυμος (Νικόλαος;) στὴν κόγχη, δεξιὰ (εἰκ. 23), καὶ οἱ ἅγιοι Σπυρίδων καὶ Ἐλευθέριος σὲ ἐνιαῖο, ὀροθετημένο μὲ ταινία, πίνακα τοῦ τοῖχου (εἰκ. 22, 24). Στὴν ἄντυγα τοῦ τόξου ποὺ ἀνέχει ἀπὸ Ἀ. τὸ προσκείμενο φουρνικὸ τοῦ κλίτους σῶζεται μόλις ἡ ἄκρη ἀπὸ τὸ πόδι ἀγίου στὸ βόρειο μέρος τῆς κάτω. Διακοσμητικὰ σχέδια πληροῦν τὶς μικρὲς ἐπιφάνειες. Στὸ διακονικὸ, ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος εἰκονίζεται ἕως τὴν ὀσφὺ στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας (εἰκ. 25). Ἐλάχιστα τμήματα τῆς ζωγραφικῆς φάνηκαν στὶς παρυφῆς ρωγμῆς στὴν καμάρα πού, ὅπως ἐκεῖνα στὴν ἀψίδα τῆς πρόθεσης, δὲν ἔχουν ἐρευνηθεῖ.

Στὸν κυρίως ναό, ὁ κεντρικὸς τροῦλος φέρει μεταγενέστερες τοιχογραφίες μὲ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα στὴν κορυφὴ καὶ ὀκτὼ προφήτες στὸ τύμπανο, ἀπὸ τοὺς χρόνους κοντὰ στὸ 1700. Στὸ νοτιοανατολικὸ λοφίο ἀποκαλύφθηκε ἡ ἀρχική, δυσδιάκριτη μορφή εὐαγγελιστῆ. Στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ κλίτους ὑπάρχουν τμήματα ἀπὸ ἀσαφεῖς παραστάσεις, ἴσως ἀπὸ τὴ Σταύρωσις στὴ νότια καὶ τὴν Ἀνάστασις στὴ βόρεια πλευρά τῆς. Κατὰ πρόσφατη δειγματοληπτικὴ ἔρευνα βρέθηκαν ἐπίσης στὸ μεσαῖο κλίτος, ἐπάνω ἀπὸ τοὺς κίονες, ἡ κεφαλὴ σπηθαίου ἀγίου στὸν νότιο (εἰκ. 26) καὶ τμήμα ἀπὸ τὸν κάμπο τοιχογραφίας στὸν βόρειο τοῖχο.

Τὰ ἐκτενέστερα μέρη τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ὀρατὰ στὸ νότιο κλίτος. Ἀπόσπασμα τοιχογραφίας στὸ τύμπανο τοῦ τροῦλου μὲ τρεῖς ἀποστόλους σὲ σύνθρονο ἀνήκει προφανῶς στὴν Πεντηκοστή (εἰκ. 7, 77). Στὸ νοτιοδυτικὸ λοφίο τοῦ τροῦλου εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Μαρδάριος σὲ στρογγυλὸ σπηθαρίο (εἰκ. 28, 104). Ἀκολουθοῦν σὲ δύο ζῶνες τοῦ νότιου τοῖχου ὁλόσωμος ὁ ἅγιος Παντελεήμων στὸ τύμπανο δεξιὰ (εἰκ. 27) καὶ χαμηλότερα μάρτυρας, πιθανῶς ὁ «Πολύε[υκτος]» (εἰκ. 29). Στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου ποὺ ἀνέχει ἀπὸ Δ. τὸν τροῦλο παριστάνονται δύο ὁλόσωμοι βασιλεῖς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὁ Σολομὼν (εἰκ. 30) καὶ ὁ Ἐζεκίας (εἰκ. 31). Ἀκολουθοῦν στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ κλίτους τέσσερις συνθέ-

σεις ἀπὸ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ: ἀπὸ Ἀ., ἡ Προσευχή (εἰκ. 8) καὶ ἡ Προδοσία (εἰκ. 9) στὴ νότια πλευρά, ἡ Κρίσις τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10, 82) καὶ ὁ Ἑμπαυγμὸς στὴ βόρεια (εἰκ. 13). Τὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοῖχου μοιράζονται οἱ ἀπὸ Ἀραβίας Ἀνάργυροι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός, σὲ στρογγυλὰ σπηθαρία ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο (εἰκ. 33)¹³.

Τὴ διακόσμηση συμπληρώνουν οἱ τοιχογραφίες στὸ δυτικὸ διαμέρισμα τοῦ βόρειου κλίτους. Στὴν καμάρα εἰκονίζονται στὴ νότια πλευρά τῆς τὸ Χαίρετε (εἰκ. 14) καὶ στὴ βόρεια ἡ Ψηλάφησις (εἰκ. 17, 91) καὶ στὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοῖχου ἡ Ἰασις τοῦ παραλύτου τῆς Βηθεσδᾶ, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο (εἰκ. 20, 21). Μικρὸ, ἀδιερεύνητο τμήμα ζωγραφικῆς ἐκτείνεται κάτω ἀπὸ τὴν Ψηλάφησις, στὴν κορυφὴ τοῦ βόρειου τοῖχου.

Τέλος, διακοσμητικὲς ταινίες ὀροθετοῦν τὴ στεφάνη στὸν νότιο τροῦλο καὶ τὴν κλεῖδα στοὺς ἡμικυλινδρικοὺς θόλους, καθὼς καὶ τὶς πρὸς Ἀ. καὶ Δ. παρυφῆς τῆς καμάρας στὸ μεσαῖο κλίτος. Καλύπτουν, ἐπίσης, τὸ μέτωπο σὲ τόξα τοῦ νότιου καὶ τοῦ βόρειου τροῦλου, τὸ κάτω μέρος στὴν παράστασις τῶν ἀγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, ἄλλες μικρὲς ἐπιφάνειες σὲ τοιχώματα καὶ παρειὲς παραθύρων.

Παρὰ τὴν ἀποσπασματικὴ κατάστασις τοῦ διακόσμου, οἱ διάσπαρτες τοιχογραφίες παρέχουν ὀρισμένα στοιχεῖα γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἐκκλησίας. Ἡ συγκρότησή του ἐπηρεάσθηκε ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴν ιδιόρρυθμη ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωσις τοῦ κτιρίου: μιᾶς τρίκλιτης καὶ αἰσθητὰ ἀκανόνιστης βασιλικῆς μὲ τρεῖς ἰσομεγέθεις σχεδὸν ἀψίδες Ἱεροῦ, ἡ ὁποία στεγάζεται μὲ τρεῖς κατὰ σειρά, μοιρασμένους στὰ κλίτη,

13. Ἡ δυσανάγνωστη ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματος στὴν παράστασις τοῦ Δαμιανοῦ καὶ τὰ ἀνατολικά μαντῆλια τῆς κεφαλῆς μὲ εἶχαν ὀδηγήσει στὴ λανθασμένη ταύτιση τῶν δύο ἀγίων μὲ τοὺς ὑμνογράφους Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνὸ καὶ Κοσμᾶ τὸν Ποιπτή. Τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τὰ ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποκαλύφθηκαν βεβαιώνουν ὅτι εἰκονίζονται, ὅπως πολὺ σπάνια, οἱ Ἀνάργυροι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός Οἱ ἈΠΟ ΑΡΑΒΙΑΣ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή ποὺ βρέθηκε ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο.

άναντίστοιχους σὲ θέση καὶ μέγεθος τρούλους, μὲ ἕναν, ἐπιπλέον, τυφλὸ τρούλο (φουρνικὸ) στὸ βόρειο κλίτος καὶ μὲ ἄνισες καμάρες στὰ ἄκρα. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς ἀνακολουθίες, ποὺ δίνουν αὐτοτέλεια μορφῆς στὰ κλίτη, ἐκτεινόμενες ἐπίσης στὸν τρόπο τῆς στῆριξης τρούλων καὶ φουρνικοῦ καὶ στὸν ἀριθμὸ καὶ τὴ διάταξη τῶν παραθύρων στὶς μακρὲς πλευρὲς, ὀδήγησαν στὴ μερικὴ ἀσυμμετρία ζωγραφικῶν ἐνοτήτων.

Ἀσυμμετρία διαπιστώνεται, συγκεκριμένα, στὰ δυτικὰ διαμερίσματα, ὅπου οἱ τοιχογραφίες σῶζονται στὰ ψηλὰ μέρη. Ἡ διαφέρουσα ἔκταση τῆς θολωτῆς ὀροφῆς τοὺς καθόρισε τὸν ἀριθμὸ τῶν παραστάσεων ἀνὰ δύο στὶς πλευρὲς τῆς καμάρας ποὺ καλύπτει τὸ δυτικὸ διαμερίσμα στὸ νότιο κλίτος καὶ ἀνὰ μιᾶς, εὐρύτερης, σὲ ἐκεῖνες τοῦ μεσαίου καὶ τοῦ βόρειου κλίτους. Διακοσμητικὲς ταινίες συμπληρώνουν στὰ ἄκρα τῆς κεντρικῆς καμάρας τὴ διαφορά ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο τῆς βόρειας μῆκος τῆς.

Τὶς ἀνισότητες τονίζουν οἱ παραστάσεις στὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοίχου τῶν πλαγίων κλιτῶν. Οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς οἱ ἀπὸ Ἀραβίας καὶ ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ ἔχουν ἀνακόλουθη γιὰ ὁμόλογες ἐπιφάνειες θέση, ἐνῶ συνδέονται ἔμμεσα μὲ παραλληλία νοήματος, ποὺ σημειοδοτεῖ τὴν ἐκπόρευση τῆς ἱαματικῆς χάρις τῶν ἁγίων Ἀναργύρων ἀπὸ τὸν «ἰατρὸ τῶν ψυχῶν καὶ τῶν σωμάτων» Χριστό, ὁ ὁποῖος θεραπεύει ἀπέναντι τὸν παράλυτο. Συνάμα, μὲ εὐρυθμὴ σύνταξη στὶς ζωγραφικὲς ἐνότητες τῶν χώρων, τὰ στηθάρια τῶν ἱαματικῶν ἁγίων ἐλαφρύνουν τὸ βάρος τῆς σύνθεσης ἀπὸ τὶς τέσσερις πυκνὲς παραστάσεις τῶν Παθῶν στὴν καμάρα τοῦ νότιου ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ, διχοτομημένη ἀπὸ τὸ παράθυρο, χωρεῖ μὲ ἄνεση καὶ συνάπτεται μὲ ἐνότητες λειτουργικοῦ χρόνου στὸ μικρὸ σύνολο μὲ τὰ ἀναστάσιμα γεγονότα τοῦ βόρειου κλίτους. Ἀπὸ ἄλλη ἄποψη, ἡ αἰσθητὴ ἀλλαγὴ ὕψους ποὺ παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες τοῦ νοτιοδυτικοῦ καὶ τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος, ἡ ὁποία ὑπονοεῖ διαφορετικοὺς ζωγράφους καὶ πρότυπα ἢ καὶ ἀπόσταση χρόνου ἕως τὸ τέλος τῶν ἐργασιῶν, δὲν ἀποκλείει τὴ μετατροπὴ, ἂν καὶ λιγότερο πιθανή, τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο.

Ἡ ὀργάνωση, μὲ τὶς δεσμεύσεις τοῦ ἀρχιτεκτονήματος καὶ συνεπόμενες ρυθμίσεις, τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, ὅσο αὐτὸ εἶναι ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὶς σωζόμενες τοιχογραφίες, ἔγινε μὲ νοῦ καὶ παιδεία τοῦ ἀνώνυμου ζωγράφου ποὺ ἀνέλαβε τὸ ἔργο καί, γενικότερα, ἐκείνων ποὺ εἶχαν τὴν εὐθύνη γιὰ τὴ σχεδιάσή του. Μὲ ἄνετη καὶ ἰσορροπὴ σύνθεση, μὲ ἐνδιαφέρουσες

ἰδιοτυπίες ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογή, τὴ διάταξη καὶ συνοχὴ τῶν εἰκονιζομένων θεμάτων, ἡ εἰκονογράφηση παραπέμπει σὲ σημαίνοντα πρότυπα τῆς μνηστοπολιτικῆς τέχνης τοῦ Βυζαντίου, συνδέεται δὲ ἐμφανῶς μὲ τὴν ἐπίσημη θέση τῆς μοναστηριακῆς ἐκκλησίας ὡς ταφικῆς τῶν δεσποτῶν τῆς Ἡπείρου.

Ἡ ἀφιέρωση τῆς ζωγραφικῆς τῶν παραβημάτων στὴν τιμωμένη τῆς μονῆς Θεοτόκο καὶ στὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, ἡ εἰκόνιση τῆς Πεντηκοστῆς στὸν νότιο τρούλο καὶ ἡ παραχώρηση τῶν ἐπιφανειῶν ψηλὰ στὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοίχου γιὰ τὴν παράσταση ἁγίων ἀποτελοῦν στοιχεῖα ἀφῆς τοῦ προγράμματος μὲ ἐπιφανῆ ἔργα τῆς μεσοβυζαντινῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Ἰχνογραφοῦν, ἀκριβῶς, τὴν εὐθεία σχέση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βλαχέρνας μὲ τὴν παράδοση τῆς Κωνσταντινούπολης.

Ἡ Εὐλόγηση τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς καὶ ὁ Ἀσπασμὸς τῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἐλισάβετ στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς πρόθεσης, μὲ πολὺ πιθανὴ τὴ σύμμετρη εἰκόνιση δύο ἀκόμη σκηνῶν ἀπὸ τὸν θεομητορικὸ κύκλο στὴ νότια πλευρὰ τῆς, ἀναφέρονται στὴν προστάτιδα τῆς μονῆς Θεοτόκο, τῆς ὁποίας τὸ ὄνομα μνημονεύεται ἐδῶ ἐσαεὶ κατὰ τὴν Προσκομιδῆ. Ἡ Παναγία, εἴτε παραστάσεις τοῦ βίου τῆς, κοσμοῦν κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα τὴν πρόθεση¹⁴ στὸν Ἅγιο Παντελεήμονα τοῦ Nerezi¹⁵ καὶ σὲ ναοὺς τῆς Ρωσίας, τὸν Ἅγιο Γεώργιο τῆς Staraya Ladoga, τὸν Εὐαγγελισμὸ τοῦ Arkazhi καὶ τὸν Σωτήρα τῆς Nereditsa¹⁶, καὶ κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰῶνα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Ροδιάς στοὺς Κιρκιζάτες τῆς Ἄρτας¹⁷, ἐπίσης τὸ διακονικό, κατὰ τὸν 11ο-13ο αἰῶνα, στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου¹⁸, τὸ Odalar τῆς Κωνσταντινούπολης¹⁹,

14. Γιὰ τὴ συχνότερη εἰκόνιση τῆς Παναγίας καὶ σκηνῶν ἀπὸ τὸν θεομητορικὸ κύκλο στὴν πρόθεση, γιὰ τὴ συμβολικὴ καὶ λειτουργικὴ σημασία τοῦ χώρου βλ. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 204 κέ.

15. Millet - Frolow, *Yougoslavie* II πίν. 17.1, 3. P. Miljković-Peppek, *Nerezi* (Beograd 1966) εἰκ. 4-11. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 εἰκ. 61.

16. Lazarev, *Murals and Mosaics* 107, 115, 124, 250, εἰκ. 101. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 204.

17. Α. Κ. Ὀρλάνδος, Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιάς, *ABME B'* (1936) 140, 141, εἰκ. 11. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 33, εἰκ. 20.

18. Lazarev, *Murals and Mosaics* 48, εἰκ. 31-35, σ. 232 κέ., εἰκ. 12 (τὸ διακονικό ἦταν ἀφιερωμένο στὴν ἁγία Ἄννα).

19. St. Westphalen, *Die Odalar Camii in Istanbul, Architektur und Malerei einer mittelbyzantinischen Kirche* (Tübingen 1998) 115 κέ., πίν. 26-28.

τὴν Ἁγία Σοφία τῆς Τραπεζούντας²⁰ καὶ τὴν Κἀτω Παναγιά τῆς Ἄρτας²¹.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν οἰκεία παράσταση τοῦ Ἀσπασμοῦ, ἡ εὐλόγησις τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς σημειώνεται ἀραιὰ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἕως τὸν 13ο αἰώνα. Τὸ θέμα ἐμφανίζεται σὲ τρία προηγούμενα τῆς Βλαχέρνας μνημεία, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 11ου αἰώνα στὴ συνδεομένη μὲ τὴν ὑψηλὴ τέχνη καὶ τὴν εἰκονογραφία τῆς Πόλης διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Παναγίας στὸ Δαφνί²², τὸν 12ο αἰώνα στὸν ἀνεπτυγμένο θεομητορικὸ κύκλο τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμόρφωσης στὴ μονὴ Μιροζ τοῦ Ρσκον στὴ Ρωσία²³ καὶ τὸν 13ο στὶς ἀρχικὲς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας στὴν Αχτάλα τῆς Ἀρμενίας²⁴.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, ἰδιαίτερα τιμώμενος στὴν Κωνσταντινούπολη μὲ πολλοὺς στὴ μνήμη του ναοὺς καὶ μονῆς καὶ στὰ μοναστήρια παντοῦ, μνημονεύεται κατὰ τὴν ἀκολουθία τῆς Προσκομιδῆς μετὰ τὴν Παναγία ὡς μάρτυρας τῆς Ἐνσάρκωσης καὶ ἔχει θέση συχνότερα στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ, μὲ συνοδευτικὲς παραστάσεις τοῦ βίου του²⁵, ὅπως ἴσως συνέβαινε καὶ στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας. Ὁμοία στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης σὲ τοιχογραφίες τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα, στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας²⁶, τὸν Ἅγιο Γεώργιο τὸν Διασορίτη στὸ Χαλκὶ τῆς Νάξου²⁷, τὸν Ἅγιο Παντελεήμονα τοῦ Νερεζί²⁸, τὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸν Ἐλαιώνα Σερρών²⁹. Μὲ τὴν ἴδια τῆς Βλαχέρνας τάξη τιμήθηκαν ἡ Παναγία στὴν πρόθεση καὶ ὁ Πρόδρομος στὸ διακονικὸ τοῦ ναοῦ τοῦ Νερεζί³⁰, μὲ ἀντίστροφη διάταξη στὸ διακονικὸ καὶ τὴν πρόθεση τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Τραπεζούντα, περὶ τὸ 1250³¹.

Ὁ Χριστὸς Παντοκράτορας καὶ προφήτες θὰ πρέπει νὰ εἰκονίζονταν στὸν κεντρικὸ τρούλο, σύμφωνα μὲ τὴν παγιωμένη θέση τους στὸ πρόγραμμα τῶν τρουλαίων ναῶν. Τοῦτο εἰκάζεται, ἐξάλλου, ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ εὐαγγελιστῆ στὸ νοτιοανατολικὸ λοφίο, καθὼς καὶ ἀπὸ τὶς νεότερες τοιχογραφίες, ποὺ πιθανῶς ἐπανελάβαν τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ σώματος.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι στὸν τρούλο τοῦ νότιου κλίτους ἱστορήθηκε ἡ Πεντηκοστή, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τοὺς τρεῖς καθημένους σὲ σύνθρονο ἀποστόλους στὸ τύμπανο. Ἡ παράσταση ὑπονοεῖ μὲ τὴ θέση της τὴν ὑπαρξὴ τῆς κορυφαίας ἐπίσης Ἀνάληψης στὸν βόρειο τρούλο, ἡ ὁποία θὰ συνδεόταν μὲ τὶς προσκείμενες καὶ συνάδουσες σὲ λειτουργικὴ ἐνότητα ἀναστάσιμες παραστάσεις στὴ δυτικὴ καμὰρα τοῦ κλίτους. Ἡ ἐξέχουσα θέση τῆς Πεντηκοστῆς ἀναπέμπει στὸ εἰκονογραφικὸ ἀρχέτυπο τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ προστίθεται στὰ

ἀνάλογα δείγματα τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα, τῶν ψηφιδωτῶν στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, ὅπου ἡ σύνθεση κοσμεῖ μὲ ἀρμονία λειτουργικοῦ νοήματος τὸν τυφλὸ χαμηλὸ τρούλο τοῦ Ἱεροῦ³², καὶ στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, ὅπου στὸν κεντρικὸ τρούλο εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψη καὶ στὸν δυτικὸ ἡ Πεντηκοστή³³.

Ἐνδιαφέρει νὰ σημειωθεῖ, γιὰ τὴν ἀσυνήθιστη θέση, ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Μαρδαρίου σὲ σπηθάριο στὸ νοτιοδυτικὸ λοφίο τοῦ νότιου τρούλου, κάτω ἀπὸ τὴν Πεντηκοστή. Ἴσως καὶ στὰ ἄλλα λοφία καὶ σὲ πλησιόχωρη ἐπιφάνεια νὰ ὑπῆρχαν οἱ Πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας, στοὺς ὁποίους ἀνήκει ὁ Μαρδάριος, καὶ ἐξίσου σημαντικοὶ ἅγιοι στὰ λοφία τῶν τρουλῶν τοῦ βόρειου κλίτους. Ὅπως δείχνουν οἱ πολυάριθμες ἀπεικονίσεις τους, οἱ Πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας ἦταν ἰδιαίτερα ἀγαπητοί, καὶ ὡς ἱαματικοὶ ἅγιοι, στὸ Βυζάντιο³⁴. Ὁμοία περίοπτη θέση ψηλὰ δό-

20. Talbot Rice, *Haghia Sophia* 100 κέ., εἰκ. 66-69, πίν. 27 A-B. J. Lafontaine-Dosogne, L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261, *CIEB XV*, I (Αθήνα 1979) 328.

21. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* 100, εἰκ. 118.

22. G. Millet, *Le monastère de Daphni, Histoire, Architecture, Mosaïques* (Paris 1899) 167, εἰκ. 66. Diez - Demus, *Hosios Lucas and Daphni* εἰκ. 107. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, Kariye Djami* 4 178, εἰκ. 16.

23. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 41, 130. Γιὰ τὴ χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν O. Etinhof, *On the Date of the Wall Paintings of the Transfiguration Katholikon in the Mirož Monastery (Pskov)*, *Λαμπνῶν* 1 (Αθήνα 2003) 205 κέ.

24. A. M. Lidof, *Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala*, *Zograf K*, 1989, 39, 40.

25. Βλ. σχετ. Κατσιώτη, *Πρόδρομος* 171 κέ., 175, 177, 181, 190 κέ., 209.

26. A. Wharton-Epstein, *The Political Content of the Paintings of Saint Sophia at Ohrid*, *JÖB* 29, 1980, εἰκ. 8.

27. Μ. Ἀχειράστου-Ποταμιάνου, Ἅγιος Γεώργιος ὁ Διασορίτης, *Νάξος* 67, σχέδ. εἰκ. 1, ἀρ. 58.

28. Millet - Frolow, *Yougoslavie* II πίν. 16.1-2.

29. Α. Στρατιῆ, *Ζωγραφικὲς μαρτυρίες τοῦ 12ου αἰώνα στὴν Ἀνατολικὴ Μακεδονία*, *ΔΧΑΕ ΚΔ'*, 2003, 198, εἰκ. 8.

30. Millet - Frolow ὁ.π. Miljković-Peppek, *Nerezi* (σημ. 15) εἰκ. 4.

31. Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme ὁ.π.* (σημ. 20) 328.

32. Χατζηνδάκη, *Ὁσιος Λουκάς* 19, εἰκ. 8, 11. T. F. Mathews, *Religious Organization and Church Architecture, Glory of Byzantium* εἰκ. 21.

33. Demus, *San Marco* I, 1-2, 148 κέ., πίν. 4, 158.

34. Βλ. σχετ. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas, Les chapelles occidentales* (Athènes 1982) 74 κέ. Μουρίκη, *Νέα Μονὴ* 157 κέ., 228.

θηκε στην παράστασή τους σε δύο γνωστές προηγούμενες περιπτώσεις, μάλιστα σε σπουδαίες ψηφιδωτές διακοσμήσεις του 11ου αιώνα. Στο καθολικό της μονής του Όσιου Λουκά, μεταξύ των μαρτύρων στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου σώζεται με το όνομά του ο Αύξέντιος³⁵, στη Νέα Μονή της Χίου οι Πέντε Άγιοι της Σεβάστειας με άλλους επίλεκτους μάρτυρες περιβάλλουν στον τυφλό τρούλο του έσωνάρθηκα τη δεομένη Παναγία που υπήρχε στο κέντρο επάνω³⁶.

Άξιοσημείωτη είναι, επίσης, η εικόνιση αγίων στο ανώτερο μέρος των τοίχων και σε πλατιές επιφάνειες, που συνήθως φιλοξενούσαν ευαγγελικές ή άλλες συνθέσεις, όπως συμβαίνει στο νότιο κλίτος με τις ιστάμενες στις δύο ψηλότερες ζώνες μορφές, του αγίου Παντελεήμονα στο τύμπανο και πιο κάτω του Πολυεύκτου (;) στον νότιο τοίχο. "Ας προστεθεί ότι άριστερά από τον Πολυεύκτο (;) σώζεται, στο ύψος της κεφαλής και του στέρνου του, τμήμα καρμπυλόγραμμης ταινίας, μάλλον από την περιφέρεια κύκλου. Φαίνεται, λοιπόν, ότι την επιφάνεια κοσμούσαν κατά πᾶσα πιθανότητα δύο ολόσωμοι άγιοι στα άκρα και ανάμεσά τους δύο στηθαίοι σε στρογγυλά μέταλλα, ζυγισμένα επάνω από την απεφραγμένη σήμερα θύρα.

Η παράσταση αγίων σε ανάλογη θέση σημειώνεται σε σπουδαίους ναούς, της Άγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη³⁷, της μονής του Όσιου Λουκά³⁸, του ναού της Κοσμοσώτειρας στις Φέρρες³⁹. Με τον Μαρδάριο στο λοφίο του τρούλου, με τους Αναργύρους Κοσμᾶ και Δαμιανὸ στο τύμπανο του δυτικού τοίχου, τὸν Σολομώντα και τὸν Ἐζεκία στο έσωρράχιο του δυτικού τόξου, δείχνουν ότι, τουλάχιστον στο νότιο κλίτος, αφιερώθηκε μεγάλος χώρος για την παράσταση αγίων, ιδίως ιαματικών. Για την ιστόρησή τους στα άλλα κλίτη υπάρχουν λίγες ενδείξεις. Ἐκτός από τους ευαγγελιστές στον κεντρικό τρούλο και τις πιθανότατες παραστάσεις αγίων στα λοφία των τρούλων του βόρειου κλίτους, ή μορφή που αποκαλύφθηκε στη νότια πλευρά του μεσαίου κλίτους προϋποθέτει σύμμετρη ζώνη στηθαίων αγίων επάνω από τις κιονοστοιχίες· τὸ τμήμα από τὸ πόδι ισταμένης μορφῆς στο ανατολικὸ τόξο του φουρνικού δείχνει ότι αντίστοιχος του Σολομώντα και του Ἐζεκία παραστάσεις αγίων θὰ κοσμούσαν ἀνά δύο τὴν ἄντυγα τῶν τόξων που ἀνέχουν καμάρες και τρούλους.

Πρέπει νὰ προστεθεῖ ὅτι τρεῖς ἀπὸ τοὺς πέντε ὁρατοὺς ἀγίους στὸ νότιο κλίτος εἰκονίζονται πολὺ σπάνια στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Πρόκειται γιὰ τὸν προπάτορα τοῦ Χριστοῦ Ἐζεκία, σὲ μοναδικὸ ζευγὸς ἐδῶ με τὸν Σολομώντα, και γιὰ

τοὺς Ἀναργύρους Κοσμᾶ και Δαμιανὸ τοὺς «ἀπὸ Ἀραβίας», καθὼς διασαφνίζει ἡ ἐπιγραφή που συνοδεύει τὴν παράστασή τους ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο. Χαρακτηριστικοὶ γιὰ τὴς ἐξεζητημένες ἐπιλογές τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, εἶναι και οἱ τρεῖς ἀπόντες, ὅσο εἶναι γνωστό, στὴς σωζόμενες διακοσμήσεις ναῶν ἕως τὸν 13ο αἰῶνα, ἐνῶ και ἀργότερα εἰκονίζονται ἀραιά.

Οἱ σύνθετες παραστάσεις στὸν κυρίως ναό, ὅλες τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου, εἶναι προσώρας περιορισμένες στὰ δυτικὰ μέρη και εὐθὺς δηλοποιοῦν τὸν προορισμὸ τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς, και εἰδικότερα τοῦ χώρου που διακοσμοῦν, ὡς ταφικοῦ τοῦ οἴκου τῶν δεσποτῶν. Τυπικὰ ταφικῆς ἐκκλησίας, τὰ ιστορούμενα ἀπὸ τὰ Πάθη και ἀπὸ τὰ ἀναστάσιμα γεγονότα στὴς καμάρες τοῦ νοτιοδυτικοῦ και τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος, ἀντίστοιχα, ὅπου ἀπόκεινται οἱ σαρκοφάγοι τῶν Κορνηνοδοουκάδων τῆς Ἡπείρου, θὰ συνδέονταν σὲ σύνολο με τὴς κορυφαῖες συνθέσεις τῆς Σταύρωσης και τῆς Ἀνάστασης, που πιθανῶς εἰκονίζονται στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, κατὰ τὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ.

Οὐσιῶδες γνώρισμα τῶν παραστάσεων που ἀπαρτίζουν τὴς μικρὲς θεματογραφικὲς ἐνότητες αὐτῶν τῶν χώρων συνιστᾶ ἡ χρονικὴ τους συνέχεια, σύμφωνη με τὴν ευαγγελικὴ διήγηση και με τὰ λειτουργικὰ δρώμενα, στὰ ὁποῖα παραπέμ-

35. Diez - Demus, *Hosios Lucas and Daphni* εἰκ. 3, 4. E. Γ. Στίκας, *Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκά Φωκίδος* (ἐν Ἀθήναις 1970) 113, 142, πίν. 50B. Χατζηδάκν, *Ὁσιος Λουκάς* 51, σχέδ. εἰκ. 9, ἀρ. 61, εἰκ. 13. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 234.

36. Μουρίκν, *Νέα Μονή* 153 κέ., 227 κέ., σχέδ. εἰκ. 4, ἀρ. 54-58, πίν. 194, 195. Χατζηδάκν, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἀρ. 82, 83.

37. C. Mango - E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum*, *DOP* 26, 1972, 6 κέ., εἰκ. 2. R. J. Mainstone, *Haghia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church* (New York 1988) εἰκ. 76, 95, 117, 283.

38. Στίκας ὁ.π. (σημ. 35) πίν. 1, 15, 16. Χατζηδάκν, *Ὁσιος Λουκάς* ἀρ. 73, 74.

39. St. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)* (München 1985) 188 κέ., εἰκ. 101, 111-129. X. Κωνσταντινίδν, *Παρατηρήσεις σὲ παραστάσεις ἱεραρχῶν στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Παναγίας Κοσμοσώτειρας στὴ Βήρα*, *ByzForsch* XIV, 1989, 307, 310 κέ., 316, εἰκ. 1, 4-6. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* 217, ἀρ. 30.

που και επιγραφές τῶν σκηνῶν. Στὰ τελούμενα τῆς Μεγάλης Πέμπτης ἀναφέρονται ἡ Προσευχή, ἡ Προδοσία, ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου καὶ ὁ Ἑρπαιγμός· στὶς πρῶτες κυριακὲς ἐορτὲς τοῦ Πεντηκοσταρίου ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ Πάσχα, ἡ Ψυλάφηση, τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων καὶ ἡ Ἰαση τοῦ παραλύτου τῆς Βηθεσδα. Ἡ ἐπιδίωξη τῆς συνέχειας δείχνει, ἐξάλλου, ὅτι καθόρισε τὴν ἐκλογή καὶ τὴ διάταξη παραστάσεων ποὺ ἐμφανίζονται ἀρκετὰ σπάνια ἕως τὴν ἐποχὴ τῆς Βλαχέρνας, ὅπως τῆς σύνθετης σκηνῆς τοῦ Πιλάτου, ἐπίσης τοῦ Ἑρπαιγμοῦ καὶ τοῦ Χαίρετε.

Προέχει, τέλος, νὰ παρατηρηθεῖ ἡ ἰδιάζουσα θέση τῶν βασιλέων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης Σολομώντα καὶ Ἐζεκία στὸ προσκείμενο τῆς νοτιοδυτικῆς καμάρας τόξο, κατὰ τὴν ἀπὸ Ἀ. πρόσβαση τοῦ διαμερίσματος ὅπου ἱστοροῦνται τὰ Πάθη – ἴσως μὲ ἀντίστοιχη εἰκόνιση ἄλλων βασιλέων στὴν ἀντυγα τοῦ τόξου ποὺ ἀνέχει ἀπὸ Β. τὴν καμάρα, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ μεσαίου κλίτους. Οἱ δύο βασιλεῖς μοιάζουν μὲ παραστάτες στὴν εἴσοδο τοῦ χώρου ὅπου βρίσκεται ἡ σαρκοφάγος ποὺ θεωρεῖται ὡς τοῦ δεσπότη τῆς Ἡπείρου Μιχαὴλ Β' Δούκα, ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ ὁποῖου πρέπει νὰ πραγματοποιήθηκε ἡ διακόσμηση τοῦ ναοῦ. Ἡ παρουσία τους σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἐλκυστικὴ ἀφετηρία γιὰ τὴν προσέγγιση τῆς εἰκονογράφησης σὲ ἐπίπεδο νοημάτων ποὺ ἐνδεχομένως σχετίζονταν μὲ τὴν πολιτεία τοῦ φιλοκοδόμου ἡγεμόνα καὶ ποῦ, σὲ συνάφεια μὲ τὰ ἱστορούμενα στὸ βορειοδυτικὸ διαμέρισμα, ἐκφράζουν προσωπικότερες, ἴσως, ἀπόψεις γιὰ τὴ μετάνοια καὶ τὴ λύτρωση, ἐστιασμένες στὴν ἀρχουσα οἰκογένεια τῆς Ἄρτας. Τὴν ἀνίχνευση αὐτῶν τῶν ἀπόψεων, ποὺ θὰ συζητηθοῦν στὰ ἐπόμενα, εὐνοεῖ ἐπίσης ἡ ἀτμόσφαιρα αὐλικῆς πολυτέλειας καὶ μεγαλοπρέπειας ποὺ ἀναδίδει ὁ διάκοσμος. Στὴ δημιουργία τῆς συνεργάσθηκαν ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ τέχνη, καθὼς καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν.

Τὰ στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς, στὸν βαθμὸ ποὺ ἐρευνήθηκαν, καταδεικνύουν τὴν ἀριστη κατάρτιση τοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος εἶχε τὴν εὐθύνη τοῦ ἔργου, καθὼς καὶ τὸν πλοῦτο τῶν ὑλικῶν μέσων. Κατὰ τὴ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν παρατηρήθηκε ἡ ἐξαιρετικὰ φροντισμένη κατασκευὴ λεπτοῦ κονιάματος στὸ τελευταῖο στρώμα τῆς προετοιμασίας, ποὺ ἐξασφάλισε λεία ἐπιφάνεια γιὰ τὴ ζωγραφικὴ. Παρατηρήθηκε, ἐπίσης, ἡ σπάνια χρῆση τοῦ μαύρου στὴν προετοιμασία, τὸ ὁποῖο προσέδωσε στιλπνότητα καὶ διαφάνεια στὰ χρώματα. Στὶς παραστάσεις τῶν Παθῶν διαπιστώθηκαν ὑπολείμματα φύλλων χρυσοῦ στὸ φωτιστέφανο τοῦ Χριστοῦ, ὅπως σὲ ἄλλες τοι-

χογραφίες σημαντικῆς τέχνης⁴⁰. Καὶ ἡ χημικὴ ἀνάλυση δειγμάτων ἀπὸ τὶς χρωστικὲς οὐσίες ἔδειξε ὅτι γιὰ τὸ γαλάζιο, ποὺ ἀφθονεῖ στὸν κάμπο τῶν παραστάσεων, στὰ ὑφάσματα, τὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ τὰ κοσμητικὰ στοιχεῖα, χρησιμοποιήθηκε ἀποκλειστικὰ ὁ ἀκριβὸς καὶ δυσεὔρετος λαζουρίτης (lapis lazuli), ὅπως ὅμοια στὶς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα ἀργότερα.

Στὸ σύνολο, αὐτὰ τὰ εὐρήματα βεβαιώνουν γιὰ τὴν προηγμένη γνώση, τὴν πείρα καὶ τὴν ἰκανότητα τοῦ ζωγράφου τῆς ἐκκλησίας, ποὺ ἀσφαλῶς ὑπερέβαιναν τὸ ἐπαρχιακὸ ἐπίπεδο τέχνης, καὶ γιὰ τὴν ἐπάρκεια μέσων ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του. Ἐπιπλέον, μαρτυροῦν γιὰ τὶς δυνατότητες καὶ τὶς προθέσεις εὐγενῶν δωρητῶν τῆς διακόσμησης ὡς πρὸς τὴ δημιουργία ἐκλεκτοῦ καὶ λαμπροῦ ἔργου, ποὺ θὰ ἦταν ἀντάξιο τῶν προσδοκιῶν ἀριστοκρατικοῦ κύκλου τῆς Ἄρτας.

40. Χρῆση χρυσοῦ ἔχει σημειωθεῖ καὶ σὲ ἄλλες τοιχογραφίες τῆς Ἄρτας ποὺ συνδέονται μὲ τὸν οἶκο τῶν Κομνηνοδοουκάδων, συγκεκριμένα στὴν Ἁγία Θεοδώρα (Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 52) καὶ στὴν Παντάνασσα (Βοκοτόπουλος, *Παντάνασσα Φιλιππιάδος* 58).



Στὴν πρόθεση, ἡ Εὐλόγησις τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς (εἰκ. 5) ἐκτείνεται στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς καμάρας καὶ ἔχει ἀποκαλυφθεῖ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος της. Λείπουν τὰ ἄκρα ἐπάνω καὶ τμήματα στὰ πλάγια, μέρος ἀπὸ τὴ μορφὴ τῆς Ἄννας ἀριστερά, ἡ ὁποία σώζεται ἐλάχιστα, ἡ κεφαλὴ καὶ ὁ ὄμος τοῦ ἀκράϊου ἱερέα δεξιά.

Ἡ παράσταση, μὲ πηγὴ τὴ διήγησις στὸ ἀπόκρυφο Πρωτοεὐαγγέλιον τοῦ Ἰακώβου (VI 2)⁴¹, ἀποδίδεται σὲ εἰκονογραφικὸ τύπο πού καθιερώθηκε στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, καὶ στὴν ἐπικρατέστερη παραλλαγὴ του, μὲ τὴν Ἄννα παροῦσα στὴ σκηνή, καθὼς στὸ σωζόμενο δεξιὸ τμήμα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς μονῆς Δαφνίου⁴². Ἀπὸ ἀριστερά, ὅπως συχνότερα, ἐρχόμενος ὁ Ἰωακείμ, μὲ τὴν Ἄννα νὰ ἀκολουθεῖ, προσάγει τὴ μικρὴ Μαρία στοὺς τρεῖς, καθισμένους στὴν τράπεζα, ἱερεῖς, πού εὐλογοῦν τὴν παιδίσκη.

Ὁ Ἰωακείμ, μὲ εὐγένεια στάσης, κλίνει μὲ σέβας τὴν κεφαλὴ, καὶ ὅμοια σιμά του ἡ Ἄννα, πού μόλις διακρίνεται πίσω, ἐνῶ ἡ μορφὴ της διακόπτεται ἀπὸ τὴν ταινία στὸ ἄκρο. Κρατεῖ στοργικὰ τὴν Παναγία στὴν ἀγκαλιά του, μὲ τὸ σπάνια ἀκάλυπτο δεξιὸ χέρι του σὲ κίνηση παρουσίας, καθὼς στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ 11ου αἰώνα. Εἰκονίζεται σὲ ἀνθηρὴ ἡλικία, ὅπως ἀνάλογα στὸ Δαφνί, μὲ κοντὴ κόμη καὶ μικρὸ στρογγυλὸ γένι. Τὸ πολύπτυχο ἱμάτιο, πού ἀναδιπλώνεται σὲ πλούσιο ἀπόπτυγμα ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι του, ἔχει παρόμοιους σχηματισμοὺς πού, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ χειρονομία, ὑποδεικνύουν κοινὸ μὲ τῆς ψηφιδωτῆς παράστασις πρότυπο. Στὸ ἴδιο κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο ἀνάγει καὶ ἡ μορφὴ τῆς Μαρίας ὡς πρὸς τὴ στάση. Πολὺ μικρὴ στὰ χέρια τοῦ Ἰωακείμ, μὲ ποικιλμένο ἔνδυμα καὶ μαφόριο πού καλύπτει τὴν κεφαλὴ καὶ τοὺς ὄμους, ἡ Παναγία κάθεται, καθὼς στὸ Δαφνί, ἴσια καὶ ἀντικρίζει τοὺς ἱερεῖς κατὰ πρόσωπο. Μὲ παρόμοια στάση ἀποδίδεται σὲ ἐπόμενες τοιχογραφίες, ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰώνα, στὴ Μπτρόπολη τοῦ Μυστρά⁴³ καὶ στὴν Περιβλεπτο (Ἅγιος Κλήμης) τῆς Ἀχρίδας⁴⁴.

Ὅμοια μὲ τὶς δύο νεότερες τοιχογραφίες, οἱ φωτοστεφανωμένοι ἱερεῖς κάθονται κατὰ παράταξιν πίσω ἀπὸ τὴν ἑορταστικὴ τράπεζα κατὰ τὴ μεγάλη ὑποδοχὴ πού ἐτοίμασε ὁ Ἰωακείμ στὰ πρῶτα γενέθλια τοῦ παιδιοῦ, καὶ ἀπευθύνονται μὲ μικρὴ στροφὴ πρὸς τὴν Παναγία. Στὴν τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας οἱ χειρονομίες ποικίλ-

λουν καὶ τὰ ἱερατικά τους φορέματα εἶναι κατάφορτα μὲ μαργαριτάρια καὶ πολύτιμους λίθους, ἰδίως τοῦ μεσαίου, πού ξεχωρίζει καὶ μὲ τὸ λιθοκόσμητο κάλυμμα, σὰν στέμμα, τῆς κεφαλῆς ὡς ὁ ἀρχιερέας. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ὀρθογώνια, μὲ ἐντονη προοπτικὴ προβολή, τράπεζα. Σὲ ὀρθογώνιο σχῆμα σημειώνεται κατὰ τὸν 14ο αἰῶνα σὲ παραστάσεις ζωγράφων τῆς Κωνσταντινούπολης, στὴν ψηφιδωτὴ Εὐλόγησις τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Πόλη, τὸ 1315-1320⁴⁵, καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλεπτο στὸν Μυστρά, περὶ τὸ 1360-1370⁴⁶, καὶ τοῦ Χριστοῦ Σωτήρα στὴν Calendžika τῆς Γεωργίας, ἔργο τοῦ κύρ Μανουὴλ Εὐγενικοῦ, στὰ 1384-1396⁴⁷. Στὴ Βλαχέρνα, ὅπως καὶ ἀργότερα στὴν Περιβλεπτο, ἡ τράπεζα φέρει μακριὰ πτυχωτὴ ἐνδυτὴ, λιθοποιικιλτὴ καὶ ὀλοκέντητη ἐδῶ, μὲ σταυροὺς πού ἀπολήγουν σὲ κρινάνθημα καὶ κλείνονται σὲ συνεχεῖς ρόμβους. Μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα ἐμφατικῆς πολυτέλειας πού χαρακτηρίζει τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ, τὰ τρία, συνήθως, μεγάλα δοχεῖα μὲ ἐδέσματα στὸ τραπέζι κοσμοῦνται ἐπίσης μὲ σειρὲς ἀπὸ μαργαριτάρια. Πίσω ἀπὸ τοὺς εὐθυτενεῖς ἱερεῖς ὑφώνεται ἕως τοὺς ὄμους τοὺς τοῖχος, ἰσοδομικὸς χαμηλὰ καὶ σὲ μέτωπο ἐπάνω μὲ ὀρθογώνιες κόγχες καὶ κυμάτιο στὴν κορυφή, ὅπως ὅμοια στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου καὶ στὴν Ψηλάφηση, καὶ μὲ ψηλότερες κατασκευὲς στὰ ἄκρα πού μόλις διακρίνονται⁴⁸.

Ὁ Ἀσπασμὸς τῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἐλισάβετ (εἰκ. 6, 76)⁴⁹ καταλαμβάνει στὴν ἀκόλουθη ζώνη

41. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 128 κέ.

42. Βλ. σμρ. 22.

43. Millet, *Mistra* πίν. 75.3. Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιὰ τὴ Μπτρόπολη* 162, πίν. 50α. Ὁ ἴδιος, *Μυστράς, Ἡ μεσαιωνικὴ πολιτεία καὶ τὸ Κάστρο* (Ἀθήνα 1992) εἰκ. 26. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 131, πίν. XXX.73.

44. Millet - Frolow, *Yugoslavie III* πίν. 1, 3. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 131, πίν. VII.21.

45. Underwood, *Kariye Djami* 2 πίν. 109. Χατζηδάκης, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἄρ. 187, 189.

46. Millet, *Mistra* πίν. 125.4. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge* 1 130, πίν. XXXII.76.

47. I. Lordkipanidzé, *Rospis v Calendžikha* (Tbilisi 1992) σχέδ. 4, εἰκ. 33.

48. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἰωακείμ φαίνεται τὸ ἄκρο θυρώματος καὶ δεξιά, ἀνάμεσα στὸν δεύτερο καὶ τὸν τρίτο ἱερέα, ἴχνη κατακόρυφης κατασκευῆς.

49. Γιὰ τὸ θέμα Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* 105

του τοίχου στενότερη επιφάνεια, δεξιά από το απεφραγμένο παράθυρο. Η παράσταση σώζεται άκεραη, αν και δυσδιάκριτη άκόμη, χωρίς σημαντικές φθορές.

Ένώ η Εὐλόγηση σημειώνεται σπάνια στις προηγούμενες διακοσμήσεις, η Έπίσκεψη τῆς Παναγίας στον οἶκο του Ζαχαρία ὅπου «εἰσῆλθεν... καὶ ἠσπάσατο τὴν Ἐλισάβητ» (Λουκ. α' 40) ἱστορεῖται ἀρκετὰ συχνὰ στὴ μεσοβυζαντινὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ με παλαιότερη γνωστὴ στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο παράσταση στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Πρωτοθρόνου στὸ Χαλκὶ τῆς Νάξου, ἴσως ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 10ου αἰώνα⁵⁰. Μὲ τὸ σημαντικό θεολογικὸ νόημα ποὺ ἐνέχει ὡς ἀναγνώριση τῆς Ἐνσάρκωσης⁵¹, ὁ Ἀσπασμὸς ἐντάσσεται στὸν χριστολογικὸ καὶ τὸν θεομνηστικὸ κύκλο καὶ στὴν ἱστορία τοῦ Προδρόμου.

Ἡ τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας υἰοθετεῖ τὸν λιτό, κλασικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο τῶν δύο προσώπων, χωρὶς ἐπιπλέον στοιχεῖα, προσαρμοσμένο στὸ σχεδὸν τετράγωνο σχῆμα τοῦ πίνακα καὶ με ἐμφανὴ μνημειακὸ χαρακτῆρα. Τὸ περιβάλλον τοῦ οἴκου δηλώνεται με δύο στενόμακρα οἰκοδομήματα, τοποθετημένα στὰ ἄκρα καὶ πίσω σὲ διαγώνια διάταξη, ποὺ πλαισιώνουν, ὅπως συνήθως, συμμετρικὰ τὶς μορφές. Ἐπάνω διαβάζονται οἱ ἐπιγραφές *Η ΑΓΙΑ ΕΛΙΣΑΒΕΤ*, ἀριστερά, καὶ *Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ* δεξιά. Κατὰ κανόνα ἡ Παναγία ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερά. Ἡ θέση τῆς ἐδῶ στὰ δεξιά, συμβολικὴ τῆς ἀπὸ Ἀνατολῶν ἔλευσης τοῦ Θεοῦ Λόγου, σημειώνεται ἀραιά, ὅπως σὲ μικρογραφία εὐαγγελισταρίου τοῦ 12ου αἰώνα στὴ μονὴ Παντελεήμονος τοῦ Ἁγίου Ὁρους (κῶδ. 2, φ. 236α), ὅπου ἡ Μαρία ἀναγνωρίζεται καὶ ἀπὸ τὰ ἐρυθρὰ ὑποδήματα⁵².

Ἡ Παναγία καὶ ἡ Ἐλισάβητ, προσερχόμενες με πλατὺ, ἀνοικτὸ βῆμα σὲ ἀμοιβαία ὀρμητικὴ κίνηση, ποὺ ἐκφράζει τὴ δυνατὴ συγκίνηση τῆς συνάντησης, ἀνταλλάσσουν θερμὸ ἀσπασμό. Οἱ παρειὲς ἐνώνονται, τὰ φορέματα ἀπλώνουν στὴν κίνηση μακριὰς καὶ πλούσιες, δαντελωτὲς στὴν παρυφὴ πτυχές, ποὺ θυμίζουν ὑστεροκομνήνειες παραστάσεις σὰν τοῦ Ἀσπασμοῦ στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Κurbino, ἀπὸ τὸ 1191⁵³. Καὶ ὅπως ἐκεῖ, οἱ ἔντονες ρυτίδες στὸ πρόσωπο τῆς Ἐλισάβητ δείχνουν τὴν προχωρημένη ἡλικία τῆς. Μὲ ἐκζήτηση κομψότητας, τὸ μαφόριο τῆς νεαρῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἐλισάβητ στὴν κεφαλὴ, ἐπάνω ἀπὸ τὸν πτυχωτὸ κεκρῦφαλο ποὺ κρύβει τὴν κόμη, ἀναδιπλώνεται ἰδιότροπα στὴν κορυφὴ⁵⁴ καί, τονισμένο με διπλὴ γραμμὴ στὴν περίκλειση, καταλήγει ἴσιο στὸν λαιμό, ὅπου σχηματίζει μικρὸ καὶ ὄξυ τριγωνικὸ ἄνοιγμα.

Αἰσθησὴ κομψότητας ἀναδίδουν ἐπίσης τὰ

ψηλὰ καὶ ἐλαφρὰ κτίρια στὰ ἄκρα τῆς σκηνῆς, ποὺ ὀροθετοῦν με διακοσμητικὴ χάρη τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἀσπασμοῦ. Μὲ στοιχεῖα ποὺ παραπέμπουν σὲ ἑλληνίζοντα ὑποδείγματα, διαμορφώνονται στὸν ὄροφο σὲ εὐρὺ δίτοξο ἄνοιγμα με κίονα στὸ μέσο καὶ ποικίλλονται ἀδρὰ με κυμάτια καὶ γεισίποδες. Στὰ στενομήκη ὀρθογώνια θυρώματα τῆς πρόσοψης τὸ βῆλο τοῦ ἀριστεροῦ ἀνασύρεται, στερεωμένο στὸ πλάι· στὸ δεξιὸ κτίριο ἑορταστικὸ ὕφασμα ἀπλώνεται στὴ στέγη, διασχίζει τὸ θύρωμα καὶ δένεται σὲ ἐμφατικὸ κόμβο – στοιχεῖο οἰκειοῦ, ἐπίσης, σὲ ἐξέχοντα ἔργα τῆς μακεδονικῆς ἀναγέννησης, στὰ ὁποῖα δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀνατρέχει ἡ παράσταση τῆς Βλαχέρνας. Ὁραῖο σχέδιο συμπληρώνει τὸ πλατὺ διάστημα ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράπλευρο παράθυρο, ἀριστερὰ τοῦ Ἀσπασμοῦ, με κεντρικὸ ρόμβο καὶ συνεχόμενα τρίγωνα ποὺ ἐγκλείουν ἀνθερωτὰ καὶ σπειροειδῆ σχήματα, καὶ ἐντείνει, ὡσὰν σὲ προέκταση τοῦ ἀριστεροῦ οἰκοδομήματος, τὸν διακοσμητικὸ χαρακτῆρα του.

Ἀπὸ τὴν Πεντηκοστὴ (*Πράξ. Β' 1-13*) σώζεται τμήμα στὸν τροῦλο τοῦ νότιου κλίτους (εἰκ. 7, 77). Φαίνονται τρεῖς φωτοστεφανωμένοι ἀπόστολοι στὸ τύμπανο, ἀνάμεσα στὸ νότιο καὶ τὸ δυτικὸ παράθυρο, ποὺ κάθονται κατ' ἐνώπιον σὲ σύνθρονο με ψηλὸ ἐρεισίνωτο καὶ συνεχὲς ὑπόπδιο. Ἡ διάταξη δείχνει ὅτι εἰκονίζονταν ἀνὰ τρεῖς ἀνάμεσα στὰ παράθυρα. Αὐτὴ ἡ ρύθμιση καθόρισε τὴν ἐπίσημη, κατὰ μέτωπο στάση τους, με τὸ βλέμμα νὰ κατευθύνεται ἐμπρὸς καὶ με τοὺς ἀκραίους νὰ στρέφονται ἀνεπαίσθητα πρὸς τὸν μεσαῖο ἀπόστολο τῆς τριάδας, ποὺ εἶναι εὐαγγελιστῆς. Συνήθως, οἱ μαθητὲς συντάσσονται σὲ διαλεκτικὴ κατὰ ζεύγη στάση, ὅπως στὶς προγενέστερες παραστάσεις τῆς Πεντηκοστῆς στὴ μονὴ τοῦ Ὁσίου Λουκά, στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς

κέ. K. Wessel, *Heimsuchung, RbK II*, στ. 1093 κέ. Κατωῶν, *Πρόδρομος 42* κέ.

50. Ν. Ζίας, Πρωτόθρονον στὸ Χαλκὶ, *Νάξος* εἰκ. 14.

51. Βλ. Α. Grabar, *L'iconographie de la Parousie, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge I* (Paris 1968) 561 κέ.

52. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους Β 353*, εἰκ. 290.

53. Hadermann-Misguich, *Kurbino* 103 κέ., εἰκ. 42. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 60. Στὴν τοιχογραφία τοῦ 12ου αἰώνα, ποὺ κοσμεῖ τὸν νότιο τοῖχο τοῦ Ἱεροῦ, ἡ θέση τῆς Παναγίας στὸ ἀριστερὸ τῆς παραστάσεως σημειοδοτεῖ ἐπίσης τὴν ἀπὸ Ἀ. Ἐλευσὴ τῆς.

54. Ὅπως σὲ σημαντικὲς εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ (Α. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai, ΔΧΑΕ ΙΖ'*, 1993-1994, εἰκ. 2, 3. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες* ἀρ. 49, 50) καὶ σὲ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῆς Mileševa (Radojčić, *Mileševa* πίν. IX, XX, XXII. Stojković, *Mileševa* εἰκ. 34, 37).

Βενετίας⁵⁵ και στη Ζωοδόχο Πηγή στο Σαμάρι της Μεσσηνίας⁵⁶, επίσης αργότερα, στις τοιχογραφίες από την τελευταία ζωγραφική φάση του Άγιου Δημητρίου του Κατσούρη στην περιοχή της Άρτας, από ύστατους χρόνους του 13ου αιώνα⁵⁷.

Ο πρώτος από αριστερά απόστολος κρατεί κλειστό, δεμένο με μύρινθο ειλπτό, στηριγμένο στο αριστερό πόδι του. Ο μεσαίος, που σώζεται σε άκεραμη μορφή, προβάλλει το δεξιό χέρι του από το τυλιγμένο ιμάτιο στο στήθος, αγγίζοντας το κλειστό εὐαγγέλιο που κρατεί στο αριστερό. Θα πρέπει να είναι ο Μάρκος, όπως φαίνεται από τον τύπο της φυσιογνωμίας. Ο τρίτος φέρει επίσης το δεξιό χέρι του στο στήθος. Το έρεισίωτο του καθίσματος φθάνει στους ώμους τους και ψηλότερα πίσω διακρίνεται μέτωπο με αὐλακωτά κάθετα και οριζόντια στοιχεῖα, σὰν τοῦ τοιχώματος στην Εὐλόγηση τῶν ἱερέων. Μένει νὰ παρατηρηθεῖ ἡ ὁμοιότητα προτύπου, καίτοι σὲ μερικά σημεῖα, μὲ τὴν Πεντηκοστή στις ὠραίες τοιχογραφίες τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Σαμάρι, συγκεκριμένα δὲ στὸ κάθισμα τῶν ἀποστόλων, συνεχῆς καὶ μὲ ἀνάλογη διάρθρωση στὰ χωρίσματα, μὲ έρεισίωτο ἕως τοὺς ὤμους τους καὶ ὑποπόδιο πού κοσμεῖται μὲ ἰδιόμορφο γραμμικό, κτενοειδῆ σχέδιο στὴν ἐπιφάνεια, ἀδρότερο στὸ σπάραγμα τῆς Βλαχέρνας.

Ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ στὴ Γεθσημανὴ ἀνοίγει τὸν κύκλο τῶν τεσσάρων παραστάσεων ἀπὸ τὰ Πάθη στὴ δυτικὴ καμάρια τοῦ νοτίου κλίτους, πρώτη ἀπὸ Ἀ. στὴ νότια πλευρὰ (εἰκ. 8, 78, 79). Ἡ τοιχογραφία σώζεται ὁλόκληρη, μὲ μερικὲς φθορῆς. Φέρει τὴν ἐπιγραφή *Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ* καὶ ἱστορεῖται σύμφωνα μὲ τὴ διήγηση τοῦ Λουκά (κβ' 39-46) καὶ μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ἄλλα συνοπτικὰ εὐαγγέλια (Ματθ. κστ' 30-45, Μάρκ. ιδ' 32-42).

Μὲ ζωνρὴ καὶ περιεκτικὴ ἀφήγηση, ἡ παράσταση συνοψίζει τὰ εὐαγγελικὰ γεγονότα σὲ τύπο μὲ δύο ἐπεισόδια, καθὼς προηγούμενες, ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα. Παραπλήσια δείγματα σημειώνονται στὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Monreale⁵⁸, στις τοιχογραφίες τῆς τράπεζας στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτρου⁵⁹ καὶ τοῦ σερβικοῦ ναοῦ τῆς Mileševa⁶⁰. Καὶ ὅμοια μὲ τοῦ Monreale καὶ τῆς Mileševa, οἱ δύο ἐνιαῖες σκηνὲς διατάσσονται σὲ ὕψος.

Στὴν κορυφὴ τοῦ Ὄρους τῶν Ἐλαιῶν ὁ *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ* στὴν πρώτη προσευχὴ του, ἐπάνω, «*θεῖς τὰ γόνατα*» σὲ προσκύνηση ἀπὸ δεξιά, πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ Ἱεροῦ, ἀγωνιᾷ καὶ προσεύχεται μὲ ἀπλωμένα χέρια μπροστά (εἰκ. 11). Ἀπὸ αριστερὰ κατέρχεται «*ἄγγελος ἀπ' οὐρανοῦ ἐνισχύων αὐτόν*» (Λουκ. κβ' 43). Ἡ δευτέρη σκηνὴ διαδραματίζεται στοὺς πρόποδες τοῦ

ὄρους, πού ὑψώνεται σχεδὸν ἄχρωμο, πρὸς τὸ ἄσπρο. Ὁ *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ* ἐρχόμενος, πάλι ἀπὸ δεξιά, ἀπευθύνεται μὲ χειρονομία λόγου στὸν πλησιέστερο Πέτρο (Ματθ. κστ' 40-41, Μάρκ. ιδ' 37-38) καὶ καλεῖ, μοναχικὸς καὶ ἀπόμακρος, τοὺς «*κοιμωμένους ἀπὸ τῆς λύπης*» μαθητῆς του (Λουκ. κβ' 45-46) σὲ ἐγρήγορη προσευχῆς. Ὁ συμπαγῆς ὄμιλος τῶν ἔνδεκα, παραδομένων στὸν ὕπνο, μαθητῶν στοὺς βράχους ἐγγράφεται στὴν καμπυλόγραμμη πλαγιά. Δύο ἐλιές ὀρίζουν τὰ ἄκρα ψηλὰ καὶ συμπληρώνουν τὴν εἰκόνα τοῦ τόπου. Τὰ κλαδιά τους συγκλίνουν πρὸς τὸν Χριστὸ πού προσεύχεται καὶ τῆς δεξιᾶς προβάλλονται διασταυρωμένα καὶ ραδιναὰ στὸ γαλάζιο στερέωμα.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ ἄγγελος (εἰκ. 8), πού ἔρχεται νὰ συμπαρασταθεῖ στὸν προσευχόμενο Ἰησοῦ, σὲ μικρὴ κλίμακα, ὁλόσωμος στὴ Βλαχέρνα καὶ μὲ σκῆπτρο στὸ χέρι, ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται μόνο ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ Λουκά. Ἀπαντᾷ τὸν 11ο αἰώνα στὸ εὐαγγελιστᾶριο (κῶδ. 587μ.) τῆς μονῆς Διονυσίου στὸ Ἅγιον Ὄρος⁶¹ καὶ σημειώνεται σταθερὰ σὲ ἐπόμενες παραστάσεις, στὸ ειλπᾶριο τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἱεροσολύμων (Σταυροῦ 109) καὶ στὸ τετραεὐαγγέλιο τῆς Πάρμας (Paris. gr. 5)⁶², στὰ ψηφιδωτὰ τῶν ναῶν τοῦ Monreale καὶ τοῦ

55. Βλ. σπμ. 32 (Ὄσιος Λουκάς) καὶ 33 (San Marco).

56. Grigoriadou-Cabagnols, *L'église de Samari* 188, εἰκ. 8. Safran, *San Pietro at Otranto* εἰκ. 96.

57. Safran, *San Pietro at Otranto* εἰκ. 98. Ἡ ἴδια, *Exploring Artistic Links Between Epiros and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting, Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου* 460 κέ., εἰκ. 10, 11. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* εἰκ. 25. Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* εἰκ. 41. Βλ. ἐπίσης τὴν Πεντηκοστή στὸν Ἅγιο Πέτρο τοῦ Otranto (Safran, *San Pietro at Otranto* 98 κέ., ἔγχρ. εἰκ. 53, εἰκ. 54-59. Ἡ ἴδια, *Exploring Artistic Links* εἰκ. 12, 13).

58. Demus, *Sicily* 285 κέ., πίν. 69B. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Millet, *Recherches* 654 κέ. Schiller, *Ikonographie* 2 58 κέ. K. Wessel, Gethsemane, *RbK* II, στ. 783 κέ.

59. Ὁρλάνδος, *Μονὴ Πάτρου* 199 κέ., πίν. 75. Κόλλιας, *Πάτμος* 25, εἰκ. 27, 29. Ὁ ἴδιος, *Τοιχογραφίες, Ἐνοσαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτρου* εἰκ. 34.

60. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 89. Stojković, *Mileševa* εἰκ. 29.

61. Lazarev, *Storia* 189, εἰκ. 226. *Ἐνοσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους Α* εἰκ. 226.

62. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Μικρογραφίες τῶν Βυζαντινῶν χειρογράφων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων* (Ἀθῆναι - Ἱεροσόλυμα 2002) 122, εἰκ. 58. Lazarev, *Storia* 191, εἰκ. 242. Γαλάβαρης, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 111. *Byzantium 330-1453* ἀρ. 211 (S. Scipioni).

Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας⁶³, στὶς τοιχογραφίες τῆς Πάτρου, τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Mileševa καὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Τραπεζούντα⁶⁴. Παρουσιάζεται πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ ἄλλοτε, ὅμοια μὲ τῆς Βλαχέρνας, ἐμπρὸς του, ὅπως στὴν Προσευχὴ τοῦ Monreale, τῆς Πάτρου, τῆς Mileševa καὶ τῆς Τραπεζούντας· ὀλόσωμος στὶς μικρογραφίες τῆς μονῆς Διονυσίου, τοῦ Σταυροῦ 109 καὶ τῆς Πάρμας, στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Τραπεζούντας· κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι του σκῆπτρο καὶ μὲ τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία λόγου πρὸς τὸν Ἰησοῦ, ἀλλὰ ἡμίσωμος, στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Monreale καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Πάτρου. Στὴν Προσευχὴ τῆς Βλαχέρνας, ὁ ἄγγελος εἰκονίζεται σχεδὸν σὲ ὀριζόντια πτήση. Ἡ ὄλη του ἐμφάνιση προδίδει ὑπόδειγμα ἀπὸ ἄλλη παράσταση, ἴσως τοῦ Εὐαγγελισμοῦ⁶⁵.

Τὸ σημαντικό πρότυπο ποὺ θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὁ ζωγράφος τῆς μονῆς δείχνουν στὸ σύνολο ἡ σύνθεση καὶ οἱ λεπτομέρειες τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου, μὲ χαρακτηριστικὸ στὶς διαφορὲς ἐκφάνσεις του τὸ πυκνὸ σύμπλεγμα τῶν μαθητῶν ποὺ καθεύδουν στὶς ὑπώρειες τοῦ Ὄρους τῶν Ἑλαιῶν. Μὲ τυπικὴ θέση καὶ στάση ὁ Πέτρος (εἰκ. 8, 78) στὸν βράχο δεξιά, ἔχει τὸ πλησιέστερο προηγούμενο στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Monreale. Πανομοιότυπος στὶς δύο συνθέσεις εἶναι ὁ Ἄνδρέας, στὸ μέσο κάτω, καὶ ἀνάλογος ὁ νεαρὸς μαθητὴς ποὺ φέρει τὸ ἀριστερὸ χέρι του στὴν κεφαλὴ, σκιάζοντας τὰ μάτια στὸ Monreale – αὐτὸς ἐγγύτερος καὶ ὡς πρὸς τὴ θέση μὲ τῆς τοιχογραφίας στὴν τράπεζα τῆς Πάτρου. Μὲ θέση καὶ στάση ἀντιστοιχοῦν ἐπίσης στὴν πατριακὴ τοιχογραφία οἱ δύο ἀκραῖοι μαθητὲς κάτω, ἀριστερὰ καὶ δεξιά ἀπὸ τὸν Ἄνδρέα (εἰκ. 8, 79), ποὺ στηρίζουν τὸ κεφάλι στὸ χέρι, καὶ ὁ ἄλλος στὸ ἀριστερὸ ἄκρο ἐπάνω, ποὺ κάθεται μαζεμένος πρὸς τὰ ἔξω. Χαμηλά, πρὸς τὸ μέσο, ὁ νεαρὸς μαθητὴς ποὺ κοιμᾶται μὲ τὸ κεφάλι χωμένο στὸ χέρι, ὅμοια στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Monreale καὶ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Πάτρου, ἀποδίδεται ἀνάλογα στὴ Βλαχέρνα, ὅμως δείχνοντας λίγο τὸ πρόσωπο.

Εἶναι φανερὴ σὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἡ εἰκονογραφικὴ συγγένεια τοῦ ὁμίλου τῶν ἀποστόλων στὴν Προσευχὴ τῆς Βλαχέρνας κυρίως μὲ τῶν παραστάσεων στὸν ναὸ τοῦ Monreale καὶ στὴν πατριακὴ τράπεζα, τῆς ὁποίας οἱ τοιχογραφίες ἔχουν συνδεθεῖ βάσιμα μὲ τὴν τέχνη στὴν τότε αὐτοκρατορικὴ πρωτεύουσα τῆς Νίκαιας⁶⁶. Περισσότερο μὲ τῆς τοιχογραφίας στὴν Πάτρο ἀναλογοῦν, ἐπίσης, ἡ βαθμιδωτὴ διάταξη καὶ ἡ ἀκανόνιστη σύνταξη τῶν ἔνδεκα μαθητῶν, μὲ τὴν πυκνὴ, γραμμικὴ καὶ ταραγμένη πτύχωση στὰ

ἱμάτια, ποὺ ἀναδίδει, ὅσο καὶ οἱ ἄβολες στάσεις, τὴν ἀνψυχία καὶ τὴ λύπη ποὺ τοὺς συνοδεύουν στὸν ἀθέλητο ὕπνο.

Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή, εἰκονίζεται στὸν ἐπόμενο πίνακα, στὴ νότια πλευρὰ τῆς καμάρας (εἰκ. 9, 80, 81). Λείπει μέρος τῆς τοιχογραφίας δεξιά κάτω καὶ διάφορα τμήματα τῆς ζωγραφικῆς, ἐπίσης στὰ πρόσωπα, ἔχουν ἐκπέσει.

Σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς, στὸ κέντρο, ὁ Χριστὸς ἀπὸ δεξιά μὲ εἰλητὸ στὸ χέρι ὅπως στὸ δεύτερο ἐπεισόδιο τῆς Προσευχῆς καὶ ὁ Ἰούδας ἀπὸ ἀριστερὰ, καὶ οἱ δύο μὲ ἀνεμίζοντα ἱμάτια, συναντῶνται σὲ κίνηση. Ὁ μαθητὴς σπεύδει ἀπὸ μπροστὰ νὰ δώσει τὸ φιλὶ τῆς προδοσίας στὸν Διδάσκαλο. Μὲ τὸ πρόσωπο κατὰ κρόταφο, σιμῶνει τὸ στόμα στὴν παρεΐα του, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι στὸν ὤμο του, μὲ τὸ ἀριστερὸ του κρατώντας περασμένη στὸν λαιμὸ τοῦ Ἰησοῦ ταινία (εἰκ. 9, 80). Ἡ σύλληψη ἔχει ἤδη συντελεσθεῖ. Δεξιά (εἰκ. 81) ὁ Μάλχος ἀπλώνει τὸ χέρι του στὸν Χριστό, ἐνῶ ἀντιμετωπίζει τὸν Πέτρο ποὺ, σὲ ὀρμητικὴ στάση στὸ ἄκρο, ἀρπάζει ἀπὸ τὸν λαιμὸ, στρέφει καὶ ἀκινητοποιεῖ τὸν δοῦλο τοῦ ἀρχιερέα καὶ μὲ τὴ μάχαιρα τοῦ κόβει τὸ δεξιὸ αὐτῆ (Ἰω. ἱν' 10, πρβ. Λουκ. κβ' 50). Ἀπὸ ἀριστερὰ, κοντὰ στὸν Ἰούδα, ξεχωρίζει ὁ «χιλιάρχος» (Ἰω. ἱν' 12). Σὲ ἀσφυκτικὸ κλοιὸ πίσω, τὸ συνωθούμενο πλῆθος τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἐφθασαν νὰ συλλάβουν τὸν Κύριο, «ὄχλος πολὺς μετὰ μαχαιρῶν καὶ ξύλων» (Ματθ. κοτ' 47, Μάρκ. ιδ' 43), «μετὰ φανῶν καὶ λαμπάδων καὶ ὄπλων» (Ἰω. ἱν' 3), ὀρθώνεται σὲ ἀκανόνιστο ἡμικύκλιο ποὺ δραματικὰ ἀντιτίθεται στὸν στρογγυλεμένο ὄγκο τοῦ βουνοῦ τῆς Προσευχῆς, δίπλα. Ἡ σύνθεση εὐθυγραμμίζεται μὲ τρεῖς μεγάλους κατὰ σειρὰ ἀναμ-

63. Demus, *San Marco II*, 1-2, 6 κέ., πίν. 1a-b, 2, 17. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἀρ. 144-145.

64. Talbot Rice, *Hagia Sophia* 90 κέ., εἰκ. 57, πίν. 24 B.

65. Βλ. γιὰ παράδειγμα τὸν ἀρχάγγελο Γαβριὴλ στὸν Εὐαγγελισμὸ τῆς Νέας Ἐκκλησίας τοῦ Tokali (A. Wharton-Epstein, *Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (Washington D.C. 1986) εἰκ. 58), τῆς μονῆς στὸ Δαφνί (Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἀρ. 96. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 203), τῆς Σαμαρίνας στὴ Μεσσηνία (Grigoriadou-Cabagnols, *L'église de Samari* εἰκ. 2) καὶ τοῦ τετραευαγγελίου κώδ. 5 τῆς μονῆς Ἰβήρων (Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους Β εἰκ. 27. Γαλάβαρης, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 178).

66. Djurić, *La peinture murale byzantine* 209. Α. Κατσιώτη, Ἐπισκόπηση τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 13ου αἰῶνα στὰ Δωδεκάνησα, *ΑΔ* 51-52, 1996-1997, Α, 276 κέ., 279. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι* 121.

μένους πυρσούς, ψηλότερα από τα ξύλα, τις λαμπάδες και τα όπλα, που πυκνώνουν επάνω. Κάτω πρασινίζει μόλις το έδαφος και πίσω από τον Πέτρο διακρίνεται βράχος.

Η παράσταση ακολουθεί στο γενικό εικονογραφικό σχήμα της δόκιμο τύπο του 11ου και 12ου αιώνα⁶⁷. Ανάλογα δείγματα ως προς τη σύνταξη του πλήθους προσφέρουν οι μικρογραφίες χειρογράφων, του κώδ. 587μ. της μονής Διονυσίου⁶⁸, του κώδ. 68 της Έθνικης Βιβλιοθήκης της Ελλάδος⁶⁹, του τετραευαγγελίου της Πάρμας⁷⁰, εικόνες της μονής Σινά⁷¹ και η ψηφιδωτή παράσταση στον καθεδρικό ναό του Monreale⁷². Με την τελευταία συγκρίνεται επίσης η τοιχογραφία της Βλαχέρνας στα ισάριθμα, παρόμοια και σε σύνθεση στάσεων, πρόσωπα που συγκροτούν τη μάζα του όχλου. Αξιοσημείωτοι οι τρεις πυρσοί, σε αντιστοιχία με το κείμενο του Ιωάννη, έχουν το όμοιο στην Προδοσία του 11ου αιώνα στην έξοχη ψηφιδωτή διακόσμηση της Νέας Μονής της Χίου, όπου ο ίδιος αναμμένος πυρσός⁷³, και στον κώδ. Paris. gr. 74⁷⁴.

Ο Χριστός, συχνά σε μικρογραφίες και στην Προδοσία του Αγίου Μάρκου της Βενετίας και του Ευαγγελισμού της Mileševa με κλειστό ειλπτό στο χέρι⁷⁵, τοποθετείται αριστερά ή δεξιά στο σύμπλεγμα με τον Ιούδα. Και οι δύο μορφές σε κίνηση, που συνεπαίρνει στη Βλαχέρνα με κύματα πτυχών τα φορέματα και με αναπετάριν πίσω, εικονίζονται, γιά παράδειγμα, στο ψηφιδωτό της Νέας Μονής και στις μικρογραφίες της μονής Διονυσίου και της Πάρμας - στο ευαγγελιστάριο της μονής Διονυσίου με αντίστοιχες θέσεις. Όπως στις δύο μικρογραφίες, ο Χριστός μένει άμετοχος στην αλόγιστη πράξη του Πέτρου, που διαδραματίζεται πίσω του, ενώ συνήθως η θέση του συνδέεται με αυτή του επεισοδίου, στο οποίο άμέσως αντιδρά με χειρονομία.

Σπάνια έως την εποχή της Βλαχέρνας είναι ή κατάφωρη δήλωση της σύλληψης του Ίησου με περασμένο σχοινί σε θηλιά στον λαιμό του. Σημειώνεται στην Προδοσία της Έγκλειστρας του Όσιου Νεοφύτου στην Πάφο, το 1196, σε ευθεία σχέση με τα ακόλουθα γεγονότα: το σχοινί κρατεί ένας στρατιώτης που σύρει τον Ίησου δεξιά, την ώρα που τον ασπάζεται ο Ιούδας⁷⁶. Το στοιχείο παραπέμπει στο κείμενο του Ιωάννη «*συνέλαβον τον Ίησούν και έδωσαν αυτόν*» (ιν' 12). Η ταινία, όπως στην τοιχογραφία της Βλαχέρνας, που την κρατεί ο Ιούδας, με άλλη ροή νοημάτων επωμιζόμενος την ευθύνη της σύλληψης, εμφανίζεται στην Προδοσία της τράπεζας στη μονή του Θεολόγου της Πάτμου, από τις αρχές του 13ου αιώνα, και σε επόμενες τοιχογραφίες του 13ου

και του 14ου αιώνα σε ναούς της Κρήτης και της Μάνης, έχει δε αυτή προσφυώς συνδεθεί με τον συμβολισμό του επιτραχηλίου⁷⁷.

Ο Ιούδας και ο Πέτρος εικονίζονται με ιδιότυπο φωτοστέφανο (εικ. 9). Το στοιχείο, καθεαυτό άσυνήθιστο στην παράσταση έως τότε, τονίζει τη θέση τους ως ενεργών προσώπων του δράματος· συνάμα, προσδιορίζει την πράξη τους. Ο φωτοστέφανος του Ιούδα, στενός, σκοτεινόχρωμος⁷⁸, και κατά μέρος με άκτινωτές γραμμές ώχρας, τείνει να χαρακτηρίσει την ταραγμένη ψυχοσύνθεση του μαθητή που πρόδωσε τον Διδάσκαλο. Όμως,

67. Για το εικονογραφικό θέμα βλ. Millet, *Recherches* 326 κέ. Schiller, *Ikunographie* 2, 62 κέ. Demus, *San Marco* I, 1, 197 κέ. Μουρίκν, *Νέα Μονή* 201 κέ.

68. *Θησαυροί του Αγίου Όρους* Α εικ. 233, 234. Γαλάβαρης, *Βυζαντινά χειρόγραφα* 25, άρ. 76.

69. Μαραβή-Χατζηνικολάου - Τουφεξή-Πάσχου, *Βυζαντινά χειρόγραφα EBE* Α' 184 (φ. 123), εικ. 476.

70. Βλ. σημ. 62.

71. Σωτηρίου, *Μονή Σινά* 81, 82, 124, εικ. 66, 145.

72. Demus, *Sicily* 286, πίν. 70.

73. Μουρίκν, *Νέα Μονή* 203, πίν. 268. Χατζηδάκν, *Βυζαντινά ψηφιδωτά* άρ. 94.

74. Omont, *Évangiles* I πίν. 46. Μουρίκν, *Νέα Μονή* 203.

75. Millet, *Recherches* εικ. 341, 344, 345, 347, 350. Γαλάβαρης, *Βυζαντινά χειρόγραφα* άρ. 76, 111. Demus, *San Marco* I, 2, πίν. 66, 330. Χατζηδάκν, *Βυζαντινά ψηφιδωτά* άρ. 141. Radojčić, *Mileševa* πίν. XXXVI. Stojković, *Mileševa* εικ. 28.

76. Mango - Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos* 146, εικ. 27-29. Th. Ιλιορουλου-Rogan, *Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne*, *CIEB* XV, II, Α (Αθήναι 1981) 217, εικ. 2. Α. Stylianos - J. Α. Stylianos, *The militarization of the Betrayal and its examples in the painted churches of Cyprus*, *Ευφρόσυνον* 2 574, πίν. 318a.

77. Κόλλιας, *Πάτμος* εικ. 28. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες, Θησαυροί της Μονής Πάτμου* εικ. 35, Ί. Σπαθαράκνς, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Τριάδας στο όμώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές τους, Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκν* (Θεσσαλονίκη 1994) 299 κέ., εικ. 19-21 (στην εικ. 19 ή τοιχογραφία της Πάτμου, που σημειώνεται από παραδρομή ως της Αγίας Τριάδας Ρεθύμνου). Ιλιορουλου-Rogan δ.π. 216 κέ., εικ. 1. Δρανδάκνς, *Μέσα Μάνη* 44, εικ. 5, 11 (στον Άγιο Θεόδωρο (Τρισάκτια) κοντά στον Τσόπακα την περασμένη σε θηλιά ταινία κρατεί στρατιώτης, όπως στην τοιχογραφία του Όσιου Νεοφύτου). Για τον συμβολισμό του επιτραχηλίου και τη σύνδεσή του με τη σύλληψη του Ίησου βλ. Σπαθαράκν δ.π. 300.

78. Βλ. σχετ. Stylianos δ.π. (σημ. 76) 576. Σκοτεινόχρωμος είναι επίσης ο φωτοστέφανος του Ιούδα στη νεότερη τοιχογραφία της Προδοσίας από την Κόκκινη Έκκλησία στο Βουλγαρέλι της Άρτας (Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα* εικ. 142. Παπαδοπούλου - Τοιάρν, *Εικόνες της Άρτας* εικ. 37. *Byzantium, Faith and Power* άρ. 42: V. N. Papadopoulou).

έντονα και σαν με αυστηρότερη διάθεση, στιγματίζεται και η ασύνετη πράξη του άφιθυμου Πέτρου με μελανόχρωμη, σχεδόν αφώτιστη άλω, που περιχωρεί την παραφορά και το πάθος του.

Ο Πέτρος τοποθετείται δεξιά, έξω από τον κύκλο των ανθρώπων που συνωστίζονται πίσω και γύρω από τον θλιμμένο Ίησοῦ. Με το πρόσωπο σε κατατομή, όπως και ο Μάλχος, και με έντονη κίνηση που αποπνέει την όργη του, αποτυπωμένη στα πολύπλοκα ιμάτια, είναι η ζωρότερη μορφή της παράστασης. Στην ίδια θέση, με το πρόσωπο κατά κρόταφο και με ύψωμένα, όπως συχνά, τα χέρια, αλλά σε ήρεμότερη στάση, εικονίζεται στη μικρογραφημένη σκηνή της Προδοσίας σε εικόνα του 12ου αιώνα στη μονή Σινᾶ⁷⁹.

Το έπεισόδιο με τον Μάλχο αποδίδεται σε ήδη αρχαϊζοντα τύπο, με τις δύο μορφές ὄρθιες, που σημειώνεται επίσης κατά τον 13ο αιώνα σε σύγχρονη περίπου μικρογραφία του τετραευαγγελίου Paris. gr. 54⁸⁰. Παρόμοια με της μικρογραφίας, η προβολή δεξιά του έπεισοδίου, σχεδόν ισότιμη με του κεντρικού συμπλέγματος, βρίσκει αναλογίες στην ψηφιδωτή παράσταση της Νέας Μονῆς της Χίου και στην εικόνα της μονῆς Σινᾶ, ενώ μοναδική στην εικονογραφία του θέματος παραμένει η μορφή του Πέτρου στην ὄλη έντυπωσιακή απόδοση και, ακόμη, στον τρόπο που κρατεί και αποκόβει το δεξιό αὐτὶ του Μάλχου. Με το χέρι επάνω στον Ίησοῦ, ὁ δούλος του ἀρχιερέα προσφέρει την αιτιολογία για τὴ βίαιη πράξη του Πέτρου, καθὼς στον κῶδ. 587μ. της μονῆς Διονυσίου, στην εικόνα της μονῆς Σινᾶ και στον Paris. gr. 54.

Το πλῆθος, πίσω, με ἐλάχιστη φανερὴ τὴ στρατιωτικὴ παρουσία, ὅπως στον παρισινὸ κῶδικα και ἀντίθετα, για παράδειγμα, με της Προδοσίας στην τράπεζα της μονῆς της Πάτρου⁸¹, ἀπαρτίζεται κυρίως ἀπὸ ἀνήσυχους Ἰουδαίους, πολλοὺς με μαντῆλι και ἄλλους, νεότερους, ἀσκεπεῖς. Με πραγματιστικὴ ἀντίληψη, σημαντικό δείγμα της ὁποίας ἀποτελεῖ τὸ έπεισόδιο του Πέτρου με τον Μάλχο στη λεπτομερὴ του ἀπόδοση, και με συναισθηματικὴ φόρτιση που πλημμυρίζει τὴ σύνθεση, οἱ ἄνθρωποι συνωθοῦνται με τὰ ὄπλα τους, δείχνοντας στα βαριά, συνοφρυωμένα πρόσωπα ταραχὴ, πάθος και φόβο.

Ἡ Κρίση του Πιλάτου εικονίζεται στη βόρεια πλευρὰ της καμάρας, ἀπὸ Α. (εἰκ. 10-12, 82-84). Λείπουν τμήματα κατὰ μῆκος στα στενὰ ἄκρα της τοιχογραφίας, ἰδίως επάνω.

Ὁδηγημένος ὁ Χριστὸς στὸ πραιτώριο ἀπὸ ἀριστερά, βλέποντας πρὸς τὴν κατεύθυνση του Ἱεροῦ, ὅπως στην Προσευχὴ και στην Προδοσία, ἴσεται μόνος ἐνώπιον του Πιλάτου, ἀποκα-

μωμένος, με σκαμμένο ἀπὸ ρυτίδες τὸ πρόσωπο, κλίνοντας τὴν κεφαλὴ και με τὰ χέρια σταυρωμένα μπροστά (εἰκ. 10). Ὁ ἡγεμόνας κάθεται στὸ ἄλλο ἄκρο της σκηνῆς, δεξιά, σε σκίμποδα με στρογγυλὸ μαξιλάρι και με ἄλλο, ἐλλειψοειδές, στὸ ὑποπόδιο. Στιπτός, με τὴ ράβδο του ἀξιώματος στὸ ἀριστερὸ χέρι του, ὑψώνει τὸ δεξιό, ἀπευθύνοντας τὸν λόγο στον Ίησοῦ. Ἀνάμεσά τους, κάθονται οἱ ἀρχιερεῖς «μετὰ τῶν πρεσβυτέρων και γραμματέων» (Μάρκ. ιε' 1), που συνωστίζονται ὄρθιοι πίσω – συνολικὰ ἐννέα πρόσωπα (εἰκ. 12, 83). Ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς δύο ἀρχιερεῖς, ἀριστερὰ στὸ ξυλόγλυπτο και με ψηλὸ ἐρεισίνωτο κάθισμα, ἀπευθύνεται με βλέμμα και χειρονομία στον Πιλάτο· ὁ δεύτερος προτείνει τὴν ἀπόφαση του συνεδρίου στὸ τυλιγμένο χαρτί που κρατεῖ στὸ δεξιὸ χέρι του, ἐνῶ στρέφει ἀπότομα τὴν κεφαλὴ κατὰ κρόταφο παρατηρώντας τον Ίησοῦ. Ἀνάλογα και τὰ μέλη της συνοδείας τους μετέχουν και παρακολουθοῦν τὰ τελούμενα, μοιράζοντας τὴν προσοχὴ τους στους δύο πρωταγωνιστὲς του δράματος. Τὴ σκηνὴ κλείνουν τὰ κτίρια του πραιτωρίου πίσω. Ὑψώνονται σε συνεχὲς μεγαλόπρεπο μέτωπο, τριώροφα τὰ ἄκραία με διώροφο κεντρικό, που χωρεῖ τὸν συμπαγὴ ὄμιλο τῶν Ἰουδαίων. Στὸ γαλάζιο βάθος, ἀνάμεσα στα κτίσματα επάνω, ζυγίζεται γραμμὴ με λευκό, ὅπως παντοῦ, τριστιχὴ μεγαλογράμματη ἐπιγραφὴ, που ὑπομνηματίζει τὴν παράσταση: ΗΔΗ ΒΑΠΤΕΤΑΙ ΚΑΛΑΜΟΣ | ΑΠΟΦΑΣΕΩΣ ΠΑΡΑ ΚΡΙΤῶΝ | ΑΔΙΚῶΝ. Οἱ στίχοι ἀνήκουν σε ἀπόστιχο ἰδιόμελο που φάλλεται στὸ τέλος της ἀκολουθίας τῶν Παθῶν τὸ ἐσπέρας της Μεγάλης Πέμπτης⁸².

Ἡ σπάνια παράσταση με τὸν Χριστὸ πρὸ τῶν ἀρχιερέων και του Πιλάτου συμπυκνώνει τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ματθ. κζ' 1-2, 11-14, Μάρκ. ιε' 1-5, Λουκ. κγ' 1-5, Ἰω. ιη' 28-40) σε πρωτότυπο εικονογραφικὸ τύπο. Σύμφυτη με τὴν ποιητικὴ ἐρμηνεία της ἐπιγραφῆς, συνάγει ἐπὶ σκηνῆς τοὺς ἄδικους κριτὲς του Ίησοῦ κατὰ τὴν ὥρα της τελικῆς ἀπόφασης που θὰ τὸν ὀδηγήσει στον σταυρό, για νὰ ἀποδώσει στους παρακαθη-

79. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 310.

80. Lazarev, *Storia* εἰκ. 391. Για τὴν παραγωγή του παρισινὸ κῶδικα στην Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴν ἐποχὴ της Λατινοκρατίας βλ. Γαλάβαρη, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* 28.

81. Ὁρλάνδος, *Μονὴ Πάτρου* 195 κέ., πίν. 73. Κόλλιας, *Πάτρος* εἰκ. 28, 29. Ὁ ἴδιος, *Τοιχογραφίες, Θεσαυροὶ της Μονῆς Πάτρου* εἰκ. 35.

82. *Τριώδιον* 399. *Συνέκδημος* 517: «Ἦδη βάπτεται κάλαμος ἀποφάσεως παρὰ κριτῶν ἀδίκων, και Ἰησοῦς δικάζεται και κατακρίνεται σταυρῶ».

μένους τὴν κοινὴ εὐθύνη τοῦ κρίματος. Οἱ ἀρχιερεῖς μὲ τὴ συνοδεία τους, ποὺ ἔφεραν τὸν Ἰησοῦ στὸν Πόντιο Πιλάτο (Ματθ. κζ' 2, Μάρκ. ιε' 1), ἔχουν ἀνὰ χεῖρας τὴν κρίση τοῦ συνεδρίου τους «ὥστε θανατῶσαι αὐτόν» (Ματθ. κζ' 1). Ἀπέναντι στοὺς δριμεῖς κατηγοροῦς τῆς δίκης, ὁ ἡγεμόνας ἀπευθύνεται μὲ ἐρώτηση στὸν Χριστό, ἀναζητώντας ἐρείσματα ἐνοχῆς γιὰ τὴν προβαλλομένη ἀπαίτηση τῆς θανατικῆς καταδίκης του.

Ἀπὸ τὶς σχετικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο, πλησιέστερη ἴσως στὸν σύνθετο εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας εἶναι ἡ τοιχογραφία τῆς μονῆς Μίροζ τοῦ Ρσκον⁸³, καὶ ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν προσώπων. Ἡ παράσταση τοῦ 12ου αἰώνα ἀναφέρεται στὴν Ἀπόνιψη τοῦ Πιλάτου. Ὁ Χριστός, ἀγόμενος ἀπὸ ἀριστερὰ μὲ συνοδεία στρατιωτικῶ ἀποσπάσματος, ὑφώνει εὐθυτενῆς τὸ χέρι σὲ λόγο βλέποντας πρὸς τὸν ἡγεμόνα, στὸ ἄλλο ἄκρο. Στὸ κέντρο, οἱ δύο ἀρχιερεῖς ὄρθιοι πίσω ἀπὸ μεγάλο θρανίον σὰν ἄμβωνα χειρονομοῦν ἐπιβλητικοὶ πρὸς τὸν Χριστό καὶ τὸν Πιλάτο, ἀντίστοιχα, ποὺ, καθισμένοι ἀμέσως δεξιά, νίβει τὰ χέρια.

Ἡ παρουσία τῶν Ἰουδαίων σημειώνεται ἐπίσης στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τοῦ Monreale⁸⁴, ὅπου «τὸ πρεσβυτέριον τοῦ λαοῦ, ἀρχιερεῖς καὶ γραμματεῖς», «ἀναστὰν ἅπαν τὸ πλῆθος» (Λουκ. κβ' 66· κγ' 1) προσάγουν τὸν Ἰησοῦ στὸν Πιλάτο, καὶ στὸν κώδ. VI 23 τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης⁸⁵, μὲ τρεῖς σὲ συνοδεία του πρεσβυτέρους, ὅπως καὶ στὴν Ἀπόνιψη τῆς Ἐγκλειστρας τοῦ Ὁσίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο⁸⁶, ὅπου στρατιώτης καὶ πολλοὶ Ἰουδαῖοι πίσω φέρουν τὸν Ἰησοῦ στὸ πραιτώριο. Σὲ ὅμοια στάση, ταπεινωμένος καὶ σιωπηλός, μὲ τὰ χέρια σὰν δεμένα μπροστά, εἰκονίζεται ὁ Χριστός στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου σὲ τοιχογραφία τοῦ Ἁϊ Στράτηγου στοὺς Ἄνω Μπουλαριοὺς τῆς Μέσα Μάνης⁸⁷, μᾶλλον καὶ τῆς τράπεζας στὴ μονὴ τῆς Πάτρου⁸⁸, καὶ σὲ μικρογραφία τοῦ κώδ. 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος⁸⁹, ὅπου στρατιώτης τὸν σύρει μὲ σχοινὶ ἀπὸ τὸν λαιμό.

Στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου⁹⁰, καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Μάνης ὁ Πιλάτος κρατεῖ σκῆπτρο, καθὼς στὴ Βλαχέρνα⁹¹. Στὴ μονὴ τῆς Ἄρτας, τὴν ἐπίσημη ἀμφίεσή του συμπληρώνει τὸ ἀνατολικὸ μαντῆλι, ποὺ ὡσὰν νὰ τὸν ἐξομοιώνει μὲ τοὺς ἀρχιερεῖς, ἀντίκρου. Μὲ μαντῆλι, καθὼς ὁ ἑκατόνταρχος στὴ Σταύρωση, εἰκονίζεται σπανιότερα ὁ Ρωμαῖος ἡγεμόνας σὲ μικρογραφίες τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα, καὶ συγκεκριμένα στοὺς κώδικες 587μ. τῆς μονῆς Διονυσίου⁹², Laur. VI 23 καὶ Ἀθηνῶν 93⁹³. Σημαντικὴ φυσιογνωμικὴ ὁμοιότητα παρουσιάζει ὁ Πιλάτος τῆς Βλαχέρ-

νας μὲ τὴ μορφή του στὸ εὐαγγελιστάριο τῆς μονῆς Διονυσίου. Καὶ στὶς δύο παραστάσεις μεσῶλικας, μὲ καστανὰ χρώματα, ἔχει κοντὸ στρογγυλὸ γένι καὶ τὰ μαλλιά σὲ μικροὺς βοστρύχους ποὺ στεφανώνουν χαμηλὰ τὸ μέτωπο, φέρει δὲ φακιόλι μὲ ἀνάλογο κόσμημα στὴν κορυφή⁹⁴. Ἀραὶ σημειώνεται ὁ Πιλάτος μὲ μαντῆλι καὶ ἀργότερα, τὸν 13ο αἰώνα σὲ τετραευαγγέλιο τῆς Freer Gallery of Art⁹⁵ καὶ σὲ τοιχογραφία τῆς Ἀπόνηψης στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Prilep⁹⁶, καθὼς καὶ στὴν Ἀπόνιψη τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Τριάντα τῆς Ρόδου, γύρω στὸ 1490-1510⁹⁷. Ἔχει ἐπισημανθεῖ ἡ πιθανὴ σχέση αὐτοῦ τοῦ στοιχείου μὲ χωρίο στὰ ἀπόκρυφα *Acta Pilati B*⁹⁸.

83. Lazarev, *Murals and Mosaics* 247, εἰκ. 45. Σὲ σπάνιο, ἐπίσης, διαφέροντα ὡς πρὸς τὴν ἐρμηνεία του, τύπο ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ πρὸ τῶν ἀρχιερέων καὶ τοῦ Πιλάτου ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Καλλιέργη τὸ 1314 στὸν ναὸ τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια (Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἀριστος ζωγράφος* (ἐν Ἀθήναις 1973) 46 κέ., πίν. Η, 25).

84. Demus, *Sicily* 117, 286 κέ., πίν. 68.

85. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne* πίν. 57.263.

86. Γ. Α. Σωτηρίου, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Α, Λεύκωμα* (ἐν Ἀθήναις 1935) πίν. 68. Mango - Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos* 147 κέ., εἰκ. 30.

87. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 463, εἰκ. 76 (ἐντάσσεται σὲ ζωγραφικὸ στρῶμα τοῦ νάρθηκα, ποὺ χρονολογεῖται (σ. 466) στὸ β' μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα).

88. Ὁρλάνδος, *Μονὴ Πάτρου* 209, πίν. 87b.

89. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου - Τουφεξῆ-Πάσχου, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα ΕΒΕ Α'*, 227 (φ. 83v), 231 κέ., εἰκ. 636. E. C. Constantinides, *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library, ΔΧΑΕ Θ'*, 1977-1979, 189 κέ., πίν. 66.

90. Demus, *San Marco I*, 1-2, 199, πίν. 66, 69, 71. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἀρ. 141.

91. Στὴν τοιχογραφία τῆς Μάνης (δ.π. σμ. 87), ὁ Πιλάτος φέρει καὶ φωτοστέφανο, σὲ σκοτεινότερο τοῦ Ἰησοῦ χρῶμα.

92. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους Α* εἰκ. 230.

93. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne* πίν. 28.116, 29.122, 57.262-263. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου - Τουφεξῆ-Πάσχου, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα ΕΒΕ Α'*, 229 (φ. 138v) 239, εἰκ. 647. Constantinides δ.π. (σμ. 89) 192, πίν. 76 (ταυτίζει λάθος τὸν Πιλάτο μὲ τὸν Καΐαφα).

94. Βλ. καὶ τὴν ὁμοιότητη μὲ τοῦ κώδικα τῆς μονῆς Διονυσίου μορφή του στὸν Ἀθηνῶν 93 (δ.π. σμ. 89).

95. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art* (Washington D.C. 1963) εἰκ. 103, 105, 124. Ἡ. Ε. Κόλλιας, *Δύο ροδιακὰ ζωγραφικὰ σύνολα τῆς ἐποχῆς τῆς ἱπποκρατίας, Ὁ Ἅγιος Νικόλαος στὰ Τριάντα καὶ ἡ Ἁγία Τριάδα (Ντολαπλι Μετζίντ) στὴ μεσαιωνικὴ πόλη* (πολυγρ. διδ. διατρ. 1986) 70.

96. Millet - Frolow, *Yougoslavie III* πίν. 24.1. Κόλλιας δ.π.

97. Κόλλιας δ.π. 68, 70, εἰκ. 33.

98. Αὐτόθι 70.

Καθώς στην Εὐλόγηση τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς (εἰκ. 5), ἐντυπωσιάζει τὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου ἢ πολυτέλεια καὶ ἢ ἀδρῆ κομψότητα τῶν στοιχείων στὰ ὑφάσματα, τὰ ἔπιπλα καὶ τὰ κτίρια, πού, ἄλλωστε, συνιστοῦν ἰδιαίχιστα γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ναοῦ. Μὲ ἐξεζητημένη ποικιλία σχεδίων λεπτολογοῦνται σὲ γλαφυρὴ καὶ ἰσορροπημένη εἰκόνα τὰ πλούσια, πολλὰ μὲ χρυσοῦ καὶ μαργαριτάρια, κεντήματα στὰ φορέματα τοῦ Πιλάτου καὶ τῶν Ἰουδαίων, τὰ πυκνὰ ἀνάγλυφα στὰ χρυσωμένα ἔπιπλα, τὰ κορινθιακὰ κιονόκρανα, οἱ γεισίποδες καὶ τὰ κυμάτια στὰ διάφορα γεῖσα καὶ τόξα πού διαμορφώνουν τὰ κτίσματα στὸ θεαματικὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο τῆς σκηνῆς.

Τὴ σημαίνουσα, γιὰ τὴν ἀδικη καταδίκη τοῦ Ἰησοῦ, παρουσία τῶν ἀρχιερέων τὴν παράσταση τονίζει ὁ μεγάλος ὀρθογώνιος θρόνος μὲ ψηλὸ ἐρεισίνωτο (εἰκ. 10, 82), πού πρέπει νὰ σημειωθεῖ γιὰ τὸν τύπο του. Κύριο στοιχεῖο μορφῆς τοῦ καθίσματος ἀποτελοῦν τὰ τοξύλλια σὲ δύο ἐπάλληλες σειρές, πού διαρθρώνουν καὶ ἐλαφρύνουν τὸν ὄγκο του, στηριγμένα σὲ διπλὰ καὶ τριπλὰ τορνευτὰ κολονάκια. Μὲ αὐτὴ ἢ μὲ ἀνάλογη μορφή σημειώνεται σπανιότερα τὸ κάθισμα σὲ χειρόγραφα τοῦ 11ου-13ου αἰῶνα ὡς θρόνος εὐαγγελιστῶν, κυρίως, ἀπὸ ὅπου πιθανῶς καὶ ὁ τύπος του⁹⁹. Ἐὰν ἀναφερθεῖ γιὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ στοιχείου στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ὅτι ἴδια τοξοστοιχία μὲ τριπλὰ τορνευτὰ κολονάκια κοσμεῖ τὸ γραφεῖο τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη σὲ λοφίο τοῦ τρούλου στὸν ναὸ τῆς Σοροκάσι, περὶ τὸ 1265¹⁰⁰.

Τὰ κτίρια πού ὀρθώνονται στὸ βάθος τῆς σκηνῆς εἶναι ὁμοιότυπα μὲ τῶν θεομητορικῶν παραστάσεων τὴν πρόθεση, ἀλλὰ ἐμφατικότερα καί, ὡς τοῦ Ἀσπασμοῦ (εἰκ. 6), μὲ ὑφασμα στὴ στέγη τοῦ ἀριστεροῦ οἰκήματος καὶ μὲ βῆλα στὰ μακριὰ θυρώματα· μὲ τὸ βῆλο τοῦ δεξιοῦ ἀνασπκωμένο καὶ δεμένο μὲ χάρη σὲ μεγάλο κόμβο στὸ πλάι. Τὸν φόρτο τῶν κατασκευῶν ἐλαφρύνουν καὶ ἐδῶ οἱ ἀνοικτὲς κιονοστήρικτες τοξοστοιχίες στοῦ κεντρικοῦ κτίσματος καὶ ἠλιακῶν στὸν τελευταῖο ὄροφο τῶν γωνιακῶν οἰκημάτων, ἀκριβῶς μὲ τὴ διάταξη πού ὑπάρχουν σὲ παραστάσεις ἀγίων στὸν ἐξαίρετο κώδ. 587μ. τῆς μονῆς Διονυσίου¹⁰¹. Καὶ ὅπως στὰ πλευρικὰ κτίσματα τῆς Βλαχέρνας, κιονοστήρικτες τοξοστοιχίες διαμορφώνουν τὴν ὄψη κτιρίων σὲ προηγούμενες τοιχογραφίες, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰῶνα, τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος τὴν Κύπρο¹⁰², τῆς Εὐαγγελίστριας στὸ Γεράκι¹⁰³ καὶ τοῦ Ταξιάρχου Μιχαὴλ στὸ Θάρι τῆς Ρόδου¹⁰⁴.

Ὁ Ἐμπαίγμος τοῦ Χριστοῦ (Ματθ. κζ' 27-30,

Μάρκ. ιε' 16-19, Ἰω. ιθ' 1-3), τελευταία παράσταση τῶν Παθῶν στὴ νοτιοδυτικὴ καμάρα, ἀκολουθεῖ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 13, 85-89). Λείπουν τμήματα τῆς τοιχογραφίας κατὰ μῆκος τῶν στενῶν πλευρῶν, μὲ χαμένη τὴν ἐπιγραφὴ καὶ ἐλάχιστα μέρη ἀπὸ τὶς μορφές στὰ ἄκρα.

Βουνὰ ὀρίζουν τὸν ἀνοικτὸ τόπο, μὲ σύμμετρη διάταξη ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ στὸ βάθος. Στὴ μέση μπροστὰ ὁ Χριστὸς κατὰ μέτωπο μὲ «χλαμύδα κοκκίνην», «στέφανον ἐξ ἀκανθῶν» καὶ δόρυ στὸ δεξιὸ χέρι του, μὲ τὸ ἀριστερὸ καλυμμένο μὲ «τὴν πορφύραν», κυκλωμένος ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες τοῦ ἡγεμόνα καὶ «ὄλην τὴν σπεῖραν» ἐμπαίζεται καὶ ὑβρίζεται. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς στρατιῶτες ἀριστερὰ, ὁ πρῶτος ἔχει τὸ χέρι μετέωρο ἐπάνω ἀπὸ τὸ στεφάνι, ὁ δεῦτερος παρακολουθεῖ καί, ἀνάμεσά τους πίσω, ὁ τρίτος κρατεῖ σὲ ὀριζόντια θέση καλάμι ἐπάνω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ. Δεξιὰ, ἄλλος στρατιώτης θεωρεῖ τὰ γινόμενα καὶ στὸ ἄκρο ἐντεταλμένος, μὲ φορέματα ἀξιωματοῦχου, διαλαλεῖ μὲ κέρας τὸν ἐμπαίγμο. Χαμηλά, μπροστὰ τους, ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς καὶ σὲ μικρότερη κλίμακα μορφῆς, δύο στρατιῶτες μὲ ἀσπίδες καὶ χορευτὴς προσκυνοῦν περιπαίζοντας

99. Βλ. I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453* (Leiden 1981) εἰκ. 140, 173, 296. Γαλάβαρης, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 147. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 290, 291. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους* Α εἰκ. 96, Γ εἰκ. 64. Τοιγαρίδας, *Μονὴ Λατόμου* πίν. 51α. K. Weitzmann, *Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts aus dem Sinai*, *JÖB* VI, 1957, 99, εἰκ. 22. P. L. Vocotopoulos, *L'évangile illustré de Mytilène*, *Studenica et l'art byzantin* 378, εἰκ. 4. J. C. Anderson, *The Past Reanimated in Byzantine Illumination*, *Byzantine East, Latin West* 321, εἰκ. 4, 5. A. Bank, *Les monuments de la peinture byzantine du XIII^e s. dans les collections de l'URSS*, *L'art byzantin du XIII^e siècle* 99, εἰκ. 22. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου - Τουφεξῆ-Πάσχου, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα ΕΒΕ Β'*, 19, εἰκ. 12 (μεγαλύτερη ὁμοιότητα ἔχει τὸ κάθισμα τὴν τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας μὲ τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη στὸν ἀθηναϊκὸ κώδικα (77, φ. 178), πού ἔχει χρονολογηθεῖ στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰῶνα).

100. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 118. Djurić, *Σοροκάσι* εἰκ. σ. 57.

101. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους* Α εἰκ. 216, 241, 264, 265. Βλ. στὸν ἴδιο κώδικα καὶ τὸ ἀνασπκωμένο πορφυρὸ βῆλο τῆς θύρας (εἰκ. 223, 225, 237, 238).

102. A. Nikolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192*, *DOP* 50, 1966, εἰκ. 35, 53, 55, 56, 60, 61. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 230.

103. Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι* εἰκ. 184, 185.

104. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι* 54, 84, πίν. 19α, 68.

τόν «*βασιλέα τῶν Ἰουδαίων*», πού ὑφίσταται τοὺς χλευασμοὺς καὶ τὰ πλήγματα ἐξουθενωμένος, ἀλλὰ ἀστραφτερός καὶ ἀπλησίαστος, μὲ τὸ βλέμμα μακριά. Ὁ ἀριστερός στρατιώτης κρατεῖ τὴν ἀσπίδα ἀπὸ τὸν ἰμάντα ὀρθία στὸ ἔδαφος, ὁ δεξιὸς τὴν ἔχει ρίξει κατάχαμα καὶ στηρίζει τὸ γόνα ἐπάνω της. Οἱ ἀσπίδες εἶναι δυτικῶν τύπου, ὀξυληκτές καὶ δίχρωμες, τοῦ δεξιοῦ μὲ δυσδιάκριτα, σάμπως ἐραλδικά, σχέδια.

Ὁ Ἑμπαιγμὸς δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ θέματα πού ἀπέδωσε συχνὰ ἡ τέχνη, μάλιστα ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο καὶ ἕως τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰώνα. Ἡ παράσταση τῆς Βλαχέρνας προστίθεται στὶς λίγες γνωστὲς ἀπὸ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας¹⁰⁵, τὶς τοιχογραφίες τῆς βασιλικῆς τῶν Σερβίων¹⁰⁶, δύο εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ¹⁰⁷ καὶ μερικὲς μικρογραφίες χειρογράφων¹⁰⁸. Μὲ πρωτοποριακὸ εἰκονογραφικὸ τύπο, σὲ σχέση μὲ τὰ προηγούμενα, καίτοι ἀκόμη αὐστηρὸ στὴ δομὴ του, σημειοδοτεῖ τὴ μετάβαση στὶς παλαιολόγειες τοιχογραφίες, στὶς ὁποῖες τὸ θέμα καλλιεργήθηκε μὲ μεγαλύτερη συχνότητα, ἐμπλουτισμένο σὲ μορφὲς καὶ στοιχεῖα.

Ὅρισμένες μορφὲς τῆς παράστασης ὀδηγοῦν στὴν ἀνίχνευση τοῦ προτύπου, προφανῶς τῆς Κωνσταντινούπολης, πού χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος τῆς ἐκκλησίας.

Ὁ Χριστὸς (εἰκ. 13, 85) μὲ ἐνδύματα, χειρονομίες καὶ στάση καὶ μὲ τὸ χέρι σκεπασμένο ἀπὸ τὴ χλαμύδα, πού κλείνει χαμηλὰ στὸν λαιμὸ πρὸς τὰ ἀριστερά, ἀντιστοιχεῖ στὶς μικρογραφημένες σκηνὲς τοῦ Ἑμπαιγμοῦ στὶς δύο εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, ἀπὸ τὸν 11ο-12ο αἰώνα. Ὅμοια ἀποδίδεται ἀργότερα στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Prilep¹⁰⁹ καὶ στὸν ναὸ τοῦ Κράλην στὴ Studenitsa¹¹⁰ καὶ τὸν 16ο αἰώνα στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Φιλανθρωπινῶν στὸ Νησιὶ τῶν Ἰωαννίνων¹¹¹. Τὸ χρυσὸ «*ταβλίον*» στὸν πορφυρὸ μανδύα του ὑπάρχει στὸν Ἑμπαιγμὸ τοῦ Ἁγίου Μάρκου· στὴ Βλαχέρνα κοσμεῖται μὲ πολύτιμους λίθους καὶ μὲ μαργαριτάρια, τὰ ὁποῖα διατρέχουν ἐπίσης τὴν περικλειση τοῦ ἀραιὰ χρυσοκεντημένου ἐνδύματος, καθὼς στὸν μανδύα τοῦ Πιλάτου στὴν ἴδια ψηφιδωτὴ σύνθεση.

Παράδοξο εἶναι τὸ δόρυ, ἀντὶ γιὰ καλάμι, πού κρατεῖ ὁ Χριστὸς. Ἐπειδὴ τὸ κοντάρι τοῦ πλησιέστερου ἀπὸ ἀριστερὰ στρατιώτη δὲν καταλήγει σὲ μεταλλικὴ αἰχμὴ δόρατος, ὅπως τῶν ἄλλων, εἰκάζεται ὅτι δὲν πρόκειται μᾶλλον γιὰ ἠθελμένο, δυσνόητο στοιχεῖο, ἀλλὰ ὅτι ὁ ζωγράφος ἢ ὁ βοηθὸς πού τελείωσε τὶς λεπτομέρειες συμπλήρωσε ἀπὸ λάθος τὴν αἰχμὴ, ἀντὶ γιὰ τὸ ὄπλο τοῦ στρατιώτη, στὸ καλάμι τοῦ Χριστοῦ. Σχεδιαστικὸ

λάθος σημειώνεται, ἐξάλλου, στὸν τρίτο στρατιώτη ἀριστερὰ πίσω, πού εἶναι ἔτοιμος νὰ πλήξει τὸν Ἰησοῦ μὲ καλάμι (εἰκ. 86). Αὐτὸς, βλέποντας κατὰ κρόταφο ἀριστερά, κάμπει τὸ ὑψωμένο χέρι σὲ θέση πού δὲν πείθει γιὰ τὴν ὀρθότητά της σὲ σχέση μὲ τὸν κορμὸ.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ ἀκάνθινος στέφανος ὡς σπάνιο στοιχεῖο στὴν τοιχογραφία τῆς Ἄρτας. Πρασινωπός, μὲ κόκκινα ἄνθη ἀπὸ τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ, εἶναι πλεγμένος μὲ χλοερά, ὅπως δείχνουν, ἀγκάθια. Ἔχει τὸ μόνο ἴσως ἀνάλογο στὸν πράσινο στέφανο τοῦ Χριστοῦ σὲ δύο εἰκόνες 12ου καὶ 15ου αἰώνα στὴν Κύπρο καὶ τὴ Ζάκυνθο¹¹². Τὸ στοιχεῖο, ἂν δὲν ὀφείλεται σὲ ἐπιθυμία νὰ ἀποδοθεῖ ἡ δροσερὴ ἄκανθος κατὰ τὸ εὐαγγελικὸ «*πλέξαντες...*» (Ματθ. κζ' 29, Μάρκ. ιε' 17, Ἰω. ιθ' 2), παραπέμπει στὸ ἱερὸ κειμήλιο τῆς Κωνσταντινούπολης: σὲ περιγραφή του ἀπὸ τὸν Νικόλαο Μεσαρίτη, ὁ ἀκάνθινος στέφανος τοῦ Χριστοῦ, πού φυλασσόταν στὸν ναὸ τῆς Παναγίας τοῦ Φάρου, ἀναφέρεται ὡς «*ἔτι χλοάζων καὶ ἐξανθῶν*», «*μένων ἀκίρατος...*»¹¹³.

105. Schiller, *Ikonoographie* 2 81, εἰκ. 247. Demus, *San Marco I*, 1-2, 199 κέ., πίν. 66-70. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἀρ. 141.

106. Α. Ξυγγόπουλος, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* (Αθήναι 1957) 40 (ἡ παράσταση σημειώνεται μὲ ἐρωτηματικὸ).

107. Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* 125, 127, εἰκ. 145, 146. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 310. Kono Keiko, *Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino*, *ΔΧΑΕ ΚΖ'*, 2006, 159, εἰκ. 3.

108. Omont, *Évangiles* πίν. 137. Millet, *Recherches* 606, εἰκ. 636. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne* πίν. 29.118, 57.262. Kono Keiko ὁ.π. 159 κέ.

109. Millet - Frolow, *Yugoslavie III* πίν. 24.2.

110. Millet, *Recherches* εἰκ. 639.

111. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπινῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (Αθήναι 1995²) 147, σημ. 590 καὶ 599, πίν. 53β. Ἡ ἴδια, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν στὸ Νησιὶ τῶν Ἰωαννίνων* (Αθήνα 2004) εἰκ. 19.

112. Σὲ εἰκόνα τοῦ Ἐλκομένου στὸ Πελέντρι (Α. Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου* (Λευκωσία 1991) εἰκ. 14α-β), τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Σταύρωσης στὴ Ζάκυνθο (Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τῆς Ζακύνθου* (Αθήνα 1997) (= *Icons of Zakynthos*, Athens 1998) ἀρ. 3, σ. 52 κέ., εἰκ. σ. 53, 55. Π. Α. Βοκοτόπουλος, Ἡ ἀμφίγραπτη εἰκόνα τῆς Παναγίας Λαγκαδιώτισσας στὸ Ἄνω Γερακαριόν, *ΣΤ' Διεθνὲς Πανιώνιο Συνέδριο, Ζάκυνθος 1997, Πρακτικὰ Δ'* (Αθήνα 2004) 532, εἰκ. 5, 6. *Holy Passion, Sacred Images, The Interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting* (κατάλ. ἐκθεσης, Athens 1999) ἀρ. 1, εἰκ. σ. 45: Μ. Georgopoulou-Verra).

113. J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance, Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople* (Paris 1921) 27.

Χαρακτηριστική μορφή τῆς διαπόμπευσης καταδικασμένων¹¹⁴, ὁ χορευτὴς μὲ τὶς ἰδιότυπες μακριές χειρίδες τοῦ ἐνδύματος (εἰκ. 88) ἀπαντᾶται στὸν Ἑρπαιγμὸ ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα, χορεύοντας ὄρθιος σὲ μικρογραφία τοῦ Laur. VI 23¹¹⁵, καθὼς καὶ στὶς δύο εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ¹¹⁶. Ὅμως, αὐτὸς τῆς Βλαχέρνας ἀντιστοιχεῖ στὴ στάση καὶ στὶς χειρονομίες μὲ τὸν νέο πού γονατίζει δεξιὰ στὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Μάρκου, χωρὶς τὶς χειρίδες τοῦ χορευτῆ ἐκεῖ, ἐνῶ δύο πάλι στὰ γόνατα, σὲ ἀναλογία, λοιδороῦν ἀπὸ ἀριστερὰ τὸν Ἰησοῦ. Σὲ φεϋτική προσκύνηση (εἰκ. 88, 89) παριστάνεται ἐπίσης ἓνας δεξιὰ στὶς εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ. Στὶς μικρὲς σκηνὲς τῶν εἰκόνων, στὴ μία, πού φέρει τὸν τίτλο «Ὁ Χ(ριστὸς) ἐρπαιζόμενος ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν», ὑπάρχει δεξιὰ ὁ ἄνθρωπος πού τύπτει τὸν Χριστὸ μὲ καλάμι, πού τὸ κρατεῖ ὄρθιος, καὶ στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς ἄλλης διακρίνεται ὁμοία σὲ πλάγια στάση, αὐτὸς μὲ τὸ κέρας¹¹⁷.

Μορφὲς καὶ στοιχεῖα πού ἀναφέρονται στὰ παλαιότερα ἔργα συγκεντρώνονται καὶ συντίθενται σὲ πολυπρόσωπη παράσταση στὸν ναὸ τῆς Βλαχέρνας, κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ ἡ σαφὴς καὶ ἔντονη, ἴσως γιὰ πρώτη φορά, παρουσία ὀπλισμένων στρατιωτῶν¹¹⁸. Ἰδιάζουσα εἶναι καὶ ἐδῶ ἡ λεπτομερὴς ἀπόδοση, μὲ ἔμφαση πολυτέλειας, μὲ ἐκζήτηση ποικιλίας καὶ ἀληθοφάνειας, τῶν στοιχείων πού συγκροτοῦν τὴν παράσταση. Οἱ στρατιῶτες φέρουν πλήρη στολή, χιτῶνα, θώρακα, ζώνη, περικνημίδες, ἐπωμίδες καὶ μανδύα πού κλείνει μὲ πολύτιμη φίβλα. Ὁ ἀκραιὸς ἀριστερὰ ἔχει μαργαριτοκόσμητο ταβλίο στὸν μανδύα, πού τὸν κρατεῖ σὲ κομφὴ ἀναδίπλωση μπροστά, καὶ φαίνεται νὰ ἔχει τὸ πρόσταγμα. Ὁ ἄλλος, ἀπέναντι, μὲ μανδύα πού κλείνει περασμένος σὲ θηλιά, φορεῖ σιδηρόπλεκτο θώρακα, περιλαίμιο, περιαιχένιο καὶ πλατὺ κωνικὸ κράνος – ὁ μόνος πού δὲν εἶναι ἀσκεπής. Μὲ πλούσια κοσμικὴ περιβολὴ παριστάνεται ὁ ἠλικιωμένος δεξιὰ μὲ τὸ λευκὸ, ὁστέινο μὲ ἔνθετο διάκοσμο κέρας, πού μοιάζει χρυσελεφάντινο (εἰκ. 13, 87). Ὁραῖο φόρεμα ἔχει καὶ ὁ χορευτὴς, ἐπίσης μὲ κεντημένη τραχηλέα περικλειστὴ μὲ μαργαριτάρια καὶ περιβραχιόνια μὲ κουφίζοντα στοιχεῖα (εἰκ. 88), ὁμοία μὲ τοῦ προηγουμένου. Τὰ ἴδια φευδοκουφικὰ κοσμοῦν τὰ περιβραχιόνια τοῦ τρίτου ἱερέα στὴν Εὐλόγηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 5) καὶ τοῦ πρώτου ἀρχιερέα στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10, 82, 83), καθὼς καὶ τὴν περικνημίδα τοῦ ἀξιωματικοῦ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Ἰούδα στὴν Προδοσία (εἰκ. 9).

Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι, ἀντίθετα μὲ ὅσα συμβαίνουν σὲ νεότερες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος,

οἱ μετέχοντες στὸν Ἑρπαιγμὸ τοῦ Χριστοῦ ἔχουν σοβαρὴ καὶ μᾶλλον οὐδέτερη ἔκφραση τοῦ προσώπου, συγκρατημένες χειρονομίες καὶ στάση, ὡσὰν νὰ ἐπιτελοῦν εὐσυνείδητα ἀλλὰ ἀδιάφορα τὸ διατεταγμένο καθῆκον, σύμφωνα μὲ καθορισμένο καὶ σύννηθες τυπικὸ. Μὲ μειωμένο τὸ συγκινησιακὸ στοιχεῖο, δίχως πάθος, σκωπτικὴ διάθεση καὶ ὀρμή, πού ἠθογραφοῦν κατόπιν τὶς ἀπροκάλυπτες ἐκδηλώσεις τοῦ πλήθους σὲ παλαιολόγιες τοιχογραφίες, τὰ τελούμενα προσλαμβάνουν μνημειακὴ βαρύτητα καὶ ἐπισημότητα. Συνεισφέρουν σὲ τοῦτο οἱ στολὲς καὶ τὰ πολυτελῆ φορέματα μὲ τὰ ποικίλα στολίσματα. Ὅλα κρατοῦν σὲ ἐπίπεδο θεολογικοῦ ἠθους καὶ ἀριστοκρατικῆς κοσμιότητας τὸν τόνο τοῦ δράματος στὸν Ἑρπαιγμὸ τῆς Βλαχέρνας.

Ἡ Ἑμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρους (Ματθ. κ' 9-10) καταλαμβάνει τὴ νότια πλευρὰ στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ βόρειου κλίτους (εἰκ. 14-16, 90). Ἡ παράσταση σώζεται κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος. Τὸ τμήμα κάτω μὲ τὶς ἅγιες γυναῖκες ἔχει καταστραφεῖ σὲ ὅλο τὸ μῆκος τῆς τοιχογραφίας, στὰ πλάγια ψηλότερα.

Στὰ ἄκρα ὑψώνονται δύο βουνά, μὲ ἀνθισμένα δέντρα μπροστά τους. Στὸ κέντρο ὑπερυψώνεται ὁ *Κ(ΗCOY)C Χ(ΡΙCΤO)C | ΔΙΔOYC ΤΟ ΧΑΪΡΕ ΤΑΪC ΜΟΙΡΟΦΟΡΑΙC*, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή¹¹⁹. Ὁ ἀνα-

114. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Grabar, *Bulgarie* 240, σμ. 4. Ἡ Ε. Κόλλιας, Ἡ διαπόμπευση τοῦ Χριστοῦ στὸ ζωγραφικὸ διάκοσμο τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Τριάντα Ρόδου, *Εὐφρόσυνον* 1 244 κέ., 258 κέ.

115. Millet, *Recherches* εἰκ. 636. Velmans, *Le tétra-évangile de la Laurentienne* 47, πίν. 57.262.

116. Γιὰ τὸν χορευτὴ βλ. Kono Keiko, Notes on the Dancers ὁ.π. (σμ. 107) 159 κέ.

117. Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* εἰκ. 145. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 310. Kono Keiko ὁ.π. (σμ. 107) εἰκ. 3.

118. Τὴ σύνθεση τῆς Βλαχέρνας ἀπηχεῖ ἡ ἐνδιαφέρουσα παράσταση τοῦ Ἑρπαιγμοῦ στὶς τοιχογραφίες τῶν Ταξιαρχῶν στὴν Κωστάνιανη τῆς ἠπειρωτικῆς Δωδώνης, μᾶλλον ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνα, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη συνδέεται μὲ τῆς Κόκκινης Ἐκκλησιᾶς στὸ Βουλγαρέλι τῆς Ἄρτας. Ἡ σκηνὴ (Pallas, Epiros ὁ.π. (σμ. 2) 328. *BCH* 82, 1958, II, 740, εἰκ. 24) διαδραματίζεται σὲ τόπο μὲ βουνά, στὰ πλάγια πίσω, καὶ μὲ πλῆθος στρατιωτῶν ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ Ἰησοῦ, ἐκ τῶν ὁποίων τέσσερις μπροστά μὲ βούκινα.

119. Ἡ ἐπιγραφή παραπέμπει σὲ ἕμνους τῆς Κυριακῆς τῶν Μυροφόρων. βλ. *Πεντηκοστάριον* 52: «Ὁ Μυροφόρος τὸ Χαίρετε, ἀναστὰς ἐκ τοῦ τάφου, προσφωνήσας ἀγαθέ...», 53: «Τὸ Χαίρε ταῖς Μυροφόροις φθεγγόμενος...», 59: «Τὸ Χαίρε Μυροφόροις εἰπὼν, τῆς Εὔας τὸ κατάκριμα, διαλύεις εἰς χαρὰν...». Σὲ νεότερη τοιχογραφία τοῦ 13ου αἰῶνα στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας σώζεται τμήμα ἀνάλογης ἐπιγραφῆς «...*TEC ΜΗΡΟΦΟΡΕC*» (Ν. Β. Δρανδάκης, Οἱ τοιχο-

στημένος Κύριος, με χρυσά άστρα στο φωτοστέφανο, ίσταται κατ' ενώπιον με τή δεξιά του σε εύλογία, τυλιγμένος σε κυανό ιμάτιο που έξομοιώνεται χρωματικά με του ουράνιου βάθους, έξαυλωμένος και απόκοσμος.

Η συμμετρία της σύνθεσης και η εικόνηση του Χριστού μετωπικού και σε στάση δηλοποιούν ότι η παράσταση ανήκει στον επικρατέστερο, τον λεγόμενο συμμετρικό ή μνημειακό τύπο του Χαίρετε, στον οποίο οι μυροφόροι προσκυνούν από άριστερά και δεξιά τον Κύριο¹²⁰. Σημαντικά δείγματα αυτού του τύπου στη μνημειακή ζωγραφική, όπου το αναστάσιμο θέμα είναι σχετικά σπάνιο έως την εποχή της Βλαχέρνας, υπάρχουν τον 12ο αιώνα στη μονή Μίροζ του Ρσκον¹²¹ και στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας¹²² και τον 13ο αιώνα στον ναό της Σοροάσι¹²³. Στην τοιχογραφία της μονής Μίροζ, δύο δέντρα δηλώνουν τον κήπο όπου έλαβε χώρα το γεγονός, όπως, για παράδειγμα, σε παραστάσεις έλεφαντοστών¹²⁴ και όμοια, τον 13ο αιώνα, σε μικρογραφία του τετραευαγγελίου της μονής Ίβήρων 5 στο Άγιον Όρος¹²⁵. Στο ψηφιδωτό του Άγιου Μάρκου βουνά, δέντρα και θάμνοι σημειογραφούν τον τόπο της σκηνής, που εκτείνεται χαμηλά. Στην τοιχογραφία της Σοροάσι γυμνά τα βουνά, στο ύψος του Χριστού, με φυσική, ζωγραφικότερη απόδοση, παραμερίζουν διαγώνια πίσω για να αναδειχθεί η μορφή του. Ανάμεσα στις δύο τελευταίες παραστάσεις τοποθετείται η τοιχογραφία της Βλαχέρνας ως προς τη σύσταση του άδρου τοπίου. Βουνά και δέντρα και αλληπάλλες καμπύλες που διαμορφώνουν τους όρεινους όγκους, πυκνές στο Χαίρετε της Βλαχέρνας, αναλογούν στην παράσταση του Άγιου Μάρκου· οι έμφατικοί όγκοι και οι όρθιοι βράχοι που σχηματίζονται στην κορυφή τους αντίστοιχούν στην τοιχογραφία της Σοροάσι.

Άλλά, ξεχωρά από τις τυπικές όμοιότητες, προέχει η άποψη του ζωγράφου. Το ήλαρο τοπίο της Βλαχέρνας (είκ. 14-16), με ζωπρές και χυμώδεις μορφές και πάλλουσες καμπύλες στα όρη, που παίρνουν φως από τον αναστημένο Χριστό, δεν βρίσκει το όμοιο στις απεικονίσεις του θέματος. Στους ψηλούς καμπυλόγραμμους κώνους με τις βελούδινες αποχρώσεις σε ρόδινο άριστερά και πράσινο δεξιά, όπως, αντίστροφα, στα βουνά του Έμπαιγμού, προβάλλονται τα δέντρα με καταπράσινο και γαλάζιο φύλλωμα, που σεΐονται άπαλά στον άέρα και φορτωμένα με άνθους της άνοιξης ζωογονούν την εικόνα. Πυκνόφυλλα και άνθισμένα και παρόμοια στο είδος τα δύο χαμηλότερα, έχουν το μακρινό παράλληλο στη μικρογραφία του Χαίρετε στον Paris. gr. 510, του 879-883¹²⁶.

Άλλες ουσιαστικές λεπτομέρειες που διαφο-

ροποιούν την ώραία τοιχογραφία έντοπίζονται στη μορφή του Χριστού (είκ. 14, 90). Το πλούσιο ιμάτιο δίνει εύρος και μεγαλειό στη θεϊκή παρουσία με το ήρωικό, πέραν του κόσμου, άναστημα. Τυλίγει τους ώμους και με πολλαπλές καμπύλες πτυχές το δεξιό χέρι του, που προβάλλει πλάγια σε εύλογία, έγγραφόμενο στο περιγράμμα του ιματίου. Η μορφή, σε τύπο που έμπρέπει στον Χριστό Παντοκράτορα τρούλου, προσομοιάζει ως προς αυτά τα στοιχεία στον Χριστό μικρογραφίας του Χαίρετε στο ψαλτήριο της μονής Παντοκράτορος 61 του Άγιου Όρους, από τον 9ο αιώνα¹²⁷. Παρόμοια, στον τύπο του Παντοκράτορα, αποδίδεται ο Παλαιός των Ήμερών σε σύγχρονη τοιχογραφία του 13ου αιώνα στο καθολικό της μονής της Κάτω Παναγίας στην Άρτα¹²⁸. Ο Χριστός της Βλαχέρνας έχει το άριστερό χέρι του κλεισμένο μπροστά, χωρίς το ειλπτό που κρατεί συνήθως, και σε τουτο άντιστοιχεί με της μικρογραφίας του Χαίρετε στον κώδ. 5 της μονής Ίβήρων. Άξιοπρόσεκτα, τέλος, είναι τα χρυσόχρωμα όκτάκτινα άστρα που λάμπουν στο φωτοστέφανό του, καθώς και στις έπόμενες παραστάσεις, καρφωμένα στις κυανές σταυρικές κεραΐες. Έχουν το μόνο γνωστό προηγούμενο στο φωτοστέφανο του ουράνιου Χριστού που εύλογεί από τόξο τον προφήτη Ίερεμία στον κώδ. Plut. V, 9 της Φλωρεντίας, του 10ου αιώνα, που ανήκε στη Βίβλο του Νικάτα¹²⁹. Σημειώνονται πάλι άργότερα, στη δεύτερη πεντηκονταετία του 13ου αιώνα,

γραφίες του Άγιου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ Θ', 1977-1979, 39, 48 κέ., πίν. 13α).

120. Βλ. σχετ. Millet, *Recherches* 542 κέ., Schiller, *Ikonographie* 3 91 κέ., *RbK* I, στ. 666 κέ. Demus, *San Marco* I, 1, 207 κέ.

121. Lazarev, *Murals and Mosaics* 104, είκ. 82.

122. Demus, *San Marco* I, 1-2, 207 κέ., πίν. 351 (με νεότερες έπεμβάσεις σε έκταση).

123. Millet - Frolow, *Yougoslavie* II πίν. 16.3. Djurić, *Sopocani* πίν. XXII. Rajković, *Sopocani* είκ. 28.

124. Goldschmidt - Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* 37 κέ., άρ. 42, πίν. XVIII.42b. A. D. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image* (Princeton, N.J. 1986) είκ. 70.

125. *Θησαυροί του Άγιου Όρους* Β είκ. 20.

126. Cutler, *Transfigurations* 94, είκ. 79.

127. S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen age*, I: *Pantocrator 61*, Paris. gr. 20, *British Museum 40731* (Paris 1966) 30, πίν. 16. Cutler, *Transfigurations* 93 κέ., είκ. 78. *Θησαυροί του Άγιου Όρους* Γ είκ. 216.

128. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα* είκ. 117.

129. Lazarev, *Storia* είκ. 132. J. Lowden, *Illuminated Prophet Books, A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets* (The Pennsylvania State University, London 1988) είκ. 26.

ὅπου κοσμοῦν μὲ διαφορετικὸ σχῆμα τὸ φωτοστέφανο τοῦ Παντοκράτορα στὸν τρούλο τοῦ Ταξιάρχου τοῦ Γλέζου στὸν Πύργο Διουρῆ τῆς Μάνης¹³⁰.

Ἡ Ψηλάφηση (Ἰω. κ' 24-29)¹³¹ εἰκονίζεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸ Χαίρετε, στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς βορειοδυτικῆς καμάρας (εἰκ. 17-19, 91-100). Ἡ τοιχογραφία σώζεται σχεδὸν ἀκέραιη, μὲ κατεστραμμένα μόνο τὰ ἄκρα ἐπάνω καὶ μικρὰ κατὰ τόπους τμήματα. Λείψανα ἀπὸ γράμματα ἐπάνω δεξιὰ δὲν ἀποκλείουν ὅτι ὑπῆρχε ἡ οἰκεία σὲ μεσοβυζαντινὲς παραστάσεις ἐπιγραφή «*Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων*» (Ἰω. κ' 26).

Ἐνιαῖο μέτωπο τοῖχου στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, μὲ τὴν κλειστὴ μνημειακὴ θύρα ὑψωμένη στὴ μέση καὶ ἀπλωμένα στὴν κορυφὴ ὑφάσματα, συνδέεται σὲ ἀνοικτὴ γωνία μὲ πλευρικὰ τοιχώματα, πού μόλις δηλώνονται χαμηλότερα στὰ ἄκρα, μορφώνοντας τὸν χῶρο ὅπου «*ἦσαν ἔσω οἱ μαθηταί*» (Ἰω. κ' 26). Ὁ Χριστός, ἰστάμενος κατ' ἐνώπιον στὸ μαρμαρίνο σκαλοπάτι τῆς θύρας, δείχνει στὸν Θωμᾶ τὶς πληγές του, τὸν καλεῖ νὰ πιστέψει. Καὶ ὁ νεαρὸς Θωμᾶς, πού ἔλειπε κατὰ τὴν προτέρα ἐμφάνιση τοῦ ἀναστημένου Κυρίου στοὺς μαθητές (Ἰω. κ' 19-25), τὸν πλησιάζει ἀπὸ ἀριστερὰ μὲ ζωρὸ βῆμα καί, παρότι διστακτικὰ, σκύβει καὶ ἀπλώνει τὸ χέρι νὰ ψηλαφήσει τὴ γυμνὴ πληγὴ στὴν πλευρὰ του. Οἱ ἄλλοι μαθητές, μοιρασμένοι ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, παρακολουθοῦν τὰ συμβαίνοντα μὲ πρόδηλη ψυχικὴ ἀναστάτωση στὴν ἔκφραση καὶ τὴν κίνηση.

Ἐχει ἤδη ἐπισημανθεῖ¹³² ἡ στενὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια τῆς παράστασης μὲ τὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ στὸν κώδ. Petrop. gr. 21, τοῦ 10ου αἰώνα¹³³. Στενὴ εἶναι, ἐπίσης, ἡ σχέση της μὲ τὴν ὁμοίotypη Ἀπιστία σὲ ἐλεφάντινο εἰκονίδιο ἀριστοκρατικῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 10ου αἰώνα, στὴ συλλογὴ τοῦ Dumbarton Oaks¹³⁴, μὲ τὴν ὁποία ἡ μικρογραφία τῆς Ἁγίας Πετρούπολης συνδέεται ἄμεσα¹³⁵. Κοινὰ σημεῖα τους ἀποτελοῦν τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σύστημα τοῦ βάθους, ἡ στάση καὶ οἱ χειρονομίες τοῦ Χριστοῦ, ἡ διάταξη καὶ ἡ ἀπόδοση πολλῶν ἀπὸ τοὺς μαθητές. Πρόκειται δὲ γιὰ στοιχεῖα πού ἐπανέρχονται στὴν τοιχογραφία τοῦ 13ου αἰώνα καὶ βεβαιώνουν γιὰ τὸ μητροπολιτικὸ, ἀναγόμενο στὴν ἐποχὴ τῆς μακεδονικῆς ἀναγέννησης, ἀρχέτυπο τῆς παράστασης. Τὴν εὐθεία, ἐνδεχομένως, καταγωγὴ ἐπιβεβαιώνουν καὶ οἱ διακριτὲς διαφορὲς τῆς ἀπὸ σημαντικὰ ἄλλα ἔργα τοῦ 11ου-13ου αἰώνα, ὅπου παρουσιάζονται ἐπίσης συγγενεῖς κατὰ μέρος μορφές.

Ἀναμορφωμένο κατάλληλα, μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἀντίληψη τοῦ ζωγράφου, σὲ παράσταση σύμφωνη μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ καιροῦ καὶ τοῦ τόπου,

τὸ μακρινὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο τῆς Βλαχέρνας ἀναγνωρίζεται μὲ εὐχέρεια στὴ μικρογραφία, ἰδίως, τοῦ Petrop. gr. 21. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικὸ μὲ τὸν ἐνιαῖο τοῖχο, τὴν ὑπερύψηλη θύρα καὶ τὰ ἀπλωμένα στὴ στέψη ὑφάσματα, ἡ ἰσοῦψῆς μὲ τῶν μαθητῶν μορφὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ οἱ χειρονομίες του, ἡ στάση τοῦ Θωμᾶ καὶ πολλῶν μαθητῶν, καθὼς συχνὰ καὶ ἡ ἀντιστοιχία στὴ θέση τους, βρίσκουν στὴ μικρογραφία ὑποδειγματικὴ ἀνταπόκριση (εἰκ. 17, 91). Ὁ Πέτρος μὲ ἄλλον ἀπόστολο στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο, ὁ Ματθαῖος παράπλευρος τοῦ Πέτρου στὸ ἄκρο μπροστὰ καὶ ὁ μαθητὴς πιὸ πίσω πού στρέφεται στὸν Ματθαῖο· στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο ὁ γηραιὸς Ἰωάννης ὁ Θεολόγος κοντὰ στὸν Χριστὸ καὶ οἱ τρεῖς μαθητὲς πίσω του ἀναλογοῦν ἐντελῶς στὴ μικρογραφία, ἀκόμη καὶ μὲ χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες τῶν ἱματίων, γιὰ παράδειγμα τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Ματθαίου. Τὰ πλεῖστα ἀπὸ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα σημειώνονται στὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο τοῦ Dumbarton Oaks, στὸ ὁποῖο καὶ ἀντιστοιχοῦν μὲ τὴ θέση τους οἱ ἔνδεκα μαθητὲς τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας, πέντε ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ ἕξι δεξιὰ, ἀντὶ τῶν δώδεκα στὴ μικρογραφία. Ὅμοια μοιρασμένοι εἶναι, ἐπίσης, στὴν τοιχογραφία τοῦ 11ου

130. Τ. Παπαρastoράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγειας περιόδου στὴ Βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο* (Ἀθῆναι 2001) 10 (ἀρ. 14), 65, πίν. 35.

131. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς παράστασης βλ. Millet, *Recherches* 576 κέ., 587. *Lcl* 4, στ. 301 κέ. *RbK* 2, στ. 383 κέ. Schiller, *Ikonographie* 3 108 κέ. Demus, *San Marco* I, 1, 208 κέ.

132. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἁρτας* 184.

133. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin 1935) πίν. LXVI.394. Lazarev, *Storia* εἰκ. 116. V. D. Likhachova, *Byzantine Miniature, Masterpieces of Byzantine Miniature of IXth-XVth Centuries in Soviet Collections* (Moscow 1977) ἀρ. 6. A. Zakharova, *The Trebizond Lectionary (Cod. gr. 21 and 21a) in Russian National Library, Saint Petersburg and Byzantine Art after the Macedonian Renaissance*, *ΔΧΑΕ ΚΘ'*, 2008, 59 κέ., εἰκ. 7.

134. Goldschmidt - Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* II 28, ἀρ. 15, πίν. IV. K. Weitzmann, *Ivories and Steatites, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection* 3 (Washington D.C. 1972) 43 κέ., ἀρ. 21, πίν. XXII, XXIII, ἔγχρ. πίν. 4. *Glory of Byzantium* 148, ἀρ. 94c (Ch. T. Little).

135. βλ. καὶ Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels (Variorum Reprints X, London 1980)* 622 κέ. *Glory of Byzantium* ὁ.π. Γιὰ τὴν ἐμφανὴ σχέση τῶν μικρογραφιῶν πού κοσμοῦν τὸ εὐαγγελιστάριο τῆς Τραπεζούντας μὲ τὴν τέχνη τῆς Κωνσταντινούπολης βλ. Zakharova ὁ.π. (σημ. 133).

αίωνα στην κρύπτη της μονής του Όσιου Λουκά¹³⁶, ενώ συνήθως τοποθετούνται αντίστροφα, έξισ αριστερά και πέντε δεξιά, σε σύμμετρη διάταξη.

Σημαντικά στοιχεία των δύο έργων του 10ου αιώνα, κυρίως της μορφής του Χριστού που δεν υπερβαίνει το ύψος των μαθητών και της δεξιάς του που απλώνεται πλάγια σε πρόσκληση του Θωμά, δείχνοντας την πληγή της παλάμης, δεν βρίσκονται κατόπιν παρά στη μονή της Βλαχέρνας. Κοινή των τριών παραστάσεων είναι και η απόδοση του Θωμά με το πρόσωπο σε κατατομή, που σημειώνεται σπανιότερα, όπως στον κωνσταντινουπολίτικο κώδ. 339 της μονής Σινά, του 1136-1155¹³⁷, στον Paris. gr. 543¹³⁸ και στην ψηφιδωτή Ψηλάφηση της βασιλικής της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ, του έτους 1169¹³⁹. Άς σημειωθεί, άκόμη, η χαρακτηριστική μορφή του Πέτρου, με το δεξιό χέρι του να προβάλλει μόλις από το τυλιγμένο γύρω του ίμάτιο, όπως συχνά, και με το άριστερό καλυμμένο από το ένδυμα· σπανιότερο στοιχείο, που αντιστοιχεί στις παραστάσεις του 10ου αιώνα και της βασιλικής της Βηθλεέμ.

Στη διαδρομή του εικονογραφικού τύπου εμφανίζονται, επίσης, ο συνεχής, χαμηλότερος από τη θύρα τοίχος στο βάθος της εικόνας και τα απλωμένα ύφασματα, όπως στην Ψηλάφηση της μονής στο Δαφνί¹⁴⁰ και του ναού της Σοροάκι¹⁴¹ - στο ψηφιδωτό του 11ου αιώνα ο τοίχος διαρθρωμένος με όρθογώνια κατά σειρά ανοίγματα. Άνάλογα, στην παράσταση της Βλαχέρνας διαγράφονται στον τοίχο συνάλληλα όρθογώνια σχήματα, καθώς στην Εύλόγηση της Παναγίας (εικ. 5), στο σπάραγμα της Πεντηκοστής (εικ. 7) και στην Κρίση του Πλάτου (εικ. 10, 82), παραπλήσια με αυτά που υποδηλώνονται στη μικρογραφία του Petrop. gr. 21¹⁴². Τέλος, ο καρπυλόγραμμος φεγγίτης επάνω από τη θύρα άναλογεί στο σχήμα με της κόγχης που επιστέφει τη θύρα στην Άπιστία του καθεδρικού ναού του Μονγεαλέ¹⁴³. Ο τοίχος του βάθους συνδέεται στη μικρογραφία του Paris. gr. 543 με διατεταγμένα στα άκρα διαγώνια οικήματα και στο ψηφιδωτό του Μονγεαλέ με στενές κτιριακές πτέρυγες, που διαμορφώνουν το έσωτερικό του χώρου όπου διαδραματίζεται η σκηνή, το όποιο διαγράφεται και στην παράσταση της Βλαχέρνας με τα πλάγια τοιχώματα.

Η σύνθεση προσαρμόζεται έντεχνα στην έκταση της καμάρας, άνοιγοντας στα άκρα. Στη διάταξη των μαθητών, άνάλογη με των δύο υποδειγμάτων του 10ου αιώνα και του ψηφιδωτού της μονής στο Δαφνί, επικρατούν οι διαγώνιες που συντείνουν στο κέντρο, όπου η άδρη μορφή του Χριστού υπερέρχει επίσης με δυνατά χρώματα στα φορέματα, με πορφυρό στον χιτώνα και

κυανό στο ίμάτιο, που θεολογεί την άνάσταση. Οι μαθητές, σε διαλογική συμπλοκή και παράθεση, με πλαστικές στάσεις, με σοβαρή και έντονη έκφραση του προσώπου, μερικοί συνοφρυωμένοι, μετέχουν στα δρώμενα ζωηροί· έκδηλώνουν τη στερρή πίστη, μαζί κάποια άμνηχανία και δυσθυμία για την πράξη του νεαρού Θωμά, που σπεύδει άποφασισμένος, μα και άτολμος, να ψαύσει την πληγή του Χριστού. Καί, όπως στον σιναϊτικό κώδ. 339, ο Κύριος σε άνοικτή κατά μέτωπο στάση, άπόμακρος, με το γαλήνιο βλέμμα άγόμενο άόριστα προς τον θεατή τον καλεί κοινωνό της άλήθειας που ψηλαφεί πιστεύοντας ο Θωμάς.

Όπως στις προηγούμενες παραστάσεις της εκκλησίας που διαδραματίζονται σε δομημένο τοπίο, το άρχιτεκτονικό σκηνικό συνάδει στο πνεύμα άριστοκρατικού περιβάλλοντος. Η μνημειακή θύρα με βαθυκόκκινο χρώμα, χρυσιζουσες λεπτομέρειες και βαρύ μαρμάρινο περιθύρωμα, ο φεγγίτης επάνω με χρωματιστά ύελια σε άβακωτό σχέδιο, ο τοίχος με τα πυκνά σχήματα και με λεπτά κυμάτια στο γείσο και τα άτλαζωτά

136. C. L. Conon, *Art and Miracles in Medieval Byzantium, The Crypt of Hosios Loukas and Its Frescoes* (Princeton, N.J. 1991) 39 κέ., πίν. 12, εικ. 72-76. Χατζηδάκη, "Όσιος Λουκάς 75, εικ. 83.

137. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton, N.J. 1969) 78 κέ., 255 κέ., άρ. 34, εικ. 380. K. Weitzmann - G. Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts, 1. From the Ninth to the Twelfth Century* (Princeton, N.J. 1990) 140 κέ., άρ. 56, εικ. 475. Γ. Γαλάβαρης, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, *Θησαυροί της Μονής Σινά* 318, εικ. 14. "Ο ίδιος, *Βυζαντινά χειρόγραφα* άρ. 149.

138. Galavaris, *Homilies* ό.π. 79, εικ. 457.

139. J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187* (Cambridge 1995) 347 κέ., πίν. 12a-c. I. Christoforaki, An Unusual Representation of the Incredulity from Lusignan Cyprus, *CahArch* 48, 2000, 73 κέ., εικ. 9. Στην προκειμένη περίπτωση, η θέση του Θωμά με το πρόσωπο σε κατατομή σχετίζεται με την εικονογραφική παραλλαγή όπου ο Χριστός άδράχνει το χέρι του μαθητή (αυτόθι 71 κέ., εικ. 5-12).

140. Diez - Demus, *Hosios Lucas and Daphni* 66 κέ., εικ. 103, 104. D. Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era* (London 1963) 118, εικ. 106.

141. Millet - Frolow, *Yugoslavie II* πίν. 3.3, 17.1-2, 18.1-3. Djurić, *Soroćani* πίν. XXVI.

142. Στην τοιχογραφία του Ίησου δωδεκαετούς στον ναό στην Κάτω Παναγιά της Άρτας υπάρχουν στο βάθος παρόμοια της Βλαχέρνας τοιχώματα με συνάλληλα, πυκνότερα και άδρά, όρθογώνια σχήματα και με κομβούμενα ύφασματα στην κορυφή (Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας* εικ. 22).

143. Demus, *Sicily* 290, πίν. 72.

βαθυκόκκινα ύφασματα που τρέχουν στη στέψη τους κομφά, με πλούσιες αναδιπλώσεις και κόμβους και με κρόσσια στα άκρα, στοιχειοθετούν μεγαλόπρεπο μέτωπο της σκηνής, που προσδίδει επισημότητα στα τελούμενα.

Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, τελευταία στο βορειοδυτικό διαμέρισμα, ιστορείται στο τύμπανο του δυτικού τοίχου (εικ. 20, 21, 101-103)¹⁴⁴. Υπάρχει το επάνω μέρος της παράστασης σε δύο τμήματα, αριστερά και δεξιά από το δίλοβο παράθυρο, με τις μορφές όρατες έως την όσφυ και το στέρνο, αντίστοιχα. Ο ζωγραφικός φλοιός έχει απολεπισθεί κατά μέρη, ιδίως στο πρόσωπο του Ίησου, που δεν σώζεται σε καλή κατάσταση.

Στο αριστερό τμήμα εικονίζεται ο Χριστός με άκολουθία τριών μαθητών, στο δεξιό ο άποθεραπευμένος παράλυτος σε λίγο μικρότερη κλίμακα μορφής. Στους συνοδούς μαθητές αναγνωρίζονται από τον φυσιογνωμικό τύπο ο Πέτρος και ο Ίάκωβος, ενώ ο τρίτος πιό πίσω, του οποίου φαίνεται μόνο η κορυφή της κεφαλής, θα πρέπει να είναι ο έτερος των υιών Ζεβεδάιου, ο νεαρός Ίωάννης. Ο Χριστός άπευθύνεται με εύλογία στον παράλυτο, του λέγει «*άρων τον κράββατόν σου και περιπάτει*» (Ίω. ε' 8), και ο άνθρωπος άποχωρεί θεραπευμένος δεξιά με την κλίση στην πλάτη του, βλέποντας με εύγνωμοσύνη προς το μέρος του Ίησου. Στο βάθος, πίσω από τις μορφές, ύψώνονται δύο βουνά, καθώς στον Έρπαιγμό και στο Χαίρετε, το αριστερό με ρόδινο και το δεξιό με πρασινωπό χρώμα. Ψηλά, στο αριστερό τμήμα σώζονται ελάχιστα από την έπιγραφή που έκτεινόταν επάνω από το παράθυρο: Ο ΙΗΣΟΥΣ [ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ].

Ότι η σκηνή άπεικονίζει το θαύμα του Ίησου στην προβατική κολυμβήθρα της Ίερουσαλήμ (Ίω. ε' 1-16) δηλοποιεί η θέση της κοντά στις αναστάσιμες παραστάσεις της καμάρας, τις όποιες άκολουθεί χρονικά η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά στο έορτολόγιο της Έκκλησίας. Τη λειτουργική σχέση ύποδεικνύουν έπίσης τα άστρα στο φωτοστέφανο του Χριστού, τα ίδια που σημειώνουν τη μετά την άνάσταση παρουσία του στις δύο προηγούμενες συνθέσεις, του Χαίρετε και της Ψηλάφησης. Συμβάλλει στην ταύτιση η πιθανή, διακριτική είκόνιση του Ίωάννη, ο όποιος μαρτυρεί το γεγονός, στη συνοδεία του Χριστού.

Η παράσταση άποδίδεται σε συνοπτικό εικονογραφικό τύπο, οικείο στη μεγάλη ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο και έως τα μέσα του 13ου αιώνα. Το παράθυρο που διχοτομεί τη σκηνή ίσως έμπόδισε τη ζωγράφηση της κολυμβήθρας, που ύπάρχει στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου της Παναγίας στη μονή του Θεολό-

γου της Πάτρου¹⁴⁵, είτε την άφηγηματική διεύρυνση του θέματος κατά τον τύπο της ψηφιδωτής παράστασης στη μητρόπολη του Μονρεαλε¹⁴⁶. Όμως, παρά τον κáριο περιορισμό της ζωγραφικής επιφάνειας, είναι φανερό η πρόθεση για τον έμπλουτισμό της εικονογραφικής σύνθεσης, που εκδηλώνεται κυρίως με τη θέση, αντί του ένός η δύο, συνήθως, τριών μαθητών στη συνοδεία του Χριστού, καθώς στο ψηφιδωτό του Μονρεαλε και στην Άγία Σοφία της Τραπεζούντας, όπου πιθανώς εικονίζεται η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά¹⁴⁷. Προοδευτικό στοιχείο που, έπίσης, δίνει εύρος στη σύνθεση συνιστά ο καθορισμός του τόπου με τα δύο βουνά στο βάθος, στα όποια προβάλλονται σύμμετρα τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Το όρεινό τοπίο ως συστατικό της σκηνής ύπάρχει τον 14ο αιώνα στο δεύτερο από τα δύο έπεισόδια του θαύματος στην ψηφιδωτή διακόσμηση της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, με τον θεραπευμένο και άποχωρούντα παράλυτο¹⁴⁸.

Το προοδευτικό ρεύμα της τέχνης του 13ου αιώνα συνδηλώνει, καθώς στις προηγούμενες παραστάσεις της έκκλησίας, η δυνατή ψυχογράφηση των μορφών, που έστιάζει το ενδιαφέρον στον άνθρωπο. Αυτό είναι έμφανές στη συναισθηματική ζωρότητα των μαθητών, που διατηρούνται καλύτερα, και ιδίως στη φιλεύσπλαχνη διάθεση που εκφράζει στο πρόσωπο και στη στάση του ο Πέτρος (εικ. 20, 102).

Σε άλλο πεδίο της παράστασης και στο κλίμα προηγμένης στις άναζητήσεις της τέχνης ανήκουν η προσοχή και η ακρίβεια στη διεργασία πραγματιστικών στοιχείων, που βελτιώνουν με την άληθοφάνειά τους και έμπλουτίζουν την εικονογραφική σύνθεση. Φεύγοντας ο πρώην παράλυτος δεξιά (εικ. 21), σκκώνει το κρεβάτι γυμνό, χωρίς στρωμνή και κλινοσκεπάσματα, σε παράλληλη με την κίνηση της μορφής του, διαγώνια θέση και με τη στενή πλευρά προς τα επάνω, όπως στις προγενέστερες τοιχογραφίες της μονής Μιροζ του Ρσκοβ¹⁴⁹ και του πατριακού παρεκκλησίου,

144. Για το θέμα βλ. Millet, *Recherches* 602 κέ. Μ. Καζαμία-Τσέρνου, *Η Ίαση του παραλυτικού στην παλαιοχριστιανική και τη βυζαντινή εικονογραφία* (διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 1994).

145. Όρλάνδος, *Μονή Πάτρου* 146, πίν. 1, 9β, 33.

146. Demus, *Sicily* 277, πίν. 66c, 72.

147. Talbot Rice, *Haghia Sophia* 140, εικ. 102, πίν. 59Α. Καζαμία-Τσέρνου δ.π. (σημ. 144) 196.

148. Underwood, *Kariye Djami* 2 πίν. 250, 251b.

149. P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, Kariye Djami* 4 270, 292, εικ. 5. Καζαμία-Τσέρνου δ.π. (σημ. 144) 94, πίν. 37b.

τὸν 12ο αἰώνα, καὶ τῆς μονῆς τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸ Θάρι τῆς Ρόδου, πιθανῶς στὸ 1226-1234¹⁵⁰. Ἡ κλίνη, ξύλινη μὲ τορνευτὰ πόδια καὶ πλέγμα ἀπὸ σχοινί, περιγράφεται λεπτομερῶς. Μὲ ἀκρίβεια δηλώνεται καὶ ὁ τρόπος πού ὁ ἄνθρωπος τὴν κρατεῖ. Μὲ τὰ πόδια τῆς πρὸς τὰ ἔξω, καθὼς στὶς τοιχογραφίες τῆς μονῆς Μίγοζ καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου στὸ Θάρι ἢ στὴ μικρογραφία τοῦ κώδ. 5 τῆς μονῆς Ἰβήρων¹⁵¹, δεμένη μὲ δύο σχοινιά, περασμένα στοὺς ὤμους, τὴ σταθεροποιεῖ μὲ τὰ χέρια, μὲ τὸ δεξιὸ κρατώντας ἀπὸ ψηλὰ καὶ μὲ τὸ ἄλλο, κοντὰ στὸν ὄμο του, ἀπὸ τὸ πλέγμα. Συνήθως, ὁ θεραπευμένος παράλυτος τὴ σηκώνει μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, δεμένη μὲ σχοινιά ἢ κρατώντας τὴν μὲ τὰ χέρια.

Στὴν πρόθεση, οἱ τρεῖς ἱεράρχες πού ἀποκαλύφθηκαν στὴν κάτω ζώνη τῆς βόρειας πλευρᾶς σώζονται κατὰ μέρη (εἰκ. 22-24). Τοῦ πρώτου ἀπὸ Ἀ. ἀγίου, στὴν κόγχη, φαίνεται τὸ σῶμα ὡς κάτω ἀπὸ τὰ γόνατα. Ὁ δεύτερος, ἀπὸ τοὺς δύο ἐπομένους σὲ ἐνιαῖο πίνακα τοῦ τοίχου, ἔχει καταστραφεῖ κάτω καὶ ἐπάνω δεξιὰ καὶ ἡ κεφαλὴ του, μὲ πολλὰ ἀπολεπίσεις τοῦ χρώματος, μόλις διακρίνεται. Ὁ τρίτος μόνο διατηρεῖ ἀκέραια τὴ μορφή καὶ σὲ καλὴ κατάσταση, μὲ φθορὲς κατὰ τόπους, ἰδίως στὸ κάτω μέρος.

Οἱ ἅγιοι ἱεράρχες εἰκονίζονται κατὰ μέτωπο καί, ὅπως ἐπίσης συχνὰ οἱ παριστάμενοι σὲ παράπλευρες θέσεις τοῦ Ἱεροῦ, φοροῦν ἀκόσμητο φαιλόνιο καὶ κρατοῦν κλειστὸ εὐαγγέλιο - σώζεται τῶν δύο ἀκραίων. Ὁ τιμώμενος μὲ τὴν ἰδιαίτερη εἰκόνηση στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης εἶναι ἴσως ὁ Νικόλαος, ὁ πλέον δημοφιλὴς ἀπὸ τοὺς ἁγίους τοῦ Δεκεμβρίου, στὸ ἐορτολόγιο τοῦ ὁποίου ἀνήκουν καὶ οἱ ἀκόλουθοι, σὲ χρονικὴ συνέχεια, ἅγιοι Σπυρίδων καὶ Ἐλευθέριος (6, 12 καὶ 15 Δεκ., ἀντίστοιχα). Τὴν ταύτιση μὲ τὸν ἀρχιεπίσκοπο Μύρων τῆς Λυκίας δὲν ἀποκλείουν ἴχνη τοῦ ἀγωνυμίου δεξιὰ καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος. Ὁ ἐπόμενος ἱεράρχης, γέροντας μὲ λευκὴ γενειάδα καὶ μικρὸ καμπυλόγραμμο κάλυμμα στὴν κεφαλὴ, μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν ἐπίσκοπο Τριφυθοῦντος Σπυρίδωνα, ὅπως συνάγεται καὶ ἀπὸ τὰ λείψανα τοῦ ὀνόματος Ο [ΑΓΓ]ΟC || ζ[ΠΥΡ]ΙΔΩΝ. Ὁ τρίτος, νέος μὲ ὑπογένειο καὶ κοντὴ βοστρυχωτὴ κόμη, εἶναι Ο | ΑΓΓ]ΟC || Ε[ΛΕΥ]ΘΕΡΙΟC.

Ἄξιοσημείωτος γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ διατύπωση εἶναι ὁ ἅγιος πού ταυτίζεται μὲ τὸν Νικόλαο (εἰκ. 23). Μὲ εὐάρμοστη στὴν κόγχη, ἀνοικτὴ καὶ συμμετρικὴ στάση, ἔχει τὰ χέρια ὑψωμένα πλάγια σὲ σχεδὸν παράλληλη θέση. Μὲ τὸ δεξιὸ του ψηλότερα εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερό, στὰ ἀκροδάκτυλα ὀρατὸ κάτω ἀπὸ τὸ φαιλόνιο, βαστάζει ὄρθιο καὶ λίγο διαγώνια τὸ κλειστὸ βι-

βλίο. Τὸ φαιλόνιο ἀνασπκώνεται μὲ τὴν κίνηση, συγκεντρώνεται μὲ πυκνὲς πτυχὲς στὰ χέρια καὶ ἀπλώνεται πλούσιο πίσω, μὲ τρόπο πού φαίνεται ἢ ἐσωτερικὴ, ὁμοιόχρωμη πλευρὰ τοῦ ἀμφίου. Τὸ ὠμοφόριο πέφτει ἴσιο μπροστὰ κατὰ τὸν κατακόρυφο ἄξονα, ὅπως στὸν ἅγιο Σπυρίδωνα, καὶ ὑπογραμμίζει τὴ συμμετρία τῆς μορφῆς.

Σπάνιος γιὰ τὴν ἐποχή, αὐτὸς ὁ τύπος τοῦ ἀγίου βρίσκει τὴν ἐγγύτερη ἀντιστοιχία στὸν ἅγιο Κυπριανὸ τῆς τράπεζας στὴ μονὴ τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου¹⁵², ἀπὸ τὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰώνα. Στὸν ἱεράρχη τῆς Πάτμου, πού εἰκονίζεται στὴν ἄντυγα τόξου τυφλοῦ ἀφιδώματος, ἀποφεύγεται ἡ μετωπικὴ ἀκίνησις καὶ οἱ χειρονομίες διαφοροποιοῦνται ἐλαφρὰ σὲ ὕψος, σύμφωνα μὲ τὴ στάση του. Τὴν ἀναλογία, ἐξάλλου, μὲ τὶς συνήθειες ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ ἀρχαιότητα παραστάσεις δεομένων μὲ ὑψωμένα χέρια, τῆς Παναγίας καὶ ἁγίων, τονίζει ἡ μορφή τοῦ στηθαίου Νικολάου σὲ τοιχογραφία τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας, περὶ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα, ὁ ὁποῖος ὑψώνει ὅμοια στὰ πλάγια καὶ τὰ δύο χέρια σὲ εὐλογία¹⁵³.

Ὁ ἅγιος τῆς Βλαχέρνας ἀποτελεῖ στὶς λεπτομέρειες τῆς μετωπικῆς μορφῆς του τὸ πρῶτο, ἴσως, γνωστὸ δείγμα εἰκονογραφικοῦ τύπου, ὁ ὁποῖος, κατὰ κανόνα σὲ χρῆση γιὰ τὸν Νικόλαο, ἐπανεμφανίζεται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα καὶ μακρομερεῖ κατὰ τοὺς μεταβυζαντινοὺς χρόνους, μὲ τὸν ἅγιο νὰ κρατεῖ κλειστὸ ἢ ἀνοικτὸ εὐαγγέλιο¹⁵⁴. Ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ ἡ πιθανὴ καταγωγὴ τοῦ τύπου ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη¹⁵⁵. Παράλληλα μὲ τὴ διάχυσή του σὲ διάφορους τόπους, τὴ δημιουργία στὴν πρωτεύουσα ὑποδεικνύουν ἡ παρεμφερῆς μορφή τοῦ Κυπριανοῦ στὴν πατριακὴ τράπεζα καὶ τὸν 14ο αἰώνα ἐξίτηλη τοιχογραφία ἱεράρχη στὸ παρεκκλήσιο τοῦ παλατιοῦ στὸν Μυστρά¹⁵⁶. Μὲ εἰκονο-

150. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι* 58, 89 κέ., πίν. 72.

151. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους Β* εἰκ. 35. Καὶ στὴ σύγχρονη τῆς Βλαχέρνας μικρογραφία τρεῖς μαθητὲς ἀκολουθοῦν τὸν Ἰησοῦ, ὁ Πέτρος καὶ πιθανῶς ὁ Ἰωάννης μὲ τὸν Ἰάκωβο.

152. Ὁρλάνδος, *Μονὴ Πάτμου* 268, πίν. 16, 69. Κόλλιας, *Πάτμος* εἰκ. 32. Ὁ ἴδιος, *Τοιχογραφίες, Θησαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτμου* 65, εἰκ. 42. Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 127.

153. Μ. Παναγιωτίδης, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας*, *ΣΙΕΒ XV*, II, Β, 601, εἰκ. 7.

154. Βλ. σχετ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 127 κέ., εἰκ. 255.

155. Αὐτόθι 127.

156. Α. Κ. Ὁρλάνδος, *Τὰ παλάτια καὶ τὰ οπίτια τοῦ Μυστρά*, *ΑΒΜΕ Γ'* (1937) 28, εἰκ. 21. Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 127.

γραφική καθαρότητα, ή τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας βεβαιώνει επίσης γιὰ τὴν πρώιμη ἐμφάνιση αὐτοῦ τοῦ τύπου.

Τὸ φαλόνιο τῶν τριῶν ἀγίων σχηματίζει συνάλληλες γωνιώδεις πτυχές μπροστά, μὲ ὀξύτερη στοῦ Ἐλευθερίου κατάληξη κάτω, καὶ τυπικὴ διαμόρφωση στοὺς ὄμους. Εἶναι στοιχεῖα ποὺ παραπέμπουν σὲ παραστάσεις ἱεραρχῶν σὰν τοῦ κώδ. Paris. gr. 510¹⁵⁷, τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Ἀχρίδα¹⁵⁸, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου στὸν Κουτσοβέντη τῆς Κύπρου¹⁵⁹, περὶ τὸ 1100, καὶ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Κολoucha τῆς Βουλγαρίας, τὸν 12ο αἰώνα¹⁶⁰. Ἄς σημειωθεῖ, ἐπίσης, ὡς ἰδιαίτερο γνώρισμα, τὸ φαλόνιο στὸν ἅγιο Σπυρίδωνα (εἰκ. 22). Σηκωμένο στὸν ὄμο, ἀφήνει νὰ φαίνεται τὸ στιχάριο στὸ δεξιὸ χέρι του, ὅπως ὅμοια τοῦ Ἰωάννη τοῦ Χρυσοστόμου σὲ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὴν Παλιόχωρα τῆς Μέσα Μάνης, τοῦ 10ου αἰώνα¹⁶¹, καὶ στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου, τὸ 1043-1046¹⁶². τοῦ Νικολάου στὸν τροῦλο τῆς Πρωτοθρόνου¹⁶³, τοῦ Βασιλείου καὶ τοῦ Νικολάου στὸν Ἅγιο Γεώργιο τὸν Διασορίτη, ἐπίσης στὸ Χαλκὶ τῆς Νάξου, τοῦ 11ου αἰώνα¹⁶⁴, καὶ τοῦ Φωκά στὴν Κοίμηση τῆς Καλαμπάκας, τοῦ 12ου-13ου αἰώνα¹⁶⁵.

Ο | ΑΙΓΛΙΟΙΣ [ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ] εἰκονίζεται στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ διακονικοῦ (εἰκ. 25). Λείπουν μέρη τῆς τοιχογραφίας, κυρίως στὸν κάμπο δεξιὰ καὶ ἐπάνω, καὶ σὲ μικρὰ τμήματα τῆς μορφῆς ἢ ζωγραφικὴ ἔχει ἐκπέσει.

Ὁ Ἰωάννης, ἕως τὴν ὀσφὺ κατὰ μέτωπο, ὑψώνει σὲ εὐλογία τὸ δεξιὸ χέρι του, ποὺ κάμπτεται μακριὰ ἀπὸ τὸν κορμὸ, ἀνοικτὰ στὰ πλάγια, καὶ μὲ τὸ ἀριστερό, πλάγια ἐπίσης, κρατεῖ σταυροφόρο ράβδο καὶ εἰλητὸ μὲ τὸ εὐαγγελικὸ χωρίο †ΜΕΤΑΙΝΟΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕΝ ΓΑΡ | Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ | ΤΩΝ [ΟΥΡ]ΑΝΩΝ (Ματθ. γ' 2). Ἔντονος γραμμὲς στὴ βάση τοῦ λαιμοῦ καὶ λίγο ἐπάνω ἀπὸ τὸν δεξιὸ ἀγκώνα του καὶ μικρὴ διαφορὰ χρώματος ἀπὸ τὰ γυμνά μέρη, δείχνουν σὰν νὰ φορεῖ κατάσαρκα διάφανο κλειστὸ ὑποκάμισο μὲ στενὲς καὶ κοντὲς χειρίδες, ποὺ ἀφήνει νὰ διαγράφεται καθαρὰ ἡ ἀνατομία τοῦ σώματος. Μὲ συνήθη διευθέτηση, τὸ λαδοκάστανο ἐξωτερικὸ ἔνδυμα τυλίγει πλατιὰ τὸν κορμὸ καὶ πέφτει ἀπὸ τὸν ἀριστερό του ὄμο μπροστά, καλύπτοντας τὸ χέρι μὲ τρίχωμα μπλωτῆς νὰ φαίνεται στὴν παρυφή, ὅπως σὲ ψηφιδωτὴ παράσταση τοῦ ὀλόσωμου Προδρόμου στὴν Cappella Palatina τοῦ Παλέρμου, τὸ 1143¹⁶⁶, καὶ σὲ τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴ μονὴ τῆς Studenica, τὸ 1208-1209¹⁶⁷.

Ἡ θέση τοῦ Προδρόμου στὴν ἀψίδα τῆς πρόθεσης καί, συχνότερα, τοῦ διακονικοῦ συνάπτεται, καθὼς σημειώθηκε, μὲ τὴν ἀκολουθία τῆς

Προσκομιδῆς, στὴν ὁποία καὶ ἀναφέρεται τὸ χωρίο τὸ σχετικὸ μὲ τὴ σωτήρια θυσία τοῦ Ἰησοῦ ποὺ ἀναγράφεται συχνὰ στὸ εἰλητό του: «*Ἴδε ὁ ἄμνος τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*» (Ἰω. α' 29). Τὸ κήρυγμα μετάνοιας στὸ εἰλητό τοῦ Ἰωάννη τῆς Βλαχέρνας συνδέει ἄμεσα τὴν παράσταση μὲ τὸ κωνσταντινουπολίτικο πρότυπο τῆς μορφῆς του στὸν Ἅγιο Παντελεήμονα τοῦ Nerezi¹⁶⁸, ὅπου ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ἐπίσης ἕως τὴν ὀσφὺ στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ διακονικοῦ καὶ μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ τὸ εἰλητό μὲ τὸ χωρίο τοῦ Ματθαίου. Ὁ κοινὸς εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὴν ἀνοικτὴ χειρονομία τοῦ Ἰωάννη στὴς δύο τοιχογραφίες ἐντάσσεται ἄρμονικὰ στὴν ἐπιφάνεια τῆς κόγχης καὶ μὲ παρόμοια ἀντίληψη ἀποδίδεται ἡ κάτισχνη μορφή τοῦ ἀσκητῆ τῆς ἐρήμου μὲ τὸ σκαμμένο ἀπὸ ρυτίδες πρόσωπο. Μὲ πυκνὴ ρυτίδωση τῶν παρείων, μὲ λιπόσαρκα χέρια καὶ ἴδια χειρονομία εὐλογίας ἀποδίδεται καὶ ὁ στηθαῖος Ἰωάννης σὲ ψηφιδωτὴ παράσταση τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Monreale, ἡ ὁποία κοσμοῦσε ἄλλοτε τὴν κόγχη τοῦ βαπτιστηρίου¹⁶⁹.

157. Omont, *Miniatures* πίν. XXVII. Lazarev, *Storia* εἰκ. 96.

158. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 4. Br. Todić, *Représentations de Papes Romains dans l'église Sainte-Sophie d'Ohrid*, Contribution à l'idéologie de l'archevêché d'Ohrid, ΔΧΑΕ ΚΘ', 2008, εἰκ. 1, 3.

159. A. Stylianou - J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art* (London 1985) εἰκ. 275, 276. C. Mango, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings*, DOP 44, 1990, εἰκ. 1a-b, 72, 75, 76.

160. L. Mavrodinova, *Les anciennes peintures de l'église Saint-Georges à Coloucha-Kustendil*, *Εὐφρόσυνον* 1 349, πίν. 171a-b. Ἡ ἴδια, *Données historiques sur l'église médiévale de Coloucha-Kustendil, Bulgarie*, ΔΧΑΕ ΚΘ', 2008, εἰκ. 3.

161. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 59, εἰκ. 4.

162. Lazarev, *Murals and Mosaics* εἰκ. 25. Ὁ ἴδιος, *Storia* εἰκ. 176.

163. Ζίας, *Πρωτόθρονος* στὸ Χαλκὶ, *Νάξος* εἰκ. 11, 12.

164. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἅγιος Γεώργιος ὁ Διασορίτης, *Νάξος* εἰκ. 4-6.

165. K. Skavran, *Stylistic Cross Currents in Twelfth Century Painting in Greece*, CIEB XV, II, B (Ἀθήναι 1981) εἰκ. 17. Βλ. ἐπίσης, ἀργότερα, τὸν πάπα Σίλβεστρο στὴν Πόρτα Παναγιά (A. Tsitouridou, *Les fresques du XIII^e siècle dans l'église de la Porta Panaghia en Thessalie*, στὸ ἴδιο, εἰκ. 3).

166. Demus, *Sicily* πίν. 12. E. Kitzinger, *The son of David: A note on a mosaic in the Cappella Palatina in Palermo*, *Εὐφρόσυνον* 1 πίν. 123.

167. Millet - Frolow, *Yougoslavie I* πίν. 40.1. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 71.

168. Millet - Frolow, *Yougoslavie I* πίν. 15.1, 16.2.

169. Demus, *Sicily* πίν. 88.

Σταυροφόρο ράβδο και ειλπτό κρατεί ὅμοια στὸ ἀριστερὸ χέρι του, ὀλόσωμος, στὴν Carrpella Palatina, σὲ τοιχογραφία τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος στὰ Λαγουδερά τῆς Κύπρου¹⁷⁰, τὸ 1192, καί, μὲ τὸ χέρι χαμηλότερα, στὴ Studenica καὶ σὲ εἰκόνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα στὴ μονὴ Σινᾶ¹⁷¹, στὴν ὁποία εὐλογεῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο.

Ὁ εὐαγγελιστὴς στὸ νοτιοανατολικὸ λοφίον τοῦ κεντρικοῦ τρούλου θὰ πρέπει νὰ ταυτισθεῖ μὲ τὸν Ἰωάννη τὸν Θεολόγο, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται κατὰ κανόνα σὲ αὐτὴ τὴ θέση. Ἡ τοιχογραφία εἶναι δυσδιάκριτη καὶ λείπει μέρος ἀπὸ τὴ μορφή του δεξιά, καθὼς καὶ τὸ κάθισμα. Ἀριστερὰ διαγράφεται μπροστὰ του ψηλὴ κατασκευὴ μὲ καστανὸ χρῶμα.

Ὁ εὐαγγελιστὴς, γηραιὸς καὶ σὲ στάση πνευματικῆς συγκέντρωσης, πού ἐμπρέπει στὸν τύπο τοῦ Ἰωάννη, κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια, ὅσο διακρίνεται, ξετυλιγμένο ἐνεπιγράφο ειλπτό μπροστὰ του. Στὸ τελευταῖο στοιχεῖο ἐπικεντρώνεται τὸ εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον τῆς παράστασης. Ἡ μορφή τοῦ εὐαγγελιστῆ πού κρατεῖ ἢ γράφει σὲ ἀνοικτὸ ειλπτό, ἀντὶ σὲ κώδικα, εἶναι σπανιότερη στὰ ἱστορημένα εὐαγγέλια, ὅπου ἀπαντᾶται ἤδη τὸν 6ο αἰώνα στὸ τετραεὐαγγέλιο τοῦ Rossano¹⁷², καὶ ἀρκετὰ ἀσυνήθιστη στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Γραφίδα στὸ ἓνα χέρι καὶ ειλπτό στὸ ἄλλο φαίνεται νὰ κρατεῖ ὁ Μάρκος στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου¹⁷³. σὲ μακρὸ φύλλο περγαμνῆς ἢ σὲ ειλπτό διπλωμένο στὸ κάτω μέρος γράφει ὁ Ἰωάννης στὶς τοιχογραφίες τοῦ Σωτῆρος τῆς Neredita στὴ Ρωσία¹⁷⁴, τὸ 1199, καὶ ἀνάλογο κρατοῦν ἢ γράφουν εὐαγγελιστὲς στὴ μονὴ Mirož τοῦ Pskov¹⁷⁵, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Λουκάς στὴ μονὴ τοῦ Ταξιάρχου στὸ Θάρι τῆς Ρόδου¹⁷⁶. Τέλος, σὲ ξετυλιγμένο μακρὸ ειλπτό γράφει ὁ Μάρκος στὴ μονὴ τῆς Παντάνασσας στὸν Μυστρά τὸ 1428¹⁷⁷. Εἰκονογραφικὴ συγγένεια τοῦ Ἰωάννη, πιθανῶς, τῆς Βλαχέρνας μὲ τοὺς εὐαγγελιστὲς στὰ προαναφερόμενα ἔργα ὡς πρὸς τὸν τρόπο πού κρατεῖ τὸ ειλπτό δὲν ὑφίσταται. Ἐξάλλου, μὲ ὅσα διακρίνονται, εἶναι δύσκολο νὰ τεκμηριωθεῖ βάσιμη ὁμοιότητα σὲ αὐτὸ τὸ στοιχεῖο μὲ ἀνάλογες μορφὲς εὐαγγελιστῶν σὲ μικρογραφίες χειρογράφων¹⁷⁸.

Οἱ ΑἰΓΓΙΟΙΣ ΜΑΡΤΥΡΟΙΣ κοσμεῖ τὸ νοτιοδυτικὸ λοφίον τοῦ τρούλου στὸ νότιο κλίτος (εἰκ. 28, 104). Ἡ τοιχογραφία σώζεται ἀκέραιη καὶ σὲ καλὴ κατάσταση.

Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται στηθαῖος σὲ στρογγυλὸ μετάλλιο μὲ καστανέρυθρο κάμπο καὶ ταινία ὄχρας στὴν περιφέρεια. Τὸ μετάλλιο ζυγίζεται στὸ κέντρο τοῦ σφαιρικοῦ τριγώνου, σὲ κυανὸ κάμπο, ἀπέχοντας λίγο ἀπὸ τὴν καστανέρυθρη

ταινία πού σημειώνει τὶς ἀκμὲς του. Καθὼς ἀναφέρθηκε, ἡ θέση καὶ ἡ παράσταση τοῦ Μαρδαρίου σὲ στηθάριο ἀντιστοιχοῦν μὲ τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Αὐξεντίου σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ὀκτὼ σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ κεντρικοῦ τρούλου στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, στὰ ὁποῖα εἶναι πιθανὸ ὅτι ὑπῆρχαν καὶ οἱ Πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας¹⁷⁹. Οἱ Ἅγιοι Πέντε, καθὼς ἐπιγράφονται σὲ μικρογραφία συναξαρίου τῆς Ἁγίας Πετρούπολης τὸν 11ο αἰώνα¹⁸⁰, Εὐστράτιος, Αὐξέντιος, Εὐγένιος, Μαρδάριος καὶ Ὁρέστης, τιμῆθηκαν ιδιαίτερα, μάλιστα κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο, ὅπως δείχνουν οἱ πολλὲς ἀπεικονίσεις τους¹⁸¹. Γνωστὲς ἀπὸ τὸν 10ο καὶ ἰδίως ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα σὲ μικρογραφίες, φορητὲς εἰκόνες, ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες ναῶν, ἐντοπίζονται ἐπίσης σὲ σπουδαῖα μοναστήρια, τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ Σινᾶ, τῆς Μεγίστης Λαύρας στὸ Ἅγιον Ὄρος, τοῦ Ὁσίου Λουκά καὶ τῆς Νέας Μονῆς στὴ Χίο, ὅπου στὰ δύο πρῶτα καὶ παρεκκλήσια ἀφιερωμένα στὴ μνήμη τῶν πέντε μαρτύρων τῆς Σεβάστειας, πού ἐορτάζεται στὶς 13 Δεκεμβρίου. Ἐνδέχεται νὰ εἰκονίζονταν ὅλοι καὶ στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας, στὰ λοφία τοῦ τρούλου καὶ ἴσως ὁ ἡγούμενος τῆς χο-

170. Nicolaidès, Panagia Arakiotissa ὁ.π. (σημ. 102) 109 κέ., εἰκ. 64. Βλ. ἐπίσης τὸν Πρόδρομο στὸν ναὸ τοῦ Kurbinovo, ὅπου σώζεται τὸ στέλεχος τῆς ράβδου (Hadermann-Misguich, Kurbinovo 230 κέ., εἰκ. 118).

171. Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* 152, εἰκ. 168. Ντ. Μουρίκν, Εἰκόνες ἀπὸ τὸν 12ο ὡς τὸν 15ο αἰώνα, *Θησαυροὶ τῆς Μονῆς Σινᾶ* 116, εἰκ. 52.

172. W. Loerke, Incipits and Author Portraits in Greek Gospel Books: Some Observations, *Byzantine East, Latin West* 379 κέ., εἰκ. 7.

173. Lazarev, *Murals and Mosaics* 225 κέ., εἰκ. 3. O. Z. Pevny, *Kievan Rus', Glory of Byzantium* εἰκ. σ. 282.

174. Lazarev, *Murals and Mosaics* εἰκ. 106.

175. Ν. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ του πρόγραμμα (μέσα βου αἰ.-1204)* (Αθήνα 1990) εἰκ. 25.

176. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι* 54, πίν. 19, 68.

177. Μ. Ἀσπρά-Βαρδαβάκη - Μ. Ἐμμανουήλ, *Ἡ μονὴ τῆς Παντάνασσας στὸν Μυστρά, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 15ου αἰώνα* (Αθήνα 2005) 165, 166, εἰκ. 66.

178. Βλ. ἐνδεικτικὰ Γαλάβαρη, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 40, 142, 147, 173, 174. Γιὰ τὸ θέμα τοῦ εὐαγγελιστῆ πού κρατεῖ ἀνοικτὸ ειλπτό I. Spatharakis, *The Left-Handed Evangelist, A Contribution to Palaeologan Iconography* (London 1988) 19 κέ., 34 κέ., εἰκ. 27-39, 117.

179. Βλ. σ. 22 τῆς ἀνα χεῖρας μελέτης.

180. Lazarev, *Storia* 188, εἰκ. 218.

181. Βλ. σχετ. K. Weitzmann, Illustrations of the Lives of the Five Martyrs of Sebaste, *DOP* 33, 1979, 95 κέ. Chatzidakis-Bacharas, *Peintures murales de Hosios Loukas*, ὁ.π. (σημ. 34) 74 κέ. Μουρίκν, *Νέα Μονὴ* 157 κέ.

ρείας τους Ευστράτιος σὲ πλησιόχωρη ἐπιφάνεια. Ἐὰν στὰ ἄλλα λοφία ὑπῆρχαν διαφορετικοὶ ἅγιοι, ἢ ἐπιλογὴ τοῦ Μαρδάρου, ποὺ δὲν ἦταν ὁ ἐπιφανέστερος τῶν πέντε, θὰ δημιουργοῦσε πρόβλημα ἑρμηνείας.

Ὁ ἅγιος Μαρδάριος, ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς Πέντε τῆς Σεβάστειας ἀπλὸς ἰδιώτης, ἀποδίδεται μὲ τὰ γνωστὰ εἰκονογραφικὰ γνωρίσματα τῆς μορφῆς του. Ἔχει ἀδρὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, κοντὴ καὶ στρογγυλὴ γενειάδα καὶ μικρὸ καστανέρυθρο κάλυμμα κεφαλῆς. Μὲ τὰ δύο χέρια στὸ στήθος, κρατεῖ μὲ τὸ δεξιό του τὸν συνήθη στήν παράστασή του σταυρὸ μάρτυρα καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ δέεται μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, στὴ μικρογραφία τῆς Ἁγίας Πετρούπολης καὶ σὲ τοιχογραφία τῶν Ἁγίων Πέντε στὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ὁσίου Λουκά, τοῦ 11ου αἰώνα¹⁸². Τὸ μικρὸ στρογγυλὸ κάλυμμα ποὺ φορεῖ συχνότερα στὸ κεφάλι, ἀπὸ ὕφασμα καὶ σπανιότερα ἀπὸ γούνα, φέρει μικρὲς, ἀνοικτὸ-χρωμες καὶ ἀλλεπάλληλες κατὰ σειρὰ γραμμὲς, ποὺ δηλώνουν τὸ τρίχωμα γούνας¹⁸³. Τὸ πλούσιο λευκὸ στιχάριο κοσμεῖται μὲ πλατιά, χρυσοκεντημένη καὶ μαργαριτοποικιλτὴ τραχηλέα ποὺ καλύπτει τοὺς ὤμους καὶ μὲ ὅμοια περικάρπια. Ὁ μανδύας του φέρει στήν παρυφὴ φλογωτὲς ἀπολήξεις σὰν γούνας καὶ κλείνει στὸ στέρνο μὲ πολυτίμη αὐγόσχημη πόρπη. Τὰ πολυτελῆ ἐνδύματα, στὸ πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τῆς Βλαχέρνας, ἀπέχουν ἀπὸ τὴν ἄσχημη ἀπλότητά τους σὲ ἄλλες παραστάσεις τοῦ ἁγίου, ἐνῶ ἀρμόζουν σὲ εὐπορολαϊκὸ, ὅπως ἦταν ὁ Μαρδάριος¹⁸⁴. Ὁ σκοῦφος, οἱ μικροὶ βόστρυχοι ποὺ ξεφεύγουν λοξὰ πίσω ἀπὸ τὰ αὐτιά, ὁ μανδύας ποὺ πέφτει συμμετρικὰ στὸ στήθος ἀφήνοντας ἐλεύθερα καὶ τὰ δύο χέρια καὶ τὸ στόλισμα στήν παρυφὴ του, προσδίδουν στήν ἀδρὴ μορφή τοῦ ἁγίου τὸ «ἔξω-τικό» στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν, συχνὰ ἐμφανὴ στήν ἐνδυμασία, ἀνατολικὴ καταγωγὴ του.

Ὁ ἅγιος Παντελεήμων εἰκονίζεται ὁλόσωμος στὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοίχου (εἰκ. 27), δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἀπεφραγμένον παράθυρο καὶ κάτω ἀπὸ τὸ λοφίον τοῦ τρούλου ὅπου ὁ Μαρδάριος. Ἡ ὄρθια μορφή του χωρεῖ στὸ ψηλότερο τμήμα τῆς ἐπιφάνειας πρὸς τὸ κέντρο, πλάι στὸ παράθυρο. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματος [Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑ]ΝΤΕΙΛΕΗΜΩ[Ν] δὲν διαβάζεται ἀκόμη ὁλόκληρη καθαρά. Ἡ τοιχογραφία σῶζεται γενικὰ σὲ καλὴ κατάσταση.

Ὁ νεαρὸς ἅγιος, τοῦ ὁποῦ ἢ μνήμη ἐορτάζεται στὶς 27 Ἰουλίου, εἶναι ὁ πλέον ἀγαπητὸς ἀπὸ τοὺς Ἀναργύρους¹⁸⁵. Τιμήθηκε μὲ πολλοὺς στὸ ὄνομά του ναοὺς, μάλιστα στήν Κωνσταντινούπολη, καὶ μὲ πολυάριθμες ἀπεικονίσεις, συχνότερα στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Τὴν τιμὴ

ποὺ ἀπολάμβανε ἐπίσης στή μονὴ τῆς Βλαχέρνας μαρτυρεῖ ἡ ὁλόσωμη εἰκόνισή του σὲ κορυφαία θέση τοῦ καθολικοῦ.

Στὴν παράσταση ἀκολουθεῖται ὁ πάγιος εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἁγίου. Ἰστάμενος κατὰ μέτωπο, μὲ μικρὴ ἀντικίνηση τῆς μορφῆς του, ὁ Παντελεήμων κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ μπροστὰ λευκὸ, μεταλλικὸ κοχλιάριο, μᾶλλον, ἢ λαβίδα καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ, καθὼς ὅμοια στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ὁσίου Λουκά¹⁸⁶, καὶ τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου¹⁸⁷, κλειστὴ κυλινδρική θήκη μὲ τὰ ἱατρικὰ ἐργαλεῖα, κατασκευασμένη ἀπὸ δέρμα, ὅπως δείχνει τὸ ἐρυθρὸ χρῶμα τῆς¹⁸⁸. Ἡ βοστρυχωτὴ κόμη του πλαταίνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω, παραλλάζοντας ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ, πλούσια καὶ στρογγυλὴ κόμη, ποὺ τὸν κάνει νὰ μοιάζει μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο. Φορεῖ τὰ οἰκεῖα στὶς παραστάσεις τῶν ἱατρῶν ἁγίων, ἱερατικοῦ τύπου φορέματα: χρυσοκέντητα ἐπιμάνικα τοῦ χιτώνα, λευκορόδινο, φαρδυμάνικο καὶ ζωστὸ στιχάριο, ὁμοίochρωμο ἐπιτραχήλιο καὶ πορφυρὸ ψαλόνιο, ποὺ πέφτει, ὅπως συνήθως, μπροστὰ μὲ καμπυλόγραμμες πτυχὲς ἕως τὴν ὀσφύ, ἀφήνοντας τὰ χέρια ἐλεύθερα, καὶ ἀπλώνεται συμμετρικὰ στὰ πλάγια πίσω. Τὸ στιχάριο εἶναι ὁλοκέντητο μὲ πυκνοῦφασμένο σχέδιο μικρῶν ρόμβων καὶ μὲ

182. Γιὰ σχετικὰ παραδείγματα Chatzidakis-Bacharas ὁ.π. 75 κέ., εἰκ. 12.

183. Βλ. αὐτόθι 78. Ὅμοια, μὲ γραμμὲς δηλώνεται ὁ γούνινος σκοῦφος τοῦ Μαρδάρου στὸν Χριστὸ τῆς Βέροιας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* ὁ.π. (σημ. 83) 83, πίν. ΙΒ', 62).

184. Ἐνδύματα κοσμικοῦ ἀξιοματοῦχου φορεῖ ὁ Μαρδάριος στήν κωνσταντινουπολίτικη μικρογραφία (gr. 373) τῆς Ἁγίας Πετρούπολης (Lazarev, *Storia* 188, εἰκ. 218) καὶ σὲ τοιχογραφία τοῦ 12ου αἰώνα στὸν Ἅγιον Στράτηγο Ἐπάνω Μπουλαριῶν τῆς Μάνης (Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 404, εἰκ. 19).

185. Γιὰ τὸν ἅγιο βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* 243 κέ. Μουρίκη, *Νέα Μονὴ* 165 κέ.

186. Χατζηδάκη, *Ὁσιος Λουκάς* εἰκ. 33.

187. Μουρίκη, *Νέα Μονὴ* πίν. 71, 217.

188. Ἄλλοτε ὁ ἅγιος κρατεῖ ἀνοικτὸ κιβωτίδιο μὲ ἱατρικὰ ἐργαλεῖα καὶ φάρμακα, ὅπως στὸν ναὸ του στὸ Nerezzi (V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (München 1976) πίν. V) ἢ σὲ εἰκόνα τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα στή μονὴ Σινᾶ (Μουρίκη, *Εἰκόνες* ὁ.π. (σημ. 171) 115, εἰκ. 53. *Glory of Byzantium* ἀρ. 249, σ. 379: N. Patterson Ševčenko). Γιὰ τὸ κοχλιάριο ἢ λαβίδα καὶ τὸν κύλινδρο-θήκη μὲ τὰ χρεῖωδη ποῦ κρατοῦν οἱ ἅγιοι Ἀναργυροὶ βλ. Α. Ευγγόπουλο, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἅγιον Μάρκον τῆς Βενετίας*, *ΑΔ* 20, 1965, Α, 84, σημ. 6 (= *Μελετήματα Χριστιανικῆς Εἰκονογραφίας* (Θεσσαλονικὴ 2003) XXX, σ. 458, σημ. 6). Φ. Δροσογιάννη, *Σχόλια στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στή Μεγάλη Καστάνια Μάνης* (Αθήνα 1982) 100 κέ.

ὄμοια, μικρότερα σχέδια τὰ ἐπιμάνικα καὶ ἡ πλατιά ταινία στὸ κράσπεδο. Μεγάλα μαργαριτάρια στολίζουν τὸ στενὸ ἄνοιγμα τοῦ λαιμοῦ, τὰ ἐπιμάνικα, τὰ ἐπιρράμματα ψηλὰ στὰ χέρια καὶ τὴν ταινία κάτω· κεντήματα τὸ ἐπιτραχήλιο, τὴν παρυφή καὶ τὴ χρυσὴ ταινία χαμηλὰ στὸ φαιλό-νιο. Ὡς πρὸς τὸν πλοῦτο τῆς κόσμησης τὰ φορέματα εἶναι ἀρκετὰ ἀσυνήθιστα, ἔχουν δὲ καὶ στὰ σχέδια τῶν μικρῶν ρόμβων τὸ σπάνιο προηγούμενο στὸν ἅγιο Παντελεήμονα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Στράτηγου στοὺς Ἐπάνω Μπουλαριοὺς τῆς Μάνης¹⁸⁹ καὶ τῆς Ἐπισκοπῆς τῆς Εὐρυτανίας¹⁹⁰.

Στὴν ἀκόλουθη κοσμητικὴ ζώνη, κάτω ἀπὸ τὸν ἅγιο Παντελεήμονα καὶ σὲ ἐπιφάνεια ποὺ διακόπτεται χαμηλὰ στὸ μέσο ἀπὸ τὴν ἀνακουφιστικὴ κόγχη τῆς ἀπεφραγμένης νότιας θύρας, ὑπάρχει στὸ δεξιὸ ἄκρο τὸ ἐπάνω τμήμα ἀπὸ τὴ μορφὴ ἁγίου μάρτυρα, ὁ ὁποῖος πιθανότατα εἰκονιζόταν ἐπίσης ὁλόσωμος (εἰκ. 29). Σῶζεται μέρος ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματος [Ο ΑΓΙΟΣ] || ΠΟΛΥΕΥΚΤΟΣ. Τὴν ταύτιση καθιστᾶ δυνατὴ ἡ ἀκραία ἐπάνω ὀξυμένη καμπύλη ἀπὸ τὸ πέμπτο γράμμα, μᾶλλον τὸ ἐπιφύλιον, καὶ ἴσως τὸ ἄκρο ἀπὸ τὴν ἀριστερὴν κεραία τοῦ ἐπομένου ὑψίλιον. Ἀπὸ τὰ ὀνόματα ἁγίων μὲ ἴδιο τὸ πρῶτο συνθετικὸ μόνο τοῦ Πολυεύκτου ταιριάζει σὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα.

Ὁ ἡλικιωμένος ἅγιος, θαλερὸς καὶ μὲ εὐγενικὴ ὄψη ποὺ ἀποπνέει κύρος καὶ σοβαρότητα, ἔχει στενόμακρο πρόσωπο, κοντὰ ἀσπρισμένα μαλλιά ποὺ κατεβαίνουν συμμετρικὰ στὸ μέτωπο καὶ μυτερή, διχαλωτὴ γενειάδα. Βλέπει κατ' ἐνώπιον καὶ κρατεῖ στὸ στήθος λευκὸ σταυρὸ μάρτυρα, τοῦ ὁποῖου σῶζονται ἡ ἐγκάρσια καὶ ἡ ἐπάνω κεραία. Ἡ ἐνδυμασία του εἶναι αὐλικοῦ ἀξιωματούχου, καστανέρυθρο φόρεμα μὲ καστανὸ χρυσοκέντητο μεγάλο ἐπίρραμμα ποὺ καλύπτει σὰν τραχηλέα τοὺς ὤμους καὶ κυανὴ χλαμύδα. Τὸ ἐπίρραμμα ἔχει σχέδιο μικρῶν ρόμβων, ποὺ περικλείουν σταυρόσχημο τετράφυλλο, καὶ παρυφὴ μὲ μαργαριτάρια. Ὁ μανδύας, ἀραιὰ κεντημένος μὲ χρυσοχρῶμα καμπυλόγραμμα σχέδια, κλείνει χαμηλὰ στὰ δεξιὰ τοῦ λαιμοῦ μὲ στρογγυλὴ λιθοκόσμητη πόρπη καὶ πέφτει ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο τοῦ ἁγίου μπροστά.

Τὸ ὄνομα Πολυεύκτου εἶχαν τρεῖς ἅγιοι μάρτυρες, ὁ σημαντικότερος τῶν ὁποίων ἐορτάζει στίς 9 Ἰανουαρίου¹⁹¹. Ὡπως λεπτομερῶς, στὴν περίπτωσή του, ἀναφέρει τὸ Συναξάριο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως, «*Οὗτος ἦν ἐπὶ Δεκίου καὶ Βαλεριανοῦ τῶν βασιλέων, ἐν Μελιτηνῇ τῆς Ἀρμενίας στρατευόμενος, πρῶτος ἐν τῇ τοιαύτῃ χώρᾳ ὑπὲρ Χριστοῦ μαρτυρήσας... τὴν διὰ ξίφους δέχεται τελευτήν. Τελεῖται δὲ ἡ αὐτοῦ σύναξις ἐν τῷ ἁγιωτάτῳ αὐτοῦ μαρτυρεῖω*», ἀσφαλῶς στὸν

περίωνυμο ναοῦ τοῦ Ἁγίου Πολυεύκτου, κτίσμα ποὺ ἀνοικοδόμησε ἡ πριγκίπισσα Ἀνικία Ἰουλιάννα (524-527)¹⁹². Ἡ σπάνια παράσταση τοῦ ἁγίου στὸ καθολικὸ τῆς Βλαχέρνας, ἂν πρόκειται γιὰ τὸν ἐνδοξότερο Πολυεύκτο, καθὼς ὑποδηλώνουν ἡ σημαντικὴ θέση καὶ ἡ ἐπιβλητικὴ ἐμφάνισή του, προσθέτει ἓνα ἀκόμη στοιχεῖο σὲ αὐτὰ ποὺ συνδέουν τὴν εἰκονογράφηση τῆς μονῆς τῆς Ἄρτας μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη.

[Ο Π]Ρ(Ο)Φ(Η)Τ(Η)C || ΕΙΖΕΚΙ|ΑC καὶ [Ο ΠΡΟΦΗΤΗC] || CΟΛ[ΟΜΩΝ] κοσμοῦν τὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου ποὺ ἀνέχει ἀπὸ Δ. τὸν τρούλο τοῦ νότιου κλίτους, παριστάμενοι στὴ νότια καὶ τὴ βόρεια πλευρά του, ἀντίστοιχα (εἰκ. 30, 31). Λείπουν μερικὰ τμήματα καὶ σὲ διάφορα σημεῖα τῶν μορφῶν τὸ χρῶμα ἔχει ἀπολεπισθεῖ.

Οἱ δύο βασιλεῖς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὁλόσωμοι κατὰ μέτωπο, ἔχουν τὸ δεξιὸ χέρι τους στὸ στήθος σὲ χειρονομία λόγου καὶ κρατοῦν μὲ τὸ ἀριστερὸ χαμηλὰ στὸ πλάι ἀνοικτὸ εἰλητό. Σὲ αὐτὸ τοῦ Σολομώντα μένουν λίγα γράμματα. Στοῦ Ἐζεκία διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή: †ΕΓΩ ΕΙΠΑ ἘΝ | Τῶ ὙΨΕΙ | ΤῶΝ ἩΜΕΙΡῶΝ ΜΟΥ (Ἡσ. ΛΗ' 10). Πρόκειται γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς εὐχαριστήριας ὠδῆς του, ὅταν ἀρρώστησε «*ἕως θανάτου*» καὶ μὲ θέλημα τοῦ Θεοῦ ἀνέλαβε ἀπὸ τὴν ἀσθένεια. Καθὼς ἱστορεῖ ὁ προφήτης (Ἡσ. ΛΗ' 1-22· Δ' Βασιλ., ΙΗ' 3 καὶ Κ' 1-4) σὰν ἔραθε ἀπὸ τὸν Ἡσαΐα ὅτι δὲν θὰ ζήσει, ὁ Ἐζεκίας προσευχήθηκε «*καὶ ἔκλαυσεν κλαυθμῷ μεγάλῳ*». Ὁ Θεὸς ἄκουσε τὴν προσευχὴν καὶ εἶδε τὰ δάκρυά του καὶ πρόσθεσε στὸν χρόνο του δεκαπέντε ἔτη. Τότε ὁ Ἐζεκίας προσευχήθηκε στὸν Κύριο τῆς σωτηρίας του: «*Ἐγὼ εἶπα· ἐν τῷ ὑψεῖ τῶν ἡμερῶν μου πορεύσομαι ἐν πύλαις ἄδου, καταλείψω τὰ ἔτη τὰ ἐπίλοιπα...*».

Ὁ Σολομών (εἰκ. 30), μὲ ιδιότυπη φυσιογνωμία, διαφέρει ἀπὸ τὴν καθιερωμένη μορφὴ τοῦ ἀγένειου νέου μὲ τὴν κοντὴ κόμη. Ἔχει μακρὸ,

189. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 404, εἰκ. 21.

190. Ἀπὸ τὸ τρίτο ζωγραφικὸ στρώμα, ποὺ χρονολογεῖται στὴ δευτέρη ἢ τρίτη δεκαετία τοῦ 13ου αἰῶνα (*Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι καὶ εἰκόνες* 34, ἀρ. 21γ, πίν. ΙΧ: Μ. Χατζηδάκης).

191. *Synaxarium EC*, Ἰαν. 9¹, στ. 379. Σύμφωνα μὲ τὴν *Ἑρμηνεία* (σ. 159) «Ὁ Πολυεύκτος νέος κοντογένης. Ἰαν. θ'».

192. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 405 κέ. R. Krautheimer, *Παλαιοχριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ* (μτφρ. Φ. Μαλλοῦχου-Τούφανο, Ἀθήνα 1991) 271 κέ. καὶ ὁμοειδή. *A Lost Art Rediscovered, The Architectural Ceramics of Byzantium*, ἐπιμ. Sh. E. J. Gerstel - J. A. Lauffenburger, The Walters Art Museum (Baltimore 2001) 206 (M. Mundell-Mango).

ώοειδές πρόσωπο, λεπτό μουστάκι, ίσως μικρό υπογένειο και κοκκινωπά μαλλιά που χύνονται σε βοστρύχους και απλώνονται χαμηλά στους ώμους. Με την έφηβική όψη και τα λυτά μακριά μαλλιά υποβάλλει την ιδέα της όμοιότητας με άρχοντόπουλο της εποχής που ζωγραφήθηκε ο ναός. «*Εν τῷ ὕψει τῶν ἡμερῶν*» του, ὁ Ἐζεκίας (εἰκ. 31) εἶναι μεσήλικας, με κοντή στρογγυλή και διχαλωτή γενειάδα και με ανοιχτόχρωμα, κοντά και κυματιστά μαλλιά, που φέρονται πρὸς τὰ πίσω καὶ φθάνουν ἕως τὴν ἀρχὴ τοῦ αὐχένα.

Φοροῦν καὶ οἱ δύο τὴν οἰκεία στὸν τύπο τους, ἐξεζητημένη σὲ πλοῦτο, βασιλικὴ ἐνδυμασία· ζωστό χιτῶνα με πολλὰ παραγαῦδια, διπλῆς ὄψης μανδύα με τραπεζοειδὲς ταβλίον μπροστά, κλειστό στὸ στήθος ἀριστερὰ με στρογγυλὴ πόρπη καὶ ὀξύληκτο κάτω, καὶ λιθοποιίκλιτο στέμμα με περπενδούλια. Τὸ φόρεμα εἶναι πορφυρό, ὁ μανδύας τοῦ Σολομώντα σὲ ταιριαστό τῆς νεανικῆς μορφῆς τοῦ ἀνοικτὸ καστανὸ καὶ τοῦ Ἐζεκία σὲ ζωπρὸ γαλανὸ χρῶμα. Με φροντίδα ἔχουν κεντηθεῖ οἱ κοσμητικὲς λεπτομέρειες, τὰ ποικίλα σχέδια στὰ χρυσοῦφασμένα ἐνδύματα, ρόμβοι, ἄστρα, κρινάνθεμα καὶ ἄλλα, οἱ πολύτιμες πέτρες καὶ τὰ μαργαριτάρια στὸ στέμμα, τὰ περπενδούλια καὶ τὴν πόρπη, στὰ πολυτελῆ ἐπιπράγματα καὶ στὶς παρυφῆς τοῦ μανδύα. Ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ ψηλὸ περιλαίμιο ποῦ φορεῖ ὁ Σολομών. Στοιχεῖο, ἐπίσης, τῆς βυζαντινῆς βασιλικῆς στολῆς¹⁹³, εἶναι ἄγνωστο στὶς διάφορες παραστάσεις του. Ἀρκετὰ ἀσυνήθιστο καὶ τὸ καμπυλόγραμμο ἐν μέρει, στὰ δεξιὰ καὶ ἐπάνω, σχῆμα τοῦ ταβλίου στὸν μανδύα τους, ἀπαντᾶται ὅμοια σὲ μεσοβυζαντινὰ ἔργα ποῦ φιλοτεχνήθηκαν στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁹⁴.

Ὁ Σολομών καὶ ὁ Ἐζεκίας¹⁹⁵ ἔχουν, ὅσο εἶναι γνωστό, τὴ μοναδικὴ παράστασή τους ὡς ζευγὸς στὸν ναὸ τῆς Βλαχέρνας. Ἀνήκουν στὸς προπάτορες τοῦ Χριστοῦ, σύμφωνα με τὴ γενεαλογία τοῦ Ματθαίου (κεφ. α' 6-7, 9-10), καὶ τοῦτο αἰτιολογεῖ κατὰ μέρος τὴ θέση τους στὸ τόξο ποῦ συνέχεται με τὸν χώρο ὅπου ἱστοροῦνται τὰ Πάθη. Σὲ ἀναφορὰ με τὰ εἰκονιζόμενα στὴν καμάρα, δίνεται ἔμφαση στὴν ἀντίθεση. Ὁ δίκαιος Σολομών βρίσκεται κοντὰ στὸς ἄδικους κριτῆς τοῦ Χριστοῦ στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου· ὁ Ἐζεκίας με τὴν εὐχαριστήρια προσευχὴ γιὰ τὴ σωτηρία του ἀπὸ τὸν θάνατο ἔχει δίπλα τὴν Προσευχὴ τοῦ ἥδη ὀδευόντος πρὸς τὴ σταύρωση Ἰησοῦ γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ κόσμου. Παράλληλα, ἡ παρουσία τῶν δύο βασιλέων λαμπρύνει τὴν πρόσβαση ἀπὸ Ἀ. τοῦ ταφικοῦ χώρου, στὸν ὁποῖο ἐναποτέθηκε, ἴσως, ἡ σαρκοφάγος τοῦ δεσπότη Μιχαὴλ Β' τῆς Ἡπείρου.

Παρὰ ταῦτα, ἡ σύζευξη τοῦ Σολομώντα με τὸν

Ἐζεκία παραμένει αἰνιγματική. Καὶ οἱ δύο ὑπῆρξαν σπουδαῖοι καὶ εὐσεβεῖς βασιλεῖς τοῦ Ἰσραὴλ καὶ συνδέθηκαν, ὁ δεύτερος ὡς θρησκευτικὸς μεταρρυθμιστής, με τὸν ναὸ τοῦ Κυρίου στὴν Ἱερουσαλήμ, τὸν ὁποῖο οἰκοδόμησε ὁ Σολομών. Πιθανῶς, αὐτὴ ἡ συσχέτιση προσφέρει ἐρείσματα ἐρμηνείας γιὰ τὴν ἀπεικόνισή τους στὴν ἴδια ἐπιφάνεια. Με σύνθετη σημασία, ἡ παρουσία τοῦ Ἐζεκία με τὴν προσωνυμία τοῦ προφήτη κοντὰ στὸν σοφὸ Σολομώντα, κατὰ τὴν ἔξοδο τοῦ ταφικοῦ χώρου πρὸς τὸ διακονικὸ, ἀπέναντι, ὅπου ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος κηρύσσει τὴ μετάνοια, προσθῆται, με μνήμη θανάτου, τὴ μαρτυρία τῆς σωτηρίας καὶ τῆς ἀνάστασης αὐτῶν ποῦ με δάκρυα μετανοοῦν. «*Σοβεῖ τελευτὴν δακρύσας Ἐζεκίας. | Τοσοῦτον ἰσχύουσι ρεῖθρα δακρῶν*», καθὼς σημειώνουν οἱ ἀφιερωμένοι στὴ μνήμη του στίχοι¹⁹⁶.

Ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἐζεκία παρουσιάζει, ὡς σπάνια, σημαντικό ἐνδιαφέρον. Ἐνῶ ὁ Σολομών περιλαμβάνεται συχνὰ στὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν, στὴ ζῶνη τῶν προφητῶν τοῦ τρούλου καί, κατὰ κανόνα, σὲ ζευγὸς με τὸν προφητὰνακτα Δαβίδ, ὁ Ἐζεκίας ἔχει στὴ μονὴ τῆς Ἄρτας μία ἀπὸ τὶς παλαιότερες παραστάσεις του ποῦ σώζονται στὴ βυζαντινὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Ἀναφέρεται ἐπίσης «ὁ βασιλεὺς Ἐζεκίας» σὲ σπηθᾶριο στὶς τοιχογραφίες τοῦ νότιου τοῖχου τοῦ Βήματος στὸς Ἁγίους Ἀποστόλους τοῦ Ρεῦ, περὶ τὸ 1250¹⁹⁷. Εἶναι δὲ πιθανὸ ὅτι ὑπῆρχε καὶ στὰ ψηφιδωτὰ τῆς βασιλικῆς τῆς Γεννήσεως στὴ Βηθλεὲμ τὸ 1169, ὅπου ταυτίζονται ἑπτὰ προπάτορες, ἀπὸ τὸν Ἀζὼρ ἕως τὸν Ἰακώβ, ἀπὸ τὴ γενεαλογία τοῦ Χριστοῦ κατὰ Ματθαῖον (κεφ. α' 13-16) στὴν ὁποία ἐντάσσεται ὁ Ἐζεκίας¹⁹⁸. Γνωστότερη ἢ παράσταση τῆς Προσευχῆς του στὰ μεσοβυζαντινὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, ἱστορήθηκε κατὰ τὸν 9ο-11ο αἰῶνα στὰ Ἱερὰ Παράλληλα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαρμασκηνοῦ (Paris. gr. 923)¹⁹⁹, στὸ

193. Βλ. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 260, 261, 264, 267, 268, 287, 288.

194. Αὐτόθι εἰκ. 268, 294. Γαλάβαρης, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 92.

195. Βλ. H. Bardtke, *Ezechias, RBK*, στ. 714 κέ. Π. Ν. Σιμωτᾶς, *Ἐζεκίας, ΘΗΕ 5* (Ἀθῆναι 1964) στ. 349 κέ.

196. *Μνηαῖον τοῦ Δεκεμβρίου* 256. Βλ. ἐπίσης τὴν εὐχὴ στὴν ἀκολουθία τοῦ Εὐχελαίου: «*Καὶ ὡς ἐπῆκουσας Ἐζεκίου ἐν τῇ θλίψει τῆς ψυχῆς αὐτοῦ ἐν τῇ ὥρᾳ τοῦ θανάτου αὐτοῦ, καὶ οὐ παρείδες τὴν δέσπον αὐτοῦ*» (Συνέκδημος 464).

197. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 108, σχέδ. 14: Πα, B13.

198. Demus, *Sicily* 314. L.-A. Hunt, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of «Crusader» Art*, *DOP* 45, 1991, 80.

199. K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Paral-*

περίφημο Φαλτήριο τῶν Παρισίων (Paris. gr. 139)²⁰⁰ καὶ στὸ φαλτήριο μὲ ὠδὲς τοῦ Dumbarton Oaks (D.O. 3), ποὺ ἀνῆκε ἄλλοτε στὴ μονὴ Παντοκράτορος τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Παντοκρ. 49)²⁰¹. Ἐπισημειωθεῖ, τέλος, ὅτι σπανίζουν καὶ οἱ ἐπόμενες παραστάσεις τοῦ Ἐζεκία. Εἰκονίζεται κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰῶνα στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου στὸ Ἅγιον Ὁρος²⁰² καὶ τῆς Βασιλικῆς Ἐκκλησίας τῆς Studenica²⁰³ καὶ στὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη²⁰⁴, ἀνάμεσα στοὺς προπάτορες τοῦ Χριστοῦ. Ἐπανερχεται τὸν 16ο αἰῶνα ὡς «ὁ δίκαιος Ἐζεκίας» σὲ στηθάρια στὶς τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν στὸ Νησί τῶν Ἰωαννίνων²⁰⁵ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ καθολικὸ τῆς Μεγίστης Λαύρας στὸ Ἅγιον Ὁρος²⁰⁶.

[Ο ΑΓΙΟΣ] || ΚΟC|ΜΑ[C] καὶ [Ο ΑΓΙΟΣ] || ΔΑ|ΜΙ|Α|ΝΟΣ εἰκονίζονται στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ νότιου κλίτους, σὲ στρογγυλὰ στηθάρια στὸ τύμπανο, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ δίλοβο παράθυρο, ἀντίστοιχα (εἰκ. 33-35, 37, 105, 106)²⁰⁷. Τοῦ ἁγίου Κοσμᾶ σώζεται ἡ κεφαλὴ μὲ μικρὸ τμήμα τοῦ στέρνου, τοῦ Δαμιανοῦ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς κεφαλῆς καὶ τὸ δεξιὸ τοῦ σώματος. Ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο, στὸν κυανὸ κάμπο ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή *ΟΙ ΑΠΟ ΑΡΑΒΙΑΣ*, ποὺ ὀνομάζει τὴ συζυγία τους (εἰκ. 33, 37).

Τὸ στηθάρια τοῦ Κοσμᾶ ἔχει καστανὸ κάμπο μὲ ὠχρορόδινη ταινία στὴν περιφέρεια, τοῦ Δαμιανοῦ κυανόχρωμο μὲ ταινία ὠχρας. Οἱ δύο ἅγιοι, ποὺ φαίνονται ἐλαφρὰ μελαμφοί, ἔχουν κοντὴ καὶ στρογγυλὴ καστανὴ γενειάδα καὶ φοροῦν τὸ δηλωτικὸ τῆς ἀνατολικῆς καταγωγῆς τους μαντήλι. Ὑπόλευκο, ὑφαντὸ μὲ διακοσμητικὲς ταινίες, αὐτὸ τυλίγει μὲ κομφὸ σταυρωτὸ δέσιμο τὸ κεφάλι καὶ τὸν λαιμὸ καὶ ἡ ἄκρη του πέφτει ἐλεύθερη δεξιὰ²⁰⁸. Ὁ Κοσμᾶς φορεῖ μελανὸ φαλόνιο, ὁρατὸ σὲ μικρὸ τμήμα ἐπάνω, ὁ Δαμιανὸς πορτοκαλὶ στιχάριο καὶ καστανὸ φαλόνιο μὲ ταινιωτὴ παρυφή, ποὺ ἀναδιπλώνεται στὸν ὄμο καὶ δείχνει τὴν ἐσωτερικὴ, σὲ ἀνοικτὸ φαιὸ χρῶμα πλευρά. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι του στὸ στήθος, ὁ Δαμιανὸς κρατεῖ χειρουργικὸ μαχαιρίδιο καὶ μὲ τὸ ἀριστερό, σκεπασμένο ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, λευκὴ κυλινδρική θήκη μὲ τὰ ἱατρικὰ ἐργαλεῖα, ὅμοια μὲ τοῦ ἁγίου Παντελεήμονα κλειστή, μὲ τριγωνικὸ κάλυμμα καὶ κομβίον καὶ δεμένη διαγώνια στὸ μέσο μὲ διπλὴ καστανὴ μῆρινθο.

Τὸ Συναξάριο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως διακρίνει τρεῖς συζυγίες τῶν Ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, μὲ καταγωγὴ ἀπὸ τὴν Ἀσία (1 Νοεμβρίου), τὴ Ρώμη (1 Ἰουλίου) καὶ τὴν Ἀραβία (17 Ὀκτωβρίου). Καθὼς ἀναφέρει²⁰⁹, οἱ ἅγιοι τοῦ Ὀκτωβρίου «ὑπῆρχον ἐκ τῆς Ἀρα-

βίας, ὄντες ἀδελφοὶ κατὰ σάρκα, τὴν ἱατρικὴν μετερχόμενοι τέχνην καὶ πολλοὺς θεραπεύοντες· ἐπὶ Διοκλετιανοῦ δὲ καὶ Μαξιμιανοῦ συλληφθέντες ἐν τῇ Λυκία... παρρησίᾳ ὁμολογήσαντες τὸν Χριστὸν δεσμοῦνται...» καὶ ὕστερα ἀπὸ πολλὰ βασανιστήρια καὶ θαυματουργικὰ διασώσεις «τὴν τελευταίαν διὰ ξίφους δέχονται μαρτυρίαν...» στὶς Αἰγὲς τῆς Λυκίας, τὸ 287²¹⁰.

Ἡ ἀπεικόνιση τῶν δύο γενειοφόρων ἁγίων στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας μὲ τὸ διακριτικὸ τῆς καταγωγῆς μαντήλι καὶ τὴ συμπληρωματικὴ ἐπιγραφή ποὺ διευκρινίζει ὅτι εἶναι «οἱ ἀπὸ Ἀραβίας», σημειώνεται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Ἀκολουθοῦν δύο ἀκόμη γνωστὲς παραστάσεις τους. Στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Μονεμβασίας, κατὰ τὸν ὄψιμο 13ο αἰῶνα, τοὺς συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή «ἡ ἐξ Ἀραβίας», γραμμὴν μετὰ τὸ ὄνομα τοῦ Δαμιανοῦ²¹¹.

Iela, Parisinus Graecus 923 (Princeton, N.J. 1979) 148 κέ., εἰκ. 357.

200. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* 148 κέ., εἰκ. 117, 118. A. Cutler, *At Court, Byzantium 330-1453*, 114, εἰκ. 22.

201. Lazarev, *Storia* 190 κέ., εἰκ. 236. Γιὰ τὴν εἰκόνιση τοῦ Ἐζεκία μὲ τὸν Δαβὶδ καὶ τὸν Σολομῶνα στὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ βλ. Ἀρχιμ. Σ. Κουκιάρης, *Οἱ ἀνεπίγραφοι ἀνιστάμενοι στὴν Εἰς Ἄδου Κάθοδο*, ΔΧΑΕ ΙΘ', 1996-1997, 314.

202. Δ. Καλομοιράκης, Ἑρμηνευτικὲς παρατηρήσεις στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Πρωτάτου, ΔΧΑΕ ΙΕ', 1989-1990, εἰκ. 1, ἀρ. Α.37.

203. G. Babić, *Kraljeva Crkva i Studenica* (Beograd 1987) εἰκ. 32. Παπαμαστοράκης, *Τροῦλος* ὁ.π. (σημ. 130) πίν. 81β.

204. Underwood, *Kariye Djami II* πίν. 76.

205. *Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων, Ζωγραφικὴ* (γεν. ἐποπτεία Μ. Γαρίδη - Α. Παλιούρα, Ἰωάννινα 1993) εἰκ. 126, 131. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν* ὁ.π. (σημ. 111) 97, εἰκ. 67.

206. A. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560), Application d'un nouveau langage pictural par le peintre Théobain Frangos Catellanos* (Ville-neuve d'Ascq 1998) 95, εἰκ. 76a.

207. Γιὰ τὴν ταύτισή τους βλ. σημ. 13.

208. Γιὰ παράδειγμα, ἀνάλογα τυλίγεται σταυρωτὰ στὸ κεφάλι τὸ μαντήλι τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκνοῦ σὲ φύλλο τριπτύχου ὠραίας τέχνης τοῦ 12ου αἰῶνα στὴ μονὴ Σινᾶ (Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* 77, εἰκ. 62, 63. Lazarev, *Storia* εἰκ. 331) καὶ μελωδῶν ἁγίων στὴ Studenica (G. Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica, Studenica et l'art byzantin* εἰκ. 5, 6, 10, 14. Sv. Tomeković, *L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica*, στὸ ἴδιο, εἰκ. 1).

209. *Synaxarium EC*, Ὀκτ. 17², στ. 144 κέ.

210. Σχετ. Ευγγόπουλος, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων* ὁ.π. (σημ. 188) 87.

211. Ν. Β. Δρανδάκης, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας*, ΔΧΑΕ Θ', 1977-1979, 40, 42.

Στόν ναό τῆς Ἀνάληψης τῆς Dečani²¹², κοντά στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπου εἰκονίζονται καί τὰ τρία ζεύγη τῶν ὁμωνύμων ἀγίων, οἱ ἐξ Ἀραβίας φοροῦν τὸ χαρακτηριστικὸ τους μαντήλι, πού τὸ σημειώνει ὕστερα καὶ ἡ Ἑρμηνεία²¹³.

Οἱ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός, οἱ κατ' ἐξοχὴν Ἀναργυροί, εἶχαν ἤδη ἀπὸ τὸν 5ο αἰώνα σπουδαία θέση στὴ λατρευτικὴ ζωὴ καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ εἰκονογραφία τοῦ Βυζαντίου, μὲ πολλοὺς ἀφιερωμένους στὴ μνήμη τους ναοὺς σὲ διάφορους τόπους τῆς αὐτοκρατορίας²¹⁴. Ὡστόσο, ἡ διάκριση κατὰ συζυγίαις στὶς πολυάριθμες ἀπεικονίσεις τους κατὰ τὴ βυζαντινὴ, ὅσο καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ, ἐποχὴ δὲν φαίνεται νὰ ἀπασχόλησε παρὰ σποραδικὰ τοὺς δημιουργοὺς. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀναφερόμενες τοιχογραφίες τῶν ἐξ Ἀραβίας Ἀναργύρων καὶ σπάνιες ἄλλες παραστάσεις²¹⁵, οὐσιαστικὰ μόνο ἡ παρουσία τῆς ἁγίας Θεοδότης μὲ τὰ παιδιά της, πού σημειώνεται ἀπὸ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους, ταυτίζει μὲ ἀδιαμφισβήτητο ἐπίσης τρόπο τὴν πρώτη συζυγία, τῶν καταγομένων ἀπὸ τὴν Ἀσία²¹⁶.

Ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τῆς γενικῶς ἀποδιδομένης τιμῆς στοὺς ἁγίους Κοσμά καὶ Δαμιανὸ ἀποτελεῖ ἡ σύνδεσή τους ἀπὸ ἐνωρὶς μὲ τὴν Παναγία, πού, μάλιστα, ἔχει θεωρηθεῖ ὅτι ἐρμηνεύει τὴν περίοπτη εἰκόνιση τῶν Ἀναργύρων σὲ ἀφιερωμένους στὸ ὄνομά της ναοὺς, συγκεκριμένα δὲ στὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς Παναγίας τοῦ Ναυάρχου (Martorana), τὸ 1143-1151²¹⁷. Κατὰ τελευταία ἀποψη²¹⁸, αὐτὴ ἡ σύνδεση, μαρτυρημένη ἀπὸ πρώιμες γραπτὲς πηγὲς καὶ καλλιτεχνήματα, εἶναι δυνατὸ νὰ ὀφείλεται στὴ στενὴ πιθανῶς γειτονία τοῦ ἰδρυμένου περὶ τὸ 480 ναοῦ τῶν ἁγίων Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ στὴν Κωνσταντινούπολη μὲ τὴ Θεοτόκο τῶν Βλαχερνῶν· μὲ κοινὸ τους, ἴσως, τὸ ἀναφερόμενο στὰ θαύματα τῶν Ἀναργύρων ἱαματικὸ λουτρό, πού θὰ ἦταν τὸ περίφημο ἀργότερα «λουῦσμα» τῶν Βλαχερνῶν. Στὴ μεγάλῃ ζωγραφικῇ, ἡ τιμητικὴ παράσταση τῶν δύο ἁγίων στὶς τοιχογραφίες τοῦ τρίκογχου ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Δροσιανῆς κοντὰ στὸ χωριὸ Μονὴ τῆς Νάξου, ἀπὸ τὸν 7ο αἰώνα, σὲ σπηθάρια ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς Θεοτόκου, πού εἰκονίζεται μὲ τὸν μικρὸ Χριστὸ σὲ μετάλλιο στὸ στήθος στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς βόρειας κόγχης²¹⁹, προσθέτει σὲ αὐτὴ τὴν ἀποψη μίᾱ ἀκόμη πρώιμη καὶ ἰσχυρὴ μνημειακὴ μαρτυρία. Εἶναι ἄγνωστο ἂν, σὲ βάθος χρόνου, ἡ πιθανὴ γειτνίαση τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ μὲ τὴ Θεοτόκο τῶν Βλαχερνῶν καὶ ἡ ἐξ αὐτῆς σύνδεση τῶν Ἀναργύρων μὲ τὴν Παναγία ἀπηχεῖται στὴν ὄψιμη καὶ μᾶλλον παράδοξη ἐπιλογὴ τῶν ἀπὸ Ἀραβίας ἁγίων στὴν ὁμώνυμη μὲ τῆς Κων-

σταντινούπολης μονὴ τῆς Παναγίας τῆς Βλαχερνίτισης στὴν Ἄρτα.

Τὰ διακοσμητικὰ σχέδια, κυρίως σὲ πλατιῆς ταινίες, ἔχουν τὰ περισσότερα ἀρχιτεκτονικὴ λειτουργία, μὲ θέση, καθὼς σημειώθηκε, στὴ στεφάνη τοῦ νότιου τρούλου, στὴν κλεῖδα τῶν ἡμικυλινδρῶν θόλων κατὰ τὰ δυτικὰ μέρη τῶν κλιτῶν, στὴν κορυφὴ καὶ τὰ στενὰ μέτωπα τόξων καὶ παραστάδων, ἐνῶ εὐάριθμα ἄλλα συμπληρώνουν τὴν ἐπιφάνεια σὲ ζῶνες παραστάσεων καὶ μορφῶν. Αὐτὰ πού ὑπάρχουν δίνουν ἀρκετὰ καθαρὴ εἰκόνα γιὰ τὴ λελογισμένη χρῆση καὶ γιὰ τὴ διάταξή τους ἄλλοτε στὸ τοιχογραφημένο σύνολο τοῦ ναοῦ.

Ἐναρμονισμένα μὲ τὸ μέγεθος καὶ τὴ φύση τους στὸν μνημειακὸ χαρακτῆρα τῆς ζωγραφικῆς,

212. V. Petković, *Dečani*, II: *Zivopis* (Belgrade 1941) πίν. CLVI.

213. Ἑρμηνεία 161: «οἱ ἐξ Ἀραβίας μελανοί, ἀρχιγένειοι, ἔχοντες εἰς τὰ κεφάλια μανδύλια τυλιγμένα».

214. Γιὰ τοὺς ἁγίους Κοσμά καὶ Δαμιανὸ βλ. Ξυγγόπουλο, Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων ὁ.π. (σημ. 188) 86 κέ. Hadermann-Misguich, *Kurbino* 240. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχου στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς, *ΔΧΑΕ Η'*, 1975-1976, 210 κέ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 35, σημ. 47. C. Mango, On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople, *Θυρίαρα στὴ μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα* (Ἀθήνα 1994) I 189 κέ. Ἐς σημειωθεῖ ὅτι οἱ γενειοφόροι Κοσμάς καὶ Δαμιανός στὶς παλαιότερες παραστάσεις τους, ὅπως στὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς Ροτόντας (Θ. Παζαράς, *Ἡ Ροτόντα τοῦ ἁγίου Γεωργίου στὴ Θεσσαλονίκη* (Θεσσαλονίκη 1985) εἰκ. 12, 17, 22, 23, III) ἔχει θεωρηθεῖ ὅτι εἰκονίζονται τοὺς ἁγίους ἀπὸ τὴν Ἀραβία (Ξυγγόπουλος ὁ.π. 87) ἢ ἀπὸ τὴ Συρία (Mango ὁ.π. 190 κέ.).

215. Οἱ «Ἄγιοι Ἀναργυροὶ ἀπὸ Νηκο...» σὲ ναὸ τῆς Καππαδοκίας (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce* (Paris 1925-1942) II 370, III πίν. 20.1) ἢ σὲ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία τῶν ἁγίων Ἀναργύρων στὰ Σέρβια, ὅπου ὀνομάζονται ὁ Κοσμάς «Ρωμαῖος» καὶ ὁ Δαμιανός «Ἀσιανός» (Ξυγγόπουλος, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* ὁ.π. (σημ. 106) 104).

216. Σημειώνονται ἐνδεικτικὰ οἱ παραστάσεις τῶν Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ μὲ τὴ Θεοτόκην στὶς τοιχογραφίες τοῦ 11ου καὶ τοῦ 13ου αἰώνα ἀπὸ τὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Εὐρυτανίας (*Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες* 34, 35, ἀρ. 23β, 24γ, πίν. III, VI-VIII, 5, 7: Μ. Χατζηδάκης. *Βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη* (κατάλ. ἔκθεσης, Ἀθήνα 1986) ἀρ. 36: Μ. Χατζηδάκης. *Glory of Byzantium* 49 κέ., ἀρ. 15: Μ. Chatzidakis), ἀπὸ τὸν Σωτήρα στὸ Κάστρο τῆς Ζακύνθου (*Βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη* ἀρ. 25: Μ. Γεωργοπούλου) καὶ τοῦ Ταξιάρχου στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς, ὅπου εἰκονίζονται στὸν τρούλο (Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη ὁ.π. 201, 210 κέ., πίν. 108-110, 112, 113).

217. Demus, *Sicily* 89, σημ. 94, 216 κέ.

218. Mango, On the Cult ὁ.π. (σημ. 214) 189 κέ.

219. Ν. Β. Δρανδάκης, *Οἱ παλαιοχριστιανικὲς τοιχογραφίες στὴ Δροσιανὴ τῆς Νάξου* (Ἀθήνα 1988) 45, 74 κέ., πίν. VII, IXα-β, 14α. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη στὸ Αἰγαῖο*, *Αἰγαῖο* εἰκ. 68.

τά διακοσμητικά σχέδια έχουν διάφορους τύπους, οί οποίοι βασίζονται ως προς τή δομή και τὰ συστατικά στοιχεία τους στο πλούσιο εύρητήριο τῆς μεσοβυζαντινῆς τέχνης. Ἀλλά, σέ ἀπόσταση ἀπό τὰ προηγούμενα, ἡ σύνθεση τῶν γεωμετρικῶν καὶ φυτικῶν στοιχείων σέ ποικίλους συνδυασμούς καὶ παραλλαγές τῶν θεμάτων, ἡ χαλαρὴ καὶ ἄνετη πλοκή, τὸ ἀδρὸ σχέδιο καὶ ἡ ζωπρὴ καὶ τερπνὴ εἶτε ἥπια χρωματικὴ ἔρμηνεία ἀποδίδουν συχνὰ σχήματα μὲ τόλμη καὶ πρωτοτυπία μορφῆς, πού δείχνουν τὴ σύμφωνη μὲ τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων δημιουργικὴ ἀναζήτηση τοῦ ζωγράφου.

Οἱ κοσμητικὲς ταινίες στὴ βάση τοῦ νότιου τρούλου (εἰκ. 109) καὶ στὶς δυτικὲς καμάρες τῶν πλαγίων κλιτῶν (εἰκ. 14, 110, 111) παρουσιάζουν μὲ παραλλαγές πολύχρωμο σχέδιο μὲ συνεχὴ καὶ μεγάλα, συνδεόμενα μὲ πλοχμὸ κυκλικὰ ἢ πολυγωνικὰ σχήματα. Αὐτὰ περικλείουν μικρότερα ἄλλα, ὀκταγωνικὰ μὲ καμπύλες πλευρὲς ἢ τετράφυλλα μὲ ἀνεστραμμένα καρδιόσχημα φύλλα, στὴ βόρεια καμάρα, πού διαμορφώνουν στὸ ἐσωτερικὸ ὅμοια ὀκτάγωνα. Οἱ κορυφές τῶν ὀκταγῶνων, ὅλες ἢ μόνο κατὰ τοὺς ἄξονες, διανθίζονται σέ προέκταση μὲ καμπυλόγραμμα καὶ λογχοειδῆ τρίφυλλα ἢ μὲ φύλλο κισσοῦ, ἐναλλάξ. Στὸ κέντρο τῶν σχημάτων ἐγκλείεται μικρὸς ἰσοσκελῆς σταυρός. Τὰ ἐνδιάμεσα μέρη συμπληρώνουν, ἀνάλογα μὲ τὸ εἶδος τῆς σύνθεσης, ἐφαπτόμενα στὰ ἄκρα τῆς ταινίας τρίφυλλα ἄνθη, ἡμικύκλια μὲ προεκτεινόμενες ἀκτίνες καὶ ὀρθογώνια μὲ κυκλικὸ πυρήνα, τὰ ὁποῖα συνδέονται στὸ μέσο τῶν πλευρῶν τους μὲ τρίφυλλο σέ μακρὸ μίσχο. Παρόμοιο, ἂν καὶ ἀσαφές σέ λεπτομέρειες, κοσμητικὸ θέμα διακρίνεται στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, στὶς ταινίες πού διασχίζουν τὴν κλείδα καὶ ὀρίζουν τὴν ἀνατολικὴ καὶ τὴ δυτικὴ παρυφῆ τῆς.

Μὲ τὸν τύπο αὐτῶν τῶν σχεδίων συνδέεται τὸ μεγάλο ζωπρόχρωμο κόσμημα στὴν κορυφὴ τοῦ τόξου ὅπου εἰκονίζονται ὁ Σολομὼν καὶ ὁ Ἐζεκίας, στὸ νότιο κλίτος (εἰκ. 30, 31). Τετράφυλλο ἄνθος μὲ τριμερὲς ταινιωτὸ περίγραμμα διαπλέκεται μὲ τὸ ὅμοιο περίγραμμα στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τῆς περιφέρειας κύκλου, πού τὸ περιέχει. Στὰ ἐνδιάμεσα ζυγίζεται σύμμετρα μικρὸ τρίφυλλο μὲ καμπυλόγραμμο στέλεχος, πού ἀναφύεται ἀπὸ τὸν κύκλο.

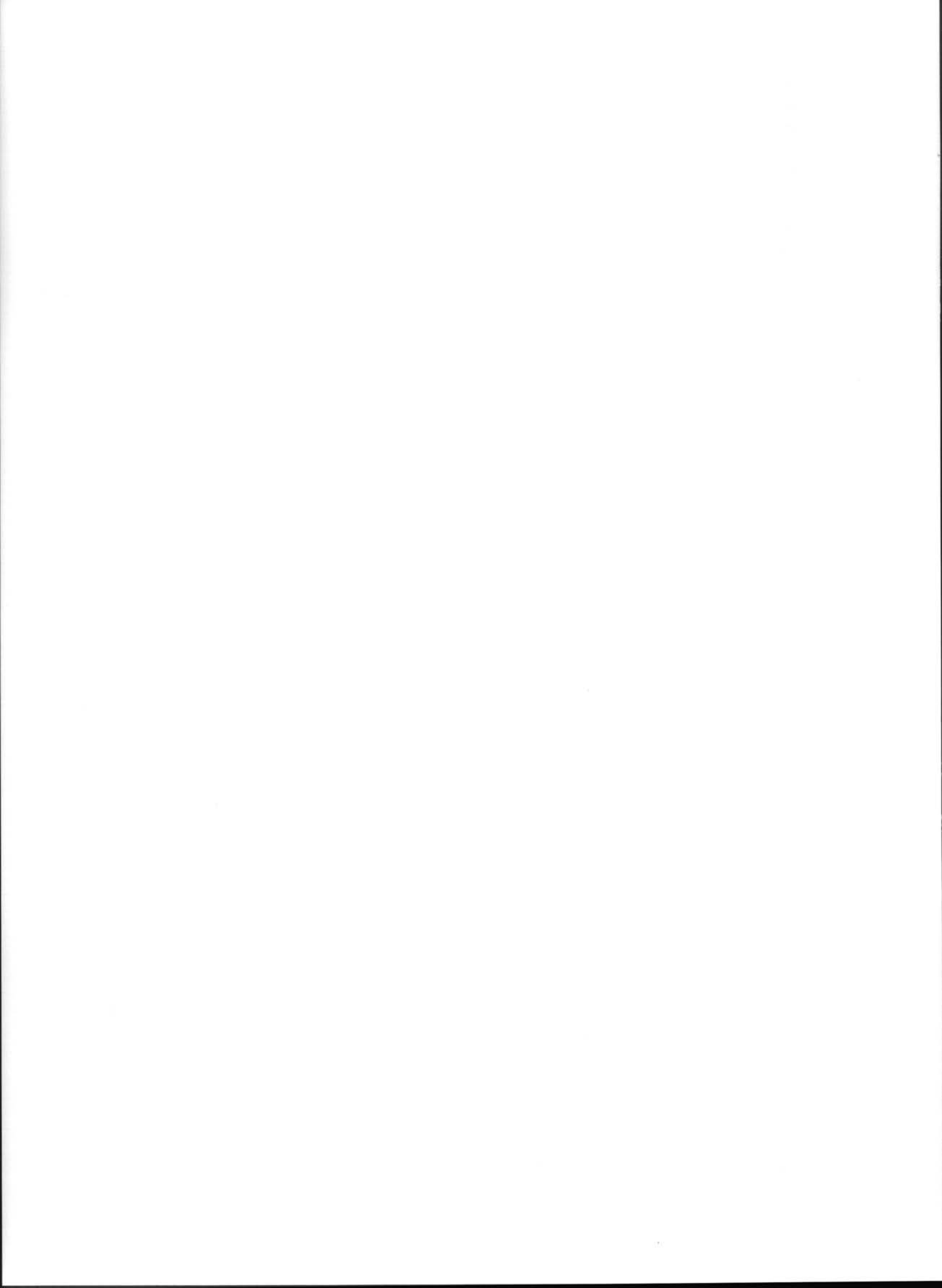
Σὲ ἄλλη ὁμάδα ἀνήκουν τὰ σχέδια μὲ θλαστὲς ταινίες πού σχηματίζουν συνεχὴ ἀντιθετικὰ τρίγωνα καί, διασταυρωμένες διαγώνια, ὀρθογώνια κατὰ κορυφὴ διάχωρα, τὰ ὁποῖα πληροῦνται μὲ φυτικὰ καὶ γεωμετρικὰ κοσμήματα. Σὲ αὐτὸ τὸν τύπο ἀνήκει τὸ σύνθετο θέμα στὸν πίνακα πού, ἐν εἶδει θωρακίου, συμπληρώνει τὴν ἐπιφάνεια ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Ἀσπασμό, στὴν πρόθεση, πε-

ριγράφοντας κάτω τὸ τόξο ἀνοίγματος. Ἡ ἐπιφάνειά του διαρθρώνεται σὲ κεντρικὸ ὀρθογώνιο κατὰ κορυφὴ καὶ σὲ συνεχόμενα τρίγωνα, πού περικλείουν δυσδιάκριτα, γρήγορα καὶ ἐλεύθερα σχηματισμένα, πολύφυλλο ἄνθιο, τετράφυλλα καὶ τρίφυλλα στὶς γωνίες ἄνθη μὲ σπειροειδῆ καὶ ἀνθεμωτὰ στοιχεῖα στὰ πέταλα. Στὸ ἀνατολικὸ μέτωπο τοῦ τόξου πού βρίσκεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν πίνακα, ἀκτινωτοὶ ἡμίσταυροι, σὲ σύνθετες θέματα, ἐντάσσονται σὲ διαδοχικὰ καὶ ἀντίθετα τριγωνικὰ πεδία. Στὸ πρὸς Ἀ. μέτωπο τοῦ δυτικοῦ τόξου τοῦ τρούλου στὸ νότιο κλίτος, διακρίνεται λεπτὸ σχέδιο μὲ κατὰ σειρά ρόμβους καὶ τρίγωνα πού περιέχουν ἀσαφῆ καμπυλόγραμμα στοιχεῖα. Κομφό, ἐπίσης, καθιερωμένο στὸν τύπο τοῦ σχεδίου σώζεται στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ἴδιου κλίτους, κάτω ἀπὸ τὸν ἅγιο Δαμιανὸ δεξιὰ (εἰκ. 33, 35): ταινιωτὸς βλαστὸς διαμορφώνει κατὰ σειρά τριγωνικὰ διάχωρα καὶ διακλαδίζεται σχηματίζοντας στὸ ἐσωτερικὸ τους ἀντίρροπα καρδιόσχημα πλαίσια, πού διανθίζονται μὲ σύμφυτο ἀνθεμωτὸ κόσμημα μέσα καὶ μὲ φύλλα στὰ ἄκρα.

Ἐκτὸς ἀπὸ λίγα δυσδιάκριτα, μερικὰ ἀκόμη διακοσμητικὰ θέματα ὑπάρχουν στὴν πρόθεση καὶ στὰ πλάγια κλίτη. Σὲ στενὴ κάθετη ταινία ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἅγιο Ἐλευθέριο, στὸν βόρειο τοῖχο τῆς πρόθεσης (εἰκ. 22), ἀνελίσσεται σχηματικὸς φυλλοφόρος βλαστὸς μὲ σπειρες, πού καταλήγουν στὸ ἐσωτερικὸ τους σὲ μικρὸ τρίφυλλο. Ἄλλος, ἀνθεμωτὸς ἐλικοειδῆς βλαστὸς διατρέχει τὸ πρὸς Δ. μέτωπο στὸ δυτικὸ τόξο τοῦ βόρειου τρούλου (εἰκ. 108). Ἄδρὸς στὴ μορφὴ καὶ στὴν πλοκή τοῦ ζωπρὸς καὶ εὐκαμπος, διαφέρει ἀπὸ τὸν προηγούμενο μὲ τὴν ἄνεση, ἐπίσης, καὶ τὸ εὖρος τῆς κίνησης.

Τέλος, ἀπὸ τὰ ὠραιότερα καὶ σπάνιο εἶναι τὸ σχέδιο πού κοσμεῖ τὸ δυτικὸ μέτωπο τοῦ ὁμόλογου τόξου τοῦ τρούλου στὸ νότιο κλίτος (εἰκ. 32, 107). Ἀπὸ τὶς χαμηλές, κομβιωτὲς κορυφές δαντελωτοῦ βλαστοῦ πού κυματίζει στὴ βάση τῆς ταινίας ὑψώνονται, μὲ σύμμετρη ἐναλλαγὴ καὶ σὲ κανονικὰ διαστήματα, πλατιά ἰδιότροπα σχήματα μακρόμισχου ἄνθους καὶ ἐλικοειδοῦς φύλλου, μὲ χρωματικὴ ἀπόδοση πού θυμίζει ἐπιπεδόγλυψη διακόσμηση σὲ μάρμαρο ἢ *opus sectile*²²⁰.

220. Παρόμοια κοσμήματα σημειώνονται στὸ Δαφνί (Diez - Demus, *Hosios Lucas and Daphni* εἰκ. 110), ἐπίσης στὶς τοιχογραφίες τοῦ κοιμητηριακοῦ ναοῦ τοῦ Βαčkovo (St. Boyadjiev, *Nouvelles données sur l'ossuaire de Bačkovo*, *CIEB XV II, A* (Ἀθῆναι 1981) εἰκ. 7) καὶ τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Ἀθηνῶν (Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα* (Ἀθῆναι 1971) 111, πίν. 54B).



Τὴ μεστή εἰκονογραφικὴ σύνθεση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βλαχέρνας διαπνέει ἡ τέχνη, στὸ χρῶμα πλούσια καὶ εὐγενικὴ, στὸν λόγο τῆς ἔντονη, διεισδυτικὴ καὶ φιλόδοξη. Μὲ ποιότητα ποὺ ἀγγίζει κορυφαῖο σημεῖο τῆς ζωγραφικῆς ποὺ ἀναπτύχθηκε στὴν πρωτεύουσα τοῦ ἡπειρωτικοῦ κράτους, ἀπεργάζεται ἀδρές, γλαφυρὲς καὶ πυκνὲς μορφές· στὸν ἀέρα τοῦ ὕφους ἀνάλογες μὲ ἐκεῖνες στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ. Τὸ σύνολο ποὺ αὐτὲς ἐνυφαίνουν μὲ δεξιότητα τρόπων ἀπνηχί τὴν προαίρεση καὶ τὶς ὑψηλὲς προσδοκίες τῶν καλογραιῶν τῆς μονῆς γιὰ ἔργο μνημειακὸ καὶ ἐπίσημο, ἀρθρωμένο μὲ εὐφορία στοιχείων ποὺ φιλοκαλοῦν εἰκόνες ἀριστοκρατικῆς κοσμιότητας.

Σὲ διάφορα σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς φαίνονται οἱ χαρακτὲς γραμμῆς σχεδίου τῶν μορφῶν καὶ ἄλλοῦ διακρίνεται ἡ διαδοχὴ τῶν ἡμερῶν ἐργασίας. Ἡ τεχνικὴ εἶναι αὐτὴ τῆς νωπογραφίας μὲ ἐκτεταμένη τὴν «ἐπὶ ξηροῦ» ἀπόδοση λεπτομερειῶν στὰ πρόσωπα, τὰ ὑφάσματα, τὰ οἰκοδομήματα.

Φιλοτεχνημένες μὲ μαεστρία, οἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ καταλέγονται στὰ ἀριστοτεχνικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τους. Ἡ ζωγραφικὴ ἔρμηνεία, ἐπιτηδευμένη καὶ πλούσια σὲ ἐντυπώσεις, μὲ τεχνοτροπικὰ ἐφόδια ποὺ συχνὰ ἀνακαλοῦν ἄφοβα τὴν κομνῆνεια παράδοση, σημειογραφεῖ σταθερὰ στὴν κατεύθυνσή της τὸ προοδευτικὸ ρεῦμα τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰώνα. Οἱ μορφές, ἐλεύθερες πλέον ἀπὸ τὴ ρυθμικὴ συμπλοκὴ τους στὸν καλλιγραφημένο ἰστό ποὺ ἐνοποιοῦσε μὲ λεπτὴ μελωδία καί, ὕστερα, μὲ δυναμικὴ ὑπέρβαση κίνησης τὴν ἀφήγηση στὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα, ἀνακτοῦν τὴν αὐτάρκεια ἀτομικῆς παρουσίας, ποὺ φέρνει τὴν πνοὴ τῆς πραγματικότητας στὰ ἱστορούμενα. Καὶ εἶναι αὐτὴ ποὺ κυρίως χαρακτηρίζει τὴ σύγχρονη ζωγραφικὴ. Στὴν ἀντιμέτωπη δράση τῶν εἰκονιζομένων προσώπων ἐνδιαφέρουν ἡ ἀλήθεια τῆς στάσης, ἡ εὐθύτητα τῆς κίνησης καὶ τὸ ψυχολογικὸ βάθος, ποὺ καθορίζουν τὴ διακριτὴ θέση τους στὴ σκηνή. Οἱ γλυκασμοὶ τῶν χρωμάτων καὶ ἡ διακοσμτικὴ πυκνότητα τῶν λεπτομερειῶν μελοποιοῦν τὶς συνθέσεις, ποὺ, ἀγόμενες σὲ μνημειακῆς ἀντίληψης μετωπικὴ ἀπλότητα, ἀνοίγονται στὸν θεατὴ, προσφέροντας εἰκόνες μὲ ἐκφραστικὴ ἀμεσότητα καὶ εὐφράδεια, τονισμένες στὸ φῶς τοῦ κυανοῦ ποὺ προεξάρχει στὸ σύνολο.

Ἡ τέχνη παρουσιάζει ὁμοιογένεια σὲ μορφές, τύπους καὶ μέσα, παρὰ τὴν αἰσθητὴ ἀλλαγὴ στὸ ὕψος τῶν τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὸ νότιο στὸ βόρειο

κλίτος. Οἱ διαφορὲς στὸ δεῦτερο χαρακτηρίζουν κυρίως τὴν προηγμένη ἀπόδοση ὄγκου, τὸν πραγματιστικὸ χαρακτῆρα καὶ τὴν εὐκρίνεια τῆς διήγησης.

Μὲ ἐνιαία ἀντιμετώπιση σὲ πολύμορφες, ζωπρὲς καὶ εὐπλαστες συνθέσεις, τὰ ἱερὰ γεγονότα διαδραματίζονται σὲ φυσικὸ ἢ ἀρχιτεκτονικὸ περιβάλλον ὀρισμένου τύπου. Μόνο στὴν Προδοσία (εἰκ. 9) ὁ χῶρος μένει οὐσιαστικὰ ἀδύλωτος ἀπὸ τοπιογραφικὰ στοιχεῖα, πλημμυρισμένος ἀπὸ σκοποῦ ἕως τὸ ἄκρο ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ ἀπειλητικὸ πλῆθος, μὲ τὸν Πέτρο δεξιὰ νὰ ἀντικρούει μὲ τὴν ὀργή του τὴν ἀσύμμετρη ταραχὴ τῶν ἀνθρώπων. Πίσω του διαγράφονται ἀσαφεῖς βράχοι τοῦ Ὄρους τῶν Ἐλαιῶν, ποὺ στὴν παράπλευρη Προσευχή (εἰκ. 8) ἀπλώνει μὲ ἀνάερες καμπύλες τὸν ὄγκο καὶ συνοδεύει τὶς ἀλγαινὲς ὥρες τοῦ Ἰησοῦ, μὲ παραστάτες στὴ μοναξιά του τὰ δύο δέντρα ψηλά, καὶ παγιδεύει, κάτω, στὴ γυμνή, μὲ λευκὲς ἀνταύγειες ἐπιφάνεια τὴ ραθυμία τῶν μαθητῶν. Στὸν Ἑμπαιγμὸ (εἰκ. 13) ἐμφανίζονται τὰ ἀντιμέτωπα στὶς ἄκρες βουνά, διαφοροποιημένα στὸ χρῶμα καὶ ὅμοια ὑψωμένα μὲ ἀλλεπάλληλες, πλατιὲς καὶ ὁμόκεντρες καμπύλες, τὰ ὁποῖα σημειογραφοῦν τὸ τοπίο ἐπίσης στὸ Χαίρετε (εἰκ. 14-16) καὶ στὴν Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 20, 21, 101). Ἀλλὰ ἐνῶ στὸν Ἑμπαιγμὸ συνεχονται μὲ παράπλευρες κορυφές, στὶς παραστάσεις τοῦ βόρειου κλίτους οἱ στρογγυλοὶ κῶνοι σχεδιάζονται μὲ γεωμετρικὴ σχεδὸν καθαρὸτητα ἀτόφιοι, στὸ σχῆμα πιὸ ἀνοικτοὶ στὸν Παράλυτο, καὶ καταλήγουν σὲ μικρὴ, ἀδρομερὴ συστάδα πρισματικῶν βράχων στὴν κορυφή²²¹. Ἀντίστοιχα, τὰ δέντρα τοῦ κήπου στὸ Χαίρετε ἀναλογοῦν μὲ τὸ χυρῶδες φύλλωμα καὶ τοὺς ἀνθοὺς σὲ ἐκεῖνα τῆς Προσευχῆς.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικὸ στὶς παραστάσεις ποὺ ἐκτυλίσσονται σὲ δομημένο χῶρο διαμορφώνεται σὲ δύο τύπους, μὲ κοινὰ συστατικὰ στοιχεῖα, τῶν ὁποίων ἡ σύνθεση ἀρμόζει στὶς διαφύσεις ὄψεις. Τὸ καθιερωμένο σύστημα τῶν δύο οἰκημάτων ποὺ τοποθετοῦνται διαγώνια στὰ ἄκρα καὶ ἐνώνονται μὲ ὀριζόντιο χαμηλότερο τοίχωμα προσδιορίζει τὸν τόπο στὸν Ἀσπασμὸ τῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἐλισάβετ (εἰκ. 6), στὴν Εὐλόγηση τῶν ἱερέων (εἰκ. 5), ὅπως δείχνουν τὰ σωζόμενα

221. Ἀνάλογα διαμορφώνονται τὰ βουνά σὲ ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα (πρόχ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι* ἀρ. 41, 53, 58).

τμήματα, και στην Κρίση του Πιλάτου (είκ. 10, 82). Στην Πεντηκοστή (είκ. 7) και στην Ψηλάφηση (είκ. 17) συνεχές μέτωπο τοίχου στο βάθος δηλώνει το έσωτερικό της σκηνής· σαφέστερα στην Ψηλάφηση, με τους πλευρικούς τοίχους που διαγράφονται στα πλάγια.

Λιθόκτιστοι τοίχοι ισοδομικής κατασκευής, τοιχώματα με διαδοχικές, διαρθρωμένες με κυμάτια, ὀρθογώνιες κόγχες στα ψηλότερα μέρη και κιονοστήρικτες στοές με διαμπερή στο γαλάζιο του βάθους ανοίγματα, μεγάλα στενόμακρα θυρώματα στον ανοικτό ψηλότερο ὄροφο των κεραμοσκεπών κτιρίων και ὅμοια ἀνάγλυφα, προεξέχοντα και ὀξύγωνα ἀετώματα διαμορφώνουν σύνθετες ὄψεις. Με σπάνια ἐκζήτηση των λεπτομερειῶν σε ἑλληνίζοντα θέματα, τὰ πορφυρά παραπετάσματα που ἀνασύρονται στις θύρες και δένονται με ἀδρό κόμβο στο πλάι, πορφυρά, κεντημένα ἐπίσης, και περίτεχνα ἀπλωμένα στις στέγες ὑφάσματα, πολυτελείς φεγγίτες, σκαλιστὰ κιονόκρανα, γεισίποδες, μέτωπα τόξων και πολλαπλά διαζώματα κοσμημένα με τρέχουσες ἑλικες, με λέσβιο κυμάτιο και λεπτό ἀστράγαλο, προσδίδουν μεγαλοπρέπεια στα οἰκοδομήματα. Ἐμφανεστερα σε ἔκταση αὐτὰ στον Πιλάτο και στην Ἀπιστία του Θωμᾶ, ἀντίστοιχα, ἐντυπωσιάζουν με τὴ λεπτομερὴ διεργασία και τὸν πλοῦτο μορφῶν, που σε πολλὰ ὑπερβαίνουν τὰ προγενέστερα δείγματα. Με ἔμφαση τύπου και κόσμησης ἀποδίδεται, ἐπίσης, τὸ σύνθρονο των ἀρχιερέων στην Κρίση του Πιλάτου· με τὴν ἴδια φροντίδα τὰ λεπτὰ χρυσιζόντα σχέδια στο κάθισμα του ἡγεμόνα ἢ τὰ πυκνὰ κεντήματα τῆς ἐνδυτῆς τῆς τράπεζας στην Εὐλόγηση των ἱερέων.

Ἡ θέση, ἀνάλογα ἢ ἐπένθεση και ἢ διαφέρουσα κλίμακα ὡς πρὸς τὸ μέγεθος των προσώπων, που ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν παρυφὴ του ἐδάφους, ἢ διάρθρωση των ὀρεινῶν ὄγκων με ζωνρὲς και φευγαλέες, σχηματικές καμπύλες, ἢ διαμόρφωση και ἢ διάταξη των κτισμάτων στο μέτωπο πίσω, με κατάλληλο χρῶμα και φωτισμό, δηλώνουν τὴν τάση γιὰ τὴν ἀπόδοση βάθους στον χώρο τῆς εἰκόνας. Τάση που ἐμφανίζεται σαφέστερη στις παραστάσεις τῆς βόρειας πλευρᾶς.

Στὸ τμήμα τῆς Πεντηκοστῆς του νότιου τρούλου, γιὰ παράδειγμα, τὸ τοίχωμα με τις ὀρθογώνιες κόγχες συμφύρεται σε ἐπίπεδη ἀντιμετώπιση με τὸ παράλληλο ψηλὸ ἐρεισίνωτο στο σύνθρονο των ἀποστόλων, μπροστὰ, ἂν και οἱ φωτεινότερες και διακοπτόμενες ἀπὸ τὸ κάθισμα κόγχες δηλώνουν προοπτικά τὴν ἀπόσταση. Στην Κρίση του Πιλάτου ὁ μέγας ξυλόγλυπτος θρόνος με τὸ σύμφυτο ὑποπόδιο, παρὰ τὴν εὐνοϊκὴ ἀπόκρυψη τῆς ράχης με τὴν πλάγια θέση του, ἐπιφέρει και με τὸ περίπλοκο σχέδιο ἠθελ-

μένη ἔνταση στο κέντρο τῆς παράστασης. Καθὼς περιορίζει ὀπτικά τὸν ἐνδιάμεσο τόπο ὅπου συνωθοῦνται ὄρθιοι οἱ συνοδοὶ των ἀρχιερέων, πίσω του, δημιουργεῖ μερικὴ σύγχυση σε σχέση με τὰ κτίσματα του βάθους και συνεχόμενος κάτω με τὸ ὑποπόδιο του ἡγεμόνα σε εὐθεία, δεξιά, ὀροθετεῖ με ἔμφαση τὸ σύνολο των ἀδίκων κριτῶν του Ἰησοῦ και συνεργεῖ στην ἀνάδειξη του δραματικοῦ στοιχείου τῆς ἱστορίας. Παράλληλα με τὴ διάταξη σε ἀνοικτὴ καμπύλη και τὴ διαλογικὴ σύνδεση του Ἰησοῦ, των Ἰουδαίων και του Πιλάτου, τὸ πλούσιο ἀρχιτεκτονικὸ σκηνικὸ, με θέση, ὕψη και διάρθρωση των κτισμάτων που περιχωροῦν και τονίζουν τὴ σημασία των προσώπων, ἀνταποκρίνεται, με τις φωτοσκιασμένες κόγχες και με τις στοές νὰ ἀντικρίζουν τὸ κυανὸ του διαστήματος, στην ἐντύπωση εἰκόνας που ἀναπτύσσεται σε βάθος. Ἀσαφὴς εἶναι ἡ συμβολὴ σε τοῦτο του θρόνου με τὴν πλάγια, κάθετη πρὸς τὸ κεντρικὸ τοίχωμα, τοποθέτησή του.

Καθαρότερη ἄποψη του χώρου τῆς σκηνῆς δίνουν οἱ παραστάσεις κατὰ τὴ βόρεια πλευρὰ του ναοῦ. Σε σύγκριση με του Πιλάτου, τὰ κτίσματα στην Εὐλόγηση τῆς Παναγίας ἀπὸ τους ἱερεῖς και στον Ἀσπασμὸ τῆς Μαρίας και τῆς Ἐλισάβετ ὑποχωροῦν σε θέση και σημασία. Ἡ ὀρθογώνια τράπεζα στην Εὐλόγηση, με τὴν ἀνοικτόχρωμη και ὀλοκέντητη πτυχωτὴ ἐνδυτὴ που ἀνεμίζει με σπάνια ἐλευθερία δεξιά, ἀποτελεῖ, σε ἀντίθεση με τὸ σύνθρονο των ἀρχιερέων στην παράσταση του νότιου κλίτους, προέχον και με τὸν φωτισμὸ τῆς στοιχείου γιὰ τὴ δῆλωση προοπτικῆς του χώρου. Τὴν ἐπιδίωξη ἐπαληθεύει τὸ λεπτόσχημο των τριῶν ἱερέων που κάθονται πίσω τῆς σε σχέση με τις μορφὲς των θεοπατόρων, οἱ ὁποῖοι κινοῦνται σε πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς. Στην Ψηλάφηση, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, τὸ πολυτελὲς μέτωπο του τοιχώματος με τις ἀχνὰ διαγραφόμενες πτέρυγες προσφέρει, καιτοῖ ὑποδηλωμένα, ἀσυνήθιστη ἄποψη ἐσωτερικοῦ, τὸ ὁποῖο ἀνοίγεται ἐλεύθερο στους ὀμίλους των ἀποστόλων και με ὑπόσταση βάθους χωρεῖ τὴ διαλεκτικὴ συμπλοκή τους, σε συνάρτηση με τὴ δεσπόζουσα παρουσία του ἀναστημένου Χριστοῦ μπροστὰ στην ὑπερυψωμένη ἐμβληματικὴ θύρα στο μέσο.

Ὅπως τὸ εἶδος και ἡ ὀργάνωση των στοιχείων του περιβάλλοντος, ὁ τύπος των εἰκονιζομένων προσώπων παρουσιάζει κοινὰ συστατικὰ γνωρίσματα, που δηλοποιοῦν τὴν ὁμοιογένεια τῆς τέχνης· με διαφορὲς στο βόρειο μέρος του ναοῦ που ἀφοροῦν κυρίως στην πλαστικὴ θεωρία τους.

Σε ὅλες τις παραστάσεις ὑπόκειται τύπος ψηλοῦ, εὐρωστου και εὐκίνητου ἀνθρώπου, με πλατὺ στέρνο, μακριὰ και λεπτὰ ἄκρα, μικρὸ ἢ κανονικὸ κεφάλι και ψηλὸ δυνατό λαιμό. Τὸ πρό-

σωπο είναι ώσειδές με άδρά χαρακτηριστικά, μεγάλη μάτια, εύθεια μύτη και μικρό στόμα. Τα ένδύματα καλύπτουν πλούσια το σώμα και με πολύτροπες πτυχώσεις παρακολουθούν και αναδεικνύουν τη στάση, τις χειρονομίες, την κίνηση και υπογραμμίζουν τα μέλη.

Με συστηματική χρήση, η γραμμή κρατεί το βάρος στη σχεδίαση των μορφών, που είναι λεπτομερές, καθώς στην κορνένια τέχνη, και με σχήματα που κυρίως αναλογούν στην παράδοσή της. Όμως, με πυκνότητα, διάκριση και ένταση πινελιάς που λειτουργεί περισσότερο στατικά, η γραμμή καταρτίζει σε συνδιαλλαγή με το χρώμα επίπεδα και όγκους άλλης ύψης· με τρόπο που τείνει, συνήθως με άδιαφορία για τη ρυθμική συνοχή και ανταπόκριση των στοιχείων, στην απόδοση του πραγματικού, σε σχέση με την ιδιοσυστασία και τη δράση των προσώπων. Παράλληλα, η λεπτολογία της μορφής, γραμμική και συχνά μανιερίζουσα στα φορέματα, προωθεί, σε συναντίληψη με την έμφατική χρωματική συμφωνία, όπως όμοια στη συγκρότηση του φυσικού και του αρχιτεκτονικού τοπίου, τη δημιουργία συνθέσεων με αριστοκρατικό και ιδιότυπο, σχεδόν επίδεικτικῆς πολυτέλειας χαρακτήρα.

Η ποικιλία των φυσιογνωμικῶν τύπων και η διάρθρωση των πτυχώσεων στα φορέματα με πολλαπλούς τρόπους, μάλιστα για τα πρόσωπα στην ίδια παράσταση, αυτονομοῦν την ύπαρξη και προσδιορίζουν το ἦθος και το νόημα της παρουσίας, επίσης τη σημασία των μορφών για τη σύνθεση της σκηνῆς. Στο σύνολο, δείχνουν την άκμαιότητα της ζωγραφικῆς του ναοῦ, όσο και τὸν πλοῦτο της καλλιτεχνικῆς παρακαταθήκης ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλήθηκαν τὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ και τὴν ἰκανότητα τοῦ δημιουργοῦ νὰ ὑπερβαίνει τὰ πρότυπά του με τὴν αὐθεντία και τὴν εὐγλωττία τοῦ ὕφους του.

Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρηθεῖ, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ὅτι σπάνια ὑπάρχει ὁμοιότητα στὴ μεταχείριση τοῦ ἐνδύματος, συμβαίνει δὲ κυρίως με μορφές στὴν ἴδια παράσταση που συνδέονται με ταυτόσημο στὴ δράση τους νόημα. Στὴν Προδοσία, συγκεκριμένα, (εἰκ. 9) ὁ χιτώνας τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰούδα και τοῦ Πέτρου – παρόμοια τοῦ μικρογραφημένου ἀγγέλου στὴν Προσευχή (εἰκ. 8, 32) – ἀνοίγει με τὸ βῆμα και ρέει σε μακριές και πυκνές, ριπιδιόσχημες πτυχές, που λήγουν δαντελωτὲς στὸ κράσπεδο, καθώς στα κορνένια ὑποδείγματα, και ἀνάλογα πέφτει ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ μπροῦ τὸ ἱμάτιο. Ἡ ὁμοιότροπη ἀποτύπωση στα φορέματα ἐντονῆς κίνησης συνεγείρει τὴ σύνθεση σε πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς και συμβάλλει στὴ διάκριση τῶν κεντρικῶν προσώπων τοῦ δράματος. Στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10,

82) ἡ πτύχωση τῶν φορεμάτων συντείνει στὴν ἐξομοίωση τῶν καθημένων, τῶν ἀρχιερέων και τοῦ Πιλάτου, ὡς ἀδίκων κριτῶν τοῦ Ἰησοῦ, σύμφωνα με τὴν ἐπιγραφή. Ἀντίστοιχα, στὸν Ἀσπασμὸ τῆς Μαρίας και τῆς Ἑλισάβετ στὴν πρόθεση (εἰκ. 6) πανομοιότυπη ἢ διευθέτηση τῶν πτυχῶν στα ἐνδύματα, που ἀναλογεῖ με τῶν τριῶν προσώπων τῆς Προδοσίας, ἀλλὰ με ἀδρότερη γραμμή και χωρὶς τὴν καλλιγραφημένη ἀπόληξη τοῦ φορέματος, δπλώνει τὴν ἀμοιβαία κίνηση και τὴ συγκίνηση τῆς συνάντησης. Ἐς σημειωθεῖ ὅτι οἱ ριπιδιόσχημες πτυχές τοῦ χιτώνα με τὸ δαντελωτὸ σχῆμα στὴν παρυφή του, ὅπως στὴν Προδοσία, ἐπανερχονται στὸν Θωμᾶ τῆς Ἀπιστίας, παραγμένες, με ἄλλη δυναμική και βάρος, προδίδοντας δισταγμὸ, μαζί και ὀρμή.

Ἐξὸν ἀπὸ τὴς σποραδικές και ἠθελημένες συνάψεις, ἐπιδιώκεται γενικὰ ἡ διαφοροποίηση τοῦ ἐνδύματος ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν πτυχῶν, που, ἀνάλογη με τὴ στάση, συμβάλλει στὸν χαρακτηρισμὸ τῶν προσώπων και ἀποδίδει με ἐξαιρετικὴ δεξιότηρία μορφές ὅπως ὁ ἅγιος Παντελεήμων στὴ νότια πλευρά (εἰκ. 27) και πιθανῶς ὁ Νικόλαος στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης (εἰκ. 23), ὁ Πέτρος στὴν Προδοσία (εἰκ. 9), ὁ Ἰωακείμ στὴν Εὐλόγηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 5), ὁ Πέτρος και ὁ Θωμᾶς στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17, 91), ὁ Χριστὸς στὸ Χαίρετε (εἰκ. 14, 90). Και πάλι διαπιστώνεται ἡ προτίμηση σε διαφέροντες κατὰ μέρος σχηματισμοὺς στὴ ζωγραφικὴ τῆς νότιας και τῆς βόρειας πλευρᾶς.

Παρατηρεῖται, ἐνδεικτικὰ, ὁ τρόπος που μορφώνεται τὸ ἀπόπτυγμα τοῦ ἱματίου στὴν Προσευχή, τὴν Προδοσία και τὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου και, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, στὴν Εὐλόγηση και στὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ. Στὴν Προδοσία (εἰκ. 9) τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ φεύγει ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι του ἐλεύθερο και ἀπλώνεται, στὸ ὕψος τῆς μέσης, σε πυκνὸ και ζωνρὸ ἀναπετάριν, που ἀντισταθμίζει με χάρη τὴν κίνηση τῆς μορφῆς. Αὐτὸ τοῦ Ἰούδα και, ἀντίστοιχα, τοῦ Πέτρου κατεβαίνει ἀπὸ τὸν ὄμο πίσω μακρὸ και με ἴσιες πτυχές και ἀνασηκῶνεται ἀνεμίζοντας χαμηλά, ὅπως ὅμοια τοῦ ὄρθιου Χριστοῦ στὴν Προσευχή (εἰκ. 8)· τοῦ Ἰούδα με πιὸ ἐντονη ἀπὸ τοῦ ἀκράιου Πέτρου, ἰσόροπη τοῦ βήματος, πτύχωση. Ἀντίθετα, τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰωακείμ στὴν Εὐλόγηση (εἰκ. 5) και τοῦ Θωμᾶ στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17, 91) ἀκολουθεῖ, κατὰ δόκιμο ἐπίσης τύπο, τὴν κίνηση τοῦ σώματος και, ἀναδιπλωμένο στὸ χέρι, πέφτει, καθώς σκύβουν, μπροστὰ σε πυκνότερο τοῦ Ἰωακείμ και ἀνάλαφρο τοῦ Θωμᾶ ὀξύληκτο ἀπόπτυγμα, που κυματίζει με τεθλασμένη γραμμή. Ὅμοια, με σπαστὴ και ἀνάερη γραμμή, κυλάει τὸ ἀπόπτυγμα στὸ πλάι τοῦ Χριστοῦ στὴν Κρίση

του Πιλάτου (εἰκ. 10) καί, πιό ζωνρό, ἀπό τῆς δύο πλευρῆς τοῦ νεαροῦ Φιλίππου κατὰ τὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς Ἀπιστίας.

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ, ἀκόμη, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ρυθμίζεται σὲ ὀρισμένες μορφές ἢ πτύχωση τοῦ ἐνδύματος γύρω ἀπὸ τὸ χέρι ποὺ κάμπτεται. Στὸ τμήμα τῆς Πεντηκοστῆς στὸν νότιο τροῦλο (εἰκ. 7, 77) τὸ ἱμάτιο τοῦ μεσαίου ἀποστόλου, πιθανῶς τοῦ Μάρκου, τυλίγει χέρια καὶ στέρνο καί, πιό ἔντονα, τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ ἀποστόλου στὴν Προσευχὴ ποὺ φέρει, ἀναγερμένος, τὸ ἄλλο στὸ μέτωπο (εἰκ. 8). Τὸ σχῆμα προσλαμβάνει ἰδιάζουσα ἔμφαση στὶς παραστάσεις τῆς βόρειας πλευρᾶς, ὅπου τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στὸ Χαίρετε (εἰκ. 14, 90), τοῦ Πέτρου στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17, 91) καί, παρόμοια, τοῦ Πέτρου στὴν Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 101) περιβάλλει τὸ δεξιὸ χέρι τους μὲ ἀλλεπάλληλες, πυκνὲς καὶ ἐκτεταμένες, σὲ καμπύλη πτυχές, ποὺ προσδίδουν εὐρος καὶ ὄγκο στὴ μορφή. Χαρακτηριστικὲς εἶναι αὐτὲς οἱ πτυχές προπάντων στὸν Πέτρο τῆς Ἀπιστίας. Σύρονται μὲ βαριὰ σκοτεινόχρωμη πινελιὰ στὴν ὄχρα τοῦ φωτοσκιασμένου, καθὼς τοῦ μαθητῆ στὴν Προσευχή, ὑφάσματος καί, σὲ ἀντιπαράθεση μὲ τὸ σκιερὸ τοπικὸ ἄνοιγμα τοῦ ἱματίου στὸ ἀριστερὸ χέρι του, συμβάλλουν στὴν ἀπόδοση μορφῆς μὲ ἐμφατικὴ πλαστικὴ παρουσία – ἀπὸ τῆς πιό δυνατῆς στὴ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ καί, στὴ σύνθεση τοῦ δεξιοῦ ὀμίλου τῶν μαθητῶν, ἰσότιμης τοῦ Θωμᾶ στὴν ἐντύπωση τῆς παράστασης.

Ἄς προστεθεῖ ὅτι τὸ ἄνοιγμα, μὲ σπαστὴ γραμμὴ, τοῦ ἱματίου ψηλὰ στὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Πέτρου ἐντοπίζεται μόνον στὶς τοιχογραφίες τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος. Διαγράφεται ὁμοιο, στὴν ἴδια θέση, στὸν Χριστὸ τῆς Ψηλάφησης (εἰκ. 18, 91) καί, ἀντίστοιχα, τοῦ Χαίρετε (εἰκ. 14, 90), ἀλλὰ δίχως νὰ βυθίζεται σὲ βαρὺ ἴσκιό, ὅπως τοῦ μαθητῆ, ἀνάλογο δὲ καὶ στὴ βάθυνση στὸν Πέτρο τῆς Ἰασης τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 20).

Στὴν ἴδια περιοχὴ, διαπιστώνεται ἀραιὰ καὶ ἡ χρῆση διαφορετικοῦ χρώματος γιὰ τῆς ἐπιφάνειες τοῦ ἐνδύματος ποὺ ὑποχωροῦν στὴ σκιά· συγκεκριμένα, ἐπίθετης ὄχρας στὸ ἀνοικτὸ πράσινο τοῦ ἱματίου τοῦ Φιλίππου στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17) καὶ πράσινου ποὺ ἀντικαθιστᾷ τὴν ὄχρα τοῦ ἱματίου στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ Πέτρου στὸν Παράλυτο (εἰκ. 20). Ἀντίστροφα, ἀνταυγείες μὲ ἐρυθρὸ χρῶμα φωτίζουν τὸν κυανὸ χιτῶνα τοῦ Πέτρου στὴν Προσευχὴ (εἰκ. 8)· μὲ ἀχνὸ ρόδινο τὸ γαλανὸ φόρεμα τῆς Μαρίας στὸν Ἀσπασμό (εἰκ. 6), μὲ πινελιῆς γαλανοῦ τὸ πορφυρὸ μαφόριό της καὶ μὲ ὄχρα, ποὺ χρυσίζει δυνατὰ στὸ καμπτόμενο γόνυ, τὸ καστανὸ φόρεμα

τῆς Ἑλισάβετ στὴν ἴδια σκηνή. Στὶς ἄλλες μορφές τὸ τοπικὸ χρῶμα, ποὺ βαθαίνει στὴ σκιά, δηλώνει τὴ φωτεινὴ ἐπιφάνεια ἢ χρησιμοποιεῖται ἀνοικτότερος τόνος τοῦ καί, συχνότερα, ἄσπρο γιὰ τὸ ἔντονο φῶς.

Τὰ βασικὰ χρώματα τῶν τοιχογραφιῶν, κυανὸ, καστανό, ὄχρα, πράσινο, λευκὸ καὶ μαῦρο, ἀναλύονται καὶ πλουτίζονται μὲ ἀνάμειξη καὶ προσθέτουν, μὲ διαβάθμιση σὲ διάφορες ἀποχρώσεις καὶ τόνους, βαθυκύανο, γαλανό, καφέ, βυσσινί, βαθυπόρφυρο, καστανέρυθρο καὶ ἔως πολὺ ἀνοικτὸ ρόδινο, ὄχροκάστανο, ἀχνὸ πράσινο, φαιο καὶ τεφρόλευκο. Μὲ τὸν συνδυασμὸ τους, τῆς παραθέσεις καὶ ἀντιθέσεις ἀποδίδουν, ἀρμονικὰ μοιρασμένα, τὴν ἐντύπωση ζωνρῆς καὶ εὐγενικῆς πολυχρωμίας στὸ σύνολο, ποὺ καταυγάζεται μὲ τὸ κυανὸ φῶς τοῦ βάθους.

Λιγιστὲς, ἀλλὰ χαρακτηριστικὲς, διαφορὲς διαπιστώνονται ὡς πρὸς τὰ χρώματα στὶς δύο πλευρῆς τοῦ ναοῦ, ἀφοροῦν δέ, κυρίως, στὴ χρῆση τοῦ λευκοῦ, τοῦ τεφρόλευκου καὶ τοῦ πράσινου. Τὰ δύο πρῶτα ὑπάρχουν μὲ ἀρκετὴ συχνότητα στὰ φορέματα, ἰδίως, μορφῶν στὸ νότιο κλίτος, ὅπου ἠρεμοῦν τῆ, γλυκύτερη γενικά, χρωματικὴ σύνθεση, ἐνῶ τὸ πράσινο σπανίζει, μὲ ἐμφάνιση σὲ στοιχεῖα τοῦ τοπίου. Ἀντίθετα, τὸ λευκὸ καὶ τεφρόλευκο λείπουν ἀπὸ τὰ φορέματα στὶς παραστάσεις τῆς βόρειας πλευρᾶς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὠμοφόριο τῶν ἱεραρχῶν στὴν πρόθεση· τὸ πράσινο, ἀφθονότερο, χρησιμοποιεῖται συχνὰ μὲ ἀνοικτὴ ἀπόχρωσή του γιὰ τὸν χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο ἀποστόλων στὴν Ψηλάφηση, δίνοντας τὴν αἴσθηση ἀπτότερης πλαστικότητος τῶν μορφῶν καὶ ἔντονης πολυχρωμίας στὴν παράσταση. Σὲ ἀντίκριμά της, τὸ Χαίρετε πλέει στὴ φωτοροὴ τοῦ κυανοῦ οὐρανοῦ.

Τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα εἶναι ζωνρό, ἐπίσης στὴ χρωματικὴ του σύσταση καὶ πυκνότητα. Ζωγραφικὸ στὴν ὑψὲς του, μὲ τρόπους ποὺ δείχνουν τὴν ἄρτια τεχνικὴ κατάρτιση καὶ τὴν προσωπογραφικὴ δύναμη τοῦ ἀγιογράφου, συντρέχει, σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, ἐπιδιώκει καὶ ἐπιτυγχάνει τὴ διαφορετικότητα τῶν μορφῶν καὶ τοῦ χαρακτήρα τους καὶ τὴν ἀπόδοση ἐσωτερικῶν καταστάσεων.

Στὴ σταρόχρωμη καὶ ροδίζουσα, πλατιὰ φωτισμένη ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου, τῆς ὁποίας ὁ τόνος ποικίλλει, στὴν κόμη, τὴ γενειάδα καὶ τὸ μουστάκι ἀδρὲς καὶ πλατιές, ἀνοικτόχρωμες ἢ βαθύτονες πινελιῆς καὶ λεπτότερες γραμμικὲς σχεδιάζουν τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ περιγράφουν τῆς λεπτομέρειες, ρυθμίζουν τὸ φῶς καὶ τὴ σκιά, χαράζουν ρυτίδες καὶ δηλώνουν τοὺς ὄγκους, ὅμοια δὲ στὸν λαιμὸ καὶ στὰ γυμνὰ ἄκρα. Καὶ ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία, τὸν τύπο, τὴ σημασία καὶ

τῆ θέσῃ τῶν μορφῶν στὴν παράσταση χρησιμοποιοῦνται καὶ συνδυάζονται τὰ χρώματα, καστανό, καφετί, βαθυκάστανο, μαῦρο, καστανέρυθρο, ρόδινο, λευκό, σταχτί, ὄχρα καὶ λίγο γαλανό.

Ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ στὶς διάφορες παραστάσεις ἀποτελεῖ δείκτην γιὰ τοὺς βασικοὺς τρόπους ποὺ χρησιμοποιοῦντο στὸ πλάσιμο. Βαρὺ στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰησοῦ στὴν Προσευχὴ (εἰκ. 8) καὶ στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 11), ἀποτυπώνει τὴν ἔνταση τῶν ὠρῶν μὲ πυκνὲς πινελιὲς σὲ δύο χρωματικοὺς τόνους, ποὺ ρυτιδώνουν τὸ μέτωπο καὶ σκιαζοῦν τὰ μάτια, διασχίζουν καὶ τραχύνουν τὶς παρειὲς στὸν προσευχόμενο καὶ στὸν ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου Χριστό. Ἀνάλογα, δίχως τὴν ἀδρότητα τῶν ρυτίδων, πλάθεται τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὸ Χαίρετε (εἰκ. 90) καί, μὲ κυμαινομένη ἔνταση, μορφῶν στὴν Προδοσία (εἰκ. 9, 80, 81), ἀρχιερέων στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 12, 83), τοῦ χορευτῆ καὶ στρατιωτῶν στὸν Ἑρπαιγμό (εἰκ. 13), μαθητῶν στὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ (εἰκ. 19, 94, 96) καὶ τοῦ ἀγίου Δαμιανοῦ (εἰκ. 35, 106). Στὴν Προδοσία, τὸν Ἑρπαιγμό καὶ τὴν Ψηλάφηση τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 9, 13, 18, 85, 93) ἀποδίδεται καθαρότερο, ἤρεμο καὶ στὴ χρωματικὴ ἐνότητα τοῦ σαρκώματος, μὲ ἐπίπεδες παρειὲς καὶ μὲ λίγες σὲ λευκὸ γραμμικὲς πινελιὲς ποὺ φωτίζουν τὰ χαρακτηριστικά. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ μὲ ἀραιὰ ἢ πυκνότερα φῶτα πλάθεται τὸ πρόσωπο τοῦ Πιλάτου καὶ τοῦ νέου στὸν ὄμιλο τῶν ἀρχιερέων ἀριστερὰ (εἰκ. 10, 12, 83, 84), μορφῶν στὴν Εὐλόγησι καὶ στὸν Ἀσπασμό (εἰκ. 5, 6, 76), τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Ἰακώβου στὴν Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 20, 102), τῶν ἀγίων Ἐλευθερίου (εἰκ. 24), Πολυεύκτου, πιθανῶς (εἰκ. 29), Σολομώντα (εἰκ. 30), Ἐζεκία (εἰκ. 31) καὶ Κοσμᾶ (εἰκ. 34). Τὸ χρῶμα τῶν σαρκωμάτων ποικίλλει, οἱ παρειὲς ροδίζουν καὶ οἱ σκιές, σκοτεινὲς καὶ διάφανες, ἀποτραβιοῦνται στὰ ἄκρα.

Θὰ πρέπει νὰ σημειωθοῦν ἰδιαίτερα ὀρισμένες μορφές, ὅπως τοῦ ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στὴν ἀψίδα τοῦ διακονικοῦ (εἰκ. 25), μὲ τὴν ἔντονη γραμμικότητα τῶν ρυτίδων ποὺ κατακερματίζουν τὴν ἀποξηραμένη ἀπὸ τὴν ἔρημο ἐπίδερμίδα καὶ πυκνώνουν μὲ ἔμφαση ἀκατάβληπτης φροντίδας καὶ σκέψης τὴν ἐλεήμονα ἔκφραση τῶν ματιῶν. Παρόμοια ρυτίδωση διακρίνεται στὸ πρόσωπο τοῦ ἀγίου Σπυρίδωνα στὴν πρόθεσι (εἰκ. 22). Ξεχωρίζει, ἐπίσης, ὁ ἅγιος Μαρδάριος στὸ σφαιρικό τρίγωνο τοῦ νότιου τρούλου (εἰκ. 28, 104), μὲ τὶς πολλές, ζωνρὲς καὶ σύμμετρες, ἄσπρες γραμμὲς ποὺ φωτίζουν τὴν ἠλιοκαμένη ὄψη, τὸν λαιμὸ καὶ τὰ χέρια καὶ τονίζουν τοὺς ὄγκους, καθὼς ἐπιτάσσει ἢ μεγαλύτερη τῶν ἄλλων ἀπόστασι τῆς παράστασις

ἀπὸ τὸν θεατῆ, ἐνῶ συμβάλλουν καὶ στὴν ἀπόδοσι μορφῆς μὲ σθεναρὸ καὶ ἀνδροπρεπὴ χαρακτηριστῆρα. Τέλος, στὸν ἀντίποδα τοῦ Προδρόμου, οἱ μορφές τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Θωμᾶ στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 18, 19, 92, 98) δείχνουν στὸ ἔπακρο τὶς ἐξοχὲς δυνατότητες τοῦ ζωγράφου γιὰ πλαστικὸ ἀποτέλεσμα. Ἡ σχεδιαστικὴ γραμμὴ ὑποχωρεῖ καὶ οἱ ὄγκοι προβάλλουν μαλακοὶ μὲ τὴ φωτοσκίασι στὰ σαρκώδη, εὐχυμα καὶ μὲ δυνατό ἔκφρασι πρόσωπα, ποὺ πλάθονται μὲ ζωγραφικὴ πυκνότητα, τοῦ Πέτρου, καὶ μὲ γλυπτικῆς ποιότητος ἔμφασι, τοῦ Θωμᾶ.

Βαθιὲς πτυχὲς χαρακῶνουν στὴν ἀπότομη στροφῆ τὸ πλατὺ πρόσωπο καὶ τὸν βαρὺ, εὐσαρκο λαιμὸ τοῦ Θωμᾶ, τοῦ μόνου ποὺ ἀποδίδεται σὲ κατατομὴ στὶς τοιχογραφίες τῆς βόρειας πλευρᾶς. Τὸ σχῆμα ρυτίδας ποὺ κυματίζει στὴν παρειὰ του πρὸς τὰ κάτω σημαδεύει παρόμοια τὸν δεξιὸ ἀπὸ τοὺς δύο νέους στὴν κορυφὴ πίσω τοῦ πλήθους στὴν Προδοσία ποὺ ἀντικρίζονται κατὰ κρόταφο (εἰκ. 9, 80).

Σὲ ἀντίθεσι μὲ τῆς βόρειας πλευρᾶς, οἱ μορφές μὲ τὸ πρόσωπο σὲ κατατομή, τονισμένο μὲ λεπτὸ σταθερὸ περίγραμμα, καθὼς τοῦ Θωμᾶ, πλεονάζουν στὶς πολυάνθρωπες παραστάσεις τῶν Παθῶν στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα, ὅπου συνιστοῦν ρυθμιστικὸ στοιχεῖο τῆς σύνθεσις. Σημειώνονται σὲ μαθητὲς τῆς Προσευχῆς (εἰκ. 8, 78), στὸν Ἰούδα, τὸν Πέτρο καὶ τὸν Μάλχο τῆς Προδοσίας καὶ σὲ ἀνθρώπους τοῦ πλήθους (εἰκ. 9, 80, 81), στὸν δεξιὸ ἀπὸ τοὺς καθημένους ἀρχιερεῖς στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου καὶ στὸν ἰστάμενο σὲ παράλληλη θέσι πίσω του (εἰκ. 12, 83), σὲ δύο ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες τοῦ Ἑρπαιγοῦ καὶ στὸν ἄνθρωπο μὲ τὸ κέρασ (εἰκ. 13, 86, 87).

Ἀξιοσημείωτη σὲ ἀρκετὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς μορφές, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες μὲ πλάγια εἶτε μετωπικὴ στάσι, εἶναι ἡ ἔντονη συνοφρύωσι, σὲ δῆλωσι πάθους, προσοχῆς καὶ περίσκεψης· μὲ τὰ φρύδια νὰ ὀξύνονται σὲ γωνία καὶ νὰ φέρονται πρὸς τὰ κάτω, παρασύροντας στὴν ἰσχυρὴ κλίσι τοὺς τὶς γραμμὲς τῶν ρυτίδων καὶ χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου. Ἀναφέρονται, ἐνδεικτικὰ, ὁ Χριστὸς στὸ ὄρος ψηλὰ καὶ ὁ Πέτρος στὴν Προσευχὴ (εἰκ. 8, 78), ὁ Πέτρος καὶ ὁ Μάλχος στὴν Προδοσία (εἰκ. 9, 81), ὁ κορυφαῖος τῶν στρατιωτῶν ἀριστερὰ στὸν Ἑρπαιγμό (εἰκ. 13, 86), οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (εἰκ. 25) καὶ Σπυρίδων (εἰκ. 22). Ἡ ἐνδιαφέρουσα διαμόρφωσι, ποὺ δὲν εἶναι συνήθης, τουλάχιστον σὲ αὐτὴ τὴν ἔκτασι, ἀποτελεῖ ἰδιάζον, ἐπίσης, γνώρισμα τῆς ζωγραφικῆς στὴ νότια, κυρίως, πλευρά.

Στὶς κατὰ μέτωπο μορφές, συχνότερα, τὰ μάτια εἶναι μεγάλα καὶ ὀρθάνοικτα, σὲ σχῆμα ποὺ φέρεται, ἐλαφρὰ λοξεύοντας, πρὸς τὰ ἄνω καὶ ἔξω

στὸν Χριστὸ τοῦ Ἐρπαιγμοῦ (εἰκ. 85), τοῦ Χαίρετε (εἰκ. 90) καὶ τῆς Ψηλάφησης (εἰκ. 18, 93), μὲ στρογγυλὴ καστανὴ ἶριδα καὶ καθαρὸ ἀσπράδι· στὰ πρόσωπα μὲ πλάγια θέση, καθὼς καὶ στὸν Πρόδρομο (εἰκ. 25), στενότερα, μὲ ἑλλειπτικὴ ἶριδα. Καστανὴ ἢ ἐρυθρὴ λεπτὴ πινελιὰ ἐπάνω, φαῖν καὶ λευκὴ κάτω τονίζουσι τὴν κόγχη καὶ δίνουν βάρος στὰ βλέφαρα. Τὰ φρύδια, σκιερὰ καὶ συχνὰ συμπαγῆ στὴ μακριὰ γραμμὴ τους, παρακολουθοῦν τὸ τόξο τῶν ματιῶν καὶ στὶς μετωπικὲς μορφὲς καμπυλώνονται σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὰ μάτια ψηλά, σπανιότερα ἐνωμένα μὲ ὁμοίochρωμν σκιά, ὅπως στὸν Χριστὸ τῆς Κρίσης τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 11), ἢ μὲ σπαστὸ τόξο, ὅπως στὸν Χριστὸ τοῦ Ἐρπαιγμοῦ, καὶ ἀσπρίζουσι τοπικὰ σὲ ἠλικιωμένα πρόσωπα. Ἡ μύτη εἶναι κανονικὴ, εὐθεία καὶ συνήθως μακριὰ. Τὸ στόμα, μὲ σκιασμένο τὸ ἐπάνω χεῖλος, φωτεινὸ καὶ σαρκῶδες τὸ κάτω, ἀποδίδεται μὲ καθαρὴ γραμμὴ σὲ ὠραῖο σχῆμα καὶ συχνὰ κλίνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ κάτω, δείχνοντας σοβαρότητα ἢ δυσθυμία. Τὸ πηγούνι εἶναι μακρὸ καὶ καμπύλο, πιὸ κοντὸ στὶς μορφὲς κατὰ κρόταφο, μὲ κηλὶδα φωτὸς τονισμένο.

Τὰ αὐτιά, ὅταν φαίνονται ὀλόκληρα, ἐξέχουσι καὶ φέρονται πρὸς τὰ πίσω. Μεγάλα, σαρκῶδη, ἔχουσι σχεδιασθεῖ μὲ προσοχή, σύμφωνα μὲ τὸ φυσικὸ σχῆμα τους, πού λεπτολογεῖται μὲ διπλὰ γραμμικὰ φῶτα στὶς μορφὲς τοῦ νότιου κλίτους (εἰκ. 28, 80, 81), ἐνῶ στοὺς μαθητὲς τῆς Ψηλάφησης οἱ γραμμὲς τῶν λεπτομερειῶν παραλείπονται ἢ ἀτονοῦν (εἰκ. 92, 94-98). Ὁ λαιμὸς τοῦ Χριστοῦ σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις καί, ὅμοια, τοῦ Πέτρου στὴν Ψηλάφηση καὶ στὴν Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 19, 20) διατηρεῖ τὴν κορνῆνεια διάπλαση, μὲ τονισμένα ὀστά, σὲ χυτὸ ἢ γραμμικότερο σχηματισμὸ στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα. Στὶς ἄλλες μορφὲς σημειώνεται ὀριζόντια καμπύλη πτυχὴ καὶ στὸν Ἰούδα ἀνάλογη μὲ τοῦ Θωμᾶ (εἰκ. 80, 92), ἀπλούστερη ρυτίδωση, ἐνῶ στὸν λαιμὸ τοῦ Πέτρου τῆς Προδοσίας πλατιῆς φωτεινὲς κηλίδες δείχνουσι τὴν ἔνταση στάσης (εἰκ. 9, 81).

Ἡ κόμη καὶ ἡ γενειάδα, σὲ ποικιλία τύπων, σχηματίζονται μὲ τακτικὲς, παράλληλες, σὲ πρόσφορες ἀποχρώσεις γραμμὲς, μὲ τρόπο πού παραπέμπει ἐπίσης στὴν τέχνη τοῦ 12ου αἰώνα. Διαφοροποιεῖται ἀρκετὰ ἡ ἐργασία ὡς πρὸς τὴν πλαστικότητα τοῦ ὄγκου τους στὶς παραστάσεις τῆς βόρειας πλευρᾶς, ὅπου οἱ γραμμικὲς πινελιῆς ἀποβαίνουν συχνότερα πιὸ ἀραιὲς καὶ ἐλεύθερες ἢ βυθίζονται στὴ σκιά καὶ ὑποχωροῦν στὴν ἐντύπωση. Μερικὰ, κυρίως δευτερεύοντα, πρόσωπα παρουσιάζουσι ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ εἶδος τῆς κόμμωσης. Μορφὲς πίσω ἀπὸ τὸν Ἰούδα στὴν Προδοσία (εἰκ. 80), ὁ νέος ἀριστερὰ στὴ συνο-

δεία τῶν ἀρχιερέων στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 12, 83), ὄρθιοι καὶ στὰ γόνατα στρατιῶτες στὸν Ἐρπαιγμὸ (εἰκ. 86, 88, 89), ὁ Ἐζεκίας (εἰκ. 31) καὶ παρόμοια ὁ Θωμᾶς στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 92) ἔχουσι ἴσια κομμένα, κοντὰ ὡς τὸν αὐχένα μαλλιά, πού φέρονται μὲ ἐλαφρὸ κυματισμὸ πρὸς τὰ πίσω, ἐνῶ τοῦ Θωμᾶ πέφτουσι λίγο καὶ στὸ μέτωπο, σὰν ἀπὸ πρότυπα τῆς σύγχρονης ζωῆς. Σημειώνεται καὶ ὁ τύπος τοῦ Πέτρου μὲ ἴσια μαλλιά στὴν Προσευχή, τὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τοῦ Petrop. gr. 21²²², καὶ τὴν Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 78, 98, 102)· μόνο στὴν Προδοσία κυματίζουσι ζωηρὰ, μὲ παραγμένη κίνηση (εἰκ. 81).

Ὅπως καὶ σὲ προγενέστερα ἔργα, οἱ ἱερεῖς στὴν Εὐλόγηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 5), οἱ καθήμενοι ἀρχιερεῖς στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 12, 83), ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (εἰκ. 25), ἀλλὰ καὶ ὁ Σολομὼν στὸν ἀσυνήθιστο τύπο του (εἰκ. 30), ἔχουσι μακριὰ, ἀπλωμένα στοὺς ὦμους μαλλιά μὲ λίγους ἀδρούς καὶ χυτοὺς βοστρύχους. Ὅμοια, σὲ βοστρύχους χωρίζεται ἡ γενειάδα τοῦ μεσαίου ἱερέα στὴν Εὐλόγηση, τῶν δύο ἀρχιερέων στὸν Πιλάτο καὶ τοῦ Προδρόμου, τοῦ τελευταίου τονισμένη μὲ φωτεινὸ περίγραμμα. Παρατηρεῖται ἰδιαίτερα, γιὰ τὴ σπάνια διαμόρφωση, ἡ διχαλωτὴ γενειάδα τῶν ἀρχιερέων στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου, πού σχηματίζεται πυκνὴ καὶ κομψή, πλεγμένη σὲ σφικτὰ περιελισσομένους στὰ ἄκρα πλοκάμους, πού προσθέτουσι ἐπιβολὴ καὶ σκληρότητα στὴν ὄψη τους.

Τὸ φωτεινὸ περίγραμμα, πού χρησιμοποιεῖται παράδοξα στὴ γενειάδα τοῦ Προδρόμου, σημειώνεται ἀραιὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ, βασικὰ γιὰ τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ στὴν Προδοσία, στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου καὶ στὶς παραστάσεις τοῦ βορειοδυτικοῦ διαμερίσματος (εἰκ. 9, 11, 14, 18, 20), σχεδὸν ἀνεπαίσθητο δὲ στὴν Προσευχή καὶ στὸν Ἐρπαιγμὸ (εἰκ. 8, 13), ὅπως καὶ γιὰ τὴν κεφαλὴ μερικῶν ἀποστόλων στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17-19), καὶ ἀποδίδεται μὲ ἀνοικτὸ ἐρυθρὸ χρῶμα. Σχετικὰ οἰκειὸ σέ, σπουδαῖα μάλιστα, παλαιότερα καὶ σύγχρονα ἔργα, τὸ λευκὸ ἢ ἀνοικτόχρωμο περίγραμμα, πού ἐμφανίζεται μὲ ἰδιαίτερη συχνότητα στὶς τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Ταξιάρχου Μιχαὴλ στὸ Θάρι τῆς Ρόδου, πιθανῶς ἀπὸ τὸ 1226-1234, περιβάλλει μὲ, ἀδιόρατο στὴν ἀπόσταση, φῶς τὴν ὑπερβατικὴ παρουσία τῶν μορφῶν²²³. Στὴ σποραδική, εὐνοϊκὴ γιὰ τὴ σύνθεσιν, χρῆσιν του στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας ἀποσπᾶ

222. Βλ. σσημ. 133.

223. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι* 109 κέ.

τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο, ποὺ ἔχει ζωνρὰ δηλωμένες μὲ ἀνοικτὲς καὶ σκοτεινὲς γραμμὲς καὶ μὲ τεφρόλευκο, ὠχροκάστανο, γαλανὸ ἢ πρασινωπὸ χρῶμα, ὡσὰν ἀνάγλυφες, κεραῖες τοῦ σταυροῦ· διαχωρίζει τὴν καστανὴ κόμη τῶν μαθητῶν στὴν Ψηλάφηση ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ περιβάλλοντος καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἄτακτῃ, ὅπως στὸν ἄνεμο, κίνηση τῶν βοστρύχων στὴ γενειάδα τοῦ Προδρόμου.

Τέλος, στὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ναοῦ ἐντάσσονται, καθὼς σημειώθηκε, τὰ μακριὰ καὶ λεπτὰ ἄκρα τῶν μορφῶν. Τὰ πόδια λεπταίνουν στὰ σφυρὰ καί, ἀντίστοιχα, τὰ χέρια στὸν καρπὸ. Σὲ διάφορες μορφές, ὅπως στὸν ἡγεμόνα καὶ τοὺς ἀρχιερεῖς στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10) καὶ σὲ στρατιῶτες τοῦ Ἑρμαιγοῦ (εἰκ. 13), τὰ χέρια εἶναι σφικτὰ κλεισμένα σὲ στενές, σωληνωτὲς χειρίδες τοῦ φορέματος. Ἄλλοτε δείχνουν στὴν κάμψη τους, συχνὰ μὲ εἶδος προοπτικῆς βράχυνσης, ἐλεύθερο χαμπλὰ τὸν βραχίονα, ὅπως τοῦ Χριστοῦ στὴν Προσευχὴ (εἰκ. 8) καὶ στὸν Πιλάτο, τοῦ Ἰούδα καὶ τοῦ Πέτρου στὴν Προδοσίᾳ (εἰκ. 9) ἢ τοῦ Θωμᾶ στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17), ἐνῶ ἀφύσικα μακρὺ ἀποδίδεται ἰδίως τὸ γυμνὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου, ποὺ κάμπτεται ἔντονα (εἰκ. 25). Μὲ στενὴ, συνήθως, καὶ μακριὰ παλάμη καὶ δάκτυλα μὲ καθαρὸ περίγραμμα, τὰ χέρια διαπλάθονται ἀπαλὰ καὶ φωτίζονται εὐστοχα στὶς λεπτομέρειες· μὲ ζωρῶτερη δῆλωση ὄγκου αὐτὰ τοῦ ἀγίου Μαρδαρίου (εἰκ. 28) καὶ – στὴν πλαστικὴ ὑψὲς τους θαυμάσια – τοῦ Χριστοῦ στὸ Χαίρετε (εἰκ. 14, 90). Σὲ ἀρκετὲς μορφές τὸ ἀριστερὸ χέρι τους καλύπτεται ὀλόκληρο ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, συγκεκριμένα σὲ ἀποστόλους τῆς Προσευχῆς, στὸν Χριστὸ τοῦ Ἑρμαιγοῦ (εἰκ. 13), στοὺς ἀρχιερεῖς τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10, 82), στὸν ἀκραῖο δεξιὰ ἱερέα τῆς Εὐλόγησης (εἰκ. 5), στὸν Πέτρο τῆς Ψηλάφησης καὶ τῆς Ἰασης τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 101), καθὼς καὶ τὰ δύο χέρια στὸν χορευτὴ τοῦ Ἑρμαιγοῦ (εἰκ. 13, 88).

Ἀπὸ ὅσα εἰπώθηκα, τεκμαίρονται οἱ σαφεῖς στὰ ἐπὶ μέρους ὁμοιότητες ἀλλὰ καὶ εὐδιάκριτες διαφορὲς ἀνάμεσα στὶς τοιχογραφίες οἱ ὁποῖες κοσμοῦν τὴ νότια καὶ τὴ βόρεια πλευρὰ τῆς ἐκκλησίας. Ἀπὸ τὸ εἶδος τῶν διαφορῶν συνάγεται ὅτι αὐτὲς δὲν σχετίζονται οὐσιαστικὰ μὲ τὴν ἀδιάμφισβήτη χρονικὴ συνάφεια καὶ μὲ τὴν, κατὰ βάση, ὁμοιογενὴ καὶ ἐνιαία κατεύθυνση τῆς ζωγραφικῆς στὶς δύο ἐνότιες ὡς πρὸς τὰ συστατικὰ στοιχεῖα, τὰ μέσα καὶ τρόπους τῆς τέχνης τους. Πρόκειται, ἀκριβῶς, γιὰ προτιμήσεις καὶ γνωρίσματα ποὺ ἀφοροῦν στὶς ἰδιαιτερότητες τοῦ ὕψους, καθὼς φαίνεται στὴ γενικὴ τους θεώρηση.

Ὅπως ἡ εἰκονογραφία, σὲ πολλά, ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν στὸ νότιο μέρος δείχνει, σὲ σύγκριση μὲ τοῦ βόρειου, καθαρότερη καὶ διαρκέστερη τὴ συνέχεια μὲ τὴν παράδοση τῆς κομνίνειας ζωγραφικῆς. Στὶς παραστάσεις τῶν Παθῶν στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα προέχει ὁ δραματικὸς χαρακτήρας τῶν ἱστορουμένων, ποὺ, σύμφυτος μὲ τὸ περιεχόμενό τους, ἀναδεικνύεται στὶς πολυάνθρωπες συνθέσεις καὶ διατυπώνεται μὲ εὐαισθησία ἔκφρασης στὴ λαγαρὴ καὶ πλούσια σὲ λεπτομέρειες διήγηση. Ἡ διασπορὰ τῶν μορφῶν στὸ ὄρος τῆς Προσευχῆς (εἰκ. 8), ἡ ἀνησυχία τοῦ πλήθους στὴν Προδοσίᾳ (εἰκ. 9, 80), τὸ βαρὺ κλίμα δυσοίωσης ἀπόφασης στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10, 82) καὶ ἡ πολυπραγμοσύνη τοῦ τυπικοῦ στὴν τέλεση τοῦ Ἑρμαιγοῦ (εἰκ. 13) συνέχονται στὸ ποιόν τους μὲ παλμὸ κίνησης καὶ αἰσθήματος, ποὺ ζωντανεῖ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ ἠθικὸ ἀνάστημα τοῦ πάσχοντος Ἰησοῦ ὑψώνεται στὶς τέσσερις παραστάσεις μὲ σπάνια ἐνάργεια καὶ ἐναλλαγὴ στὶς ἐκφάνσεις του. Τὸ λυρικὸ χρῶμα, ἡ ἀπόδοση τῶν μορφῶν μὲ ραδινὸ καὶ εὐκίνητο σῶμα καί, συχνὰ, μὲ στενόμακρο πρόσωπο καὶ ἔμφαση πάθους, μὲ πυκνὴ γραμμικὴ καὶ βαριὰ ἢ ρευστὴ πτύχωση τοῦ ἐνδύματος καὶ μὲ ἥπια δῆλωση ὄγκου ποὺ ὑποτάσσεται στὰ ἐπίπεδα τῆς εἰκόνας, συνιστοῦν ἀπόψεις τῆς ζωγραφικῆς στὴ νότια πλευρὰ τοῦ ναοῦ, γενικότερα, ἢ ὁποῖα διατηρεῖ στὴν ὑψὲς τῆς συγγένεια μὲ ἔργα τοῦ 12ου, ἀξιοποιημένη στὸ ὕψος τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἀντίθετα, στὶς τοιχογραφίες τῆς βόρειας πλευρᾶς οἱ ἀναλογίες μὲ τὴν προγενέστερη τέχνη περιορίζονται κατὰ πολὺ, καὶ σὲ σχέση μὲ τὶς πυκνὲς συναθροίσεις προσώπων, τῶν μαθητῶν στὴν Προσευχὴ, τῶν ἀνθρώπων ποὺ κυκλώνουν τὸν Ἰησοῦ στὴν Προδοσίᾳ καὶ τῶν ἀρχιερέων μὲ τὴ συνοδεία τους στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν γνῶρισμα τῶν συνθέσεων στὸ νοτιοδυτικὸ διαμέρισμα. Ἄλλωστε, οἱ συμπαγεῖς ὁμάδες μορφῶν, μὲ τὴν ἐγγενή, χαρακτηριστικὴ τῆς ἐπιλογῆς τους, αἴσθησις ὑπερβολῆς καὶ ἔντασης ποὺ ἐπιφέρουν στὴν ἀφήγηση τῶν γεγονότων τοῦ Πάθους, δὲν συμφωνοῦν μὲ τὴ φύση τῶν θεμάτων στὴ βόρεια πλευρὰ οὔτε μὲ τὶς εἰκονογραφικὲς καταβολές τους.

Στὶς θεορμητορικὲς καὶ τὶς χριστολογικὲς παραστάσεις στὴν πρόθεση καὶ στὸ βορειοδυτικὸ διαμέρισμα, ἀντίστοιχα, προάγεται ἡ ἀξία τῆς ἀτομικῆς παρουσίας. Τὰ πρόσωπα, λίγο ὡς πολὺ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ συμπραξόμενα τῶν κειμένων καὶ ἀπὸ τὴν τυπολογικὴ παράδοση τῶν θεμάτων, παρίστανται καὶ ἐνεργοῦν σὲ τόπο εἰκόνας ποὺ διαμορφώνεται μὲ καθαρότερη τὴν αἴσθησις τοῦ βάθους, κρατώντας μὲ ἰσορροπία θέσης, μὲ εὐ-

κρίνεια στάσης και πλαστικότητα κίνησης τὸ μέρος πού τοὺς ἐμπρέπει στὰ τεκταινόμενα τῶν σκηνῶν. Χωρὶς νὰ συμφύρονται, πέραν τοῦ ὅσον ἀπαιτεῖ ἡ δράση, διατάσσονται μὲ ἀρκετὴ ἐλευθερία στὸν χῶρο, καθὼς οἱ ὄγκοι στρογγυλεύουν καὶ οἱ μορφὲς ἀποκτοῦν ἀπτότερη σωματικὴ ὑπόσταση πού ἀναφαίνεται καὶ στὴν ἀδρῆ πτύχωση τοῦ ἐνδύματος, καὶ ἀποσπῶνται εὐκολότερα ἀπὸ τὰ ἐπίπεδα τῆς εἰκόνας. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶναι διδακτικὴ ἢ παραβολὴ τῆς Ἀπιστίας (εἰκ. 17) μὲ τὸν Ἑρπαιγμὸ τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 13). Εἶναι, ἐπίσης, ἐνδεικτικὴ ἢ σύγκριση τοῦ Ἰωακείμ στὴν Εὐλόγηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 5) μὲ τὸν Πέτρο στὴν Προδοσία (εἰκ. 9)· τῆς Ἑλισάβετ στὸν Ἀσπασμὸ (εἰκ. 6) καί, ἰδίως, τοῦ Θωμᾶ στὴν Ψηλάφηση, τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Πέτρου στὴν Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ (εἰκ. 101) μὲ τὸν Πέτρο καὶ μὲ τὸν Χριστὸ στὴν Προδοσία, ἀντίστοιχα, ἢ τοῦ ἀγίου Ἐλευθερίου (εἰκ. 22) μὲ τὸν Σολομώντα καὶ τὸν Ἐζεκία (εἰκ. 30, 31), ἀκόμη καὶ μὲ τὸν ἅγιο Παντελεήμονα (εἰκ. 27).

Μὲ ἀρκετὰ προχωρημένη ἀντίληψη, ἡ πλαστικὴ ποιότητα τῶν μορφῶν, ἄριστα δείγματα τῆς ὁποίας παρέχουν ὁ Χριστὸς στὸ Χαίρετε (εἰκ. 14, 90), ὁ Πέτρος καὶ ὁ Θωμᾶς στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17, 92, 98), ἀποτελεῖ οὐσιῶδες γνώρισμα τῆς ζωγραφικῆς στὸ βόρειο μέρος τοῦ ναοῦ, τελεῖ δὲ σὲ σύμπνοια μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἀπόδοση τῶν προσωπογραφικῶν τύπων. Ἡ τελευταία εἶναι, κυρίως, φανερὴ στὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, ὅπου ἡ τάση γιὰ τὴ φυσικὴ εὐμορφία, πού ἔδωσε πρόσωπα ὅπως τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἑρπαιγμὸ (εἰκ. 85), τοῦ νέου στὸν Πλάτο (εἰκ. 12, 83) καὶ τοῦ ἀγίου Κοσμᾶ (εἰκ. 34, 105), ἀτονεῖ αἰσθητᾶ, προκειμένου νὰ διατυπωθοῦν μὲ πραγματιστικοῦ χαρακτῆρα ἐξατομίκευση καὶ τραχύτητα τῆς φυσιογνωμίας ἢ ἀμνηχανία καὶ ἡ ἀναστάτωση πού συνέχουν τοὺς σκεπτικούς ἀποστόλους. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ βαριεὲς μορφὲς τοῦ Ἰωάννη καὶ τοῦ ἀντίστοιχου μαθητῆ ἀπὸ δεξιὰ καὶ ἀπὸ ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 18, 95, 97).

Οἱ διαφορὲς τοῦ ὕφους, καθὼς καὶ τῶν προτιμήσεων σὲ ὀρισμένα στοιχεῖα πού ἐπισημάνθηκαν στὰ προηγούμενα, σὲ σχέση μὲ τὴ σύνθεση τῶν παραστάσεων, τὴ διάπλαση τῶν μορφῶν, τὸν τρόπο τῆς πτύχωσης καί, ἐν μέρει, τὴ χρῆση τοῦ χρώματος, αἰτιολογοῦν τὴν ἀπόδοση τῶν τοιχογραφιῶν στὴ νότια καὶ στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ ναοῦ σὲ δύο ζωγράφους, πού μοιράσθηκαν τὴν εὐθύνη τῆς διακόσμησης καὶ πού θὰ ἐργάσθηκαν συγχρόνως εἴτε διαδοχικᾶ, σὲ ἀρκετὰ κοντινοὺς χρόνους. Τὸ τελευταῖο ἀποδεικνύει ἡ ὁμοιότητα τοῦ τύπου γραφῆς στὶς δύο ἐνότητες, πού μαρτυρεῖ ὅτι οἱ ἐπιγραφές τους ἔγιναν ἀπὸ τὸν ἴδιο γραφέα. Ἐξάλλου, ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ὄρα-

τὰ μέρη τῶν τοιχογραφιῶν στὸ κεντρικὸ κλίτος μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ μόνον ὅτι τὸ τμήμα τῆς κεφαλῆς ἀγίου ἐπάνω ἀπὸ τοὺς νότιους κίονες (εἰκ. 26) παρουσιάζει, στὸ πλάσιμο, στὸν τύπο τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴ διάταξη τῆς κόμης στὸ μέτωπο, συγγένεια μὲ τὸν Σολομώντα (εἰκ. 30), τὸν ἅγιο Πολύευκτο, πιθανῶς (εἰκ. 29), καὶ τὸν Παντελεήμονα (εἰκ. 27), ἡ ὁποία καὶ ὀδηγεῖ μᾶλλον στὸν ζωγράφο τοῦ νότιου κλίτους.

Ἡ ἀπόδοση τῶν τοιχογραφιῶν σὲ δύο ζωγράφους δὲν εἶναι, ἐντούτοις, ἐντελῶς εὐχερής. Θὰ μπορούσε νὰ ἀντιταχθεῖ ὅτι ὁ διάκοσμος πραγματοποιήθηκε ἀπὸ ἓναν, ἰθύνοντα τοῦ συνεργείου, ἀγιογράφο. Καὶ ὅτι οἱ διαφορὲς στὶς δύο ἐνότητες ὀφείλονται στὴν ἐπίδραση τῶν προτύπων καί, ἴσως, στὴν ὀλιγόχρονη διακοπὴ τῶν ἐργασιῶν καὶ σὲ μεταστροφή τοῦ ὕφους τοῦ ζωγράφου ἀπὸ τὴ γνώση, στὸ μεταξύ, καὶ τὴν ἐπενέργεια ἔργων μὲ πλέον προηγμένες ἀρχές καὶ ιδέες, πού μετέβαλαν τοὺς προσανατολισμούς του.

Τὴ μᾶλλον πολὺπλοκὴ σκέψη ὑπαγορεύει ἡ προφανὴς ὁμοιογένεια τῆς διακόσμησης τοῦ ναοῦ ὡς πρὸς τὰ μέσα, τὸ ποιὸν καὶ τὸ εἶδος τῆς, γενικά, ἡ ὁποία ἀποδεικνύει τὸ σύγχρονο τῶν τοιχογραφιῶν ἢ τὴν πραγματοποιήσῃ τους σὲ μικρὴ, ὅπωςδήποτε, ἀπόσταση χρόνου, καθὼς τὸ δείχνουν ἐπίσης οἱ ἐπιγραφές, πού ἔγιναν ἀπὸ τὸ ἴδιο μέλος τοῦ συνεργείου. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, ἂν ἀποσυνδεθοῦν τὰ εἰδικότερα στοιχεῖα τοῦ ὕφους, δύσκολα μποροῦν νὰ διαχωρισθοῦν, γιὰ παράδειγμα, μὲ τὸν τρόπο στὸ πλάσιμο καὶ μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς φυσιογνωμίας, τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἑρπαιγμὸ (εἰκ. 13) καὶ τοῦ ἀγίου Πολυεύκτου (εἰκ. 29) ἀπὸ τῶν ἱερέων στὴν Εὐλόγηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 5) ἢ τοῦ Χριστοῦ στὸ Χαίρετε (εἰκ. 14) ἀπὸ τοῦ Σολομώντα (εἰκ. 30) ὡς δημιουργήματα διαφορετικῶν ζωγράφων.

Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πρᾶγμα, ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ὕφους ἀπὸ τὴ μία στὴν ἄλλη πλευρὰ προσδιορίζει τὴν πιθανὴ διαφορὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας, ἐνῶ δείχνει καὶ τὴ μεταβολὴ τῆς στάσης ἀπέναντι σὲ θεμελιώδη ζητήματα πού ἀπασχόλησαν τὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα, σὲ ἀναφορὰ μὲ τὴν πλαστικὴ σύλληψη καὶ τὴν ἀξία τῆς μορφῆς, μὲ τὴν καθαρότητα καὶ τὸν μνημειακὸ χαρακτῆρα τῆς σύνθεσης. Παρόμοια θέση προόδου, ὅπως στὴ διακόσμηση τοῦ βόρειου μέρους, γιὰ πρῶτη, ἴσως, φορὰ διαπιστώνεται στὶς τοιχογραφίες πού σώζονται στὴ στενὴ περιοχή τῆς Ἄρτας.

Σὲ σύνοψη, μπορεῖ νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ στὴ νότια πλευρὰ τοῦ καθολικοῦ εἶναι πιὸ συντηρητικὴ στὴν ἀντίληψή της. Ποιητικὴ καὶ εὐαίσθητη στὴ δομῆ, γλαφυρὴ καὶ ἐκφρα-

στική στη διήγηση, αποκαλύπτει την καλλιερπημένη προσωπικότητα ταλαντούχου ζωγράφου σε ώριμη ώρα του. Παράλληλα, οι τοιχογραφίες στη βόρεια πλευρά μαρτυρούν τον προικισμένο επίσης δημιουργό, πού, με τα ίδια εφόδια της τέχνης αλλά με ανοικτό, νεανικό πνεύμα, εκδηλώνει μεστά την ενεργότερη θέση του στους προβληματισμούς της σύγχρονης ζωγραφικής. "Αν υπήρξαν δύο υπεύθυνοι για τη διακόσμηση μαϊστορες, όπως φαίνεται πιθανό, θα ήταν εύλογο να εκτιμηθεί η σχέση τους σε επίπεδο διδασκάλου και αντάξιου μαθητή.

Η τοποθέτηση των τοιχογραφιών του ναού περι τα μέσα του 13ου αιώνα και, το πολύ, στο διάστημα των ετών 1240-1260, όπου οδηγεί η ώριμη τέχνη με τα ειδικά της γνωρίσματα, εύνοείται από την παράθεση με σπουδαία και ασφαλέστερης χρονολόγησης ζωγραφικά σύνολα που εντάσσονται στον χρονικό περίγυρο του έργου. Η σύγκριση προσδιορίζει όρισμένα σημεία τεχνοτροπικής συνάρτησης στην όργάνωση της σύνθεσης, στην αντίληψη της μορφής και σε διακριτικά της στοιχεία, που στηρίζουν τη χρονολόγηση της διακόσμησης στο αναφερόμενο διάστημα.

Η συγγένεια με τις τοιχογραφίες του ναού της Ανάλυσης στη μονή της Mileševa, από τα έτη 1222-1228, δέν φαίνεται να υπερβαίνει τα όρια της συνάφειας έργων που απορρέουν από κοινή καλλιτεχνική παράδοση. Παρά τον διαφορετικό χαρακτήρα τους, αυτή αναφαίνεται σε γενικά γνωρίσματα των μορφών: στα ψηλά αναστήματα, τα ανάλογα μακριά και λεπτά άκρα, το άβρο ή έντονο πλάσιμο και την άμεσότητα έκφρασης του προσώπου, στα φωτερά, μεγάλα και έξυπνα μάτια, που όρίζονται παρόμοια με δυνατές γραμμές, στην ευθεία μύτη, συχνά με ενιαίο σχήμα στο άκρο, στα όμοια σε σχέδιο και θέση αυτιά. Παρατηρείται, ακόμη, στην ανοικτή στάση, την ευψυχη διάθεση και τη μνημειακή επιβολή της μορφής είτε στην τάση για τίς, άλλου είδους, μα το ίδιο πυκνές και πολυάνθρωπες συναθροίσεις, όπως των μαθητών στην Προσευχή (είκ. 8) και του πλήθους στην Προδοσία (είκ. 9)²²⁴, με το όμοιοτυπο σύμπλεγμα του Χριστού και του Ιούδα.

Οι δύο νέοι που φαίνονται πίσω από τον Χριστό στην Προδοσία της Βλαχέρνας (είκ. 9, 80) παρουσιάζουν σημαντική συγγένεια με τύπο μορφής που προσιδιάζει στις τοιχογραφίες του ναού της Mileševa. Η παραβολή τους με τον πρωτόμαρτυρα Στέφανο, τον Ιωάννη τον Καλυβίτη και νεαρούς αποστόλους²²⁵ δείχνει το ίδιο καθαρό και ήρεμο πρόσωπο, με μαλακές σκιές τραβηγμένες στα άκρα, πλατιές ροδίζουσες παρειές και όμοια χαρακτηριστικά με την κόμη να κατεβαίνει

στο μέτωπο, διαρθρωμένη ανάλογα, και τα αυτιά σε φυσικό σχήμα να εξέχουν έντονα και να φέρονται πίσω. Από το άλλο μέρος, οι τρεις κατά παράταξη απόστολοι στο άκρο δεξιά της Ψηλάφησης (είκ. 17, 96), και ιδίως ο Άνδρέας με τα αναστατωμένα μαλλιά, αντιστοιχούν, με τους άδρους χαρακτήρες, το δυνατό και συγκρατημένο ανάγλυφο του προσώπου και τα μεγάλα μάτια με το βαθύ και άνησυχό βλέμμα, σε προφήτες του ίδιου μνημείου²²⁶. Ο Χριστός του Χαίρετε επίσης (είκ. 14, 90) μπορεί να συγκριθεί στην ευρύτητα της μορφής, την επιβλητική παρουσία και το γαλίνιο ήθος, στον τύπο, εν μέρει και την απόδοση του προσώπου και στον βαρύ, παρόμοια διαμορφωμένο και ανοικτό χαμηλά λαιμό με της Βαϊοφόρου και, προπάντων, με τον ένθρονο Χριστό της κτιτορικής παράστασης²²⁷. Η πυκνή, με γραμμικές πινελιές πτύχωση στο ιμάτιό του²²⁸, όπως και του Ίησου στο δεύτερο επεισόδιο της Προσευχής (είκ. 8) και στην Κρίση του Πιλάτου (είκ. 10), στα φορέματα της Έλισάβετ στον Άσπασμό (είκ. 6) και στα άμφια ιεράρχη στην Ευλόγηση (είκ. 5), ανακαλεί, για παράδειγμα, την ανάλογη στο μαφόριο της Παναγίας του Εύαγγελισμού στη Mileševa²²⁹.

Όμοιότητα διαπιστώνεται και άλλοι στην πτυχολογία. Τοπικά τονισμένες με παράλληλες, μακριές και έντονες τακτικές γραμμές, οι πτυχές στο ιμάτιο του Ιούδα και στο φόρεμα του άκραιου άριστερά Ιουδαίου στην Προδοσία (είκ. 9), στα φορέματα του καθημένου ήγεμόνα και του άριστερού άρχιερέα στην Κρίση του Πιλάτου (είκ. 10, 82), όπου ανοίγουν ίσιες πίσω από τα πόδια τους, χαμηλά, αντιστοιχούν στις Mileševa,

224. Radojčić, *Mileševa* πίν. XXXVI. Stojković, *Mileševa* είκ. 28, 29.

225. Radojčić, *Mileševa* είκ. σ. 18, 31, πίν. VI, XVIII. Stojković, *Mileševa* είκ. 5, 31, 40, 46, 52.

226. Radojčić, *Mileševa* πίν. XXIV, XXVIII, XXX. Stojković, *Mileševa* είκ. 17-19. Βλ. επίσης τους προφήτες σε χειρόγραφο του Βατικανού (gr. 1153), του 13ου αιώνα (Lazarev, *Storia* 282, είκ. 403-407. Ο. Demus, *The Style of the Kariye Djami and Its Place in the Development of Palaeologan Art, Kariye Djami* 4 144, είκ. 17).

227. Radojčić, *Mileševa* πίν. VIII, XIV. Stojković, *Mileševa* είκ. 8, 26.

228. Παρόμοια στον Συμεών της Ύπαπαντής στις προηγούμενες τοιχογραφίες της Σαμαρίνας (Μ. Γ. Σωτηρίου, *Η πρώτος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα, ΔΧΑΕ Δ'*, 1964-1965, πίν. 52).

229. V. J. Djurić, *Vizantinijske Freske u Jugoslaviji* (Beograd 1974) πίν. XIX. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες* άρ. 79.

ὅπως στὸν Συμεὼν καὶ τὸν Ἰωσήφ τῆς Ὑπαπαντῆς, σὲ ἀποστόλους τῆς Κοίμησης, σὲ μορφὲς τῆς Ἀποκαθίλωσης καὶ σὲ νεαρὸ μαθητὴ τῆς Προσευχῆς, στὸ δεξιὸ ἄκρο μπροστὰ²³⁰.

Μὲ τις τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ πατριαρχεῖο τοῦ Ρεć, ἀπὸ τὴν πρώτη φάση τῆς διακόσμησης στὸν τροῦλο καὶ σὲ προσκείμενες ἐπιφάνειες, ἡ ὁποία τοποθετεῖται περὶ τὸ 1230-1240 ἢ στὸ 1250, οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας παρουσιάζουν ὀρισμένη συνάφεια ὕφους καὶ τρόπων, πού συνηγορεῖ γιὰ τὴ χρονικὴ τους ἐγγύτητα.

Ἡ ἀδρότητα τῆς ζωγραφικῆς ἐρμηνείας, τὸ ζωπρὸ πλάσιμο τῶν προσώπων μὲ τοὺς ἔντονους χαρακτῆρες, τὸ προηγμένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ φυσικὴ σύσταση καὶ γιὰ τὴν κίνηση τῆς μορφῆς στὸν χῶρο, πού ἐκδηλώνεται μὲ μαλακὲς στροφὲς καὶ κάμψεις καὶ προσδίδει, μὲ γνώση τῆς ἀνατομίας τοῦ σώματος, ἀλήθεια στὴ στάση, ἀποτελοῦν κοινὰ σημεῖα ἀναφορᾶς στὴν ἐντύπωση τῶν δύο ἔργων. Τὸ ἴδιο καὶ ὁ τρόπος πού σκιάζονται πλατιά τὰ φορέματα κατὰ μέρος, διαγράφουν τὰ μέλη καὶ δείχνουν συγκρατημένα τὸν ὄγκο τους, ὅπως, κυρίως, στὴν Ψηλάφηση τοῦ ναοῦ τῆς Βλαχέρνας. Σὲ λεπτομέρειες, παρατηροῦνται τὰ ἐλαφρὰ καὶ ὀξύληκτα, μὲ σπαστὴ γραμμὴ ἀποπτύγματα πού σχηματίζει στὰ πλευρὰ τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ στὸν Πιλάτο (εἰκ. 10) καὶ τοῦ Φιλίππου στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17) ἢ ἐκεῖνο τοῦ Θωμᾶ στὴν ἴδια παράσταση καὶ τοῦ Ἰωακείμ στὴν Εὐλόγηση τῆς Παναγίας (εἰκ. 5), τὰ ὁποία συνιστοῦν τυπικὸ, διακοσμητικὸ στὴν ὑπὸ του, στοιχεῖο τοῦ ἱματίου τῶν ἀποστόλων στὴν Ἀνάληψη τοῦ τροῦλου στὸ Ρεć²³¹. Ἐπίσης, οἱ γραμμικὲς καὶ ἐπίπεδες, γεωμετρικοῦ τύπου, πτυχὲς στὸ φόρεμα τοῦ νεαροῦ συνοδοῦ τῶν ἀρχιερέων στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10, 83), πού προσιδιάζουν σὲ πλατιὲς ἐπιφάνειες τῶν ἱματίων ἐκεῖ²³². Οἱ σωματικὲς ἀναλογίες, ἡ χαρακτηριστικὴ διάρθρωση τοῦ λαιμοῦ καί, κάποτε, ὁ τρόπος πού σχεδιάζονται τὰ αὐτιά, οἱ ἀδρὸι χαρακτῆρες καὶ τὸ φωτεινὸ περίγραμμα τῶν μορφῶν συντείνουν στὴν προσέγγιση τῶν δύο ἔργων. Τὸ κλίμα συγγένειας προσδιορίζει καὶ ἡ δυνατὴ ὁμοιότητα τῆς φυσιογνωμίας σὲ μερικὲς περιπτώσεις. Σημειώνονται τὸ φωτεινὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἑμπαϊγμό (εἰκ. 13, 85), πού ἀντιστοιχεῖ στὸ κάλλος μὲ ἀρχαγγέλου στὴν Ἀνάληψη²³³, καὶ τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ (εἰκ. 18, 93) πού, μὲ τὰ ἔντονα χαρακτηριστικὰ καὶ ἰδίως τὰ ἀμυγδαλόσχημα μάτια μὲ τὰ δασιὰ τοξωτὰ φρύδια, προσομοιάζει μὲ ἱπταμένου ἀγγέλου στὴν ἴδια παράσταση²³⁴.

Στὴ Βλαχέρνα, ὁ αἰθέριος Χριστὸς στὸ Χαῖρε τῶν μυροφόρων μεσουρανεῖ ὑπερκόσμιος ἀνάμεσα στὰ δύο βουνά, πού ἀναμερίζουν τὸν ὄγκο τους

μπροστὰ στὴ θεϊκὴ παρουσία (εἰκ. 14), σὲ σύνθεση πού ἀναλογεῖ μὲ τοῦ Χαίρετε στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Τριάδας τῆς Σοροćани, περὶ τὸ 1260-1265²³⁵. Κοινὸ, ἐπίσης, πρότυπο σύνθεσης ὑπόκειται στὴν Ψηλάφηση (εἰκ. 17) τῶν δύο μνημείων καὶ στὴν Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἔνδεκα μαθητῆς²³⁶, ὅπου ὁ Χριστὸς, ὑπερυψωμένος καὶ ἀπόμακρος στὶς παραστάσεις τῆς Σοροćани, ἀκροπατεῖ στὸ κατώφλι ὁμοίας βαριᾶς μαρμάρινης θύρας, μὲ τριγωνικὸ ἀέτωμα ἐκεῖ, στὸ μέσο τοῦ χαμηλότερου τοίχου πού ὀροθετεῖ τις πυκνὲς καὶ ἀποτραβηγμένες στὰ πλάγια ὀμάδες τῶν μαθητῶν.

Ἀναλογίες παρατηροῦνται, ἀκόμη, σὲ μερικὲς μορφὲς καὶ στοιχεῖα. Τὸ ἱμάτιο τοῦ Πέτρου στὴν Ψηλάφηση, μὲ τὴν πλούσια πτύχωση καὶ τὴν ἔντονη φωτοσκίαση, τυλιγμένο μὲ ἀλλεπάλληλες δυνατὲς καμπύλες στὸ ἀριστερὸ χέρι του, μὲ τὸ δεξιὸ καλυμμένο ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, ἔχει τὸ παραπλήσιο στὴ μεγαλειώδη Κοίμηση τῆς Θεοτόκου τῆς Σοροćани, στὸν ἀπόστολο πού ἵσταται δεξιὰ ἀπὸ τὸν Παῦλο²³⁷. Ἡ φυσιογνωμία του, ἐπίσης (εἰκ. 98), παρομοιάζει στὸν τύπο καὶ στὴν ἔκφραση πάθους μὲ τὸν Πέτρο σὲ παραστάσεις τοῦ ἴδιου ναοῦ²³⁸, ἐνῶ ἡ ἤρεμη μορφή τοῦ ἁγίου Παντελεήμονα (εἰκ. 27) θυμίζει, μὲ τὴ φυσικότητα τῆς κατὰ μέτωπο στάσης καὶ τῶν πτυχῶν στὰ φορέματα, νεαρὸ μάρτυρα²³⁹. Χαρακτηριστικὲς οἱ πτυχὲς τοῦ ἱματίου πού σχηματίζονται μὲ τὴν ἀνοικτὴ στάση στὰ πόδια τοῦ Ματθαίου, μὲ τὸν ὁποῖο μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ ὁ παράπλευρος

230. Radojić, *Mileševa* πίν. XX. Stojković, *Mileševa* εἰκ. 22, 23, 29, 32. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 80.

231. Djurić ὁ.π. (σημ. 229) πίν. XXII. R. Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of Peć* (Beograd 1964) εἰκ. 4-6, 11, 14. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 84.

232. Ljubinković ὁ.π. εἰκ. 4, 6, 7, 11. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 84-86.

233. Djurić ὁ.π. (σημ. 231). Ljubinković ὁ.π. εἰκ. 4, 13. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 85.

234. Ljubinković ὁ.π. εἰκ. 16, 17. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 86.

235. Djurić, *Soroćani* πίν. XXII. Rajković, *Soroćani* εἰκ. 28.

236. Djurić, *Soroćani* πίν. XXIV. Rajković, *Soroćani* εἰκ. 3, 31.

237. Djurić, *Soroćani* πίν. XXVII, XXXVIII. Rajković, *Soroćani* εἰκ. 51. Lazarev, *Storia* εἰκ. 438. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 90.

238. Djurić, *Soroćani* πίν. XXVII, XLIX. Rajković, *Soroćani* εἰκ. 34, 52.

239. Djurić, *Soroćani* πίν. LII. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 89.

τοῦ Πέτρου στοῦ ἄκρο δεξιά τῆς Ψηλάφησης (εἰκ. 17), ἔχουν τὸ ἀντίστοιχο στοῦ φόρεμα τῆς Εὐας στὴν Ἀνάσταση²⁴⁰. Σὲ λεπτομέρειες, πάλι, τὸ ἀναπετάριν πὸν σχηματίζει πίσω τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα στὴν Προδοσία (εἰκ. 9) συγκρίνεται μὲ ἐκεῖνο τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ στὸν Εὐαγγελισμό²⁴¹. ἡ τράπεζα στὴν Εὐλόγησι τῆς Παναγίας (εἰκ. 5) μὲ τὴν κλίνη τῆς Θεοτόκου στὴν Κοίμησι²⁴², μὲ τὴν ἰδιαίτερη προοπτικὴ δῆλωσι, μὲ τὰ πόδια νὰ φαίνονται κάτω καὶ τὶς ἴδιες στὴν ἐνδυτὴ πλατιῆς καὶ γωνιώδεις, ἀχογραμμένες πτυχές.

Καίτοι σημαντικὲς γιὰ τὴ χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βλαχέρνας οἱ γενικὲς καὶ οἱ εἰδικότερες, σποραδικὲς μᾶλλον, ὁμοιότητες μὲ τὰ προαναφερόμενα ἔργα, πὸν μερικὲς ἀναπέμπουν σὲ παλαιότερα ὑποδείγματα, δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ στηρίξουν τὴ σχέση τους σὲ ἐπίπεδο οὐσιαστικῆς ὡς πρὸς τὸ ὕψος συγγένειας. Τὸ μνημειακὸ ἀνάστημα, ἡ φωτεινὴ τρυφερότητα καὶ ἡ πυκνὴ ψυχρὸν σύνθεσι τῶν μορφῶν τῆς Mileševa, ἡ πλαστικὴ εὐπρέπεια καὶ ἡ αἰσθαντικότητά τους στοῦ Ρεῦ, τὸ ζωγραφικὸ μεγαλεῖο, ὁ ρυθμὸς, ἡ εὐφυχία καὶ τὸ πάθος ἐκείνων τῆς Sopoćani ἀντιτίθενται, ἐξίσου, στὴν ἰδιοσυστασία τῶν μορφῶν στοῦ ἔργο τῆς Ἄρτας. Αὐτὲς διακρίνονται στὰ δύο ἄνισα μέρη του μὲ τὴν κόσμια ἐπιτήδευσι τῶν κορνῆνειων τρόπων, μὲ τὸ δραματικὸ μέγεθος, τὴν ἐλαφρότητα τῆς κίνησης, τὴν εἰλικρίνεια τῆς στάσης καὶ τὸν παλμὸ τῆς πλούσιας ἔκφρασης καί, ἀντίστοιχα, μὲ τὴν πλαστικὴ νευρώδη ὑψή τους, τὴν ψυχικὴ ὄρμη καὶ τὴν ἀλήθεια τῶν χαρακτήρων.

Σὲ σχέση μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ρεῦ, μὲ τὸ ἀδρὸ ὕψος τῶν ὁποίων συνδέεται περισσότερο ἡ διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας στοῦ κλίμα τῆς σύγχρονης τέχνης, θὰ πρέπει νὰ σημειωθοῦν, εἰδικότερα, στὶς βασικὲς διαφορὲς τους ἡ συνεκτικὴ ὁμοιογένεια τῶν συστατικῶν στοιχείων, ἰδίως τῆς πτύχωσης μὲ ἀδρομερῆ γεωμετρικὰ σχήματα πὸν ἐπαναλαμβάνονται στὰ ἱμάτια, ἡ στέρεη διαμόρφωσι καὶ ἡ συμπαγῆς πλαστικότητι τῶν ἀγίων τοῦ Ρεῦ. Πιὸ εὐκίνητη καὶ χυμώδης στὴ ζωγραφικότητά της, ἡ τέχνη στὴ μονῆ τῆς Βλαχέρνας παραθέτει τὴ δυναμικὴ ἐκζήτηση καὶ τὴ λεπτομερῆ διεργασία τῆς σύνθετης μορφῆς καί, ἐπιπλέον, τὴν εὐαισθησία τοῦ ἀνθρωπιστικοῦ πνεύματος πὸν ψηλαφεῖ τὴν πνοὴ καὶ τὸ ἦθος τῶν εἰκονιζομένων προσώπων.

Ὅμοιειδῆς τάσεις μιᾶς κοινῆς στὴν καταγωγὴ καί, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, μητροπολιτικῆς τέχνης συνδέουν, ἐξἄλλου, τὴ διακόσμηση τῆς Βλαχέρνας μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Τραπεζοῦντα, οἱ ὁποῖες χρονολογοῦνται λίγο μετὰ τὸ 1250. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ φυσικὸ καὶ

τὸ ἀρχιτεκτονικὸ τοπίο, ἡ πολυκοσμία τῶν παραστάσεων καὶ ἡ ζωντάνια τῆς διήγησης ὡς τάσεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, τὸ δυνατὸ χρῶμα καὶ ἡ κοσμητικὴ διάθεσι χαρακτηρίζουν ἐξίσου στὰ δύο μνημεῖα τὴν ἔκφρασι μιᾶς πλούσιας καὶ ἐντυπωσιακῆς τέχνης. Ἀντιστοιχίες διαγράφονται, ἐπίσης, στὶς σωματικὲς ἀναλογίες, στὴν εὐκαμπτη πλαστικότητι τῶν μορφῶν καὶ τὴν πολύπτυχη διάρθρωσι τοῦ ἐνδύματος, στὴν ποικιλία τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, πὸν ἐνίοτε ἀνακαλοῦν πρόσωπα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, καὶ στὴ συναισθηματικὴ τους ἐνάργεια. Σὲ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα, ἡ ὀρμητικὴ κίνηση τοῦ Πέτρου στὴν Προδοσία τῆς Βλαχέρνας (εἰκ. 9) ἀναλογεῖ μὲ τοῦ ἴδιου ἀποστόλου στὴν Ψηλάφηση τῆς Ἁγίας Σοφίας²⁴³ – ὅμοια, μὲ γυναικεῖας μορφῆς στὶς σύγχρονες τοιχογραφίες τοῦ Προφήτη Ἡλία τῆς Morača²⁴⁴. ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοσι τοῦ λαιμοῦ του μὲ νεαροῦ ἀποστόλου στὴν ἴδια παράστασι, δεξιά, πὸν στρέφει ἔντονα τὸ κεφάλι πρὸς τὸν ἐπόμενο, σὲ στάσι πὸν μοιάζει μὲ τοῦ Μάλχου²⁴⁵.

Μεταξὺ ἄλλων, ἡ διαμόρφωσι τῶν κτισμάτων καὶ τῶν ὀρειῶν ὄγκων στὶς διάφορες παραστάσεις δείχνει τὴν τέχνη στοῦ μοναστηρίου τῆς Ἄρτας πιὸ συντηρητικὴ ἀπὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας, καθὼς καὶ οἱ ποικίλοι σχηματισμοὶ στὰ φορέματα, πὸν παραμένουν πιστότεροι στὴν κλασικὴ τυπολογία τῆς πτύχωσης. Στὰ ἀνάλογα φωτοσκιασμένα ὑφάσματα σημεῖο συγγένειας ἀποτελεῖ, ἐν μέρει, ὁ τρόπος πὸν τονίζονται οἱ ἀκμὲς τῶν πτυχῶν μὲ λευκὲς γραμμικὲς, παράλληλες πινελιῆς στοῦ φόρεμα, ἰδίως, τοῦ ἀριστεροῦ ἀρχιερέα στὴν Κρίσι τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 10) – σὸν τοῦ Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν στὶς προγενέστερες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Ροδιᾶς στὴν περιοχὴ τῆς Ἄρτας²⁴⁶. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο χαρακτηρίζονται συχνότερα οἱ πτυχές στὴ διακόσμηση τῆς Ἁγίας Σοφίας²⁴⁷, ἡ ὁποία, ἐξἄλλου, διακρίνεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς ποιότητα.

240. Djurić, *Sopoćani* πίν. XIX, XX. Rajković, *Sopoćani* εἰκ. 59. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 124. Σημειώνεται ἡ ἀντιστοιχία τοῦ Ματθαίου, ἐπίσης σὸν τρόπο τῆς πτύχωσης, μὲ τὸν ἴδιο ἀπόστολο στὴν πρότυπη μικρογραφία τοῦ Petrop. gr. 21 (δ.π. σμ. 133).

241. Djurić, *Sopoćani* πίν. VII. Rajković, *Sopoćani* εἰκ. 14.

242. Djurić, *Sopoćani* πίν. XXVII. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 90.

243. Talbot Rice, *Haghia Sophia* πίν. 45.

244. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 81. St. Petković, Thirteenth Century Frescoes in Morača Monastery, *CIEB* XV, II, B (Αθῆναι 1981) εἰκ. 3.

245. Talbot Rice, *Haghia Sophia* πίν. 45.

246. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* εἰκ. 75.

247. Talbot Rice, *Haghia Sophia* πίν. 45.

Οι δυνατότητες που προσφέρει η σύγκριση των τοιχογραφιών της Βλαχέρνας με εξαίρετα, όπως τα προαναφερόμενα, έργα προσδιορίζουν τη σημαίνουσα θέση της διακόσμησης και δηλοποιούν την ώριμη εποχή της δημιουργίας της γύρω στο 1250 και με άκραία χρονικά όρια το 1240-1460, ανάμεσα στις διακοσμήσεις της Mileševa και της Soročani και πλησιέστερα σε εκείνες του Ρεέ και της Τραπεζούντας. Παράλληλα, δίνουν έδαφος στην υπόθεση για την έλευση των ζωγράφων της μονής από σπουδαίο καλλιτεχνικό κέντρο. Μερικές, ακόμη, χαρακτηριστικές και ασυνήθιστες, λεπτομέρειες που παραπέμπουν σε έργα της Κωνσταντινούπολης, ενισχύουν αυτή την υπόθεση.

Συγκεκριμένα, τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια που λοξεύουν προς τα άκρα επάνω, όπως του Χριστού στον Έρπαιγμό, το Χαίρε των μυροφόρων και την Ψηλάφηση (εικ. 13, 14, 18, 85, 93), θυμίζουν με το ιδιότροπο σχήμα τα μάτια αποστόλων σε ανάγλυφα κιονόκρανα ναών της Κωνσταντινούπολης από τον 13ο ή τις αρχές του 14ου αιώνα²⁴⁸. Το πλούσιο αναπετάριον που σχηματίζει το ιμάτιο του Χριστού στην Προδοσία, περνώντας επάνω από το χέρι και ανεμίζοντας στο ύψος της μέσης του πίσω (εικ. 9), έχει το πλησιέστερο στο εὐαγγελιστάριο 587μ. της μονής Διονυσίου, στον Χριστό της Προδοσίας και της Ανάστασης²⁴⁹. Στη μορφή τους αντίστοιχει, επίσης, η στάση και η κίνηση, παρότι ήρεμότερη, του Ίησου στην Προδοσία της Βλαχέρνας και η πτυχολογία των ιματίων του. "Ας σημειωθεί και το βαθύ άνοιγμα που διαμορφώνει με σπαστή γραμμή το ιμάτιο στο άριστερό χέρι του Πέτρου στην Ψηλάφηση, καθώς πέφτει από τον ώμο μπροστά και έρχεται από το πλάι, για να κλείσει αναδιπλωμένο στο καμπτόμενο χέρι, που επαναλαμβάνεται με ελαφρότερο σχέδιο και χρώμα στο χέρι του Χριστού στην Ψηλάφηση (εικ. 17, 18) και στο Χαίρετε (εικ. 14, 90) και του Πέτρου στην Ίαση του παραλυτικού (εικ. 20, 101). Παρόμοιο υπάρχει στο άριστερό χέρι του προφήτη Μιχαΐα της μονής στο Δαφνί²⁵⁰ και ανάλογο, σε άνοιγμα από τον ώμο, στο ιμάτιο του αποστόλου Λουκά στις αρχικές τοιχογραφίες της μονής της Ζίτσα, περί το 1220²⁵¹, ενώ θυμίζει το κλειστό σχήμα του αποπτύγματος στο ιμάτιο του Χριστού σε μικρογραφία του κώδ. Plut. V 9 της Φλωρεντίας, από τον 10ο αιώνα²⁵². Στην ίδια μικρογραφία έντοπίζεται, καθώς σημειώθηκε, το μόνο γνωστό προηγούμενο με τα οκτάκτινα άστρα που κοσμούν τις κεραίες στο φωτοστέφανο του Χριστού στις παραστάσεις του βορειοδυτικού διαμερίσματος²⁵³. "Ας παρατηρηθεί, τέλος, το διπλό απιδόσχημο περίγραμμα που υποδηλώ-

νει στο άκρο το καλυμμένο από το ιμάτιο άριστερό χέρι του Πέτρου στην Ψηλάφηση, όπως εκείνο του προφήτη Νάθαν σε έξοχη μικρογραφία του 10ου αιώνα, επίσης, στο φαλτήριο Paris. gr. 139²⁵⁴.

Τα αναφερόμενα στοιχεία αποκαλύπτουν, κυρίως, στο μέρος που τους αναλογεί, το πλούσιο καλλιτεχνικό υπόβαθρο της τέχνης στον ναό της Βλαχέρνας. Μαρτυρούν, επίσης, την απτή οικειότητα των ζωγράφων της μονής με την παράδοση της μητροπολιτικής τέχνης. Οικειότητα που, σε συνδυασμό με τα καθόλου συναγόμενα από το ζωγραφικό πρόγραμμα και από την εικονογραφική και την τεχνοτροπική συνάφεια με εξαίρετα προηγούμενα και σύγχρονα έργα, δεν αποκλείει και την καταγωγή των ζωγράφων από την Κωνσταντινούπολη. Άλλωστε, την έλευσή τους από μεγάλο, όπωςδήποτε, κέντρο αποδεικνύει και η σύγκριση με τις τοιχογραφίες που υπάρχουν από την ίδια εποχή στην Άρτα, κυρίως δέ με τις λίγες όρατες στο διακονικό του καθολικού στη μονή της Κάτω Παναγιάς, που ίδρυσε ο δεσπότης Μιχαήλ Β'²⁵⁵. Οι τελευταίες είναι έργο αξιόλογης τέχνης, με κομψότητα σχεδίου, με πλαστική ποιότητα και άνεση κίνησης, που, όμως, δεν εκφεύγουν από τα όρια της ζωγραφικής ή όποια ασκήθηκε, γενικότερα, στην έλλαδική περιοχή.

248. J. Maksimović, La sculpture byzantine du XIII^e siècle, *L'art byzantin du XIII^e siècle* 25, εικ. 3, 5. *Byzantium, Faith and Power* αρ. 50, 53-55 (S. T. Brooks).

249. *Θησαυροί του Αγίου Όρους Α* εικ. 190, 233. Βλ. επίσης τον Χριστό στην Είς Άδου Κάθοδο του Petrop. gr. 21 (Zakharova, *The Trebizond Lectionary* ό.π. (σημ. 133) 61 κέ., εικ. 2).

250. Diez - Demus, *Daphni and Hosios Lucas* εικ. 57.

251. V. J. Djurić, La peinture murale serbe au XIII^e siècle, *L'art byzantin du XIII^e siècle* 154 κέ., εικ. 3. Ό ίδιος, *La peinture murale byzantine* πίν. III.6.

252. Βλ. σημ. 129.

253. Βλ. σ. 35 της μελέτης.

254. Lazarev, *Storia* εικ. 109. Βλ. επίσης Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εικ. 117, 118.

255. Όρλάνδος, Κάτω Παναγιά 84 κέ., εικ. 17, 18. Djurić, *La peinture murale byzantine* 221, πίν. XI.20. Καμαρούλιας, *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου Β'* εικ. 230. Παπαδοπούλου, *Η Βυζαντινή Άρτα* 99 κέ., εικ. 116, 117. Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας* 36, εικ. 22.

Ἐρείσματα γιὰ τὴ στερρή, διαπιστωμένη στὰ προηγούμενα, σύνδεση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας μὲ τὴν παράδοση τῆς μητροπολιτικῆς τέχνης τοῦ Βυζαντίου παρέχει ἔμμεσα καὶ ἡ πρόσφατη ἱστορία τοῦ ἰδρύματος.

Στὸ διάστημα τῶν ἐτῶν 1225/6 ἢ 1227-1230, ποὺ ὁ Θεόδωρος Κορνηνὸς Δούκας τῆς Ἠπείρου βασιλεύει στὴ Θεσσαλονίκη²⁵⁶, χρονολογεῖται τὸ γνωστὸ συνοδικὸ γράμμα τοῦ μητροπολίτη Ναυπάκτου καὶ Ἄρτης Ἰωάννη Ἀποκαύκου γιὰ τὴ μετατροπὴ τῆς ἕως τότε ἀνδρῶας μονῆς τῆς Βλαχερνιτίσσης σὲ «σωστικὴ κιβωτὸ» γυναικῶν²⁵⁷. Αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴ μοναδικὴ μαρτυρία κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα καὶ πολύτιμη πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὸ μοναστήρι καὶ τὶς νέες ἐνοίκους του.

Καθὼς ἀναφέρει ὁ Ἀπόκαυκος²⁵⁸, «*ἡ καθ' ἡμῶν ἐξουσία, ἡ εὐσεβὴς καὶ φιλόθεος... Ἰδοῦσα γάρ, ὡς πολλαχῆ κατὰ τόπους ἀνδρῶα μὲν ἀνφοδομνται φροντιστήρια, γυναικεῖον δὲ σπανίως ἢ οὐδαμοῦ... βουλὴν ἐβουλεύσατο τὴν ὄντως ἐπαινετὴν καὶ ὄλην εἰς Θεὸν ἀνανεύουσαν, καὶ ταύτην μετὰ ἐπισκοπικῆς ἐκχωρήσεως... Καὶ τέως πρῶτον τὴν κατὰ τὴν Ἄρταν κενώσασα τῆς Βλαχερνιτίσσης ὀνομαζομένην μονὴν τῶν ἐνοικούντων αὐτῇ μοναχῶν... ἐκ κεκαρμένων γυναικῶν ἀνεπλήρωσεν· ὅσαι καὶ μᾶλλον τῶν κατὰ πόλιν οἰκεῖων ἀπαναστάσαι πνευματικῶν φωλεῶν, τά τε γένη καὶ τοὺς τρόπους ἐπίσημοι, διὰ τὴν κατασχούσαν τὴν καθ' ἡμῶν Βασιλεύουσαν θεῖαν εἶποι τις καὶ φλόγα καὶ μάστιγα, ἕως καὶ ταύτης τῆς ἐτέρας σωστικῆς ὡς ἂν εἶπη τις κιβωτῶ εἰσῆχθησάν τε καὶ ἐνετέθησαν... αἶ τε ἀπὸ τῆς μακρᾶς ὑπερορίας καὶ τῆς σφετέρας ἐγκατοικίσεως ἐνταῦθα καὶ παρὰ τοῖς κρατοῦσι τούτοις γινόμεναι ἔνδημοι ἔχοιεν καὶ αὐταὶ τὴν εἰρημένην μονὴν κατάλυμα σωστικὸν καὶ ζωῆς ταρεῖον πλουσιοπάροχον· καθότι ἐξ εὐπορίας τῶν ζωαρκῶν καὶ τοῦτο τὸ φροντιστήριον (Ὀμηρίδαι λεγόντων) «οἶνοπληθὲς πολὺπυρον» καὶ κατὰ θέσιν τὴν τοπικὴν καὶ ἀστικὸν ὁμοῦ καὶ ἐρημικὸν οἷς τε οὐ μακρὰν ἀνακεχωρήκει τοῦ πολιτεύματος καὶ οἷς τῷ παραρρέοντι ναυσιπόρῳ διοριζόμενον ποταμῷ κεῖται πρὸς τοῖς ποσὶν ὄρους ἐκεῖσε τοῦ τὴν μονὴν ἀνατρέχοντος», ποὺ θὰ κάλυπτε τὴν ἐπιθυμία «τὴν ἀσκῆσιν καὶ ἐν ἐρήμῳ αὐλίζεσθαι... ἂν δὲ καὶ χρειώδη τινὰ τὰς μοναχὰς ἐπιλείπειεν, ὅσα <ἐν> ἐνδύμασιν, ὅσα ἐν ὑποδήμασιν... ἐγγὺς ἢ πόλις αὐτῇ καὶ τὴν τοῦ χρησίου εὐθύς παραμυθῆσεται ἔνδειαν. Ἄλλ' οὕτω μὲν ἢ μονὴ καὶ εὐπορίας ἔχει καὶ θέσεως*

τοπικῆς, οἱ δὲ κρατοῦντες οὗτοι βασιλεύοντες... καὶ διασκεψόμενοι καὶ τελέσαντες τῆς σωτηρίου ταύτης περὶ τὸ θῆλυ προνοίας ἀπολίφονται τοὺς μισθοὺς, ἡ δὲ καθ' ἡμῶν ἐπισκοπικὴ ἐποπτεία τῷ ἀγαθῷ σπουδάσματι τούτῳ συνδραμοῦσά τε καὶ συνευδοκῆσασα τὸ κύρος ἔχειν τὴν πρᾶξιν ταύτην καὶ εἰς τοὺς ἐξῆς ἐθέσπισε χρόνους».

Προηγεῖται ἔκτενὲς σκεπτικὸ γιὰ τὴν ἰσοτιμία καὶ τὴν κατὰ φύσιν ταυτότητα τῶν δύο γενῶν καὶ γιὰ τὴ μέριμνα ποὺ εἶχαν λάβει «οἱ τῆς Βασιλευούσης οἰκίτορες», οἱ ὁποῖοι «οὐκ ἀνδρῶνας μόνον... ἀλλὰ καὶ γυναικῶνας σεμνοὺς εἰς γυναικῶν ἐνοίκησιν προσεδείμαντο»²⁵⁹. Μὲ κατάληξη δὲ στὸ παράδειγμα τῆς Κωνσταντινούπολης, κατονομάζονται, σὲ ἐπίρρωση τῆς πράξης, στὸ τέλος τοῦ γράμματος καὶ μὲ ἔκτενή, ἐπίσης, ἀναφορὰ στὰ καθέκαστα ἐπιφανεῖς μονές ποὺ εἶχαν μεταποιηθεῖ σὲ γυναικεῖες στὴ Βασιλεύουσα, καθὼς ἡ μονὴ τοῦ Δαλμάτου καί, πιὸ πρῖν, τοῦ Ζαούτζη· ἐπίσης ἡ μονὴ τῆς Δεκανῆς στὴ Θήβα καὶ «*Ἡ σήμερον δὲ κατὰ τὴν Μεγαλόπολιν γυναικεῖα μονὴ τῆς αἰοιδίου σεβαστοκρατείας καὶ μητρὸς τοῦ κραταιοῦ καὶ ἀγίου ἡμῶν βασιλέως ἐξ ἀνδρῶας καὶ αὐτῆ... καὶ φιλοτίμου τῆς σεβαστοκρατορικῆς χειρὸς εὐπορήσασα...*»²⁶⁰.

256. Βλ. σχετ. Σταυρίδου-Ζαφράκα, Συμβολὴ 39 κέ. Ἡ ἀναγόρευση τοῦ Θεοδώρου Δούκα σὲ αὐτοκράτορα τοποθετεῖται στὰ τέλη τοῦ 1225 ἢ στὸ 1226 (αὐτόθι 57), ἡ τελετὴ τῆς στέφης καὶ χρίσης μεταξὺ Ἀπριλίου καὶ Αὐγούστου τοῦ 1227 (Ε. Βέν-Σεφερλῆ, Ὁ χρόνος στέφους τοῦ Θεοδώρου Δούκα ὡς προσδιορίζεται ἐξ ἀνεκδότων γραμμάτων Ἰωάννου τοῦ Ἀποκαύκου, *BNJ* 21, 1971-1974, 278 κέ. Σταυρίδου-Ζαφράκα ὁ.π. 44 κέ., 60 κέ.) ἢ στὰ τέλη Μαΐου-ἀρχὲς Ἰουνίου καὶ ἴσως στὶς 29 Μαΐου τοῦ 1227, ἑορτὴ τῆς Πεντηκοστῆς (αὐτόθι 44, σημ. 18. Ἡ ἴδια, Ἡ χρονολόγησις ἐπιστολῶν καὶ ἐγγράφων τοῦ Ἰωάννη Ἀποκαύκου, *Ἐγνατία* 4, 1993-1994, 145 κέ., μὲ σχετικὴ βιβλιογραφία).

257. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα. Βλ. ἐπίσης Talbot, *Affirmative Action* (μὲ μετάφραση τοῦ συνοδικοῦ γράμματος στὴν ἀγγλικὴ) 402 κέ.

258. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα 17-19.

259. Αὐτόθι 14 κέ., 16.

260. Αὐτόθι 19 κέ. Ὁ Ἰωάννης Ἀπόκαυκος ἀποκαλεῖ Μεγαλόπολη τὴ Θεσσαλονίκη, καθὼς προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα. Βλ. καὶ ἐπιστολὴ του τὸ 1226 στὸν Θεόδωρο Δούκα: «*ἐσσεῖται καὶ ὁ Ναυπάκτου τοῦ τῆς βασιλείας σου ὀρισμοῦ, ἦν καὶ ἀξιῶσαι με Κύριος ἐν τῷ κατὰ τὴν Μεγαλόπολιν βασιλικῷ θρόνῳ καθιδρυμένῃν ιδεῖν...*» (Σταυρίδου-Ζαφράκα, Συμβολὴ 56). Πρβ. Talbot, *Affirmative Action* 399, 408. Ἡ σεβαστοκράτειρα μητέρα τοῦ Θεοδώρου ἀνα-

Τὸ συνοδικὸ γράμμα τοῦ Ἀποκαύκου, μεστὸ σὲ πληροφορίες, σὲ θέσεις καὶ ἀντιλήψεις τοῦ μορφωμένου ιεράρχη γιὰ τὸν γυναικεῖο μοναχισμό, ἔχει πρόδηλη ἀξία γιὰ τὴν ἱστορία τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας, τῆς ὁποίας διαφωτίζει μίᾳ σημαντικὴ πτυχὴ. Ἡ μετατροπὴ τῆς ἀνδρῶας μονῆς σὲ γυναικεία, γιὰ τὸ μὴ καινοφανὲς τῆς ὁποίας ἀντλήθηκαν ἀκλόνητα ἐπιχειρήματα, πρέπει νὰ ἦταν καθοριστικὴ γιὰ τὴ μετέπειτα πολιτεία τῆς κατὰ τὸν 13ο αἰώνα, καθὼς ἀποδεικνύει τὸ σωζόμενον καθολικὸ μὲ ὅ,τι διατήρησε ἀπὸ τὴ διακόσμηση καὶ τὰ ὑπάρχοντά του.

Τὸ ὄνομα καὶ ἡ κατάσταση τῆς μονῆς, τὰ ἐχέγγυα ποὺ παρείχαν ἡ θέση καὶ ἡ εὐπορία τῆς γιὰ τὸν ἀπρόσκοπτο μοναχικὸ βίον καὶ ἡ καταγωγὴ τῶν μοναστριῶν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καταγράφονται μὲ ἀκρίβεια. Ἡ μονὴ τῆς Βλαχερνιτίσσης ἦταν εὐπορη, «ζωῆς ταμεῖον πλουσιοπάροχον», μὲ εὐνοϊκὴ, καὶ ὄχι μόνο γιὰ τὸν πορισμὸ τῶν χρειωδῶν, θέση κοντὰ στὴν Ἄρτα, συγχρόνως δὲ μακριὰ ἀπὸ τὴν τύρβην τῆς πόλης, ἀπὸ τὴν ὁποία χωριζόταν μὲ τὸν παραρρέοντα, πλωτὸ Ἄραχθο· σὲ τόπο ἐρημικὸ, «ὡς εἶναι τὰς ἐν αὐτῷ καὶ μοναστρίας ἐν αὐτῷ καὶ μιγάδας, τῷ τε δηλαδὴ τῆς πόλεως γειτονήματι καὶ τῷ ἐχόμενα τοῦ βουνοῦ» μὲ «τὸ τῶν ἐκεῖσε πύκνωμα θάμνων καὶ τὰ στεφανωματικὰ λεγόμενα τῶν φυτῶν»²⁶¹.

Τὰ πλεονεκτήματα τῆς μονῆς ἀσφαλῶς ἱκανοποιούσαν τὶς πρόσφυγες μοναχὲς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, οἱ ὁποῖες «παρὰ τοῖς κρατοῦσι τούτοις γινόμεναι ἔνδημοι» ἦταν, καθὼς τονίζει ὁ Ἰωάννης Ἀπόκαυκος, «τά τε γένη καὶ τοὺς τρόπους ἐπίσημοι». Εἶναι δὲ εὐλογο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἄσκησαν ὀρισμένη ἀπὸ τὴ θέση τους ἐπιρροὴ γιὰ τὴν ἐκπλήρωση τοῦ αἰτήματος, ἴσως κατευθεῖαν στὸν Θεόδωρο Δούκα ἢ, ἐγγύτερα, στὴ βασίλισσα Μαρία Δούκαινα, πιθανῶς γιὰ νὰ στεγασθοῦν στὴ συγκεκριμένη μονή. Τὸ γεγονὸς τῆς μετατροπῆς τῆς σὲ γυναικεία, πέραν τοῦ πρωτοφανοῦς γιὰ τὴν περιοχὴ, ἀφοροῦσε σὲ ἓνα εὐκατάστατο μοναστήρι, μὲ ὄχι ἀσήμαντο ἀριθμὸ μοναχῶν, ὅπως εἰκάζεται ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα στὴν ἀπομάκρυνση καὶ τὴν κατάταξη τῶν προηγουμένων ἐνοίκων τοῦ «ἐν ἐτέραις μοναῖς ἀνδρῶν» στὴν Ἄρτα «ὡς μὴ καθά τι ρεῦμα ποτάμιον κατὰ τὰς ῥυμοτομίας ταύτης τῆς πόλεως μεταγγιζόμενοι τε καὶ μεταρρέοντες ἑαυτοὺς καὶ τὴν ἱερὰν ἐξουδενῶσαι περιβολήν»²⁶².

Ὁ Ἰωάννης Ἀπόκαυκος διεκτραγωδεῖ σὲ ἄλλο σημεῖο τὶς ἀξιοκαταφρόνητες, τότε, συνθῆκες ἀπὸ τὴν ἀνυπαρξία γυναικεῖων μονῶν στὴν πόλη: «παρὰ τοῖς προτεμενίσμασι τῶν ναῶν ἐπίσθραϊς ταῖς καλύβαις καὶ κλινιδίων ἀχρείων

μόνων χωρητικαῖς τὰς μοναχὰς ἐνοικίζεσθαι». Ἐπιπλέον, ὑπογραμμίζει τὸ δίκαιο καὶ τὸ πρέπον τῆς πράξης «ἵνα καὶ τὸ κατὰ τόπους μετέωρον θήλυτρον ἔχη ὅπου καὶ ἀποθρίξαιτο»²⁶³.

Ἀπὸ τὴν ὅλη διατύπωση τοῦ συνοδικοῦ γράμματος διαφαίνεται ὡς πιθανὸ ὅτι οἱ σθεναροί, προσεκτικὰ ἐπιλεγμένοι, λόγοι στοὺς ὁποίους βασίσθηκε τὸ αἶτημα τῶν εὐγενικῆς καταγωγῆς μοναστριῶν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη πρὸς τοὺς κρατοῦντες θὰ ἦταν, κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον, αὐτοὶ ποὺ ὑποστήριξε καὶ ἀνέπτυξε ὁ σοφὸς ποιμενάρχης, ὥστε νὰ κατασιγασθοῦν καὶ οἱ ὅποιες ἀντιδράσεις θὰ μπορούσε νὰ προκαλέσει ἢ, ἀσφαλῶς ὄχι εὐκολη, ἀπομάκρυνση τῶν ἀνδρῶν ἀπὸ τὸ πνευματικὸ κατάλυμά τους καὶ ἡ ἐκχώρηση τῆς μονῆς τῆς Βλαχερνιτίσσης σὲ αὐτές. Ἀπὸ τούτη τὴν ἄποψη εἶναι εὐνόητο τὸ βάρος ποὺ δόθηκε στὰ ἀνεκαθεν ἰσχύοντα στὴ Βασιλεύουσα, στοὺς θεσμούς τῆς ὁποίας, ἄλλωστε, ἐδράσθηκε ἡ ὀργάνωση τοῦ δυσμικοῦ κράτους τῆς Ἡπείρου²⁶⁴. Προσφυῆς καὶ τὸ οἰκεῖο παράδειγμα τῆς μονῆς στὴ Θεσσαλονίκη ποὺ ἡ σεβαστοκράτειρα μητέρα τοῦ Θεοδώρου Δούκα μετέτρεψε σὲ γυναικεία καί, μὲ τὶς γενναϊόδωρες παροχὲς τῆς Ζωῆς Δούκαινας, «τοῖς κατὰ πόλιν ἐκεῖσε γυναικεῖοις φροντιστηρίοις ἐκ μεγέθους ἐκ καλλονῆς ἐξ εὐπορίας προσόδων καὶ πρωτεύει καὶ ἀριστεύει»²⁶⁵, ἀποτελοῦσε ἐπίσης φωτεινὸ προηγούμενο γιὰ τὴν εὐμενὴ ἀποδοχὴ τοῦ αἰτήματος. Μπορεῖ δὲ νὰ θεωρηθεῖ ὡς πολὺ πιθανὸ ὅτι οἱ εὐγενεῖς μοναχὲς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη ἐξασφάλισαν τὴν εὐνοια τῶν Κορνηνῶν τῆς Ἡπείρου καὶ ἐφεξῆς σὲ ὅσα φιλόδοξα ἔπραξαν γιὰ τὴν προκοπὴ τῆς μονῆς τους, εἰδικότερα γιὰ τὴν ἀνοικοδόμηση, τὴν ἀρτίωση καὶ τὴν «καλλονή» τοῦ καθολικοῦ, ποὺ ἀναδείχθηκε σὲ ταφικὴ ἐκκλησία τοῦ οἴκου τῶν δεσποτῶν. Στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς πολιτικῆς αἰτιολογεῖται ἡ ἀνάθεση, ἀργότερα, τῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης τοῦ ναοῦ σὲ σημαντικούς μαῖστορους, ποὺ μπορεῖ ἐπίσης νὰ ἦρθαν ἀπὸ τὴν Πόλη.

φέρεται ὅτι ἦταν ἡ Ζωὴ Δούκαινα (D. I. Polemis, *The Doukai, A Contribution to Byzantine Prosopography* (London 1968) 87, ἀρ. 40, σημ. 12, σ. 89, ἀρ. 42).

261. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα 18.

262. Αὐτόθι.

263. Αὐτόθι 17 καὶ 18.

264. G. Prinzing, Studien zur Provinz und Zentralverwaltung im Machtbereich der epirotischen Herscher Michael I. und Theodoros Dukas, *Ἡπειροχρον* 24, 1982, 73 κέ. Α. Σταυρίδου-Ζαφράκα, Ἡ κοινωνία τῆς Ἡπείρου στὸ κράτος τοῦ Θεοδώρου Δούκα, *Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου* 314 κέ., 333.

265. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα 20.

Μία ακόμη πληροφορία του 13ου αιώνα είναι δυνατό να σχετίζεται με τη μονή της Βλαχέρνας. Χρονολογείται κοντά στο 1234, λίγα χρόνια μετά τη μετατροπή της σε γυναικεία, και αφορά στην Άννα, τη θυγατέρα του Θεοδώρου Κορμνηνού Δούκα και σύζυγο του Στεφάνου Ραδοσλάβου της Σερβίας. Έπειτα από την εκθρόνιση και την έξορία του το 1233, ο Ραδοσλάβος κατέφυγε με τη σύζυγό του στις αρχές του 1234 στη Ραγούσα και εκείθεν στο Δυρράχιο, όπου «ένας μεγάλος Φράγκος», καθώς ιστορείται, του πήρε με την απειλή του ξίφους την Άννα, η οποία κατέληξε αργότερα σε γυναικεία μονή της Ήπειρου²⁶⁶. Το αναφερόμενο μοναστήρι ενδέχεται να ήταν αυτό της Βλαχέρνας στην Άρτα, όπου, λογικά, ύστερα από τις περιπέτειές της, η Άννα θα ζήτησε προστασία και καταφύγιο κοντά στους οικείους της, βρίσκοντας στην πλησιόχωρη της πόλης μονή «κατάλυμα σωστικόν». Εάν η υπόθεση αληθεύει, η εγκαταβίωση της Άννας στη Βλαχερνίτισσα θα παρείχε νέες σοβαρές δυνατότητες πρόσβασης στον ήγεμονικό οίκο της Άρτας για την οικονομική και άλλη ενίσχυση των προς έκταληση έργων, που θα ανήκαν στις προτεραιότητες των καλογραιών.

Η κτιριακή κατάσταση του καθολικού της μονής κατά την εποχή της μετατροπής της σε γυναικεία παραμένει άγνωστη. Και δεν είναι, συγκεκριμένα, σαφές από τα σωζόμενα εάν στους ακόλουθους χρόνους έως την πτώση του Θεοδώρου Δούκα (1230) συντελέσθηκαν ή ανοικοδόμησε της τρίκλιτης βασιλικής που υφίσταται και ο γλυπτικός διάκοσμος. Το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε ήταν βραχύ και, πιθανώς, μικρότερο από αυτό των τεσσάρων ή πέντε ετών (1225/6-1230) που, κατ' αρχήν, δίνουν τα στοιχεία του συνοδικού γράμματος του Αποκαύκου.

Το συνοδικό γράμμα περιέχεται στον, άλλοτε σιναϊτικό, κώδικα Petrop. gr. 250, στα φ. 55α-57α²⁶⁷. Η αρχή του, καθώς αναφέρεται, συμπίπτει στο ίδιο φύλλο (55α) με συνοδική πράξη της 4ης Απριλίου του 1228, σχετική με τη μακροχρόνια αντιδικία του μητροπολίτη Ναυπάκτου με τον επίσκοπο Άρτης Ίωάννη²⁶⁸. Η συνέχεια των δύο εγγράφων στο ίδιο φύλλο του κώδικα, μολονότι δεν αποτελεί ασφαλές τεκμήριο για τη χρονολόγηση του συνοδικού γράμματος για τη Βλαχερνίτισσα στο 1228 ή αργότερα, έχει ως ένδειξη ορισμένη αξία, γιατί συμφωνεί με τα έσωτερικά στοιχεία του.

Πρόκειται, ακριβώς, για τις αναφορές σε αυτό «ή καθ' ημάς έξουσία, ή ευσεβής και φιλόθεος», «οί δέ κρατούντες οὗτοι βασιλεύοντες», «του κραταιού και αγίου ημών βασιλέως». Η τελευταία

είναι η πιο ενδιαφέρουσα. Η αναγόρευση του Θεοδώρου Δούκα σε βασιλέα, ύστερα από την ανάκτηση της Θεσσαλονίκης στα τέλη του 1224, τοποθετείται από τη νεότερη έρευνα στο 1225/6, ή στέψη και η χρίση του στο 1227²⁶⁹. Με βάση αυτά τα στοιχεία, η αναφορά «του κραταιού και αγίου ημών βασιλέως» χρονολογεί με ασφάλεια το γράμμα του Ίωάννη Αποκαύκου μετά το 1225/6, όπότε ο Θεόδωρος Δούκας προσαγορευόταν «βασιλεύς», και, πολύ πιθανό, μετά την τέλεση της στέψης και της χρίσης του το 1227, στην οποία παραπέμπει το επίθετο «άγιος», το συνδεόμενο με τη χρίση²⁷⁰.

Έφόσον γίνει δεκτό ότι το συνοδικό γράμμα χρονολογείται στο 1227 ή αργότερα, και με την προϋπόθεση ότι η συνοδική επικύρωση δεν απέιχε από την έναρξη λειτουργίας της μονής ως γυναικείας, περιορίζεται ο χρόνος που μεσολάβησε από την εκχώρησή της έως το 1230. Στην προκειμένη περίπτωση, το διάστημα θα ήταν αρκετά μικρό για τον σχεδιασμό και την πραγματοποίηση ευρείας κλίμακας εργασιών για την ανοικοδόμηση και τη γλυπτική διακόσμηση του καθολικού, όταν, κίολας, προείχαν άλλα ζητήματα για την αναδιοργάνωση της μονής. Και τότε, εάν δεν είχε ανακαινισθεί πριν από την εγκατάσταση των μοναστριών της Κωνσταντινούπολης, ο ναός στη δεύτερη οικοδομική φάση της τρίκλιτης βασιλικής, επίσης το μαρμάρινο τέμπλο και τα άλλα γλυπτά που τον κόσμησαν θα έπρεπε να τοποθετηθούν, μάλλον, σε μέρος ή όλο στους χρόνους του Μιχαήλ Β' Δούκα, ο οποίος ανέλαβε κατόπιν τη διακυβέρνηση της Ήπειρου (περ. 1230-1267/8).

Πιστεύεται, γενικότερα, ότι στην εποχή του Μιχαήλ Β', γύρω στα μέσα του αιώνα και δη μετά

266. Nicol, *Despotate* 123. N. D. Papadimitriou, *Les femmes de rang impérial et la vie monastique à Byzance, Women and Byzantine Monasticism* 71 (B11).

267. Του μοναχού Ίσαάκ του Μεσοποταμίτη, 14ου αιώνα. Βλ. Παπαδόπουλο Κεραμέα, *Συνοδικά γράμματα 4. Σταυρίδου-Ζαφράκα, Ή χρονολόγηση επιστολών ό.π. (σημ. 256)* 143 (με βιβλιογραφία).

268. Παπαδόπουλος Κεραμέας, *Συνοδικά γράμματα 5, 23 κέ., άρ. 9. Κ. Λαμπρόπουλος, Ίωάννης Απόκαυκος, Συμβολή στην έρευνα του βίου και του συγγραφικού του έργου* (ιδ. διατρ., Άθήνα 1988) 272 κέ., άρ. 20. Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Συμβολή 164, άρ. 36, σ. 167, άρ. 9.*

269. Βλ. σημ. 256.

270. Για την τιτλοφορία του Θεοδώρου Δούκα πριν και μετά την αναγόρευση και την τέλεση της στέψης και χρίσης του βλ. Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Συμβολή 43 κέ., 48 κέ.* Ή. Γιαρένης, *Πτυχές της αντιπαράθεσης Νικαιας και Ήπειρου, Ό ρόλος του χρίματος, Μεσαιωνική Ήπειρος* 108 κέ., 111.

τὸ 1240, ἔλαβε χώρα μία τρίτη οἰκοδομικὴ φάση, πού ἐντοπίζεται στὴν ἀνωδομή του, κατὰ τὴν ὁποία προστέθηκαν οἱ τρεῖς τρούλοι καὶ τὸ φουρνικό²⁷¹. Τελευταία ἔχει διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι αἰτία τοῦ ἔργου θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἡ μερικὴ καταστροφὴ τῆς ἐκκλησίας ἀπὸ σεισμό τοῦ 1231, μὲ τὸν ὁποῖο συνδέθηκαν ἀνάλογες ἐργασίες μετασκευῆς στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Κάτω Παναγιάς, ἐπίσης τῆς ἀγίας Θεοδώρας στὴν πόλη²⁷².

Παρότι ἀμαρτύρητος στὶς σύγχρονες πηγές γιὰ τὴν Ἄρτα, «σεισμὸς φοβερῶτατος» μνημονεύεται στὸ νεότερο Χρονικὸ τοῦ Γαλαξειδίου ὅτι κατέστρεψε τὶς ἐκκλησίες καὶ «οἱ Γαλαξειδιῶταις... ἐπαρακάλεσεν τὸν δέσποτα Μιχαὴλ» καὶ κτίσθηκε «μὲ ἔξοδα ὅλο βασιλικὰ τοῦ Κύρ Μιχαὴλ» τὸ μοναστήρι τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ «ἔστοντας καὶ τὸ ὄνομά του [τοῦ Μιχαὴλ Δούκα] γραμμένο σὲ μία κολώνα μαρμαρένια, πού εἶνε ἐμπρὸς στὸν νάρθηκα»²⁷³. Τυχὸν σοβαρὸς κλονισμὸς τοῦ καθολικοῦ τῆς Βλαχέρνας ἀπὸ τὴν ἴδια αἰτία θὰ ἀποτελοῦσε βásiμο λόγο γιὰ μία ἐκτεταμένη ἐπέμβαση στὸν ναὸ σὲ χρόνο πού, ἐνδεχομένως, δὲν ἀπεῖχε πολὺ ἀπὸ τὴν προγενέστερη ἀνακαίνιση καί, ἐφόσον δὲν ὑφίστατο στατικὸ πρόβλημα, γιὰ τὴν τυπολογικὴ τροποποίησή του σὲ λαμπρότερο οἰκοδόμημα, μὲ τὴν προσθήκη τῶν τρούλων. Ἀλλὰ τὸ ζήτημα δὲν ἔχει ἀκόμη διερευνηθεῖ.

Τὴν ὀριστικὴ διαμόρφωση τῆς τρουλαίας κατασκευῆς ἀκολούθησε ὁ τοιχογραφικὸς διάκοσμος. Ὅσα συνάγονται ἀπὸ τὰ σωζόμενα μέρη καὶ ἀναπτύχθηκαν στὰ προηγούμενα κεφάλαια, ἀναφορικὰ μὲ τὴν ἐπιλογή καὶ τὴ διάταξη παραστάσεων καὶ μορφῶν, τὴν εἰκονογραφικὴ διαπραγματεύση, τὴν τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση καὶ τὴν, ἐν γένει ὑψηλή, ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν, συνδέουν τὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐκκλησίας μὲ σπουδαία, στὴν πλειονότητα, ἔργα σὲ ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίες ναῶν καὶ σὲ μικρογραφίες χειρογράφων πού ἀναπέμπουν, μὲ ἄμεση ἢ ἔμμεση σχέση, κυρίως στὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ πλῆθος, τὸ εἶδος καὶ ἡ ὑψὴ αὐτῶν τῶν στοιχείων ὀδηγοῦν στὴν εὐλόγη εἰκασία ὅτι ἡ συνάφεια τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βλαχέρνας μὲ τὴν ἐκλεκτὴ παράδοση τῆς μητροπολιτικῆς τέχνης εἶναι δυνατό νὰ ὀφείλεται κατὰ κύριο λόγο στὴν ἀριστοκρατικὴ καταγωγή καὶ στὴν προέλευση τῶν πρώτων μοναστηριῶν, πιθανῶς καὶ στὴν προέλευση τῶν ζωγράφων, ἀπὸ τὴν Πόλη. Εἶναι ἐπόμενο νὰ υποθέσουμε ὅτι οἱ μοναχὲς «ὅσαι καὶ μάλλον τῶν κατὰ πόλιν οἰκειῶν ἀπαναστάσαι πνευματικῶν φωλεῶν, τὰ τε γένη καὶ τοὺς τρόπους ἐπίσημοι»²⁷⁴, ἐκεῖνες πού ζοῦσαν ἀκόμη, ἴσως καὶ ἄλλες πού εἶχαν, στὸ μεταξύ, ἀκολουθήσει στὴν Ἄρτα, προσ-

δοκοῦσαν μὲ ὑπερηφάνεια, πού εἶχαν ἐνσταλάξει στὶς νεότερες ἀδελφές, καὶ ἐπιθυμοῦσαν μὲ πύρωμα νοσταλγίας νὰ μεταγγίσουν στὴ νέα ἐστία τους τὶς οἰκειὲς μορφές τῆς τέχνης ἀπὸ τὶς λαμπρὲς διακοσμῆσεις τῆς Βασιλεύουσας, πού θὰ ἀναδεικνυαν τὴ μονὴ τους στὴν πρωτεύουσα τοῦ ἠπειρωτικοῦ κράτους.

Ἐνδέχεται ὅτι, γιὰ τοῦτο, οἱ μοναχὲς ἀναζήτησαν ζωγράφους πού εἶχαν ἐργασθεῖ στὴν Κωνσταντινούπολη εἴτε εἶχαν ἐκπαιδευθεῖ στὴν καλλιτεχνικὴ τῆς παράδοση, καθὼς ὑποδηλώνει καὶ ἡ εὐδιάκριτη διαφορὰ τῆς ποιότητος ἀπὸ τὶς σύγχρονες, περίπου, τοιχογραφίες στὴν Κάτω Παναγία. Ἐξάλλου, εἶναι πιθανὸ ὅτι στὰ ζωγραφικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ βοηθήματα πού θὰ εἶχαν οἱ ἀγιογράφοι τῆς Βλαχέρνας περιέχονταν καὶ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. Στὴν ἄποψη συναινεῖ ἡ εὐθεῖα συσχέτιση παραστάσεων, ὅπως τῆς Ἀπιστίας τοῦ Θωμᾶ, μὲ μικρογραφίες. Ἄς προστεθεῖ ὅτι καὶ ἡ ἀναζήτηση κωδίκων ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Βλεμμύδη κατὰ τὸ ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα τὸ 1238/9²⁷⁵, ὅπου πῆγε στὴν Ἠπειρο καί, ὡς φαίνεται, φιλοξενήθηκε καὶ στὴν Ἄρτα, ὑπονοεῖ τὴν ὑπαρξὴ χειρογράφων ἀνάμεσα στὰ πολυτίμα πράγματα πού θὰ εἶχαν στὶς ἀποσκευές τους οἱ εὐπατρίδες εἴτε ἱερωμένοι πρόσφυγες ἀπὸ τὴν Πόλη, ἴσως καὶ οἱ εὐγενεῖς μοναχὲς τῆς Βλαχέρνας.

Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς, ἐντυπωσιακὸ στὸν ὄγκο καὶ τὴν ἐξωτερικὴ του ἐμφάνιση καὶ ὑποβλητικὸ στὴν ἐσωτερικὴ του διάπλαση καὶ ἀτμόσφαιρα, ἀναδίδει μὲ ὅσα διασώζονται ἀπὸ τὰ ὠραίας τέχνης γλυπτὰ καὶ τοιχογραφίες, τὰ πολυτελῆ δάπεδα καί, ἰδίως, ἀπὸ τὶς σαρκοφάγους τῶν Κομνηνοδουκάδων τὴν εἰκόνα ἑνὸς κατ' ἐξοχὴν ἀριστοκρατικοῦ ἰδρύματος, πού κόσμησε τὴν πρωτεύουσα τοῦ λεγομένου δεσποτάτου τῆς Ἄρτας.

271. Βλ. σμ. 5.

272. Π. Γ. Φουντάς, Κάτω Παναγία στὴν Ἄρτα: Παρατηρήσεις στὴν οἰκοδομικὴ ἱστορία τοῦ ναοῦ, 25ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Ἀθήνα 2005) 132 κέ. Ὁ ἴδιος, Μία καταστροφικὴ σεισμικὴ ἀκολουθία κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα ὡς χρονολογικὸ *terminus* γιὰ ἐπεμβάσεις σὲ μνημεῖα μιᾶς εὐρύτατης γεωγραφικῆς ἔκτασης, 28ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Ἀθήνα 2008) 99 κέ., ὅπου ἡ καταστροφὴ τῶν ναῶν τῆς Ἄρτας ἀποδίδεται σὲ σεισμοὺς τοῦ 1231.

273. Κ. Ν. Σάθας, *Χρονικὸν ἀνέκδοτον Γαλαξειδίου* (Ἀθήνησιν 1865) 200. Γιὰ τὸν ναὸ καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα Π. Α. Βοκοτόπουλος, Παρατηρήσεις στὸν ναὸ τοῦ Σωτήρος στὸ Γαλαξίδι, ΔΧΑΕ ΙΖ', 1993-1994, 199 κέ.

274. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα ἀρ. 3, σ. 18.

275. D. M. Nicol, Ἀπὸ τὴν ἄλωση ἕως τὴν ἀνάκτηση τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1204-1261), *ΙστΕΕ Θ'*, σ. 106. Σταυρίδου-Ζαφράκα, Τὸ ἀξίωμα τοῦ «δεσπότη» ὁ.π. (σμ. 1) 90.

Ἡ παρουσία τῶν σαρκοφάγων, μὲ τὰ πλούσια καὶ βασιλικῆς εἰκονογραφίας ἀνάγλυφα καὶ τὶς λόγιες ἐπιγραφές, διαιωνίζει τὴ σύνδεση μὲ τὸν ἡγεμονικὸ οἶκο τῆς Ἄρτας, ποὺ φαίνεται νὰ ἀπνηχεῖ καὶ ἡ παράδοση γιὰ τὴ στενὴ σχέση τῆς βασίλισσας Θεοδώρας Δούκαινας, συζύγου τοῦ Μιχαήλ Β', μὲ τὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας²⁷⁶.

Τὴν οἰκονομικὴ ἐνίσχυση καὶ μᾶλλον τὴν εὐρύτερη σύμπραξη τῶν δεσποτῶν στὴ δημιουργία τοῦ ναοῦ, καθόλου, ὑποδηλώνει, ἂν μὴ καὶ προυποθέτει, ἡ ἐξέχουσα ποιότητα τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς του διακόσμησης. Ἀντάξια τῆς εὐγενικῆς φιλοδοξίας τῶν μοναστηριῶν γιὰ τὴν ἐκκλήσια τους, θὰ ἦταν ἡ ἀρμόζουσα γιὰ τὸ ἱερὸ ποὺ ἔγινε μαυσωλεῖο τῶν Κορνηνοδουκάδων. Καὶ δὲν ἀποκλείεται ὅτι ἡ θέση τῆς ἐκκλήσιας ὡς ταφικῆς ὀρίσθηκε ἐπίσημα ἤδη μὲ τὴν ἀνοικοδόμησή της ἀπὸ τὸν Μιχαήλ Δούκα.

Ὡς ἐνδειξη ἰσχύει ἡ μεγάλη μαρμάρινη, σὲ ἔξωργο ἀνάγλυφο εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ ναοῦ, ὑψωμένη σὲ περίοπτο σημεῖο τῆς νότιας πλευρᾶς, κατέναντι τῆς Ἄρτας καὶ τοῦ Ἀράχθου, ὅπου καλύπτει τὸ κεντρικὸ παράθυρο ἐπάνω ἀπὸ τὴ θύρα (εἰκ. 3, 4)²⁷⁷. Ἡ ἐπιβλητικὴ εἰκόνα τοῦ προστάτη τῶν Ἀγγέλων τῆς Ἠπείρου, ποὺ τὸ ὄνομά του ἔφερε ὁ Μιχαήλ Δούκας, φαίνεται νὰ ἴσταται σὲ μνεῖα τοῦ δεσπότη, στὴ γενναιοδωρία τοῦ ὁποῖου θὰ πρέπει νὰ ὀφείλεται ἡ ἀνοικοδόμηση τοῦ ναοῦ. Ἡ παράσταση τοῦ ἀρχαγγέλου μὲ κατάκοσμα φορέματα καὶ ἀνεσπασμένη τὴ ρομφαία στὸ χέρι, ποὺ παρέμπει στὸ ὑπόρρημα τοῦ ἀρχιστρατήγου, ἐπίσης τοῦ φύλακα καὶ ψυχοπομποῦ, ὑπενθυμίζει τὴν εὐεργεσία τοῦ δεσπότη, στὴν περίπτωσιν δὲ ποὺ τοποθετήθηκε μὲ τὸ τέλος τῶν κτιριακῶν ἐργασιῶν ὑποσημαίνει καὶ τὴ χρῆση τῆς μοναστηριακῆς ἐκκλήσιας ὡς ταφικῆς τοῦ Μιχαήλ. Οὐσιώδη στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης ποὺ ἀκολούθησε, συγκεκριμένα οἱ πυκνὲς παραστάσεις ἀπὸ τὰ Πάθη καὶ τὴν Ἀνάσταση στὰ γωνιακὰ διαμερίσματα ὅπου ἐναποτέθηκαν οἱ σαρκοφάγοι, συνδηλώνουν αὐτὸ τὸν προορισμό.

Στὴν ἐπισκόπηση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος παρατηρήθηκε ἡ ἰδιάζουσα εἰκόνιση τοῦ Σολομώντα (εἰκ. 30) μὲ τὸν Ἐζεκία (εἰκ. 31) στὸ ἀνατολικὸ τόξο τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος²⁷⁸, ὅπου, καθὼς πιστεύεται, ἀπόκειται ἡ σαρκοφάγος τοῦ δεσπότη Μιχαήλ Β'. Ἡ ἀσυνήθιστη, ὡς πρὸς τὴ σύζευξη καὶ τὴ θέση, παράσταση τῶν δύο βασιλέων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης στὴν ἀπὸ Ἀ. εἴσοδο τοῦ ταφικοῦ χώρου, μὲ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ νοήματα ποὺ ἐμπεριέχει, ὤθησε, κατὰ κύριο λόγο, στὴν ἀνάγνωση τῆς διακόσμησης σὲ ἓνα δεῦτερο ἐπίπεδο

ιδεῶν, ποὺ θὰ εἶχαν ἀντίκρισμα στὴν ἱστορία τοῦ Μιχαήλ Δούκα· συγκεκριμένα, στὴν πολιτεία του ἀναφορικὰ μὲ τὸ δράμα ποὺ συντάραξε στὶς ἀρχὲς τὴ συζυγικὴ ζωὴ του μὲ τὴ Θεοδώρα καὶ σημάδεψε τὴ μετέπειτα ἐπίδοση τοῦ δεσπότη σὲ ἔργα θρησκευτικῆς εὐποιίας.

Πρόκειται γιὰ τὴ γνωστὴ ἱστορία ἀπὸ τὸν βίο τῆς ὁσίας Θεοδώρας, τὸν ὁποῖο συνέγραψε ὁ μοναχὸς Ἰὼβ Μέλης ὁ Ἰασίτης στὰ ὕστερα τοῦ 13ου αἰώνα²⁷⁹. Καθὼς παραδίδει ὁ βίος²⁸⁰, καιρὸ ἀπὸ τὸν γάμο καὶ τὴν εὐτυχισμένη συμβίωση τοῦ Μιχαήλ Δούκα καὶ τῆς ἐνάρετης Θεοδώρας «*γυναικὶ γάρ τινι ἐξ εὐγενῶν Γαγγρηνῆ τὸ ἐπώνυμον, πορνικῶς ὁ Μιχαήλ ἐπιμανεῖς, καὶ τὸ τῆς αἰσθήσεως ὑγιᾶς μαγίαις ὑπ' ἐκείνης ὑποκλαπείς, μῖσος ἄσπονδον κατὰ τῆς ἰδίας ἐκτίσαστο γυναικός· καὶ ταύτην ἀπώσάμενος, τὴν μαινάδα φρενοβλαβῶς συνηγάγετο... Ἐπὶ πέντε οὖν ἔτεσι*» ἡ Θεοδώρα περιπλανήθηκε μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἄρτα, λησμονημένη, μὲ καρτερία καὶ πίστη ὑπομένοντας τὶς βαριεὲς κακουχίες «*τοῖς ἀπείροις δεινοῖς προσπαλαίουσα... φέρουσα καὶ βρέφος ἐν ταῖς χερσίν ὅπερ ἐκβληθεῖσα εἶχεν ἐγγάστριον*». Ἐν τέλει, μὲ τὴν παρέμβαση «*τῶν οὖν μεγιστάνων καὶ τὰ πρῶτα παρὰ Μιχαήλ τῷ Δούκα φερόντων... ἡ πονηρὰ πᾶσα εἰς φῶς ἤχθη πρᾶξις· καὶ ἐν νῷ γενόμενος ἐνσεῖσθεν (sic) ὁ Μιχαήλ, τὴν μακαρίαν αὐτῆς ἠγάγετο· καὶ λοιπὸν ἐπλήσθη χαρᾶς τὰ πάντα, καὶ ἀγαλλιάσεως. Διῆγον οὖν ἄμφω τὸν βίον, ἐν εἰρήνῃ καὶ ἀγάπῃ τῇ κατὰ Θεόν, τῆς ἑαυτῶν ἐπιμελούμενοι σωτηρίας· ἀξιώματι δεσποτῶν τιμηθέντες... καὶ... τὴν πρὸς ἀρετὴν ἀμιλλώμενοι καλὴν ἀμφότεροι ἄμιλλαν. Τὸν μέντοι δεσπότην καὶ σύνευνον ἡ ἀοίδημος Θεοδώρα τὰς περικαλλεῖς καὶ εὐαγεῖς ἰδοῦσα συστησάμενον δύο μονᾶς, τὴν τῆς Παντανάσσης φημι καὶ τῆς Παναγίας ἐπικεκλημένας, τῷ μεγαλομάρτυρι καὶ αὐτῇ Γεωργίῳ θεῖον ἀνήγειρε σεμνεῖον, καὶ εἰς γυναικεῖον τοῦτο συστησάμενον*».

Μὲ τὰ ἀναγραφόμενα στὸν βίο τῆς ὁσίας κτίσματα τοῦ Μιχαήλ Δούκα ταυτίζονται τὰ μονα-

276. Nicol, *Despotate* 169 κέ.

277. Ὁρλάνδος, *Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν* 40, εἰκ. 38 (μὲ χρονολόγησιν στὸν 16ο ἢ 17ο αἰώνα). Βοκοτόπουλος, Ἡ τέχνη τοῦ «δεσποτάτου» εἰκ. 184. Παπαδοπούλου, Ἡ *Βυζαντινὴ Ἄρτα* 74, εἰκ. 80, 82. Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 61 κέ., εἰκ. 53.

278. Βλ. στὰ προηγούμενα, σ. 44 τῆς μελέτης.

279. Migne, *PG CXXVII* (1864) στ. 904-908. Γιὰ τὴ χρονολόγησιν τοῦ βίου στὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα Λ. Ι. Βρανούσης, *Χρονικὰ τῆς μεσαιωνικῆς καὶ τουρκοκρατουμένης Ἠπείρου*, *Ἐκδόσεις καὶ χειρόγραφα* (Ἰωάννινα 1962) 53.

280. *PG CXXVII* στ. 904 κέ.

στήρια τῆς Παντάνασσας στὴ Φιλιπιάδα καὶ τῆς Κάτω Παναγιάς στὴν Ἄρτα²⁸¹. Στὰ ἔργα, ἐπίσης, τῆς καλῆς «πρὸς ἀρετὴν» ἄμιλλας τοῦ δεσπότη καταλέγονται ἡ μονὴ τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Γαλαξειδί, γιὰ τὴν ὁποία χαρακτηριστικὰ ἀναφέρεται στὸ *Χρονικὸ* τοῦ Γαλαξειδίου ὅτι «ὄνομα ἐβάλασι τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ, ποῦ ἔγλυσε τὸν Κύρ Μιχαὴλ ἀπὸ τὸ φοβερώτατο ἐκεῖνο ἀμάρτημα τοῦ Σατανᾶ»²⁸², πιθανότατα ὁ ναὸς τῆς μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Παρηγορήτισσας στὴν Ἄρτα, στὴν πρώτη μορφὴ του²⁸³, καὶ ὁ ναὸς τῆς Βλαχέρνας. Θεωροῦμε δὲ ὅτι τὸν ἀπόηχο τῶν γεγονότων ποῦ ἀφηγεῖται ὁ βίος τῆς ὁσίας βασίλισσας Θεοδώρας εἶναι δυνατὸ νὰ διασώζει ἡ σύγχρονη εἰκονογράφηση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας, μετουσιωμένο μὲ θρησκευτικὴ κοσμιότητα στὰ ἱστορούμενα, ἰδίως τοῦ νότιου κλίτους.

Στὴν ἀποψη ὁδηγοῦν οἱ προεξάρχουσες ἐννοιες τῆς μετάνοιας καὶ τῆς λύτρωσης στὴ διακόσμηση αὐτῆς τῆς πλευρᾶς, σὲ φορεῖς τῶν ὁποίων ἀναγορεύονται ὁ Σολομὼν καὶ ὁ Ἐζεκίας, οἱ ἱερατικοὶ ἅγιοι καί, κατ' ἐξοχὴν, ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος μὲ τὸ χωρίο στὸ εἰλητό, ποῦ εἶναι σπάνιο γιὰ τὴ θέση του στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ (εἰκ. 25). Πρόκειται γιὰ τὸ μέρος τῆς ἐκκλησίας ὅπου, πιθανῶς, ἀποτέθηκε ἡ σαρκοφάγος τοῦ Μιχαὴλ Β', καθὼς συνάγεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή μὲ τὸ ὄνομα τοῦ δεσπότη σὲ τμημα σπασμένης μαρμαρινῆς πλάκας ποῦ βρέθηκε στὸ προηγούμενο συνονθύλευμα τοῦ νότιου μνημείου καὶ ποῦ θὰ ἦταν ἡ καλυπτήρια πλάκα τοῦ τάφου στὴν ἀρχικὴ μορφὴ του²⁸⁴. Οἱ παραστάσεις ἀπὸ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ στὴν καμάρα τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος συνάδουν στὴν ταφικὴ χρῆση τοῦ χώρου. Παράλληλα, ὁδηγοῦν τὴ σκέψη στὴ μακροχρόνια περιπέτεια ποῦ ἀναστάτωσε τὸν ἡγεμονικὸ οἶκο, ἀσφαλῶς καὶ τὴν κοινωνία τῆς Ἄρτας, ἐνῶ ἡ Πεντηκοστὴ στὸν τροῦλο τοῦ κλίτους μοιάζει νὰ ἀλληγορεῖ, ἐπίσης, τὸν φωτισμὸ τοῦ μετανοημένου Μιχαὴλ Δούκα πού, μὲ τὴ χάρι τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ἔδωσε τέλος στὰ πάθη τῆς βασίλισσας Θεοδώρας καὶ ἔφερε στὴ λύση τοῦ δράματος.

Ἡ συνοχὴ νοήματος τῶν εἰκονιζομένων στὰ σωζόμενα μέρη τῆς διακόσμησης ἐνθαρρύνει αὐτὴ τὴν παράπλευρη ἑρμηνεία, τὴν ἐστιασμένη στὴν ἀρχουσα οἰκογένεια τῆς Ἠπείρου, καὶ εἰδικότερα στὸ πρόσωπο τοῦ Μιχαὴλ Δούκα. Μὲ τὴν ἰδιαίτερη ὀπτικὴ τῆς θὰ μαρτυροῦσε καὶ θὰ ἀναδείκνυε τὴν εἰλικρινὴ καὶ ἔμπρακτο, εὐεργετικὴ ἐπίσης γιὰ τὸν ναὸ τῆς Βλαχέρνας, καὶ σωτήρια τῆς ψυχῆς μετάνοια τοῦ Μιχαὴλ²⁸⁵.

Μὲ σημαίνουσα θέση σὲ ἓνα πλέγμα ἰδεῶν ποῦ ἡ ἑρμηνευτικὴ του προσέγγιση θὰ ταίριαζε

στὸ γυναικεῖο μοναστηριακὸ περιβάλλον – ἂν δὲν ἀνταποκρινόταν καὶ σὲ ἐπιθυμία τῆς βασίλισσας Θεοδώρας –, οἱ βασιλεῖς Σολομῶν καὶ Ἐζεκίας στὸ πρὸς Ἀ. τοξωτὸ ἀνοιγμα τοῦ ταφικοῦ χώρου, τοῦ πιθανῶς προορισμένου γιὰ τὴν ἀνάπαυση τοῦ ἡγεμόνα τῆς Ἄρτας, προσάγουν μὲ τὴ μοναδικὴ ἀπεικόνισή τους σὲ ζεῦγος, ἐδῶ, προσφυῆς καὶ ἐξέχον παράδειγμα τῆς σωτήριας μετάνοιας ποῦ βίωσαν, ὅμοια, κατὰ τὴν ἐνδοξη βασιλεία τους. Ὁ Σολομὼν «ὁ θαυμάσιος, ὁ καὶ χάριτος σοφίας πλήρης, οὗτος τὸ πονηρὸν ἐναντίον τοῦ Θεοῦ ποτέ, ποιήσας ἀπέστη αὐτοῦ... Ταῖς ἡδοναῖς ἐξελκόμενος, τῶν παθῶν αὐτοῦ κατερρυποῦτο...», γράφει ὁ Ἀνδρέας Κρήτης στὸν Μεγάλον Κανόνα (ὠδὴ ζ'), ποῦ ψάλλεται κατὰ τὴ Μεγάλῃ Τεσσαρακοστῇ καὶ στὸ τελευταῖο τροπάριο τῆς ἴδιας ὠδῆς «Ἐξέλιπον αἱ ἡμέραι μου ὡς ἐνύπνιον ἐγειρομένου· ὅθεν ὡς Ἐζεκίας δακρῦω, ἐπὶ κλίνης μου, προσθεῖναι μοι χρόνους ζωῆς»²⁸⁶. Ὁ ἱερὸς Φώτιος, ἀναφερόμενος στὴ μετάνοια ἐπίσης, «Ἐπίγνωσις ἀμαρτήματος καὶ συντριμμὸς καρδίας τοῦτο τὸ χάρισμα βρύουσι»,

281. Γιὰ τὶς δύο μονὲς Βοκοτόπουλος, *Παντάνασσα Φιλιπιάδος*. Ὁρλάνδος, Κάτω Παναγιὰ 70 κέ. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* 91 κέ.

282. Σάθας, *Χρονικὸν Γαλαξειδίου* ὁ.π. (σημ. 273) 200. Προηγείται (σ. 198 κέ.) σύντομη ἀφήγηση τῆς ἱστορίας τοῦ Μιχαὴλ Β' Δούκα, μὲ ἔμφαση στὰ γεγονότα τὰ σχετικὰ μὲ τὴ Θεοδώρα, σὲ προτροπὴ τῆς ὁποίας ἀποδίδεται καὶ ἡ οἰκοδόμησις τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σωτήρος. Ὁ Βρανούσης, *Χρονικά* (σημ. 279) 53 κέ., ἐπεσήμανε τὸν βίον τῆς ὁσίας ὡς μία ἀπὸ τὶς πηγὲς τοῦ *Χρονικοῦ*.

283. G. Velenis, *Thirteenth-Century Architecture in the Despotate of Epirus: The Origins of the School*, *Studenitsa et l'art byzantin* 280 κέ. L. Theis, *Die Architektur der Kirche Panagia Paregoretissa in Arta/Epirus* (Amsterdam 1991) 72 κέ. Ἡ ἴδια, *Die Architektur der Kirche der Panagia Paregoritissa*, *Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου* 475 κέ. Βοκοτόπουλος, *Ἡ τέχνη στὴν Ἠπειρο* 48, 49.

284. Ὁρλάνδος, *Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν* 30 κέ., 46, 48 κέ. D. M. Nicol, *Refugees, Mixed Population and Local Patriotism in Epirus and Western Macedonia*, *CIEB XV*, 1, 2 (Ἀθῆναι 1976) 30. Κατσαρός, *Λόγια στοιχεῖα* 523. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* 76 κέ. Ὁ Πάλλας (Epirus ὁ.π. (σημ. 2) στ. 284, 326) ὑπέθετε ὅτι πρόκειται γιὰ τὴ σαρκοφάγο τοῦ Νικηφόρου Α'.

285. Στὴ μετάνοια τοῦ Μιχαὴλ Δούκα παραπέμπουν ἐπίσης ἡ χαρακτὴ ἐπιγραφή στὸ καθολικὸ τῆς Κάτω Παναγιάς: «† Πύλας ἡμῖν ἀνοιξον ὧ (Θεο)ῦ Μ(ῆ)τερ | τῆς μετάνοιας τοῦ φωτός οὐ|σα πύλη» μὲ τὸ παράπλευρο σταυροειδὲς συμπλήρωμα σὲ πιθανὴ ἀνάγνωσή του «Δ(εσπότη) Μ(ιχαὴλ) Π(αράσχου) Ρ(ύσιν ἀμαρτημάτων)». Ὁρλάνδος, *Κάτω Παναγιὰ* 87, εἰκ. 19.

286 *Συνέκδομος* 375, 376. Βλ. καὶ σημ. 196.

προσθέτει «*Καὶ τοῦ λόγου σοι γινέσθω μαρτύριον Ἐζεκίας καὶ πόρνη*»²⁸⁷.

Καὶ τί ἀξιότερο τῆς σωτήριας μετάνοιας τοῦ Μιχαὴλ Δούκα θὰ ὑπαινισσόταν ἢ τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ στὸ μέρος ὅπου ἐπρόκειτο νὰ ταφεῖ ὁ δεσπότης; Τὴ βαρύνουσα, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη, εἰκόνιση τῶν δύο βασιλέων στὸν ταφικὸ χῶρο ὑποδηλώνει τὸ διατηρούμενο στὸ εἰληπτό τοῦ Ἐζεκία χωρίο, μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς εὐχαριστήριας προσευχῆς του στὸν Θεό «*Ἐγὼ εἶπα ἐν τῷ ὕψει τῶν ἡμερῶν μου*», διότι τὸν ἔσωσε ἀπὸ τὴ θανατηφόρο ἀσθένεια καὶ τοῦ πρόσθεσε χρόνους ζωῆς· «*Εἶλου γὰρ μου τὴν ψυχὴν, ἵνα μὴ ἀπόληται, καὶ ἀπέριψας ὀπίσω μου πάσας τὰς ἀμαρτίας*» (Ἦσ. ΛΗ' 17). Στὴν ὁδὸ πρὸς τὴ λύτρωση καλεῖ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος μὲ τὸ εἰληπτό του «*μετανοεῖτε, ἤγγικε γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν*», συμπαραστάτες οἱ θεράποντες ἅγιοι προσφέρουν τὴν ἴασιν· τὰ Πάθη μὲ τὰ ἀναστάσιμα γεγονότα, ἀπέναντι, φανερώνουν τὸ ἔργο τῆς θείας οἰκονομίας γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἡ Πεντηκοστὴ φέρνει τὴ φώτιση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος.

Στὴν πολυσημία τῶν ιδεῶν ποὺ ἐνδέχεται νὰ ἀναπτύχθηκαν σὲ αὐτὸ τὸ μέρος, ὁ Σολομών καὶ ὁ Ἐζεκίας, ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους βασιλεῖς τοῦ Ἰσραὴλ καὶ προπάτορες τοῦ Χριστοῦ, συνδέθηκαν ἴσως σὲ ζευγος καὶ γιὰ τὴν καίρια, καθὼς παρατηρήθηκε, σχέση τους μὲ τὸν ναὸ τῆς Ἱερουσαλὴμ, ποὺ ὁ πρῶτος ἀνήγειρε καὶ ὁ δεύτερος «*ἀνέφξε τὰς θύρας οἴκου Κυρίου καὶ ἐπεσκεύασεν αὐτάς*» καὶ μερίμνησε γιὰ τὸν ἐξαγνισμό του (Β' Παραλειπ. ΚΘ' 1-36). Ἡ παρουσία τους στὸν πιθανῶς ἐπιλεγμένο χῶρο γιὰ τὴν αἰώνια ἀνάπαυση τοῦ Μιχαὴλ Δούκα μπορούσε, ὡς ἐκ τούτου, νὰ ἔχει ἐπιπρόσθετη, στὴν ἀλληγορία της, σημασία γιὰ τὴν ἐξύμνηση τῆς θεάρεστης δραστηριότητος ποὺ ἐπέδειξε, ὕστερα ἀπὸ τὴ μετάνοιά του, ὁ φιλοκοδόμος δεσπότης στὰ ἔργα τῶν ναῶν. Ἡ συμβολικὴ ἀναγωγή στοὺς βιβλικούς βασιλεῖς, ἐνδεδειγμένη γιὰ τὸν ἡγεμόνα τοῦ ἡπειρωτικοῦ κράτους, θὰ ἀπέδιδε, ἐπιπλέον, τὴν ἀρμόζουσα τιμὴ στὸ πρόσωπο τοῦ Μιχαὴλ ὡς κτίτορα τῆς μονῆς, ἀφοῦ στὴν εὐεργετικὴ παρέμβασί του πρέπει νὰ ὀφείλονταν ἡ ἀνακαίνιση καὶ ἡ τοιχογράφηση τοῦ καθολικοῦ τῆς Βλαχερνιτίσσης.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει, προσέτι, ἡ ιδιότυπη φυσιογνωμία τοῦ νεαροῦ Σολομώντα (εἰκ. 30), μὲ μακρουλὸ πρόσωπο, λεπτὸ μουστάκι, ἀδιόρατο ὑπογένειο καὶ μακριά, ξανθοκόκκινα καὶ ἀπλωμένα στοὺς ὦμους μαλλιά. Πρόκειται γιὰ γνωρίσματα ποὺ, καθὼς σημειώθηκε ἤδη, ἀπέχουν ἀρκετὰ ἀπὸ τὸν συνήθη εἰκονογραφικὸ τύπο του καὶ δίνουν στὴ νεανικὴ μορφή σχεδὸν ἀτομικὸ χαρακτήρα· τὸν δείχνουν νὰ μοιάζει μὲ ἀρχοντό-

πουλο τῶν χρόνων ποὺ ζωγραφήθηκε ὁ ναός.

Καλὸς λόγος γιὰ αὐτὴ τὴ διαφοροποίηση, ὅπως σὲ συναφεῖς παραστάσεις ποὺ ἔχουν ἐπισημανθεῖ²⁸⁸, θὰ ἦταν ἡ ἀπόδοση στὸν προφπτάνακτα χαρακτηριστικῶν ποὺ τὸν προσομοίαζαν μὲ τὸν Νικηφόρο, τὸν πρεσβύτερο γιὸ καὶ διάδοχο τοῦ Μιχαὴλ Β'. Ἡ ἔνδειξη θὰ ἦταν ἰσχυρότερη ἔὰν καὶ στὸ πρόσωπο τοῦ ὄριμης ἡλικίας Ἐζεκία ὑπῆρχε ἀναγνωρίσιμη ἀπὸ τοὺς συγχρόνους ὁμοιότητα μὲ τὸν Μιχαὴλ. Σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ὁ πρωτότοκος Νικηφόρος συγκέντρωνε τιμὴ καὶ εὐχὲς γιὰ τὴ μακρομέρευση καὶ τὴ δόξα του ὡς ἄλλος Σολομών, μὲ ιδιαίτερες προσδοκίες τῶν καλογραιῶν γιὰ τὴ μελλοντικὴ, ἀπὸ πλευρᾶς του ἐπίσης, φροντίδα τῆς κοιμητηριακῆς μονῆς τῶν Κορνηνοδοουκάδων. Ἀξίζει, πάντως, νὰ προστεθεῖ ὅτι ὁ Νικηφόρος πρέπει νὰ ἦταν τὸ 1249 δεκαοκτὼ ἐτῶν²⁸⁹. Εἶχε, δηλαδὴ, τότε, περίπου τὴν ἄγουρη ἡλικία τοῦ Σολομώντα στὴν παράστασι τῆς Βλαχέρνας. Τοῦτο θὰ ὀδηγοῦσε στὴ χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ κοντὰ στὸ 1250, ὅπου ἄγουν, γενικότερα, καὶ τὰ συστατικὰ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ συνεκφορὰ στὶς τοιχογραφίες ἀπόψεων μὲ προσωπικότερο χαρακτήρα, τίς ὁποῖες ἐνδέχεται νὰ ὑπέβαλλαν τὰ εἰκονιζόμενα στὸν θεατὴ τοῦ καιροῦ, ἀπόψεων ὅπως αὐτὲς ποὺ ἐρευνήθηκαν, ἰδίως σὲ σχέση μὲ τὸ κρίμα, τὴ σωτήρια μετάνοια καὶ τὸ ἀγαθὸ πολίτευμα τοῦ Μιχαὴλ Δούκα, ἐναρμονίζεται στὶς προθέσεις της μὲ τὴ διττὴ ὑπόστασι τοῦ οἰκοδομήματος ὡς μοναστηριακοῦ καὶ ὡς ταφικοῦ τῶν Κορνηνοδοουκάδων ναοῦ, μὲ τὴν ἐπιβλητικὴ του ἐμφάνισι καὶ τὴν πλοῦσι κόσμησι. Καί, εἰδικότερα, συμφωνεῖ μὲ τὸ ποῖον, τὸ πνεῦμα καὶ τὴν οὐσία τῆς ζωγραφικῆς, κύριο γνώρισμα τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ ἡ θεωρία ἀριστοκρατικοῦ ἔργου.

Ἡ ἄριστη τεχνικὴ τῆς προετοιμασίας καὶ τῆς ἐκτέλεσις καὶ ἡ χρῆσι ἀκριβῶν ὑλικῶν, ἀφθονοῦ λαζουρίτη, σποραδικὰ καὶ χρυσοῦ, προσδιορίζουν εὐθύς ἐξαρχῆς τὴν ἀνώτερη ποιότητα τοῦ ἔργου. Εἶναι δὲ προφανὲς ἀπὸ τὰ γνωρίσματά του, ἐν γένει, ὅτι αὐτὸ εἶχε κυρίως, ἐκτὸς τῆς μονῆς, ἀποδέκτες τοὺς ἄρχοντες Κορνηνοὺς καὶ τὴν ἀριστοκρατία τῆς Ἄρτας.

287. Ἀριστάρχου, *Φωτίου λόγοι καὶ ὁμιλίαι* (ἐν Κωνσταντινουπόλει 1900) Π, Ξ, «ὁμιλία δευτέρα· λεχθεῖσα τῇ ἁγίᾳ παρασκευῇ ἐν τῷ ἄμβωνι τῆς ἁγίας Εἰρήνης, μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν τῆς κατηχήσεως», σ. 150 καὶ 151, ἀντίστοιχα.

288. Μουρίκη, *Νέα Μονὴ* 150 κέ. Η. Maguire, *The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading*, *DOP* 46, 1992, 212.

289. Nicol, *Despotate* 149.

Ἀπὸ τὸ περιβάλλον τῆς τοπικῆς ἀρχοντίας πρέπει, τῶντι, νὰ ἀπέρρεαν καὶ σὲ αὐτό, πρωτίστως, νὰ στόχευαν τὸ σχεδὸν ἐπιδεικτικῆς βαρύτητας ὕψος, τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει, ἄλλωστε, τὸ συνολικὸ δημιούργημα τοῦ ναοῦ, καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα εὐκοσμίας, πλοῦτου καὶ μεγαλείου ποῦ ἀναδίδει ἡ ζωγραφικὴ σύνθεσις. Τῇ διακρίνουν ἡ πολυκοσμία, ἡ ἀφηγηματικὴ ἀρτιότητα καὶ ἡ παραστατικὴ ἔντασις τῶν ιστοριῶν, ἡ ἀδρότητα καὶ ἡ δύναμις τῶν μορφῶν καὶ ἡ τερπνὴ πολυτέλεια τῶν στοιχείων ποῦ φιλοκαλοῦν, μὲ πυκνὰ κεντήματα, μὲ πολλαπλὰ μαργαριτάρια καὶ πολύτιμους λίθους, τὶς στολῆς καὶ τὰ πτυχωτὰ ὑφάσματα, ποῦ διαρθρώνουν καὶ λεπτολογοῦν, ὅμοια μὲ διακοσμητικὴ ἐπιμέλεια, τὰ ἐπίσημα οἰκοδομήματα καὶ ζωογονοῦν μὲ ἀνοιξιότικους ἀνθοὺς τὰ φυτὰ. Ὅλα δηλοποιοῦν τὸν χαρακτῆρα μιᾶς ζωηρῆς, εὐχυμῆς καὶ ἐπιτηδευμένης στὶς λεπτομέρειες τέχνης, μὲ δυνατὸ καὶ εὐκίνητο σχέδιο, μὲ εὐγενικό, πλούσιο καὶ ἁρμονικὰ διανεμημένο χρῶμα, προσανατολισμένης στὴν καλαισθησία τῆς ἐπαρχιακῆς ἀριστοκρατίας καὶ ἀρεστῆς στὴν αὐλὴ τῆς Ἄρτας. Ἄς σημειωθοῦν ὡς ἐνδιαφέρον παράδειγμα τῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν πολυτελεῆ ἐμφάνισις καὶ τὴν ἐξεζητημένη εὐπρέπεια τῶν μορφῶν οἱ βαρύτιμες ἐνδυμασίαις ὀρισμένων, ἀκόμη καὶ δευτερευόντων προσώπων, ὅπως τῶν ἱερέων στὴν Εὐλόγησις τῆς Παναγίας (εἰκ. 5), ἀλλὰ καὶ τοῦ χορευτῆ καὶ τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ πολύτιμο κέρασ στὸν Ἑρπαιγμὸ (εἰκ. 13, 87, 88). Στὴν ἴδια ἀντίληψις ἐμπίπτουν οἱ πλατιῆς διακοσμητικῆς ταινίαις μὲ τὰ μεγάλα, ἐντυπωσιακὰ καί, συχνά, ιδιόρρυθμα σχέδια.

Στὴ νοοτροπία ποῦ ἐκφράζει ἡ διακόσμησις θὰ ταίριαζε ἡ συνύφανσις στὰ ιστορούμενα ὑπανικτικῶν ιδεῶν ποῦ ἀναφέρονταν σὲ σημαντικὰ καὶ σχετικὰ πρόσφατα γεγονότα· αὐτὰ ποῦ καθόρισαν τὴν ιδιαίτερη δραστηριότητα καὶ ἐπίδοσις τοῦ Μιχαὴλ Δούκα στὰ ἐκκλησιαστικὰ ἔργα, μὲ πιθανότατο ἐπίσης καρπὸ τὶς τοιχογραφίαις τοῦ καθολικοῦ τῆς Βλαχέρνας. Ἡ εὐγενὴς φιλοδοξία καὶ ἡ πρωτοβουλία τῶν μοναστηριῶν γιὰ τὸν ὠραϊσμὸ τοῦ ναοῦ τοὺς σὲ συνάφεια μὲ τὴ χρῆσις τῆς ἐκκλησίας ὡς ταφικῆς τῶν Κορνηνοδουκάδων τῆς Ἄρτας, συνέτειναν στὴν ἐπιλογὴ τῶν καλῶν ζωγράφων καὶ στὴν κατάρτισις τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, ποῦ θὰ ἀνέπεμπε, ὡσὰν σὲ ἐπιτάφιο ὕμνο, στὸν χῶρο ὅπου ἐπρόκειτο νὰ ἀναπαυθεῖ ὁ Μιχαὴλ τὸν πρέποντα ἔπαινο στὸν δεσπότη καὶ κτίτορα τῆς μονῆς.

Ἀπὸ τὴν ἀνάλυσις τῶν τοιχογραφιῶν προκύπτει ἡ συχνὴ ἀναδρομὴ τῶν ζωγράφων σὲ εἰκονογραφικὰ πρότυπα καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα παλαιότερης ἐποχῆς, ποῦ φθάνει ἀπὸ τοὺς κο-

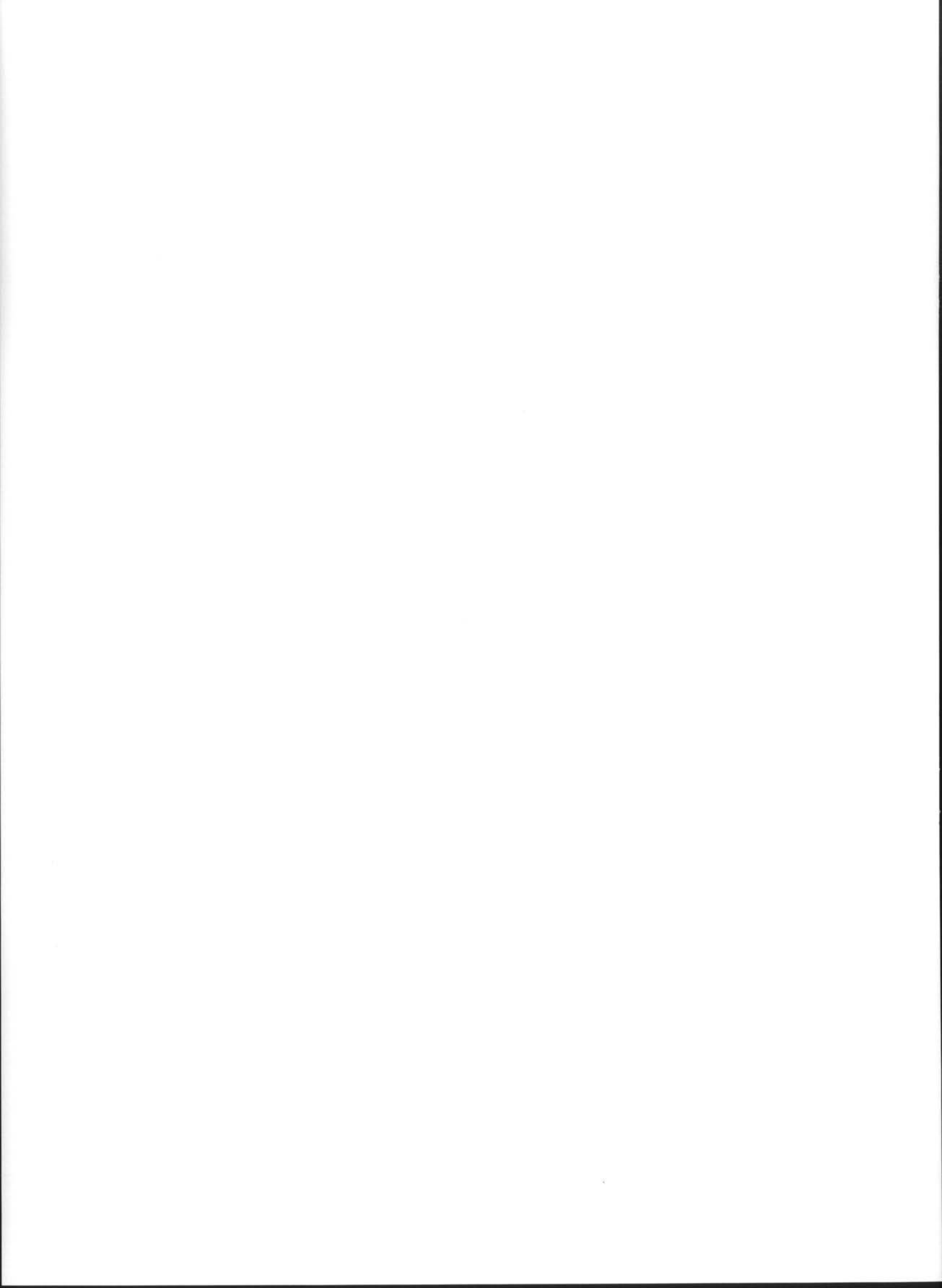
μνήνειους ἕως τοὺς χρόνους, ἀκόμη, τῆς μακεδονικῆς δυναστείας. Αὐτὰ ἀναπλάθονται, σταθμίζονται καὶ συντίθενται ὀργανικὰ μὲ τὶς καινούργιες μορφῆς ποῦ ὠρίμαζαν στὸ σῶμα τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰῶνα. Λιγότερο αἰσθητὰ σὲ ἄλλες, πλέον προηγμένες ἐκφάνσεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, προσδιορίζουν σὲ ὀρισμένο βαθμὸ τὸν ιδιαίτερο, συντηρητικὸ χαρακτῆρα τῶν τοιχογραφιῶν, ιδίως τοῦ νότιου κλίτους.

Οἱ συντηρητικῆς τάσεις, γενικὰ ἰσχυρῆς στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας, καὶ ὄχι μόνον κατὰ τὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 13ου αἰῶνα, συνάδουν στὴ φύσις τοῦ ἡπειρωτικοῦ κράτους, τὸ ὁποῖο ἐνστερνίσθηκε τοὺς θεσμοὺς καί, μὲ τὶς νέες συνθῆκες, διατήρησε τὴν ὀργάνωσις καὶ συνέχισε στὴν πορεία τοῦ πατρώα παράδοσις, κρατώντας στὴ δομὴ καὶ στὶς ἐπιδιώξεις τοῦ ἀρραγεῖς τοὺς δεσμοὺς μὲ τὸ βυζαντινὸ παρελθόν. Στὸ πνεῦμα τῆς εὐρύτερης στάσις, ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Βλαχέρνας ἀποδεικνύει τὴν κατὰ μέρος ἀναγωγὴ στὴν τέχνη τῶν περασμένων χρόνων ἡθελπημένη ἀπὸ πλευρᾶς τῶν φορέων τοῦ ἔργου, τῶν καλογραιῶν τῆς μονῆς, πιθανότατα καὶ τοῦ ἡγεμονικοῦ οἴκου τῆς Ἄρτας. Δείχνει, ἐξάλλου, τὴν κατάλληλη παιδεία τῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι ἐπέλεξαν καὶ χειρίσθηκαν μὲ ἰκανότητα, ἐλευθερία καὶ ἔμπνευσις πρότυπα οἰκεῖα στὴν πλούσια ἐργαστηριακὴ παράδοσις ἀπὸ ὅπου προέρχονταν, ποῦ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολις ἢ καὶ ἡ Νίκαια.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψις, ἐπίσης, οἱ τοιχογραφίαις τῆς Βλαχέρνας, μὲ τὴ γόνιμη τέχνη τοὺς, τὴν ἄρτια ἔκφρασις καὶ τὴν πηγαία σύνδεσις μὲ προηγούμενες μορφῆς καὶ εἰκονογραφικοὺς τύπους, ὀρίζουν σημεῖο ἀκμῆς τῆς ζωγραφικῆς ποῦ καλλιεργήθηκε τότε στὴν Ἄρτα, τὸ ὁποῖο δὲν πρέπει νὰ ὑπερέβαινε οὐσιαστικὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνα, καὶ ὁπωσδήποτε τὸ 1259. Ἡ ἥττα τοῦ Μιχαὴλ Δούκα στὴ μάχη τῆς Πελαγονίας, ἡ οἰκογενειακὴ φυγὴ καὶ ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ στὴν Ἄρτα τὸ 1261, καθὼς καὶ οἱ μετέπειτα πολυμέτωποι στρατιωτικοὶ καὶ διπλωματικοὶ ἀγῶνες τοῦ²⁹⁰, ὑπῆρξαν ἀνασχετικοί, τὸ δίχως ἄλλο, παράγοντες γιὰ τὴν ἀνάληψις ἀπὸ τὸν δεσπότη εἰρηνικῶν, εὐρείας κλίμακας ἔργων, ὅπως αὐτὸ τῆς διακόσμησις τοῦ ναοῦ στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας.

290. Αὐτόθι 169 κέ., 187 κέ. Nicol, Ὑστεροβυζαντινὴ περίοδος ὁ.π. (σημ. 1) 202.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ



Ὁ νάρθηκας πρέπει νὰ οἰκοδομήθηκε πρὸς τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα, ὅταν κύριος τῆς Ἄρτας ἦταν ὁ Νικηφόρος Α΄ Κορνηνὸς Δούκας (1267/68-1296), πρεσβύτερος γιὸς καὶ διάδοχος τοῦ Μιχαὴλ Β΄. Μὲ τριμερῆ διάρθρωση καὶ εὖρος περίπου ὅσο τοῦ νότιου κλίτους τῆς ἐκκλησίας, καλύπτεται μὲ ἡμικυλινδρικές καμάρες στὰ ἀκραῖα καὶ μὲ στενομήκη τυφλὸ τροῦλο (φουρνικὸ) στὸ κεντρικὸ μέρος του. Καμάρες καὶ φουρνικὸ σπνρίζονται μὲ σύστημα τόξων ἐδρασμένων σὲ παραστάδες, ποὺ διαμορφώνουν μὲ συμμετρία τὸν χῶρο, σχηματίζοντας ἐγκάρσια μέτωπα τοίχων καὶ ἀνὰ τρία μεγάλα καὶ ὑψίκορμα ἀψιδώματα στὶς μακρὲς πλευρὲς. Ἀρχικὰ ὑπῆρχαν ἕξι θύρες, τρεῖς στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο – ἄλλοτε ἐξωτερικὲς τοῦ ναοῦ – καὶ ἀπὸ μία στὸ μέσο τῶν ἄλλων πλευρῶν, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ τρεῖς εἶναι ἀπεφραγμένες μὲ νεότερη τοιχοποιία. Παραμένουν σὲ λειτουργία ἡ νότια καὶ ἡ βόρεια εἴσοδος καὶ ἡ κεντρικὴ θύρα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς ποὺ ὁδηγεῖ στὸν κυρίως ναό, ἀλλὰ μὲ μειωμένο τὸ ἀνοιγμά τους, ἀναδιαρθρωμένο σὲ μεταγενέστερους χρόνους μὲ τὴν προσθήκη γλυπτῶν ἀπὸ τὸ διαλυμένο μαρμάρينو τέμπλο τοῦ 13ου αἰώνα²⁹¹. Ἡ κατασκευὴ τοῦ νάρθηκα ἄφησε ἐλεύθερα τὰ ἀετώματα στὴν πρόσοψη τῆς ἐκκλησίας, χωρὶς νὰ χάσει ὕψος στὸ ἐσωτερικὸ, καθὼς τὸ δάπεδο, συνακόλουθα μὲ τὴ φυσικὴ πρὸς Δ. κατωφέρεια τοῦ ἐδάφους, τοποθετήθηκε σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ κυρίως ναοῦ.

Τὴν ἀνέγερση τοῦ νάρθηκα ἀκολούθησε ἡ διακόσμησή του μὲ τοιχογραφίες. Ἀπὸ τὸ ἄλλοτε κατάγραφο ἐσωτερικὸ σώζονται μεγάλα καὶ μικρότερα τμήματα τῆς ζωγραφικῆς, διάσπαρτα στὶς θολωτὲς καὶ τὶς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες, πυκνότερα στὸ νότιο μέρος. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀπολεπίσεις τοῦ χρώματος καὶ τὶς ἄλλες φθορὲς ποὺ ἔχουν ὑποστεί, φέρουν σὲ διάφορα σημεῖα τους πλήγματα μὲ καλέμι γιὰ τὴν καλὴν πρόσφυση νέου κονιάματος τοιχογραφιῶν, οἱ ὁποῖες περιορίζονται στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, ἐκατέρωθεν τῆς εἰσόδου πρὸς τὸν κυρίως ναό.

Σημειώνεται ἐν συντομίᾳ ὅτι στὶς νεότερες τοιχογραφίες εἰκονίζονται κατὰ μέτωπο καὶ ἔως τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ θύρα ἢ *Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟ)Υ | Η ΒΛΑΧΕΡΝΑ* ἐνθρονη, μὲ τὸν μικρὸ Χριστὸ καθισμένο μπροστά της, καὶ στὰ δεξιὰ της *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ* ὄρθιος, πτερωτός. Ἀπὸ τοὺς δύο ἀγίους ποὺ ὑπῆρχαν

δεξιὰ τῆς θύρας σώζεται *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*. Σὲ στενὴ ζώνη ἐπάνω παρίσταται ἀπὸ ἓνα χερουβείμ. Τὴν ψηλὴ κατώτερη ζώνη καλύπτει διακοσμτικὸ θέμα μὲ συνεχεῖς καὶ συνάλληλους ρόμβους. Ὁ μεταγενέστερος ἀγιογράφος, τῶν χρόνων κοντὰ στὸ 1700, πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἴδιος τοῦ Παντοκράτορα καὶ τῶν προφητῶν στὸν κεντρικὸ τροῦλο τοῦ ναοῦ. Τὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης, τὸ χρῶμα καὶ ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τῶν ἐπιγραφῶν εὐνοοῦν τὴν ταύτισή του μὲ ἀνώνυμο ζωγράφου ποὺ ἐργάσθηκε ἐκεῖνο τὸν καιρὸ στὸν ναὸ τῆς Παρηγορήτισσας²⁹².

Τὰ ὑπάρχοντα μέρη ἀπὸ τὶς ἀρχικὲς τοιχογραφίες ἐπιτρέπουν νὰ μορφωθεῖ εἰκόνα γιὰ τὸ ζωγραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα (εἰκ. 36, 112, 113). Σύνθετες παραστάσεις κοσμοῦν τὶς θολωτὲς ὀροφές, τὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοίχου καὶ τὰ ἀκραῖα τυφλὰ ἀψιδώματα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Ἡ Παναγία, ἀρχάγγελοι, ἅγιες καὶ ἅγιοι, ὁλόσωμοι καὶ σὲ προτομή, οἱ τελευταῖοι σὲ τύπο ὀρθογώνιας ἢ στρογγυλῆς εἰκόνας, παρίστανται σὲ μέτωπα τοίχων, σὲ ἄντυγες τόξων καὶ παραστάδες. Γεωμετρικὰ καὶ φυτικὰ θέματα συμπληρώνουν τὴ διακόσμηση στὶς ἐνδιάμεσες ἐπιφάνειες. Ὅσα διασώθηκαν δείχνουν αἴσθησι τάξης καὶ συμμετρίας στὴν ὀργάνωση τοῦ προγράμματος.

Στὸ φουρνικὸ ἱστορήθηκε ἡ Δευτέρα Παρουσία, τῆς ὁποίας ἀποκαλύφθηκαν ἀποσπάσματα (εἰκ. 38, 39, 113). Στὴ νότια καμάρα σώζονται τμήματα ἀπὸ τέσσερις ἐκκλησιαστικὲς Συνόδους, μὲ διάταξη ἀνὰ δύο σὲ κάθε πλευρὰ της (εἰκ. 40-42, 112-117). Στὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοίχου εἰκονίζεται ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 43, 112). Μεγάλες συνθέσεις κοσμοῦν τὸ νότιο καὶ τὸ βόρειο ἀψιδώμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Στὸ νότιο ἀψιδώμα καὶ στὴν παράπλευρη ἐπιφάνεια τῆς ἀριστερῆς παραστάδας ἱστορεῖται ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη (εἰκ. 44), στὸ βόρειο τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» (εἰκ. 56, 57, 135). Στὸ κεντρικὸ

291. Στὴ θέση τῶν θυρῶν τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς πρὸς τὰ πλάγια κλίτη ἀνοίχθηκε ὀρθογώνιο παράθυρο.

292. Καμαρούλιας, *Τὰ μοναστήρια τῆς Ἠπείρου Β΄* εἰκ. 198-201. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* 156 κέ., εἰκ. 179.

ἀφίδωμα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς εἰκονίζονται στὸ τύμπανο τῆς θύρας ἡ Παναγία Ἐλεούσα ἢ Γλυκοφιλοῦσα σὲ προτομή (εἰκ. 64) καὶ στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου τοῦ ἀφιδώματος δύο ὀλόσωμοι, σεβίζοντες ἀρχάγγελοι (εἰκ. 142). Στὸ νότιο ἀφίδωμα τῆς ἴδιας πλευρᾶς, στὴν ἀντίστοιχη ἐπιφάνεια ἐπάνω ἀπὸ τὴ θύρα παριστάνεται ἡ ἀγία Ἐλισάβετ μετὸν μικρὸ Ἰωάννη στὸ σπῆλαιο καὶ στὸ τύμπανο τοῦ ἀφιδώματος ἀριστερὰ ὀλόσωμος κατὰ μέτωπο ἅγιος (εἰκ. 65, 66, 143). Τὰ γωνιακὰ μέρη στὸ μέτωπο τῶν δύο πρὸς Ν. ἀφιδωμάτων καὶ τὸν νότιο τοῖχο, κάτω ἀπὸ τὴ Φιλοξενία, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ τόξο τῆς θύρας κοσμοῦν στρογγυλὰ στηθάρια ἁγίων, τοῦ Ἀκεφιμᾶ καὶ δυσδιάγνωστου ἁγίου στὴν ἀνατολική, τοῦ Πλάτωνος καὶ πιθανῶς τοῦ Ρωμανοῦ στὴ δυτικὴ πλευρὰ (εἰκ. 71-73, 114, 115). Λίγα σώζονται ἀπὸ τὰ δύο στηθάρια στὸν νότιο τοῖχο (εἰκ. 36, 112). Τρεῖς ὀρθογώνιες εἰκόνες στηθαίων ἁγίων, ἐκ τῶν ὁποίων διαβάζεται τὸ ὄνομα τοῦ Εὐγράφου, διατάσσονται στὸ νότιο μέτωπο τοῦ νότιου ἐγκάρσιου τόξου· πιθανότατα πρόκειται γιὰ τοὺς Μηνᾶ, Ἐρμογένη καὶ Εὐγραφο (εἰκ. 68). Στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου διακρίνονται δύο ὀλόσωμοι ἀντῶποι ἱεράρχες (εἰκ. 112) καὶ στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς δυτικῆς παραστάδας του σώζεται τμήμα ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ ἁγίου Ἀνεμοδίστου (εἰκ. 148). Στὴν ἀντίστοιχη ὄψη τῆς τελευταίας πρὸς Β. παραστάδας τοῦ δυτικοῦ τοίχου, δεξιὰ τοῦ Στιχηροῦ, παριστάνεται ὀλόσωμος καὶ ὅμοια κατὰ μέτωπο ἅγιος (εἰκ. 56). Τέλος, στὸ νότιο ἀφίδωμα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς εἰκονίζεται στὴ βόρεια ἐπιφάνεια τῆς δεξιᾶς παραστάδας ἡ ὁσία Μαρία ἢ Αἰγυπτία ὀλόσωμη, σὲ στάση πρὸς τὰ ἀριστερὰ (εἰκ. 67)· ἐνδεχομένως σὲ ζευγὸς μετὸν ἄββᾶ Ζωσιμᾶ, ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπῆρχε στὴν πλησιόχωρη ἐπιφάνεια τοῦ ἀφιδώματος ἢ κατέναντι, στὴν ἀριστερὴ παραστάδα του. Τὴ ζωγραφικὴ συμπληρώνουν διακοσμητικὲς ταινίες, ποὺ σώζονται κατὰ τόπους στὰ στενὰ διαστήματα τόξων καὶ παραστάδων, καὶ ρόδακας ἐπάνω ἀπὸ τὸν ἅγιο στὸ τύμπανο τοῦ νότιου ἀφιδώματος τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς.

Ἡ κανονικότητα ποὺ διέπει τὴν κατανομὴ τῶν τοιχογραφιῶν κατὰ ζῶνες στὶς σύμμετρες ἀρχιτεκτονικὲς ἐπιφάνειες καὶ τὴ διάταξη τῶν παραστάσεων καὶ μορφῶν, σὲ συνάφεια μετὸ εἰκονιστικὸ περιεχόμενό τους, ἐπιτρέπει τὴν ἀνασύνθεση τῆς εἰκονογράφησης στὶς ἐλλείπουσες περιοχὲς τοῦ διακόσμου σὲ γενικά της σημεῖα. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι στὴ βόρεια καμάρα, σὲ ἀναλογία μετὸ τοῦ νότιου μέρους, τέσσερις ὁμοειδεῖς παραστάσεις συμπλήρωναν τὶς ἐπτὰ οἰκουμενικὲς συνόδους, ἐκ τῶν ὁποίων ταυτίζεται

ἡ Πρώτη ἐν Νικαίᾳ Σύνοδος στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς νότιας καμάρας, καὶ ὅτι ἀντίστοιχη τῆς Φιλοξενίας παράσταση κοσμοῦσε τὸ μέτωπο τοῦ βόρειου τοίχου. Ὀλόσωμες καὶ στηθαῖες μορφὲς ἁγίων, καθὼς στὰ δύο, διατρυπώμενα ἀπὸ θύρες, ἀφιδώματα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς, θὰ πρέπει νὰ εἰκονίζονταν στὶς προσφερόμενες ἐπιφάνειες τοῦ βόρειου στὴν ἀνατολικὴ καὶ τοῦ κεντρικοῦ ἀφιδώματος στὴ δυτικὴ πλευρὰ, ὅπου ἐπίσης διανοίγονταν θύρες, μετὰ διακοσμητικὲς ταινίες νὰ διατρέχουν τὰ τόξα καὶ νὰ πληροῦν τὰ στενὰ τοιχώματα τῶν παραστάδων. Στηθαῖοι καὶ ὀλόσωμοι ἅγιοι θὰ ὑπῆρχαν, ἀντίστοιχα, στὸ τύμπανο τοῦ ἀνακουφιστικοῦ τόξου καὶ στὶς παράπλευρες τῶν θυρῶν ἐπιφάνειες στὸν νότιο καὶ τὸν βόρειο τοῖχο· ὀλόσωμοι στὸ ἐσωρράχιο τοῦ βόρειου ἐγκάρσιου τόξου καὶ ἴσως στὸ πρὸς Β. μέτωπό του στηθαῖοι, ὅπως στοῦ νότιου τόξου.

Ἀπὸ τὶς σωζόμενες ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ὅσα τεκμαίρονται γιὰ τὶς κατεστραμμένες τοιχογραφίες προκύπτει ἡ εἰκόνα πλούσιου διακόσμου, ἐναρμονισμένου στὴ σύνθετη ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τοῦ χώρου μετὰ τάξη καὶ μετὰ εὐμετρη στὸν σχεδιασμό του ἀπλότητα. Ἡ λειτουργικὴ κατανομὴ τῶν παραστάσεων καὶ τῶν ἁγίων δείχνει ἐξαρχῆς τὴν ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε τὶς ἐργασίες τοῦ νάρθηκα. Τὴν τόλμη του δείχνει, ἐξάλλου, ἡ φιλόδοξη σύσταση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος μετὰ ἐκτεταμένες, πολυάνθρωπες καὶ πυκνὲς παραστάσεις στοὺς θόλους καί, προπάντων, στὰ ἀκροῖα ἀφιδώματα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Ἡ ἐντύπωσή τους, ἰδίως τῶν τελευταίων, θὰ ἦταν συντριπτικὴ γιὰ τὶς περιορισμένες διαστάσεις τοῦ νάρθηκα ἂν δὲν τὴν ἐλάφρυναν οἱ πολλὲς μεμονωμένες μορφὲς τῶν ἁγίων ποὺ παρεμβάλλονται, διανεμημένες μετὰ ἀνεση στὰ τοιχώματα, μάλιστα στὰ ψηλότερα μέρη, ὅπως ὅμοια στὸν κυρίως ναό. Στὴν ἰσορροπία τοῦ ὅλου συμβάλλουν ἀνάλογα οἱ διακοσμητικὲς ταινίες, κυρίως τῶν τόξων, ποὺ ρέουν καὶ ἀνακουφίζουν τὸν χῶρο μετὰ τερπνὰ ἐναλλασσόμενα σχέδια καὶ χρώματα.

Βαρύνοντα λόγο στὴν ἰδιάζουσα θεματογραφικὴ συγκρότηση τῆς διακόσμησης ἔχουν οἱ μεγάλες συνθέσεις τῆς Λιτανείας τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας (εἰκ. 44, 52, 53) καὶ τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 56, 57) στὴ δυτικὴ πλευρὰ. Μετὰ κατάλληλη γιὰ τὴν ἀνάπτυξή τους θέση στὶς πλέον εὐρύχωρες καὶ ἐνιαῖες, ἀδιάσπαστες ἀπὸ ἀνοίγματα, ἐπιφάνειες τῶν ἀκροῖων ἀφιδωμάτων, στὸ ὕψος τοῦ θεατῆ καὶ κοντὰ στὶς εἰσόδους τοῦ νάρθηκα, ὑποδέχονται τὸν εἰσερχόμενο στὸ καθολικὸ καί, σὲ προοπτικὴ ἀπόσταση, εὐφραίνουν τὸν ἐξερχόμενο ἀπὸ τὸν κυρίως

ναό με έντυπωσιακές στά μεγέθη, γλαφυρές στην περιγραφή και έλκυστικές στην ανάγνωσή τους εικόνες.

Οι δύο παραστάσεις είναι καινοφανείς σε έκκλησία. Η Λιτανεία, η οποία τελείται με συρροή κόσμου και φαιδρύνεται με γραφικές σκηνές υπαίθριας αγοράς στις παρυφές της πομπής, κάτω και στην άριστερη παραστάδα, αποτελεί «άπαξ» της μνημειακής ζωγραφικής. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων διασώζει, πιθανότατα, στο μοναστήρι της Άρτας την παλαιότερη γνωστή απεικόνισή του.

Οι έκτενεις συνθέσεις μεγαλύνουν την τιμωμένη του ναού Θεοτόκο. Στην πρώτη η Παναγία δοξολογείται με την πάνδημη λιτανεία της περιφημής εικόνας της Όδηγέτριας. Στη δεύτερη υπερυψώνεται με τον οικουμενικό ύμνο στη Γέννηση του Χριστού, φαλλόμενο επίσης την έπομένη των Χριστουγέννων, κορύφωμα του οποίου αποτελεί η προσφορά της Παρθένου από το ανθρώπινο γένος.

Ίδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η Λιτανεία της εικόνας της Όδηγέτριας με τον μεικτό, θρησκευτικό και κοσμικό χαρακτήρα της. Η απεικόνιση στη μονή της Βλαχέρνας μιας σύγχρονης, με μακραίωνη παράδοση εκκλησιαστικής τελετής στην Κωνσταντινούπολη, της καθιερωμένης λιτανείας της Τρίτης, καθώς δηλοποιούν τα εικονογραφικά και τα επιγραφικά στοιχεία της²⁹³, δίνει πρωτίστως το στίγμα της καταγωγής των πρώτων καλογραιών. Η θέση της μνημειακής σύνθεσης στον ναό της «σωστικής κιβωτού», την οποία κατοίκησαν, εκάλλυναν και ανέδειξαν οι μοναχές που είχαν καταφύγει από την Κωνσταντινούπολη στην Άρτα, προσλαμβάνει το νόημα μιας ιδιότυπης, με κόσμιο περιεχόμενο και οίονει γενεαλογικού τύπου, κτητορικής παράστασης. Τη σημασία της ως κτητορικής διευρύνει η πιθανή επί σκηνής παρουσία της βασίλισσας Άννας Καντακουζηνής Παλαιολογίνας, για την οποία θα γίνει λόγος σε άλλο σημείο. Όπως ίσως οι δύο προηγούμενες κυρίες της Άρτας, η Μαρία Δούκαινα και η όσια Θεοδώρα, η Άννα θα πρέπει να μερίμνησε με τη συνδρομή του συζύγου της Νικηφόρου για την ταφική μονή των δεσποτών, πιθανότατα δέ για την ανέγερση και τη διακόσμηση του νάρθηκα.

Η αναπαράσταση της λαμπρής τελετής αποτελεί σαφές σημείο συνδέσμου της μονής της Βλαχέρνας, επίσης του ζωγράφου της, με την Κωνσταντινούπολη. Η ιδιαιτερότητα της επιλογής οδηγεί την έρμηνεία και σε άλλα πεδία. Η συνάφεια της Λιτανείας με το χαρμόσυνο Στιχηρό των Χριστουγέννων στο όμολογο αφίδωμα, η θέση, η έκταση και η πολυκοσμία των δύο συν-

θέσεων, με την έπιβολή που ασκούν στον θεατή, δίνουν στην ουσία το έναυσμα για τη διερεύνηση, περαιτέρω, του σκεπτικού που υπαγόρευσε την κατάρτιση του εικονογραφικού προγράμματος, όπου οι δύο παραστάσεις εντάσσονται με εϊρμό νόηματος.

Τη βάση αυτού του σκεπτικού φαίνεται να συνιστούν η όμολογία και η διακήρυξη της όρθης πίστης. Οι παραστάσεις των Συνόδων και της Άγίας Τριάδας στην καθιερωμένη εικόνιση της βιβλικής Φιλοξενίας του Άβραάμ, η Παναγία Γλυκοφιλούσα με τους αυτοκρατορικούς άρχαγγέλους στη συνοδεία της, η Φυγή της Έλισάβετ στο σπήλαιο που σώζει τον μικρό Ίωάννη από τους διώκτες και οι άγιοι, οι περισσότεροι μάρτυρες, όπως και ιεράρχες, συσχετίζονται με τη Δευτέρα Παρουσία και με τις δύο δοξαστικές συνθέσεις στα αφιδώματα και φωτίζονται με το κλίμα των ήμερών.

Οι παραστάσεις οικονομούνται στα διάφορα τοιχώματα και αντιμετωπίζονται προσφυώς οι δεσμεύσεις του χώρου. Η Δευτέρα Παρουσία, συνδεόμενη με τις έπιμνημόσυνες δεήσεις του νάρθηκα, συμπύσσεται στο κορυφαίο φουρνικό, με όλες τις δυσκολίες που συνεπάγεται η διαπραγμάτευση του θέματος σε σφαιρική έπιφάνεια, προκειμένου να ιστορηθούν στις καμάρες οι Σύνοδοι, που σημειώνονται άραιά σε προηγούμενες διακοσμήσεις του 13ου αϊώνα. Η έπιβολή στη θολωτή όροφή των Συνόδων που στερέωσαν το δόγμα ιεραρχεί και συμπυκνώνει τα νοήματα του διακόσμου, τα όποια διασαφηνίζουν οι εϋγλωττες συνθέσεις στα δυτικά αφιδώματα.

Το σύνολο συνάγει στα ουσιώδη, περιφρουρεί και προάγει ιδέες που κατοχυρώνουν την καθαρότητα της όρθόδοξης πίστης στην τριαδική θεότητα και με πνεϋμα θριάμβου συγκαλεί το σώμα της Έκκλησίας σε όμολογία και ύμνο, σε συναντίληψη όρίζοντας την όδο σωτηρίας που φέρει στην έσχατη κρίση. Με διαχρονική κατάληξη στον σύγχρονο κόσμο, «*Η χαρά της υπεραγίας Θεοτόκου της Όδηγέτριας της εν τη Κωνσταντινουπόλει*», καθώς έπιγράφεται η Λιτανεία της εικόνας της Όδηγέτριας, και το Στιχηρό των Χριστουγέννων συνεχίζουν το χριστεπώνυμο πλήρωμα, που πανηγυρίζει, συνεύχεται στη Θεοτόκο και αινεί το όνομά της.

293. Για την ταύτιση της παράστασης Achimastou-Potamianou, Vlacherna Monastery, CIEB XV ό.π. (σημ. 6) 4 κέ. Η ίδια, The Basilissa Anna Palaiologina 44. Η ίδια, Η ζωγραφική της Άρτας 185.

Πρόσφατα γεγονότα, στα όποια συμμετείχε ή "Ηπειρος, καί συγκεκριμένα ή προσπάθεια τοῦ Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου γιά τήν ένωση τῶν Ἐκκλησιῶν, πού στοίχισε διωγμούς τῶν αντιφρονούντων, ή άνατροπή τῆς πολιτικῆς του άπό τόν διάδοχό του Ἀνδρόνικο Β' Παλαιολόγο καί ή άποκατάσταση τῆς έσωτερικῆς εἰρήνης (1274-1284) εἶναι πολύ πιθανό ὅτι άπηχοῦνται στόν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας. Τά δραματικά συμβάντα,

στα όποια θα έπανελθει ή μελέτη, θα έδιναν έπαρκή λόγο γιά τήν άσυνήθιστη εἰκονογραφική ένότητα τῆς ζωγραφικῆς, πού ή δημιουργία της δέν πρέπει νά απέχει πολύ άπό τὸ 1284. Θα αιτιολογοῦσαν, προπάντων, τὸ νικητήριο πνεῦμα πού αναδίδει στα σωζόμενα μέρη του ὁ διάκοσμος καί τῆ χαρά πού διακηρύσσει άπερίφραστα ή έπιγραφή στή Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγίτριας.

Ἡ Δευτέρα Παρουσία ἀποκαλύφθηκε σὲ ἀποσπάσματα κατὰ τὴν ἀνατολικὴ καὶ τὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ φουρνικοῦ. Ἡ θέση τους καὶ τὰ εἰκονιζόμενα – πολλὰ δυσδιάκριτα ἀπὸ τὴν καταστροφὴ τῆς ζωγραφικῆς – βεβαιώνουν ὅτι ὁ ἀγιογράφος προσάρμοσε μὲ συνθετικὴ ἐπάρκεια καὶ οἰκονομία στὸ πεπλατυσμένο σφαιρικὸ σῶμα τοῦ τυφλοῦ τρούλου τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία τοῦ θέματος μὲ δομὴ κατὰ ζῶνες, καθὼς ἀναπτύχθηκε σὲ καμπυλόγραμμες καὶ ἐπίπεδες ἐπιφάνειες. Τὰ ἱστορούμενα διατάσσονται σὲ ὁμόκεντρος δακτυλίου καὶ στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα κάτω.

Στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ εἰκονίζεται στὸ κέντρο ὁ Χριστὸς στὴν οὐράνια, γαλανὴ μὲ λευκὴ περιφέρεια, δόξα του, ποὺ θὰ ἄρχιζε ἀπὸ τὴν κάτω ζώνη, καὶ ἀριστερὰ ἀκολουθοῦν ἴσως ἡ Παναγία, τρεῖς σύνθρονοι ἀπόστολοι καὶ ὄρθιοι ἄγγελοι πίσω τους (εἰκ. 38). Μένει ἀριστερὸ τμήμα τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι του πλάγια πρὸς τὰ κάτω στὴν οἰκεία χειρονομία τοῦ Κριτῆ ποὺ καλεῖ τοὺς «εὐλογημένους» (Μαθ. κε' 34). Ἐξω ἀπὸ τὴν ὠοειδῆ δόξα διακρίνεται χαμηλὰ πύρινος τροχός, ὅπως δείχνουν τὸ κυκλωτέρως σχῆμα καὶ τὸ ἐρυθρὸ χρῶμα του. Οἱ τρεῖς φωτοστεφανωμένοι ἀπόστολοι στὸ ἀριστερὸ ἡμίχριο, μὲ κορυφαῖο τὸν Πέτρο, κάθονται σὲ σύνθρονο μὲ ψηλὸ ἐρεισίνωτο, κοσμημένο μὲ ταινίες ἀπὸ πολύτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια. Εἰκονίζονται σὲ στάση ἐλαφρὰ πρὸς τὸν Χριστὸ καὶ ὁ μεσαῖος, ὅπως συχνὰ στὴ χορεία τους, φαίνεται νὰ στρέφει τὴν κεφαλὴ ἀντίθετα, ὡσὰν σὲ συνομιλία μὲ τὸν παράπλευρο ἀριστερά. Οἱ ἀπόστολοι κρατοῦν ἀνοικτὸ βιβλίο στὸ μέσο μπροστά τους, καθὼς στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν στὴ Θεσσαλονίκη, τοῦ 1028²⁹⁴, τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Vladimir, περὶ τὸ 1195²⁹⁵, τῆς Παναγίας Μαυριώτισσας στὴν Καστοριά, ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα²⁹⁶, καὶ τῆς Ἀνάληψης στὴ μονὴ τῆς Mileševa²⁹⁷. Στὸ βιβλίο τοῦ Πέτρου διαβάζεται σὲ συνέχεια στὶς δύο σελίδες, ὅπως σὲ εἰλητό, ΠΑΡΑΙΚΑΛΟ ΥΨΜΑΣ ΑΔΙΕΛΦΟΙ ΑΠΕ (πρβ. Α' Πέτρου, β' 11). Στὸ βιβλίο τοῦ δευτέρου κατὰ σειρὰ ἀπομένουν λίγα γράμματα. Οἱ ἄγγελοι, ὁρατοὶ πίσω ἀπὸ τὸ σύνθρονο, κλίνουν ἀβρὰ τὴν κεφαλὴ πρὸς τὸν Κύριο. Δὲν εἶναι σαφὲς ἐὰν ἡ πρώτη μορφὴ πλάι στὴ δόξα, δεξιότερα ἀπὸ τὸν Πέτρο, εἶναι ἡ Παναγία στὴν κατὰ παράδοση θέση τῆς Δέησης.

Τὰ τμήματα τῆς τοιχογραφίας στὴ βόρεια πλευρὰ περιλαμβάνουν τὶς κατώτερες ζῶνες, χωρὶς διάκριση στὴ διαδοχὴ τους. Ἐπάνω ἀπὸ τὸ

βορειοανατολικὸ λοφίο σώζεται καθαρότερα ὁ καλὸς ληστής στὸν Παράδεισο καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὸ βορειοδυτικὸ χοροὶ τῶν ἀγίων.

Ὁ καλὸς ληστής (εἰκ. 39) παριστάνεται ἕως τὸ κάτω μέρος τοῦ ἡμίγυμνου, μὲ κυανὸ περίζωμα σώματος. Μὲ τὰ δύο χέρια στὸ στήθος, ἀνοικτὰ στὰ πλάγια μὲ ἔντονη κάμψη ποὺ προδίδει δύναμη ἰκεσίας, κρατεῖ δεξιὰ τὸν σταυρὸ του. Ἡ εἰκόνιση τοῦ καλοῦ ληστή, σχετικὰ σπανιότερη στὶς προηγούμενες παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας, σημειώνεται στὴν Παναγία τῶν Χαλκῶν²⁹⁸, σὲ δύο εἰκόνες τῆς μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ Σινᾶ, τοῦ 11ου-12ου αἰῶνα²⁹⁹, στὴν ψηφιδωτὴ σύνθεση τῆς Santa Maria Assunta στὸ Torcello, ἀρχῶν τοῦ 12ου αἰῶνα³⁰⁰, καὶ στὴν Παναγία Χρυσαφίτισσα στὴ Λακωνία, τοῦ 1289/90³⁰¹, μὲ διαφέρουσες χειρονομίες καὶ θέση. Δέντρα, τὸ σωζόμενο δεξιὰ μὲ πυκνὸ κλειστὸ φύλλωμα, καὶ κληματίδες μὲ ἐλικοειδεῖς σχηματοποιημένους βλαστὸς καὶ βότρες ἀπλώνονται συμμετρικὰ στὸ λευκὸ παραδείσιο τοπίο καὶ δίνουν ἀσυνήθιστη ἔκταση καὶ ἔμφαση στὴν εἰκόνα τοῦ ληστή ποὺ ἀξιώθηκε τὴν εἴσοδο στὸν Παράδεισο.

294. Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, *Ἡ Παναγία τῶν Χαλκῶν* (Θεσσαλονίκη 1954) 68, εἰκ. 13. Κ. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki* (Graz-Köln 1966) σχέδ. 5, εἰκ. 20.

295. Lazarev, *Murals and Mosaics* πίν. 11, 60, 62.

296. Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά* εἰκ. 14.

297. Β. Živković, *Mileševa* σχέδ. σ. 44, ἀρ. 2, σχέδ. σ. 49, ἀρ. 13, 14.

298. Papadopoulos, *Παναγία τῶν Χαλκῶν* (σημ. 294) 64, σχέδ. 5.

299. Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* 130 κέ., εἰκ. 150, 151. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες* ἀρ. 20. Ἡ δευτέρη εἰκόνα, φύλλο τετραπύχου (Κ. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting Illumination, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago-London 1971) 304 κέ., εἰκ. 304-307) χρονολογήθηκε τελευταία γύρω στὸ 1200 (Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, *Παρατηρήσεις σὲ σιναϊτικὸ ὑστεροκομνηνικὸ τετράπτυχο, ΔΧΑΕ ΚΔ'*, 2003, 211 κέ., ὅπου ἐπισημαίνεται (σ. 220) ἡ λεπτότερη τῶν ἄλλων ἐργασία στὸ φύλλο τῆς Δευτέρας Παρουσίας). Βλ. ἐπίσης τὴ Δευτέρα Παρουσία σὲ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Λονδίνου, 11ου αἰῶνα (Goldschmidt - Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen* II 60, ἀρ. 123, πίν. XLV 123) καὶ στὸν κώδ. 463 τῆς μονῆς Ἰβήρων, 12ου-13ου αἰῶνα (*Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὀρους Β* εἰκ. 74).

300. Lazarev, *Storia* εἰκ. 370. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ* ἀρ. 150. W. D. Wixom, *Byzantine Art and the Latin West, Glory of Byzantium* 445, εἰκ. σ. 437.

301. Albani, *Chrysaphitissa* 81, 119, πίν. 39.

Στὴν ψηλότερη ζώνη καὶ σὲ βαθυκύανο κάμφο ἐξίτηλες μορφές με ἱμάτια δείχνουν νὰ πορεύονται δεξιά, πρὸς τὸν Χριστό, καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀνήκουν στοὺς πρῶτους χοροὺς τῶν ἁγίων. Κάτω ἀπὸ τὸν καλὸ ληστή, σὲ τμήμα τοῦ σφαιρικοῦ τριγώνου με βαθυκύανο κάμφο διακρίνονται πέντε πρόσωπα σὲ παράλληλη θέση, πού βλέπουν πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, ἀριστερά. Δεξιότερα ὑπάρχουν λείψανα ἐπιγραφῆς.

Στὴ ζώνη ἐπάνω ἀπὸ τὸ βορειοδυτικὸ λοφίο εἰκονίζονται πυκνοὶ χοροὶ τῶν ἁγίων, σὲ στάση πρὸς τὰ δεξιά καὶ με τὰ χέρια ἐνωμένα σὲ δέση. Οἱ προπορευόμενοι ἅγιοι φοροῦν μανδύα με μαργαριτοποίκιλτες παρυφές. Ἀκολουθεῖ ὁ χορὸς τῶν ὁσίων, με σεβάσιμους γέροντες σὲ πρῶτο ἐπίπεδο πού φοροῦν τὸν μοναχικὸ μανδύα.

Χαρπλότερα, στὴν ἐπιφάνεια τοῦ σφαιρικοῦ τριγώνου ἀπομένει τὸ ἐπάνω μέρος τῆς ἐξίτηλης τοιχογραφίας. Σὲ αὐτοτελὴ σκηνή, οἱ φωτοστεφανωμένοι πατριάρχες Ἀβραάμ, Ἰσαάκ καὶ Ἰακώβ κάθονται στὸν Παράδεισο, ὁ Ἀβραάμ περιστοιχισμένος ἀπὸ τὶς μικρογραφημένες ψυχές τῶν Δικαίων³⁰². Τοποθετημένος στὸ μέσο, κατὰ τὸν κύριο ἄξονα τοῦ λοφίου, ἔχει σχεδὸν κατεστραμμένα τὴν κεφαλὴ καὶ ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὴν ψυχὴ τοῦ φτωχοῦ Λαζάρου πού κρατεῖ, κατὰ κανόνα, στοὺς κόλπους του. Καλύτερα διατηρεῖται ὁ Ἰσαάκ, πού ἀκολουθεῖ ἀριστερά, ἐπίσης σὲ μετωπικὴ στάση, ἐνῶ ἀπὸ τὸν ἐπόμενον Ἰακώβ σῶζεται μικρὸ τμήμα. Τὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς καὶ τὸν στενότερο χῶρο ἀνάμεσα στὸν Ἀβραάμ καὶ τὸν Ἰσαάκ πλημμυρίζουν οἱ σεσωσμένες ψυχές με τὴ μορφὴ παιδιῶν σὲ πυκνὸ καὶ μεγάλο πλῆθος, ὅπως ἀνάλογα γύρω ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ σὲ μικρογραφίες τοῦ Paris. gr. 74 καὶ τοῦ κώδ. 463 τῆς μονῆς Ἰβήρων³⁰³, στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Torcello καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς κοιμητηριακῆς ἐκκλησίας στὴ μονὴ Πετριτζοῦ (Bačkon) ³⁰⁴ καὶ τῆς Χρυσοφίτισσας³⁰⁵. Συνήθως εἰκονίζεται μόνο ὁ Ἀβραάμ με τὶς ψυχές στὸν Παράδεισο. Ἡ παράσταση τῶν τριῶν πατριαρχῶν σημειώνεται σὲ τοιχογραφίες ναῶν τῆς Καππαδοκίας³⁰⁶, στὸν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Vladimir³⁰⁷ καὶ στὴ Mileševa³⁰⁸.

Ἀξίζει νὰ παρατηρηθεῖ ἡ μοναδική, ὅσο εἶναι γνωστὸ, εἰκόνιση τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐξ ὀλοκλήρου σὲ τροῦλο, ὅπως στὸν ναὸ τῆς Βλαχέρνας. Εἶναι ζήτημα ἐὰν τμήματα τῆς παράστασης ἐκτείνονταν σὲ ἄλλη, πλησιόχωρη ἐπιφάνεια. Ἡ θέση πού ἔχουν οἱ χοροὶ τῶν ἁγίων καὶ οἱ σκηνές τοῦ Παραδείσου στὴ βόρεια πλευρά, στὰ δεξιά τοῦ Κριτῆ, προϋποθέτει αὐτὴ τῶν καταραμένων καὶ τῶν κολαζομένων στὸν Ἅδην, πού θὰ ἐκλείναν τὴν ἰστορῆση, ἀντίστοιχα, στὴ νότια πλευρά.

Ἡ ζωγράφηση τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸ

εὐρύχωρο φουρνικὸ πού σκέπει τὴν κεντρικὴ περιοχὴ τοῦ νάρθηκα, στὸν χῶρο τοῦ ὁποίου εἰκονίζεται συνηθέστερα, ἦταν ἡ ἐνδεδειγμένη ἀπὸ τὶς ἀνάγκες ἐνὸς ἀρκετὰ ἀπαιτητικοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Ἡ ἰδιαίτερη θέση ἀνέδειξε τὴν ἐσχατολογικὴ σύνθεση με εὐστοχο σχεδιασμὸ τῆς στὸ κορυφαῖο μέρος τῆς ὀροφῆς καὶ ἐπέτρεψε νὰ παραχωρηθοῦν οἱ ἐπιφάνειες στὶς καμάρες γιὰ τὴν εἰκόνιση τῶν Συνόδων, χωρὶς νὰ ἐμποδισθεῖ ἡ ἀνάπτυξή τῆς στὰ ἀπαραίτητα, μάλιστα με ἄνετες στὴν ἔκτασή τους σκηνές, ὅπως αὐτὲς τοῦ καλοῦ ληστή καὶ τῶν τριῶν πατριαρχῶν στὸν Παράδεισο.

Στὸ ὕψος οὐράνιο κριτήριο παρατίθεται τὸ ἐπίγειο, χαρπλότερα, πού σημειογραφεῖ με πρόδηλο συσχετισμὸ σταθμοὺς τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας, με τὶς παραστάσεις τῶν ἱερῶν Συνόδων οἱ ὁποῖες ἔφεραν τὴν κάθαρση τοῦ δόγματος καὶ κραταίωσαν τὴν ὀρθὴ πίστη. Στὴ νότια καμάρα (εἰκ. 36, 112, 113) σῶζεται ἀκέρατη, σχεδόν, ἡ Πρῶτη Οἰκουμενικὴ Σύνοδος καὶ τρεῖς ἀκόμη Σύνοδοι σὲ ἀποσπάσματα. Εἰκονίζονται ἀνὰ δύο σὲ κάθε πλευρὰ τῆς καμάρας, με μεγάλα κενὰ τῆς ζωγραφικῆς, καὶ στὴν κλεῖδα ἐκτείνεται διαχωριστικὴ ταινία με σβησμένα, ἀσαφῆ σχέδια στὸν βαθυκύανο κάμφο. Πιθανότατα, καθὼς σημειώθηκε, τέσσερις ἀκόμη Σύνοδοι παριστάνονταν στὴν ὁμόλογη βόρεια καμάρα.

302. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Kl. Wessel, *RbK* 1, λ. *Abraham*, στ. 21. E. Lucchesi Palli, *LcI* 1, λ. *Abraam*, στ. 30 κέ.

303. Omont, *Évangiles* I πίν. 41. Lazarev, *Storia* εἰκ. 194. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους* Β εἰκ. 74.

304. Lazarev, *Storia* εἰκ. 352.

305. Albani, *Chrysaphitissa* πίν. 39. Βλ. ἐπίσης, Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* εἰκ. 151. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόλες* ἀρ. 20.

306. N. Thierry, *La peinture de Cappadoce au XIII^e siècle, Archaisme et contemporanéité, Studenica et l'art byzantin* 369, 370. N. Teteriatnikof, *The Frescoes of the Chapel of St. Basil in Cappadocia: Their Date and Context Reconsidered, CahArch* 40, 1992, 109 κέ. Γιὰ τοὺς τρεῖς πατριάρχες στὸν Παράδεισο βλ. Kl. Wessel, *RbK* 1, λ. *Abraham*. Lucchesi Palli, *LcI* 1, λ. *Abraam* στ. 31. B. Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, BZ* 57, 1964, 123, 124.

307. Lazarev, *Murals and Mosaics* 81.

308. Žircović, *Mileševa* σχέδ. σ. 45, ἀρ. 7. Βλ. ἐπίσης τὶς τοιχογραφίες στὸν ναὸ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Σωτῆρος στὰ Ρούστικα Ρεθύμνου, τοῦ 1391 (I. Spatharakis, *Byzantinische Wandmalereien im Kreis Rethymno* (Ρέθυμνο 1999) εἰκ. 36) καὶ τοῦ Ἁγίου Βαβύλα στὴν Ἐπίδαυρο Λιμηρά, πού χρονολογοῦνται στὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰῶνα (V. Kerpetsi, *À propos d'une représentation du Jugement Dernier d'une église de Laconie, Λαμπνῶν* 1 399, σχέδ. 3, εἰκ. 9).

Ἡ Πρώτη ἐν Νικαίᾳ Οἰκουμενικὴ Σύνοδος (325) κατέχει τὸ ἀριστερὸ μέρος στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς θολωτῆς ἐπιφάνειας (εἰκ. 40, 114, 117). Ἡ σύνθεσιν εἶναι πυκνὴ σὲ μορφές, ποὺ διατάσσονται σὲ δύο ἀλλεπάλληλα, μερικῶς ἐπικαλυπτόμενα ἐπίπεδα πρὸς τὸ βάθος τῆς εἰκόνας. Στὸ κέντρο ἐπάνω ὁ αὐτοκράτορας Κωνσταντῖνος ὁ Μέγας ἐνθρονος, μὲ δύο ἀξιωματοῦχους σὲ σύμμετρη θέσιν πίσω του, προεδρεύει τῆς συνόδου, μὲ παρακαθημένους ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ δύο ἱεράρχες ποὺ φοροῦν πολυσταύριο φαιλόνιο. Κάτω ὄρθιοι ἀπὸ ἀριστερὰ πέντε ἱεράρχες μὲ ἀπλὸ φαιλόνιο ἀντιμετωπίζουν τοὺς αἰρετικούς, ποὺ στέκονται δεξιὰ. Ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς δύο αἰρετικούς – φαίνεται καὶ τρίτος στὸ κατεστραμμένο ἄκρο τῆς τοιχογραφίας – ἔχει γραμμένο τὸ ὄνομά του στὸ στήθος *Ο ΑΡΙΘΟΣ*, ποὺ ταυτίζει τὴν σύνοδο. Ὁ αὐτοκράτορας καὶ οἱ ἱεράρχες φέρουν φωτοστέφανο.

Ὁ αὐτοκράτορας, μὲ πορφυρὸ ἔνδυμα, λιθοκόσμητο λῶρο καὶ στέμμα, ἐξαίρεται ὑψωμένος στὸ μέσο σὲ ἐπίσημη κατὰ μέτωπο στάση, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι του στὸ στήθος καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατώντας μπροστὰ τυλιγμένο εἰλητό. Τὸ κάθισμα τοῦ θρόνου καλύπτει λευκὸ πτυχωτὸ ὕφασμα, ὁρατὸ δεξιὰ. Δὲν εἶναι σαφές ἐὰν τὰ δύο κυκλικά καὶ κατάκοσμα σχήματα ψηλότερα ἀνήκουν σὲ ἰδιόμορφο ἐρεισίνωτο ἢ ἂν πρόκειται γιὰ τὶς ἀσπίδες τῶν συνοδῶν καὶ φρουρῶν του, οἱ ὁποῖοι διακρίνονται πίσω ἀσκεπεῖς, μὲ λευκὸ μανδύα κοσμημένο μὲ μαργαριτάρια στὴν παρυφὴ καὶ μὲ στρογγυλὴ πολύτιμη πόρπη. Οἱ προκαθήμενοι ἱεράρχες στὰ ἄκρα καὶ λίγο πιὸ χαμηλά, σὲ θρόνο μὲ ὀρθογώνια ράχη, στρέφονται πρὸς τὸν βασιλέα μὲ χειρονομία λόγου καὶ κρατοῦν στὸ ἀριστερὸ χέρι τους κλειστὸ εἰλητό. Οἱ πέντε μορφές διαγράφουν μὲ τὴν θέσιν τους ἐλαφρὸ ἡμικύκλιο.

Οἱ ἱεράρχες ποὺ ἴστανται κάτω, μὲ πολύχρωμα φαιλόνια καὶ ὠχρόλευκο ὠμοφόριο μὲ καστανοὺς σταυρούς, ἔχουν σοβαρὴ καὶ ἀποφασιστικὴ ἔκφραση. Στοιχημένοι σὲ παράλληλη στάση πρὸς τὰ δεξιὰ, μὲ μικρὴ ἐπικάλυψη ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου, σὲ ἐλαφρὰ καθοδικὴ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ ἄκρο γραμμὴ καὶ μὲ τὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν ὡσὰν νὰ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν καστανὴ ταινία στὴ γένεση τῆς καμάρας, ἀποστρέφουν τὸ βλέμμα ἀπὸ τοὺς αἰρετικούς, στοὺς ὁποίους ἀπευθύνονται μὲ εὐγλωττη χειρονομία λόγου. Ὁ κορυφαῖος κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι του κλειστὸ εἰλητό. Ἀπέναντι οἱ αἰρετικοὶ ὀπισθοχωροῦν ταραγμένοι. Ὁ αἰρεσιάρχης Ἄρειος (εἰκ. 40), μὲ πράσινο ζωηρόχρωμο ἔνδυμα, ἔχει τὸ βλέμμα στοὺς ἐπισκόπους καὶ τὰ χέρια στὸ στήθος μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω, σὲ χειρονομία ἀπολογίας.

Δεξιὰ στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τῆς καμάρας ἡ τοιχογραφία εἶναι σὲ μεγάλο μέρος κατεστραμμένη (εἰκ. 36, 112). Τὰ δύο ἐναπομένοντα τμήματα ἀνήκουν σὲ ἀκόλουθη Σύνοδο, ποὺ διαχωρίζεται ἀπὸ τὴν πρώτη μὲ καστανὴ ταινία, ὁρατὴ ἀριστερὰ κάτω. Ἡ παράστασις ἱστορεῖται στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο. Διακρίνονται ἡ κεφαλὴ τοῦ φωτοστεφανωμένου αὐτοκράτορα στὸ κέντρο καὶ πιὸ πέρα τὸ ἐπάνω μέρος ἀπὸ τὶς μορφές τῶν δύο ἀξιωματοῦχων τῆς συνοδείας του καὶ τῶν προκαθημένων ἱεραρχῶν, ποὺ φοροῦν πολυσταύριο φαιλόνιο. Χαμηλότερα, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς, σῶζονται καλύτερα οἱ δύο στὸ μέσο ἀπὸ τοὺς πέντε ἐπίσης ἱεράρχες, στὴν ἴδια στάση καὶ μὲ ἀπλὸ φαιλόνιο σὲ διαφορετικὰ χρώματα, καὶ μικρὸ τμήμα ἀπὸ τοὺς αἰρετικούς κάτω δεξιὰ.

Ἐκτεταμένη εἶναι ἡ καταστροφὴ στὴ δυτικὴ πλευρὰ τῆς καμάρας. Σὲ σπάραγμα ψηλὰ τῆς πρώτης ἀπὸ ἀριστερὰ παράστασης (εἰκ. 36, 116) διακρίνονται, μόλις, ἡ κεφαλὴ τοῦ προεδρεύοντος στὴ Σύνοδο, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὴν κεντρικὴ θέσιν, καὶ τμήμα τοῦ συνοδοῦ του δεξιὰ. Σὲ δεῦτερο σπάραγμα στὸ ἀριστερὸ κάτω ἄκρο εἰκονίζονται σὲ προτομὴ δύο γυναικεῖες μορφές μὲ καλυμμένη τὴν κεφαλὴ ἀπὸ τὸ ἔνδυμα, μπροστὰ ἀπὸ ἰσοδομικῆς κατασκευῆς τοίχωμα καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ ἄλλη κατασκευὴ, ἴσως θρόνου τοῦ ἱεράρχη, ποὺ διαμορφώνεται κάτω σὲ τόξο, ὅπως ὅμοια ἐκείνου στὴν ἐπομένη παράστασις.

Ἀπὸ τὴν Οἰκουμενικὴ Σύνοδο, τέλος, δεξιὰ στὴ δυτικὴ πλευρὰ τῆς καμάρας (εἰκ. 113) διατηρεῖται ἀκέραιο τὸ ἀκραιὸ μέρος (εἰκ. 41, 42, 115). Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος εἶναι ὁ ἴδιος τῆς Πρώτης Οἰκουμενικῆς Συνόδου. Ἀπομένει μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὴν μορφή τοῦ αὐτοκράτορα στὸ κέντρο, ποὺ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητό. Κάθεται σὲ θρόνο μὲ λευκὸ κεντητὸ ὕφασμα καὶ στρογγυλὸ ἐρεισίνωτο ἢ ἀσπίδα πίσω, ὅπου ἴστανται γενειοφόρος ἀξιωματοῦχος μὲ καστανέρυθρο καὶ λιθοκόσμητο στὴν παρυφὴ μανδύα. Ὁ παρακαθήμενος δεξιὰ ἱεράρχης, μὲ πολυσταύριο φαιλόνιο, σὲ θρόνο μὲ πολυτελὴ διακόσμηση καὶ ψηλὸ ἐρεισίνωτο ποὺ σχηματίζει ἀμβλεία γωνία στὴν κορυφὴ, στρέφει ἐλαφρὰ καὶ τείνει πρὸς τὸν βασιλέα τὸ χέρι σὲ λόγο, κρατώντας στὸ ἄλλο κλειστὸ εἰλητό. Σῶζεται ἐν μέρει ἡ ἐπιγραφή ἀπὸ τὸ ὄνομά του δεξιὰ *ΠΑΠΑΣ ΡΩΜΗΣ*. Κάτω ἀπομένει τμήμα τοῦ πρώτου, μὲ γαλάζιο φαιλόνιο, ἀγορεύοντος ἱεράρχη, ὁ ὁποῖος ἀπευθύνεται μὲ χειρονομία λόγου στοὺς τρεῖς αἰρετικούς δεξιὰ. Αὐτοῖ, μὲ καστανέρυθρο, καστανὸ καὶ πράσινο ἔνδυμα, ἀντίστοιχα, στέκονται σὲ κλειστὸ ὄμιλο ταραγμένοι, μὲ τὰ χέρια κρυμμένα σὲς πλατιές

χειρίδες του φορέματος. Στο στήθος του πρώτου διαβάζεται η επιγραφή ΟΙ ΑΙΡΕΤΙΚΟΙ. Οί ιεράρχες φέρουν φωτοστέφανο. Καθώς στις Συνόδους της ανατολικής πλευράς, οι μορφές στο κάτω μέρος αποδίδονται σε λίγο μικρότερη κλίμακα και εμφανώς σε μικρότερη από των ιεραρχών οι αίρετικοί.

Οί παραστάσεις των Οικουμενικών Συνόδων στη μονή της Βλαχέρνας προστίθενται στις λίγες γνωστές από τις τοιχογραφίες μονών και ναών του 13ου αιώνα, στην τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο³⁰⁹, στον έσω-νάρθηκα του ναού της Σοροάκι, πριν από το 1280³¹⁰, και στον νάρθηκα του Αγίου Αχιλλείου του Αγίλγε, το 1297³¹¹. Οί τρεις από τις παραστάσεις είναι ομοιότυπες. Της συνόδου προεδρεύει ο αυτοκράτορας, που ως η ύπατη κοσμική εξουσία έγγυαται και επικυρώνει το αδιάβλητο των αποφάσεων της για την καταπολέμηση των αιρέσεων, εξασφαλίζοντας την ειρήνη στην Έκκλησία. Στα στερεότυπα των τριών τοιχογραφιών είναι η κεντρική επίσημη θέση του σε βήμα ψηλά, με φρουρούς δύο αξιωματούχους πίσω από τον θρόνο και δύο στο πλευρό του ιεράρχη, προκαθημένους Έκκλησιών, ενώ σε κατώτερο επίπεδο μπροστά ίστανται αντιμέτωποι στη συζήτηση οι όρθόδοξοι επίσκοποι και οι αίρετικοί. Από έλλειψη χώρου, η σύνθεση είναι πυκνή και, με προσπάθεια προοπτικής απόδοσης, οι μικρότερης κλίμακας μορφές σε πρώτο επίπεδο της σκηνής επικαλύπτουν εν μέρει τους καθημένους ψηλότερα πίσω. Οί αγορεύοντες ιεράρχη είναι περισσότεροι από τους απαξιωμένους αίρετικούς, που φορούν απλό κλειστό ένδυμα, σαν ράσο, χωρίς ώμοφόριο, και στιγματίζονται με την επιγραφή που φέρει ο αίρεσιάρχης στο στήθος.

Η σύγκριση με τις αντίστοιχες τοιχογραφίες του 13ου αιώνα δείχνει ότι υπόκειται κοινό εικονογραφικό πρότυπο, που διαφοροποιείται βασικά σε επί μέρους στοιχεία. Στους ναούς της Σοροάκι και του Αγίλγε τα δύο, αλληπάλληλα στη Βλαχέρνα, μέρη της σύνθεσης τοποθετούνται σε σαφώς διακρινόμενες ζώνες, όπως επίσης στις παραστάσεις Συνόδων της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα, που χρονολογούνται στον 14ο αιώνα³¹². Στις τοιχογραφίες της μονής της Πάτμου, όπου προέχει το θεολογικό περιεχόμενο των ιστορουμένων, παραλείπεται το τελετουργικό μέρος και εικονίζονται μόνο οι όρθόδοξοι ιεράρχη και οι αίρετικοί αντιμέτωποι σε διάλογο, με αντίστροφη θέση από δεξιά και αριστερά, αντίστοιχα. Με μακροσκελείς επιγραφές στα ειλπητά άμφοτέρων εκτίθενται και αντικρούονται οι αίρετικές δοξασίες.

Στους ναούς της Σοροάκι και του Αγίλγε οι φρουροί του αυτοκράτορα παραλείπονται. Αυτό σημειώνεται σε τοιχογραφία Συνόδου της Έφesus στον Άγιο Κύριλλο του Κιέβου, από τον ύστερο 12ο αιώνα³¹³, και στην Αγία Σοφία της Αχρίδας. Οί προκαθημένοι ιεράρχη είναι, όμοια σε σύμμετρη διάταξη, τέσσερις στη Σοροάκι και την Αχρίδα και δύο, όπως της Βλαχέρνας, στον Άγιο Κύριλλο του Κιέβου και στο Αγίλγε, ενώ στο μοναστήρι της Πάτμου ο προεδρεύων της Συνόδου πατριάρχης, ο μόνος με πολυσταύριο φαίλιονιο, άγειται των όρθόδοξων ιεραρχών. Το πολυσταύριο φορούν ανεξαιρέτως οι ιεράρχη στις παραστάσεις του Αγίλγε και της Αχρίδας και, όμοια με της Σοροάκι, κρατούν λιθοκόσμητο ευαγγέλιο, όπως και ο αυτοκράτορας. Άξιοπρόσεκτη είναι, επίσης, η διαφορά στην παράσταση των αίρετικών, που στις αναφερόμενες τοιχογραφίες απαρτίζουν πολυάριθμη, ίσοζυγισμένη με των ιεραρχών ομάδα, στην ίδια κλίμακα μορφής, φέρουν δε ως εκπεσόντες ιερωμένοι άμφια, με το ώμοφόριο δίχως σταυρούς.

Στον νάρθηκα της Βλαχέρνας η απόδοση των αὐστηρών ιεραρχών και των θορυβημένων αίρετικών σε αριθμό, κλίμακα μορφής, στάση και έκφραση των προσώπων προβάλλει το διδακτικό περιεχόμενο των ιστορουμένων και τονίζει με ζωνρότητα τη σταθερή στάση της Έκκλησίας απέναντι στις αιρέσεις. Το νόμιμο και το δικαιο των τελουμένων υπογραμμίζει, έξάλλου, η τοπική συνάφεια, σε πρόδηλη συσχέτιση νοήματος, των Συνόδων με τη Δευτέρα Παρουσία στο φουρνικό και με τη βιβλική εικόνα της Αγίας Τριάδας στον νότιο τοίχο.

Η παρουσία των δύο γυναικών, χαμηλά στο άκρο, διαφοροποιεί αισθητά την κατεστραμμένη παράσταση Συνόδου στη νότια πλευρά της καμά-

309. Όρλάνδος, *Μονή Πάτμου* 243 κέ., πίν. 24, 98-102. Κόλλιας, *Πάτμος* 25, εικ. 25, 26. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βυζαντινή ζωγραφική στο Αιγαίο*, *Αιγαίο* εικ. 115.

310. Millet - Frolow, *Yougoslavie II* πίν. 24.2, 3. Djurić, *Soroćani* 43, πίν. 132. Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine* (Paris 1970) 107, εικ. 54.

311. Millet - Frolow, *Yougoslavie II* πίν. 93.4, 94.1-3. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumentalmalerei* εικ. 155, 156. Walter, *Conciles* ό.π. (σημ. 310) 109 κέ., εικ. 57. Σερβικές Σύνοδοι εικονίζονται στο παρεκκλήσιο του Dragutin στον ναό του Djurdjevi Stupovi (αυτόθι 109) και στον ναό του Gradać (Millet - Frolow, *Yougoslavie II* πίν. 62.1, 2).

312. Walter, *Conciles* ό.π. (σημ. 310) εικ. 55, 56.

313. Αυτόθι 103, εικ. 47. O. Z. Penzy, *Kievan Rus', Glory of Byzantium* 286, εικ. σ. 287.

ρας (είκ. 36, 116). Ἡ θέση τῆς σκηνῆς ἐπάνω ἀπὸ τὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη ἐνισχύει τὴν ὑπόθεσιν γιὰ τὴν τέλεσιν αὐτῆς τῆς συνόδου σὲ σύγχρονον τῶν τοιχογραφιῶν ἐποχή. Τὸ ἀνάλογο συνιστοῦν οἱ τοπικὲς σύνοδοι ποὺ ἱστοροῦνται μὲ τὶς οἰκουμενικὲς στοὺς σερβικοὺς ναοὺς τῆς Σοροκάσι καὶ τοῦ Arilje.

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (Ἁγία Τριάδα) εἰκονίζεται στὸ ἡμικυκλικὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοῖχου, στὸ ὁποῖο ἐγγράφεται μὲ εὐάρμοστη διάταξιν τῶν μορφῶν σὲ συνακόλουθὴ του γραμμὴ καὶ σὲ διάφορα πρὸς τὸ βάθος τῆς εἰκόνας ἐπίπεδα (εἰκ. 36, 43, 118-120). Λείπει κάθε τοπιογραφικὴ δῆλωσιν τῆς σκηνῆς. Οἱ «*τρεις ἄνδρες*» ποὺ παρουσιάσθηκαν στὸν Ἀβραάμ, στὴ δρῦ τοῦ Μαμβρῆ, κάθονται γύρω σὲ πλούσιον τραπέζιν, στὸ γεῦμα ποὺ παρέθεσε ὁ γενάρχησ γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τους (Γέν. ΙΗ' 1-15). Τοὺς τρεῖς ἀγγέλους περιποιοῦνται ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρρα, τοποθετημένοι χαμηλότερα στὰ ἄκρα τῆς παράστασης, σὲ λίγο μικρότερον μέγεθος μορφῆς καὶ σὲ πλησιέστερον πρὸς τὸν θεατὴ ἐπίπεδο. Οἱ φωτοστεφανωμέναι κεφαλῆς ὄλων διαγράφουν ἡμικύκλιον. Στὸ μέσο, μπροστὰ ἀπὸ τὴν τράπεζαν εἰκονίζονταν ἡ θυσία τοῦ «*μοσχαρίου*» γιὰ τὸ γεῦμα, ἀπὸ τὴν ὁποία μένουσιν ἐλάχιστα. Ἡ τοιχογραφία εἶναι πολὺ κατεστραμμένη, ἰδίως στὸ κέντρο ὅπου ὁ μεσαῖος ἀγγελὸς ἔχει σὲ μεγάλο μέρος χαθεῖ.

Καθὼς οἱ συνθέσεις τοῦ Ἱεροῦ καὶ τοῦ κυρίως ναοῦ, ἡ παράστασιν ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ χαρακτηριστικὴ πολυτέλεια τῶν λεπτομερειῶν καὶ μὲ ὀρισμένα στοιχεῖα ποὺ σπανίζουν στὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος.

Τὸ τραπέζιν εἶναι ὀρθογώνιον, ὅμοιον μὲ τῆς Φιλοξενίας στὴν Cappella Palatina τοῦ Παλέρμου³¹⁴, στὸν ναὸ τῆς Σοροκάσι, περὶ τὸ 1265³¹⁵, στὴ Χρυσοφίτισσα τῆς Λακωνίας³¹⁶ ἢ στὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου στὸν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας, τῆς ὁποίας οἱ τοιχογραφίαι ἔχουν χρονολογηθεῖ στὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνα³¹⁷. Τὸ ὀρθογώνιον σχῆμα του, σπανιότερον στὴ μέση βυζαντινὴν περίοδο, ἐπικρατεῖ κατόπιν, μὲ ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα παλαιολόγεια δείγματα στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας. Αὐτὸ ἔχει συνδεθεῖ μὲ τῆς πραγματικῆς, κατὰ παράδοσιν, τράπεζας τοῦ γεύματος τῶν ἀγγέλων ποὺ φυλασσόταν στὸ Ἱερὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Κωνσταντινούπολη, σύμφωνα μὲ μαρτυρίαι Ρώσων προσκυνητῶν³¹⁸.

Ἡ τράπεζα (εἰκ. 43) καλύπτεται μὲ ἐνδυτὴ, ὅπως στίς ἀναφερόμενες τοιχογραφίαι, ἐπίσης στὴν ψηφιδωτὴ Φιλοξενία τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ στὸ Μονγεαλε³¹⁹ καὶ τοῦ San Marco στὴ Βενετία, ἀπὸ τὶς ἀρχῆς τοῦ 13ου αἰῶνα³²⁰. Ἡ ἐνδυτὴ, ἀρκετὰ κοντὴ στὴ Βλαχέρνα καὶ δίχρωμη, εἶναι καστανέ-

ρυθρὴ ἐπάνω καὶ μπροστὰ πέφτει λευκὴ πτυχωτὴ, μὲ ἀραιὰ ποικίλματα στὸ λευκὸ καὶ μὲ καστανέρυθρες ταινίαι στὰ ἄκρα, ποὺ κοσμοῦνται μὲ λεπτὸ πυκνὸ κέντημα σὲ σχέδιον γωνιῶν καί, ἀντίστοιχα, ῥόμβων στὴν πλατύτερη παρυφῆ. Ἐπάνω ὑπάρχουν βαθιὰ πολυτελῆ σκεύη μὲ ἐδέσματα, λεκανίδαι ἀπλῆς ἢ μὲ κωνικὸ πόδι, καὶ διάφανον ποτήρι δεξιά.

Οἱ ἄγγελοι (εἰκ. 43, 118, 119), μὲ τὴ συνήθη στίς σύγχροναι τοιχογραφίαι θέσιν τους στὸ μέτωπον πίσω καὶ στὰ πλευρὰ τῆς ὀρθογωνίας τράπεζας, κρατοῦν σκῆπτρον καθὼς στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδας, τὸν 11ο αἰῶνα³²¹, καὶ στοὺς ναοὺς τοῦ San Marco καὶ τῆς Χρυσοφίτισσας, ἐνῶ στὸν ναὸ τοῦ Μονγεαλε καὶ στὸ παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας στὴ μονὴ τοῦ Θεολόγου τῆς Πάτμου³²² τὸ σκῆπτρον κρατοῦν οἱ δύο στὰ πλάγια ἄγγελοι. Οἱ τελευταῖοι στὴ Βλαχέρνα, σὲ ἀνοικτὴ πρὸς τὸν θεατὴ στάσιν, ἀπλώνουν τὸ ἓνα χεῖρ πρὸς τὰ ἐδέσματα· ὁ ἀριστερὸς μὲ τὸ σκῆπτρον στηριγμένον στὸν βραχίονα καὶ μὲ τὸ δεξιὸ του ψηλότερον σὲ χειρονομία εὐλογίας, ποὺ σημειώνεται ὅμοιον στὸ Tchareql Kilise τῆς Καππαδοκίας, τοῦ 11ου αἰῶνα³²³, στὸ παρεκκλήσιον τῆς Πάτμου καὶ στὸν ναὸ τῆς Σοροκάσι.

Ὁ μεσαῖος ἀγγελὸς, ποὺ ἦδον στὸ Tchareql Kilise φέρει τὴν ἐπιγραφὴ IC XC, διακρίνεται στὴν κατὰ μέτωπον στάσιν μὲ τὴ δεξιά του σὲ εὐλογία στὸ στήθος. Φορεῖ ὡς ὁ Χριστὸς ῥόδινον χιτῶνα καὶ βαθυκύανον ἱμάτιον, ἐνῶ οἱ δύο στὰ

314. Demus, *Sicily* πίν. 33.

315. Millet - Frolow, *Yougoslavie* II πίν. 6.3. Djurić, *Soroćani* πίν. LI. Rajković, *Soroćani* εἰκ. 10. Βλ. καὶ τὴ Φιλοξενία στὸν ναὸ τοῦ Djurdjevi Stupovi (Millet - Frolow, *Yougoslavie* I πίν. 30.5).

316. Albani, *Chrysaphitissa* 69 κέ., πίν. 35b.

317. Μ. Ἐμμανουήλ-Γερούσιν, *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μακρυχώρι καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας* (διδ. διατρ., Ἀθῆναι 1984) 152, 153, πίν. 73.

318. Βλ. Ντ. Χαραλάμπους-Μουρίκιν, Ἡ παράστασιν τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σὲ μία εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, *ΔΧΑΕ* Γ', 1962-1963, 93 (μὲ παλαιότερη βιβλιογραφία). Χρ. Μπαλτογιάννη, *Ὁ Χριστὸς στὴν Ἐνσάρκωσιν καὶ στὸ Πάθος* (Ἀθῆναι 2003) 105. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople* 32, 182.

319. Demus, *Sicily* πίν. 103.

320. Demus, *San Marco* II 2, πίν. 230.

321. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumental-malerei* εἰκ. 19, 20. V. J. Djurić, *The Church of St. Sophia in Ohrid* (Beograd 1963) εἰκ. 22, 23.

322. Ὁρλάνδος, *Μονὴ Πάτμου* 134, πίν. 3, 4b. Κόλλιας, *Τοιχογραφίαι, Ἐθναυροὶ τῆς Μονῆς Πάτμου* 62, εἰκ. 15. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινῆς τοιχογραφίαι* ἀρ. 51.

323. G. de Jerphanion, *Cappadoce* ὁ.π. (σημ. 215) I, 1, 461, II πίν. 128.1.

πλάγια ἄγγελοι ἔχουν ὁμοιόχρωμα, σὲ ἀνοικτὲς ἀποχρώσεις φορέματα, πρασινωπὸ χιτῶνα καὶ ροδόχρωμο ἱμάτιο. Στὴ χρωματικὴ συμφωνία τους θυμίζουν τὴν τοιχογραφία τῆς Πάτμου, ὅπου καὶ ἡ παγιωμένη ἀπὸ τὶς μεσοβυζαντινὲς παραστάσεις ἐπιγραφὴ «Ἡ Ἁγία Τριάς», ποὺ ταυτοποιεῖ στοὺς συμβολισμοὺς τῆς εἰκόνας τοὺς ἄγγελους μὲ τὰ πρόσωπα τῆς ζωαρχικῆς Τριάδας³²⁴.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ ψηλὰ ὀρθογώνια καθίσματα τῶν δύο ἀγγέλων στὰ πλάγια μὲ τὸν περίτεχνο διάκοσμο καὶ τὴν ἐπιτηδευμένη διαμόρφωση, παρόμοια τοῦ θρόνου τῶν ἀρχιερέων στὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου, ποὺ διασκεδάζουν τὸ μέγεθος τῆς ἐπίπεδης ἐπιφάνειας. Ἡ ὄψη τοῦ ξύλινου καθίσματος διαιρεῖται σὲ τέσσερις ἐπάλληλες ζῶνες ἀνάμεσα στὰ ἀκραῖα στηρίγματα, ὁρατὲς στὸ ἀριστερὸ θρονίο, διαρθρωμένες μὲ γεῖσο καὶ τορνευτὰ κολονάκια ποὺ, ἀνὰ τρία, βαστάζουν ἀλλοδιάδοχα τοξύλλια στὴν πρώτη ἐπάνω ζῶνη, ἴσως καὶ ἀντίστοιχα τόξα στὴν τελευταία, καὶ μὲ εὐθύγραμμο γεῖσο στὶς ἐνδιάμεσες ζῶνες.

Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς εἰκόνας προσέρχεται ὁ πολὺς Ἀβραάμ, μὲ ἱμάτια σὲ ἀνάλογα χρώματα τῶν δύο στὰ πλάγια ἀγγέλων καὶ στὴ στάση του ὁμοιος μὲ τὸν γενάρχη στὴ Φιλοξενία τοῦ πατριακοῦ παρεκκλησίου, κρατώντας μὲ ἀπλωμένα χέρια λευκὴ, μὲ καστανὴ διακόσμηση λεκανίδα ὅπου τὸ «βουδοκέφαλον» (εἰκ. 43, 118)³²⁵. Τὸ περιεχόμενό της σημειώνεται ἴδιο ἴσως μόνο στὴν τοιχογραφία τῆς Ἁγίας Σοφίας στὴν Ἀχρίδα³²⁶. Κατὰ κανόνα τὸ «ἀπαλὸν μοσχάριον καὶ καλόν» (Γέν. ΙΗ' 7) τοποθετεῖται ὡς τὸ ἐκλεκτότερο ἔδεσμα σὲ λοπάδα στὸ μέσο τῆς τράπεζας. Ἡ προσφορά του ἀπὸ τὸν οἰκοδεσπότη ὑπογραμμίζει μὲ ἀμεσότητα ἐνέργειας τὸ εὐχαριστιακὸ νόημα τῆς εἰκόνας, καὶ στὴ Βλαχέρνα συνεχεται, στὴ ροὴ τῆς ἀφήγησης, μὲ τὴ θυσία τοῦ ζώου, ἡ ὁποία τελεῖται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς.

Μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι σώζεται ἀριστερὰ μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὸ ὀπλισμένο χέρι τοῦ ὑπνρέτη καὶ τὸ ἄκρο ἀπὸ τὸ μοσχάρι, ποὺ δείχνει νὰ τὸ κρατοῦσε μὲ τὸ ἄλλο χέρι ἀκίνητο, μὲ τὸ κεφάλι του πίσω, ἔτοιμο γιὰ σφαγὴ (εἰκ. 43, 118). Ὡς πρὸς τὴν τυπολογικὴ του ἀπόδοση τὸ ἐπεισόδιο φαίνεται ὅτι εἶχε τὸ πλησιέστερο σὲ μικρογραφία τοῦ Paris. gr. 74, μὲ διάταξη ἐκεῖ τῶν μορφῶν πρὸς τὰ δεξιὰ³²⁷.

Τὸ θέμα τῆς σφαγῆς τοῦ ζώου ἐμφανίζεται στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ γιὰ πρώτη φορά, ὅσο εἶναι γνωστό, στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας. Ἡ σκηνὴ ἔχει συνδεθεῖ μὲ τὶς μυθραϊκὲς ταυροκτονίες καὶ τὶς ἀρχαῖες θυσίες³²⁸, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν παρομοίωση τοῦ Χριστοῦ μὲ μόσχο σὲ λειτουργικὰ κείμενα τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλη-

σίας³²⁹. Μὲ τὴν εἰκονογραφικὴ τῆς διατύπωση, αὐτὴ ἀναπέμπει σὲ ἀνάλογες μικρογραφίες ἱστορημένων κωδίκων³³⁰, μάλιστα τῆς Κωνσταντινούπολης, σημειώνεται δὲ στὸν Γάμο τῆς Κανᾶ στὴν ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῆς μονῆς τῆς Χώρας, τοῦ 1315-1321³³¹, καὶ κατόπιν στὴν ἴδια παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Curtea de Arges στὴ Ρουμανία³³².

Κατὰ τὴν ὑστεροβυζαντινὴ ἐποχὴ ἡ σκηνὴ ἐπαναλαμβάνεται σὲ κρητικὴ τοιχογραφία τῆς Φιλοξενίας στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη κοντὰ στὴ μονὴ τοῦ Κουδουμᾶ τῆς περιοχῆς Μονοφατισίου, ἀπὸ τὸ 1360, ὅπου ἔχει θέση στὸ ἀριστερὸ τῆς παράστασης, πίσω ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ³³³. Σὲ συσχέτιση μὲ ἄλλα στοιχεῖα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ, ἡ ἐρμηνεῖα της ἔχει συνδεθεῖ βάσιμα μὲ τὶς συχνὲς ἀναδρομὲς τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς στὴν ἑλληνιστικὴ ἀρχαιότητα. Πρέπει νὰ προστεθεῖ ἡ γνωστὴ ἐπίσης Φιλοξενία στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Ἄρτου Ρεθύμνης στὴν Κρήτη, τοῦ 1401³³⁴, ὅπου στὴν ἴδια παράπλευρη θέση παριστάνεται τὸ σπάνιο ἐπεισόδιο τῆς ἐκδορᾶς τοῦ ζώου ἀπὸ τὸν ὑπνρέτη, σὲ εἰκόνα οἰκεία τῶν ποιμενικῶν περιοχῶν, μὲ τὸ σφάγιο κρεμασμένο ἀπὸ κλαδὶ τοῦ δέντρου. Μπροστὰ ἀπὸ τὴν τράπεζα, στὸ μέσο, ὅπου στὸ Tchareqle Kilise ὑπάρχει ἡ δάμαλις μὲ τὸ μοσχάρι, ἔχει ζωγραφηθεῖ στὸν ναὸ τοῦ Ἄρτου ἡ δάμαλις σὲ ἀνίσυχη ἀναζήτησή του.

324. Γιὰ τὴ δογματικὴ ἐρμηνεῖα τῆς Φιλοξενίας βλ. Σ. Κουκιάρη, *Τὰ θαύματα-ἐμφανίσεις τῶν Ἀγγέλων καὶ Ἀρχαγγέλων στὴν βυζαντινὴ τέχνη τῶν Βαλκανίων* (Ἀθήνα-Γιάννινα 1989) 32, 106 κέ.

325. *Ἐρμηνεῖα* 51.

326. Βλ. ὁ.π. (σημ. 321). Ἐπίσης, D. Talbot Rice - Sv. Radović, *Jugoslavien, Mittelalterliche Fresken* (ἔκδ. Unesco, München 1955) πίν. VII.

327. Omont, *Évangiles II* πίν. 126. M. Bougrat, *L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch* 30, 1982, 158, εἰκ. 17.

328. Βλ. σχετ. S. Der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaf* (Paris 1937) 166. A. Grabar, *La décoration des coupoles à Kariye Camii et les peintures italiennes du Dugento, JÖB VI*, 1957, 113, σημ. 1. Underwood, *Kariye Djami* 1 118. Bougrat ὁ.π.

329. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῦσχος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ΚρητΧρον ΙΑ'*, 1957, 80 κέ.

330. Βλ. Der Nersessian ὁ.π. 145, 166. Χαράλαμπος-Μουρίκη, *Φιλοξενία* ὁ.π. (σημ. 318) 96. Bougrat ὁ.π. (σημ. 327) 158, εἰκ. 17, 18.

331. Underwood, *Kariye Djami* 1 118 κέ., 2, πίν. 229, 230, 233. Bougrat ὁ.π. (σημ. 327) εἰκ. 16.

332. Underwood, *Programs* ὁ.π. (σημ. 149) 280 κέ., εἰκ. 17.

333. Bougrat ὁ.π. (σημ. 327) 158, εἰκ. 15.

334. Δρανδάκης ὁ.π. (σημ. 329) 76, 78, 82, πίν. Β' 2.

Στὴν ἀφηνηματικὴ σύνθεση τῆς Φιλοξενίας στὴ Βλαχέρνα μετέχει ἡ Σάρρα (εἰκ. 43, 119) μὲ ἀντίστοιχη τοῦ Ἀβραάμ θέση δεξιά, ὅπως ὅμοια στὶς τοιχογραφίες τοῦ Tchareqle Kilise, τῆς Χρυσοσφίτισσας στὴ Λακωνία καὶ τῆς Κοίμησης στὸν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας. Στὴν τοιχογραφία τῆς Ἄρτας ἡ αὐστηρὴ συμμετρία ποὺ ἐπιβάλλει ἡ ἐγγραφή τοῦ θέματος στὸ ἡμικυκλικὸ τύμπανο τοῦ τοίχου ἀποφεύγεται μὲ τὴν, ἀντίθετη τοῦ Ἀβραάμ, μετωπικὴ στάση τῆς Σάρρας, ἡ ὁποία ἴσεται πλησιέστερα, στρέφοντας λίγο πρὸς τοὺς ἀγγέλους τὸ ἐλαφρὰ συνοφρωμένο μὲ σκεπτικὴ ἔκφραση πρόσωπο, ὡσὰν νὰ στοχάζεται τὸ παράδοξο τῆς προαγγελίας γιὰ τὴν ἐπερχομένη τεκνοποιία τῆς (Γέν. ΙΗ' 9-15). Φορεῖ ἀπλὸ χειριδωτὸ φόρεμα σὲ ροδίζουσα ὄχρα, λευκὸ κεφαλόδεσμο κλειστὸ στὸν λαιμό, μὲ τρόπο ποὺ ὑποδπλώνει δυτικὸ συρμὸ ἔνδυσης, καὶ φαιοκάστανο μαφόριο. Μὲ λεπτὴ ἐμφάνιση καὶ χαλαρές, ἀφηρημένες κινήσεις κρατεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς στὸ ὕψος τοῦ στήθους λευκὸ κεντημένο μαντίλι, ἴσως στοιχεῖο μοναδικὸ στὴν παράσταση, καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χαμηλότερα ὠραῖο δοχεῖο ἀπὸ τὴ λαβή, πιθανῶς μὲ τὸ γάλα ποὺ ὁ Ἀβραάμ προσέφερε στοὺς θεϊκοὺς ἐπισκέπτες (εἰκ. 120).

Στὸ σύνολο τῆς ἀφήγησης ἡ ἀπουσία τοπίου καὶ ἡ ὑπερύψωση τῶν ἀγγέλων, ἡ ὑπαινικτικὴ τοῦ λόγου τους στάση τῆς Σάρρας, οἱ προσφορὲς τοῦ γηραιοῦ ζεύγους καὶ ἡ κεντρικὴ θέση τῆς σπάνιας θυσίας τοῦ μόσχου τονίζουν τὰ θεολογικὰ νοήματα τῆς παράστασης. Τὰ ἀφηνηματικὰ στοιχεῖα τῆς ἱστορίας συνυφαίνονται, σὲ ἄρμονικὴ συμπύκνωση, μὲ τὸ λειτουργικὸ καὶ εὐχαριστιακὸ περιεχόμενό τῆς, μὲ σημαίνουσα ἐπίσης στὴν ἀναφορὰ τῆς Ἁγίας Τριάδας τὴν ἔννοια τῆς θυσίας, ποὺ συμβολικὰ παραπέμπει στὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ³³⁵.

Ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη εἰκονίζεται στὸ νότιο ἀψίδωμα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (εἰκ. 44, 52, 53, 121). Μὲ πρόδηλο ἱστορικὸ καὶ εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον, αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴ σημαντικότερη παράσταση τῆς ἐκκλησίας. Ἡ τοιχογραφία σώζεται στὸ μεγαλύτερο μέρος. Ἐκτείνεται στὸ τύμπανο τοῦ ἀψιδώματος καί, μὲ δύο συνεχόμενες σκηνές, στὴ βόρεια, ἐσωτερικὴ ὄψη τῆς νότιας παραστάδας του. Χαμηλὰ τελείωνε σὲ ἀπροσδιόριστο ὕψος ἀπὸ τὸ δάπεδο.

Πολύτιμα στοιχεῖα τῆς σύνθεσης ἔχουν χαθεῖ καὶ τὰ ἐναπομένοντα μέρη διατηροῦνται κατὰ τὸ πλεῖστον σὲ μέτρια ἕως κακὴ κατάσταση. Τὸ ζωγραφικὸ κόνιαμα ἔχει ἐκπέσει κατὰ μῆκος στὸ τύμπανο κάτω καὶ σὲ μεγάλη περιοχὴ τοῦ δεξιά, ὅπου ἡ τοιχογραφία ἔχει καταστραφεῖ σχεδὸν σὲ

ὄλο τὸ ὕψος, μὲ τὴν ἐξαίρεση ἀκραίου τμήματος πρὸς τὸ μέσο τῆς. Κατεστραμμένη εἶναι ἐπίσης ἀριστερὰ καὶ κάτω στὴν παραστάδα. Ἄλλα, μικρότερα κενὰ σὲ διάφορα, ἂν καὶ μᾶλλον οὐδέτερα, σημεῖα διασποῦν τὴ συνέχεια τῆς ἱστορίας, ἐνῶ οἱ ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τοῦ χρώματος στεροῦν τὴν ἀρχικὴ καθαρότητα τῆς ζωγραφικῆς στὰ σωζόμενα μέρη καὶ συχνὰ καθιστοῦν δυσδιάκριτες ἢ καὶ ἀφανεῖς τὶς μορφές. Μαρτυρία ὅτι ἡ τοιχογραφία ἦταν ὀρατὴ κατὰ τὸν 15ο αἰῶνα προσφέρει ἓνα χάραγμα μὲ γοθτικὴ γραφὴ δυτικοευρωπαϊοῦ ἐπισκέπτη ποὺ φέρει τὴ χρονολογία 1447 (εἰκ. 55). Ξεχωρίζουν ἐπίσης δύο ἀδρὰ χαράγματα, ψηλότερα, κωπήλατου πλοίου καὶ ἄλλου μὲ ἀνοικτὸ τὸ ἱστίο του (εἰκ. 51).

Τὸ βάθος τῆς παράστασης στὸ τύμπανο ἔχει στιλπνὸ κυανόμαυρο χρῶμα καὶ ἰσομοιράζεται μὲ τὸ σκοτεινὸ πράσινο χρῶμα τοῦ ἐδάφους, ποὺ περιβάλλει τὰ πρόσωπα, ἀπλωμένο ἐπίσης στὴν παραστάδα, καὶ φθάνει ἕως τὴν ἀρχὴ τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας ἡ ὁποία ὑπερυψώνεται στὸν ἀέρα, ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὰ γῆινα. Μὲ τὸ οἰκεῖο στὸ εἶδος τοῦ σχῆμα τῶν προηγουμένων συνθέσεων, οἱ μορφές διατάσσονται κατὰ ζώνες, τρεῖς ὀρατὲς στὴ μεγάλη ἐπιφάνεια τοῦ ἀψιδώματος καὶ δύο στὴν παραστάδα. Ἡ μεσαία στὸ τύμπανο συνέχεται στὸν εἰρμὸ τῆς ἱστορίας καὶ ἐνώνεται μὲ τὴν ψηλότερη ζώνη, ἐνῶ διακρίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴ μικρότερη κάτω. Τὸ ἐπίκεντρο ὅλων ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα, τὸ «σίγνον» τῆς λιτανείας, τοποθετημένη κατὰ τὸν κύριο ἄξονα τοῦ ἀψιδώματος.

Ἡ ἀπλή, κατὰ βάση, γραμμικὴ στὸν ἰστό τῆς σύνθεση ζωηρεύει μὲ τὴν εὐστροφὴ ἐκτύλιξη τῆς ἀφήγησης. Συμπράττουν σὲ τοῦτο ἡ ἀκτινωτὴ σύνταξη τῶν δρωμένων μὲ ἀφετηρία τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας, πρὸς τὴν ὁποία συγκλίνουν μὲ τὴ στάση τους οἱ μορφές στὰ διάφορα ἐπίπεδα ἢ αὐτοτελῆς συγκεντρικὴ διάρθρωση τῶν ἐπὶ μέρους σκηνῶν ποὺ παρατάσσονται ἀριστερὰ καὶ στὸ κρᾶσπεδο τῆς τοιχογραφίας, ἐπιπλέον οἱ ἀναλογίες μεγέθους ποὺ καθορίζουν τὴ θέση τῶν προσώπων καὶ τὴ σημασία τους στὰ τελούμενα, μὲ τρόπο ποὺ προσδίδει στὴ σύνθεση ἀξιοσημείωτη αἴσθηση προοπτικοῦ βάθους. Τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν προσελκύει, κατευθύνει καὶ μεταφέρει τὸν θεατὴ στὸ κέντρο τῆς παράστασης καὶ τὸν ποιεῖ μέτοχο τῆς τελουμένης λιτῆς, ἀπὸ ὅπου παρακολουθεῖ ὅσα ἐκτυλίσσονται στὶς ἀκραῖες περιο-

335. Βλ. σχετ. Μπαλτογιάννη, Χριστὸς ὁ.π. (σημ. 318) 108, 110.

χές τῆς εἰκόνας σὲ μικρότερη κλίμακα, ἢ ὁποῖα ὀρίζει προσφυῶς τὴν προοπτικὴ τους ἀπόσταση ἀπὸ τῆ μεσαία ζώνη καὶ τονίζει τὴν ἔκταση τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου σὲ βάθος.

Τὴν κεντρικὴ, μεγαλύτερη ζώνη στὸ τύμπανο καταλαμβάνει τὸ σῶμα τῆς λιτανείας. Προπορεύεται ἡ εἰκόνα στὸ μέσο ψηλὰ μὲ τὸν «βασταζάριο» ποὺ τὴ σῆκωνε στοὺς ὤμους καὶ ἀκολουθεῖ πυκνὸ τὸ πλῆθος τοῦ κόσμου, ἱερωμένοι καὶ λαϊκοί, ἄνδρες καὶ γυναῖκες· συρρέουν ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς καὶ κρατώντας τὰ ὑψωμένα λάβαρα, κεριὰ καὶ θυρίαμα τὴ συνοδεύουν μὲ δεήσεις, ψαλμωδίες καὶ ὕμνους. Τὸ γεγονός διαδραματίζεται σὲ ἀνοικτὸ χωρὸ πλατείας, ἢ ὁποῖα ὀροθετεῖται ἀριστερὰ στὸ βάθος καὶ στὴν ψηλότερη ζώνη ἀπὸ τριώροφο κιονοστήρικτο οἰκοδόμημα μὲ στεγασμένους ἡλιακοὺς στοὺς δύο ἐπάνω ὀρόφους. Στοὺς ἐξῶστες προβάλλουν νεαρὲς καὶ μερικὲς μεγαλύτερες στὴν ἡλικία γυναῖκες, ἀνὰ μία στὰ ἀνοίγματα. Σὲ μικρογραφικὴ ἀπόδοση, ποὺ δηλώνει ἐπίσης τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς λιτανείας, καθὼς σημειώθηκε, παρακολουθοῦν μὲ κατάνυξη τὴν περιφορὰ τῆς εἰκόνας, δεόμενες στὴ Θεοτόκο. Ὅπως εἰκάζεται ἀπὸ τὴ γενικὴ σύμμετρη ὀργάνωση τῆς ἱστορίας, πιθανῶς ἀντίστοιχο τοῦ ἀριστεροῦ οἰκοδόμημα ὑψωνόταν στὸ δεξιὸ τῆς παράστασης.

Στὸ διάστημα ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα (εἰκ. 44-46), στὸ ὕψος τοῦ δευτέρου ἡλιακοῦ, ὑπάρχει τριστηχὴ ἐπιγραφή, γραμμὴ μὲ λευκὸ στὸν μελαμβαφὴ οὐρανό, ποὺ τιτλοφορεῖ τὴν παράσταση:

Ἡ ΧΑΡΑ ΤΗΣ ὙΠΕΡΑΓΙΑΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ
ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ ΤΗΣ ἘΝ Τῆ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ

Δεύτερη ἐπιγραφή χαμπλότερα ἀναφέρεται στὴν εἰκόνα:

Μ(ΗΤ)ΗΡ Θ(ΕΟΥ) Ἡ ὉΔΗΓΗΤΡΙΑ

Τρίτη ἐπιγραφή κοντὰ στὴν κορυφὴ τοῦ ἀψιδώματος, στὸ σωζόμενο ἄκρο τῆς τοιχογραφίας δεξιὰ στὸ βάθος, σημειώνει κατὰ πᾶσα πιθανότητα τὸ γνωστὸ τοπωνύμιο τῆς Κωνσταντινούπολης στὴν περιοχὴ τοῦ Ζεύγματος:

ΤΟ ΣΤΑΥΡΗΝ

Στὶς παρυφῆς τῆς πλατείας, στὴν παραστάδα καὶ χαμπλὰ στὸ ἀψιδώμα ἐκτυλίσσονται διάφορες σκηνές, οἱ περισσότερες ὑπαίθριας ἀγορᾶς (φόρος), μὲ πωλητὲς σὲ δοσοληψία μὲ τοὺς πελάτες τους. Ἐξαιρεῖται ἴσως ἡ πρώτη στὴν ἐπάνω ζώνη τῆς παραστάδας (εἰκ. 52, 129), ὅπου στὸ ὕψος τῶν γυναικῶν μπροστὰ ποὺ μετέχουν στὴ λιτανεία παριστάνεται ἐντυπωσιακὴ στὴν ἐμφάνιση γραία, διακόνισσα στὴν ἐκκλήσια τῆς μονῆς τῶν Ὁδηγῶν, καθὼς νομίζουμε, ὅπου ὁ οἶκος τῆς περιώνυμης εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας. Μὲ στάση

καὶ βλέμμα πρὸς τὴν εἰκόνα, πέρα, καὶ μὲ χειρονομία ὁμιλίας ἢ δέσσης, αὐτὴ προσφέρει σὲ δύο νεαροὺς τὰ «κωθόνια»· ποτῆρια μὲ κινητὴ λαβή, πιθανῶς μὲ ἀγίασμα ἀπὸ τὴν ἱαματικὴ πηγὴ τῆς μονῆς, ποὺ κρέμονται σὲ μακριὰ ἀλυσίδα, περασμένη ἀπὸ τὸν λαιμὸ της μπροστὰ. Μισοσβησμένη ἐπιγραφή σὲ δύο, ὅπως φαίνεται, στίχους διατρέχει τὴν κορυφὴ τῆς παράστασης:

ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΧΑΡΑ [...] ΚΩΘΟΝΙΑ
ΠΙΝΕΙΝ

Ἀπὸ τὴν κάτω ζώνη τῆς παραστάδας ἀρχίζουν οἱ σκηνὲς ἀγορᾶς, ποὺ θὰ ἦταν ἀρχικὰ ἕξι ἢ ἑπτὰ. Στὴν πρώτη ἐδῶ παράσταση (εἰκ. 53, 130, 131) σῶζεται σχεδὸν ἀκέραιη ἡ ἐπιγραφή σὲ ἓνα στίχο:

Ο ΧΑΖΑΡΙΣ ΠΟΥΛΩΝ ΤΟ ΧΑΒΙΑΡ[ΙΝ]

Ἀριστερὰ ὁ Χάζαρις, σὲ δημῶδη ἀπόδοση τοῦ ἐθνικοῦ του ὀνόματος (Χάζαρος), ζυγίζει μὲ οἰκεῖες κινήσεις τὸ χαβιάρι σὲ κινητὴ ζυγαριά, ποὺ τὴν κρατεῖ ὑψωμένη μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι του καὶ τὴν ἰσορροπεῖ μὲ τὸ δεξιό. Στοὺς στρογγυλοὺς δίσκους διακρίνονται τὰ «ζυγία» ἢ «σταθμία» καὶ τὸ χαβιάρι, ἀντίστοιχα. Μπροστὰ του ὑπάρχει χαμπλὸς ξύλινος τετράπλευρος πάγκος μὲ ἕξι ὀρατὰ πόδια, ὅπου εἶναι ἀπλωμένα κομμάτια χαβιάρι σὲ συμπαγὴ ἀκανόνιστα σχήματα, μαχαίρι γιὰ τὸν τεμαχισμό τους καὶ διάφορα ζύγια. Ἀπὸ δεξιὰ στέκονται δύο πελάτες. Σῶζεται ὁ πρῶτος, ποὺ παρακολουθεῖ προσεκτικὰ τὴ διαδικασία τοῦ ζυγίσματος, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι του ὑψωμένο σὲ συνομιλία μὲ τὸν ἔμπορο καὶ μὲ πουγγὶ στὸ ἀριστερὸ χαμπλά, καὶ τμήματα ἀπὸ τὸν ἀκόλουθο πίσω του.

Οἱ τρεῖς ἐπόμενες σκηνὲς τῆς ἴδιας ζώνης στὸ τύμπανο ἀποδίδονται, ἐπίσης, μὲ λίγο μικρότερο τῆς «διακόνισσας» μέγεθος τῶν μορφῶν. Ἔχουν τὴν ἴδια τάξη, μὲ τὸν πωλητὴ ἀριστερὰ καὶ τοὺς ἀγοραστὲς δεξιὰ. Ἀξίζει νὰ παρατηρηθοῦν ἡ ἀφηγηματικὴ ἐνάργεια, ἡ ἐλεύθερη διάταξη μὲ αἴσθημα χώρου καὶ ἡ εὐρηματικὴ ποικιλία ποὺ τὶς χαρακτηρίζουν ὡς πρὸς τὴ σύνθεση γενικά, τὸν ἀριθμὸ, τὴ στάση, τὶς χειρονομίες τῶν προσώπων καὶ τὶς λεπτομέρειες τῶν ἀντικειμένων. Παρατηρεῖται ἐπίσης ἡ σαφὴς, ἐντεχνη συνδέση τῶν μικρῶν αὐτοτελῶν παραστάσεων μὲ τὰ τελούμενα ἐπάνω, φορεῖς τῆς ὁποίας σημειώνονται σὲ κάθε σκηνή.

Στὴν πρώτη ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ εὐρύτερη παράσταση (εἰκ. 54, 132) σῶζεται τμήμα τῆς ἐπιγραφῆς σὲ ἓνα στίχο:

[...]ΑΣ [...]ΠΩΛ]ΩΝ ΤΑ ΦΩΚΑΔΙΑ

Ὁ ἡλικιωμένος ἔμπορος σὲ ζωηρὴ στάση, μὲ τὸ πρόσωπο στὸν θεατὴ, μὲ τὰ πόδια ἀνοικτὰ καὶ τὰ χέρια ἀπλωμένα, προσφέρει στοὺς ἀνυπόμονους, τέσσερις τὸν ἀριθμὸ νεαροὺς πελάτες του τὰ φωκάδια· μικρὰ σφαιρικὰ δοχεῖα, πιθανῶς

μέ είδος ζύθου ἢ οἴνου (*φουκάς, φουσκάς*), ἀπὸ αὐτὰ πού διακρίνονται τοποθετημένα σὲ ψηλὸ καὶ μακρόστενο πλεκτὸ κοφίνι πού βρίσκεται παραπίσω καὶ ἀριστερά του, στὸ μέσο. Στὸν πυκνὸ ὄμιλο τῶν νέων οἱ τρεῖς μὲ στάση πρὸς τὸν ἔμπορο εἶναι ἀφοσιωμένοι στὴ δοσοληψία τους καὶ μὲ ἐκφραστικὲς χειρονομίες παίρνουν τὰ φωκάδια καὶ πίνουν, ἐνῶ ὁ τέταρτος, κατὰ μέτωπο στὸ ἄκρο δεξιά, ὑψώνει χαλαρὰ μὲ τὸ ἓνα χέρι τὸ ποτήρι στὸ στόμα, βλέποντας τὰ συμβαίνοντα ἐπάνω.

Ἡ ἀκόλουθη σκηνή (εἰκ. 55, 133) τοποθετεῖται σὲ πλησιέστερο πρὸς τὸν θεατὴ ἐπίπεδο, πιὸ χαμηλὰ καὶ μπροστά. Φέρει τὴν ἐπιγραφὴν σὲ δύο στίχους:

Ἡ ΛΑΧΑΝΟΠΩΛΙΣΣΑ ΠΩΛΟΥΣΑ

ΤΑ ΛΑΧΑΝΑ

Ἡ γυναίκα, σὲ στάση πού τὴ δείχνει μᾶλλον νὰ κάθεται, βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸν πάγκο της, ψηλὸ καὶ μακρόστενο, σὲ διαγώνια προβολή, ὅπου ἐκτίθενται τὰ διάφορα λαχανικά· ἀνάμεσά τους εἶναι ἀραδιασμένες λευκὲς φαγώσιμες ρίζες. Ἀπὸ τὶς ἴδιες κρατεῖ ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς τρεῖς νέους πού στέκονται μπροστά καὶ δεξιά ἀπὸ τὸν πάγκο. Ἐνῶ αὐτὸς συνομιλεῖ μὲ τὴ λαχανοπώλισσα, οἱ δύο πίσω του φαίνονται ἀπορροφημένοι ἀπὸ τὸ θέαμα τῆς λιτανείας, πρὸς τὴν ὁποία ὁ ἀκραιὸς ὑψώνει τὸ χέρι.

Λίγα διακρίνονται ἀπὸ τὴ δίστιχη ἐπιγραφὴ τῆς ἐπομένης σκηνῆς (εἰκ. 134), ἡ ὁποία ζυγίζεται στὸ κέντρο, πιὸ πίσω, κάτω ἀπὸ τὸν βασταγάριο τῆς εἰκόνας:

[Η ΟΠ]ΩΡ[ΟΠ]ΩΛ[Ι]ΣΣΑ ΠΩΛΟΥΣΑ

ΤΑ ΟΠΩΡΙΚΑ

Τὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας εἶναι κατεστραμμένο. Αὐτὴ φαίνεται καθισμένη, μὲ ἀπλωμένα χέρια, ἔχοντας μπροστά της τρία κατὰ σειρὰ πλεκτὰ στρογγυλὰ κοφίνια γεμάτα μὲ φρούτα, μὲ ἀχλάδια στὸ μεσαῖο καὶ μικροὺς σφαιρικοὺς καρπούς, ἴσως μῆλα, στὸ τρίτο. Δεξιά καὶ πίσω ἀπὸ τὸ τελευταῖο κοφίνι ἄνδρας, πού μοιάζει ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση ξένος, συζητεῖ μὲ τὴν ὀπωροπώλισσα, μὲ προφανὲς ἀντικείμενο τῆς συνομιλίας τὴ θαυματουργὴ εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας, καθὼς δηλώνουν τὸ ἐλαφρὰ ὑψωμένο πρόσωπο καὶ τὸ δεξιὸ χέρι του πού δείχνει ἐπάνω καὶ οἱ εὐλαβικὲς χειρονομίες τῆς γυναίκας.

Σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν ἄνδρα, ὅση περίπου μεσολαβεῖ στὶς προηγούμενες σκηνές, σώζεται τμῆμα εὐκίνητης μορφῆς μὲ ζωστὸ χιτῶνα, ὅμοιο μὲ τῶν νέων στὶς ἄλλες, πού ἐκτείνει τὸ δεξιὸ του χέρι ψηλά. Πρέπει νὰ ἀνῆκε στὴν ἀκόλουθη ἀπὸ τὶς δύο ἢ τρεῖς, ἀκόμη, μικρὲς παραστάσεις τῆς ἀγορᾶς πού θὰ ὑπῆρχαν στὸ χαμένο δεξιὸ

μέρος ἕως τὸ ἄκρο τῆς τοιχογραφίας. Εἶναι δὲ πολὺ πιθανὸ ἀπὸ τὸ ὅμοιο μὲ νεαροῦ πελάτη φόρεμα τῆς μορφῆς ὅτι σὲ αὐτὲς ἢ διάταξη τῶν προσώπων θὰ ἦταν, γιὰ λόγους συμμετρίας, ἀντίστροφη, μὲ τὸν πωλητὴ δεξιά καὶ τοὺς ἀγοραστὲς ἀπὸ ἀριστερά.

Τέλος, σὲ τμῆμα τῆς τοιχογραφίας κάτω ἀπὸ τὴν ὀπωροπώλισσα (εἰκ. 44, 134) διακρίνονται δύο, ἴσως, κατεστραμμένες μορφές σὲ μικρὸ μέγεθος, ὡς παιδιά, ἀπὸ αὐτὰ πού θὰ στέκονταν διασκεδάζοντας στὶς ἄκρες τῆς ἀγορᾶς καὶ θὰ παρακολουθοῦσαν μὲ περιέργεια τὰ συμβαίνοντα. Τὸ δεξιότερο φαίνεται νὰ κοιτάζει πρὸς τὰ ἐπάνω.

Ἡ μνημειώδης τοιχογραφία τῆς Λιτανείας τῆς Ὁδηγήτριας στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας δὲν ἔχει προηγούμενο οὔτε ἐπόμενο στὶς συναφεῖς βυζαντινὲς παραστάσεις ὡς πρὸς τὰ εἰδικὰ στοιχεῖα καὶ τὸν εἰκονογραφικὸ πλοῦτο τοῦ θέματος, τὴν ἄρτια καὶ λεπτομερὴ ἐξιστόρηση καί, κυρίως, τὴν ἐκπληκτικὴ ἀληθοφάνεια τῶν δρωμένων³³⁶. Ἐξαιρετικὰ πραγματολογικὰ στοιχεῖα ὑπογραμμίζουν τὸν δημόσιο χαρακτῆρα τῆς θρησκευτικῆς ἐκδήλωσης. Τὸ οἰκοδόμημα στὸ βάθος ἐπάνω μὲ τὶς κόρες καὶ τὶς ἀκόλουθες γυναῖκες πού θεῶνται δεόμενες τὴν περιφορὰ τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας καὶ χαμηλὰ οἱ σκηνὲς ἀγορᾶς τῆς ἡμέρας, ἴσως καὶ τὰ παιδιά στὰ ἄκρα της, πάντα σὲ εὐθεία σύνδεση μὲ τὰ τεκταινόμενα στὴν κεντρικὴ ζώνη, προσθέτουν μὲ αἴσθησι τοῦ στιγμιαίου τὴ ζωντάνια καὶ τὴ μοναδικὴ παρουσία τους στὴν ἀφήγησι. Καὶ ὅπως ἡ πάνδημη συμμετοχὴ τῶν πιστῶν πού συνοδεύουν τὴν εἰκόνα στὸ μέσο, καταδηλώνουν τὴν ἔκτασι, τὴ σπουδαιότητα καὶ τὴν ἀπήχησι τῆς λιτῆς στὴ θρησκευομένη κοινωνία τῆς Πόλης.

Γιὰ τὸν τόπο τῆς τέλεσης, τὴν Κωνσταντινούπολη, συνεπῶς γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ σίγνου τῆς Λιτανείας μὲ τὴν περιώνυμη εἰκόνα τῆς μονῆς τῶν Ὁδηγῶν δὲν ἀφίνουν ὅποιαδήποτε ἀμφιβολία τὰ ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα, ὁ τίτλος τῆς παράστασης μὲ τὴ ρητὴ ἀναγραφὴ «τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει» καὶ τὸ ἀναφερόμενο τοπωνύμιον «τὸ Σταυρί(ο)ν». Περαιτέρω, ἡ ταύτιση τοῦ θέματος μὲ τὴν ἐβδομαδιαία λιτανεία τῆς εἰκόνας πού γινόταν κάθε Τρίτη στὴν Κωνσταντινούπολη προκύπτει μὲ εὐχέρεια ἀπὸ τὶς πολλὲς γραπτὲς

336. Πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη γνωστὴ παράστασι πού ἱστορεῖ τὴ λιτανεία μιᾶς εἰκόνας. Οἱ ἐγγύτερες, στὰ ἐπόμενα ἔργα, σκηνὲς εἰκονογραφοῦν τοὺς δύο τελευταίους οἴκους στὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο (βλ. Ν. Patterson-Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, *DOP* 45, 1991, 48 κέ., εἰκ. 9-15).

μαρτυρίες, οί όποιες καλύπτουν μεγάλο χρονικό διάστημα, από τόν 11ο έως τά μέσα του 15ου αιώνα³³⁷. Συνοπτικές αναφορές ή λεπτομερέστερες περιγραφές, ιδίως σέ διηγήσεις ξένων επισκεπτών και προσκυνητών, παρέχουν αὐθεντικά στοιχεία γιά τή λιτανεία τῆς Τρίτης, τῆς όποιás τó ἔθος ἀνερχόταν στόν 9ο εἶτε, πολύ πῶς πρίν, στόν 5ο αἰώνα³³⁸. Μὲ ἀμοιβαία ἐπαλήθευση λόγου καί εἰκόνας, οἱ διάφορες πηγές βεβαιώνουν γιά τήν ἀκρίβεια τῆς ἀναπαράστασης στήν τοιχογραφία τῆς Ἄρτας, ὅπου ἀναγνωρίζονται τὰ εἰδικά στοιχεία πού χαρακτηρίζαν τή λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας καί τó τελούμενο θαῦμα τῆς Τρίτης. Εἶναι αὐτὰ πού, σύμφωνα μὲ τίς περιγραφές, ἀναδείκνυαν τήν ὄλη ἱεροτελεστία σέ μεγάλο θέαμα.

Τά παλαιότερα κείμενα ἀναφέρουν, κατὰ τó πλεῖστον, ὅτι ἡ λιτανεία περιερχόταν κάθε Τρίτη τήν πόλη, «*per urbem*», «*per totam civitatem*»³³⁹, ὅπου σταματοῦσε σέ διάφορες ἐκκλησίες καί συναντοῦσε ἄλλες εἰκόνες. Καθὼς ἱστορεῖ ἡ «Διήγησις» γιά τήν εἰκόνα τῆς Μαρίας Ρωμαίας στόν κώδικα Paris. N.B. gr. 1474, τοῦ 11ου-12ου αἰώνα, «τῆς κατὰ τρίτην προελεύσεως τυπωθείσης τῆς θεοτόκου τῶν Ὁδηγῶν, οἱ τῆς ὀρθοδόξου ὀμνηγύρεως σπουδαιότεροι διακονίαν ἀδελφῶν συσπλάμενοι ἐκ τῆς τοῦ θεοῦ ἐκκλησίας ταύτην ἀνέλαβον καί ἐν τῇ θείᾳ καί ἱερωτάτῃ λιτανείᾳ τῇ τελουμένη καθ' ἑβδομάδα μίαν, ὡς εἴρηται, καί αὐτήν [τὴν Μαρία Ρωμαία] μετὰ τῆς Ὁδηγήτριας ἐπὶ προελεύσεως προπορεύεσθαι δικαιώσαντες ἐν τοῖς σεβασμίσις ναοῖσι τῶν ἁγίων φοιτῶν διετάξαντο, καθὼς ἡ ἀρχαία παράδοσις μέχρι τῆς δεῦρο διακρατεῖ»³⁴⁰. Ἡ καθιέρωσή της ἀποδόθηκε στή βασίλισσα Θεοδώρα, τοῦ 9ου αἰώνα³⁴¹.

Στήν παράδοση ἀνατρέχει ἐπίσης ὁ Λόγος διηγηματικός σέ χειρόγραφο τῆς μονῆς Βατοπεδίου, τῶν χρόνων γύρω σὸ 1440³⁴², ὁ ὁποῖος, κατὰ κρατοῦσα ἄποψη τοῦ 14ου, ἀνάγει τή θέσπιση τῆς λιτῆς στόν 5ο αἰώνα. Ὅπως σημειώνει, ἡ βασίλισσα Πουλχερία εἶχε ὀρίσει «τὴν δέ γε ἁγίαν καί σεπτὴν εἰκόνα» τῆς Θεοτόκου τῶν Ὁδηγῶν «καθ' ἐκάστην τρίτην ἡμέραν τῆς ἑβδομάδος μετὰ φαλμῶν καί λαμπάδων καί ὕμνων περιεῖναι τὴν πόλιν»³⁴³. Σὲ ἄλλο χωρίο ἀναφέρει «τὸν περιβολὸν καί τὴν ὁδὸν τῆς πύλης τῆς βλεπούσης κατὰ τοῦ πνεύματος τοῦ βορρέου, εἰς ἣν εἴωθεν καί ὁ φόρος κατὰ τρίτην ἡμέραν γίνεσθαι»³⁴⁴.

Ἀπὸ τίς διάφορες διηγήσεις δὲν εἶναι σαφές τὸ τελετουργικὸ ὡς πρὸς τή διαδρομὴ πού ἀκολουθοῦσε ἡ λιτανεία τῆς Τρίτης, οὔτε δηλώνεται ἐὰν ὑπῆρξαν βαθμιαία καί ιδίως ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα δραστικὲς ἀλλαγές του. Ἴσως κατὰ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους ἡ διαδρομὴ της στήν

πόλη ἦταν συνάρτηση μὲ τὴ θέση τῆς ἐκκλησίας ἡ ὁποία ὀριζόταν κάθε ἑβδομάδα γιά τὴν τέλεση τῆς θείας λειτουργίας κατὰ τὸν τελικὸ σταθμὸ τῆς εἰκόνας, καθὼς μαρτυρεῖται³⁴⁵. Πιστεῦεται, ἐξάλλου, ὅτι ἡ τέλεση τῆς λιτανείας κατὰ τοὺς

337. Γιά τὴν ταύτιση Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὁ.π. (σημ. 293). Βλ. ἐπίσης Βοκοτόπουλο, Ἡ τέχνη τοῦ «δεσποτάτου» 231, εἰκ. 181. Ὁ ἴδιος, Ἡ τέχνη στήν Ἠπειρο 52. S. Kalopissi-Verti, Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo, *CorsiRav* XXXI, 1984, 215. Ἡ ἴδια, Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ 64 κέ. A. Cutler - J. W. Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico* (Torino 1986) 329 κέ. H. Belting, *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München 1990) 215 κέ. E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly I* (Athens 1992) 166 κέ. Angelidi, Un texte patriographique 121 κέ., 127. Patterson-Ševčenko, «Servants of the Holy Icon» 550, εἰκ. 1. Sh. E. J. Gerstel, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium, *DOP* 42, 1998, 91. Ἀγγελίδη - Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν 378 κέ., εἰκ. 211. Μαργάρου, *Τίτλοι καί ἐπαγγελματικὰ ὀνόματα γυναικῶν* 233. Παπαδοπούλου, Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα 82 κέ., εἰκ. 93. *Ἱστορία τοῦ Βυζαντίου* (ἐπιμ. C. Mango, Oxford University Press 2002, ἑλλν. μτφρ.-ἐπιμ. Γ. Μωυσιδίου, Ἀθήνα 2006) εἰκ. σ. 347. Pentcheva, *Icons and Power* 129, 130 κέ., εἰκ. 88. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 41 κέ., εἰκ. 31, 32. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ ἄποψη τῆς A. Weyl Carr (*Images: Expressions of Faith and Power, Byzantium, Faith and Power (1261-1557)* 148, εἰκ. 6.6) γιά τὴν παράσταση τῆς Βλαχέρνας «Whether this is the ceremony of "the" Hodegetria or of a local equivalent is harder to know» δὲν συνάδει μὲ τὴ σαφὴ διατύπωση τῆς ἐπιγραφῆς πού συνοδεύει τὸ εἰκονιζόμενον θέμα.

338. Ἡ βιβλιογραφία γιά τὴν περίφημη εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας εἶναι μεγάλη. Γιά τὴ λιτανεία τῆς Τρίτης βλ. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 208, 212. Angelidi, Un texte patriographique 121, 141. Ἀγγελίδη - Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν 373, 378, 382. Pentcheva, *Icons and Power* 121, 128, 191. Οἱ πρῶτες μαρτυρίες τοποθετοῦν τὴν τέλεση τῆς λιτῆς στόν 11ο αἰώνα.

339. K. N. Ciggaar, Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais, *REB* 34, 1976, 249. Ὁ ἴδιος, Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55, *REB* 53, 1995, 127.

340. E. von Dobschütz, Maria Romaia, Zwei unbekannte Texte, *BZ* 12, 1903, 202, στ. 3-10. Βλ. καί σ. 181 κέ.: «καί νῦν ἐστὶν ἐφ' ἐκάστης ἑβδομάδος ποιουμένη [ἡ Μαρία Ρωμαία] τὴν προέλευσιν κατὰ τὸν τύπον τῆς μεγάλης ἐν ἡμέρᾳ τρίτῃ τελουμένης πάντοτε λιτῆς διὰ μέσης τῆς πόλεως καί περιῶσα τοὺς ἱεροὺς εὐτάκτως ναοὺς καί καθαγιάζουσα κατὰ πᾶσαν πάντων ἐνιαυτῶν περίοδον...».

341. Αὐτόθι 211.

342. Angelidi, Un texte patriographique 113, 133.

343. Αὐτόθι 141, στ. 106-110.

344. Αὐτόθι 149, στ. 253-255.

345. Ciggaar, Une description de Constantinople, *REB* 53, 1995, 127, στ. 364-365.

ύστεροβυζαντινούς χρόνους διέφερε ουσιαστικά από εκείνη της μεσοβυζαντινής περιόδου³⁴⁶. Είναι δε γεγονός ότι οι προσκυνητές του 14ου και του 15ου αιώνα έντοπίζουν το κύριο μέρος της ιεροτελεστίας στον χώρο πλατείας όπου πήγαιναν την εικόνα, μέσα στον περίβολο της μονής των Ὁδηγῶν. Στη βόρεια πλευρά της, στην «ὁδὸν τῆς πύλης τῆς βλεπούσης κατὰ τοῦ πνεύματος τοῦ βορρέου», σύμφωνα με τὴ διήγηση στὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς Βατοπεδίου, γινόταν ἡ καθιερωμένη ἀγορὰ τῆς ἡμέρας (φόρος). Συγκεκριμένα, ὁ Στέφανος τοῦ Νονγογὸδ (βρισκόταν στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1348 ἢ 1349) καὶ Ρῶσος ἀνώνυμος (περὶ τὸ 1390) γράφουν ὅτι ἐβγαζαν τὴν εἰκόνα καὶ τὴν περιέφεραν στὸν περίβολο, μέσα στὸ μοναστήρι³⁴⁷. Ὁ Ἰσπανὸς Clavijo (1403-6) ὅτι τὴν ἔφεραν ἔξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία σὲ πλησιόχωρη πλατεία³⁴⁸. Ὁ Ἰσπανὸς Pero Tafur (1437-8) ὅτι τὴν ἔφεραν φάλλοντας ἔξω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία σὲ μία μεγάλη πλατεία καὶ ὅτι αὐτὴ τὴν ἡμέρα ὑπῆρχε ἐκεῖ ἀγορὰ ὅπου πωλοῦσαν πολλὰ πράγματα³⁴⁹.

Μὲ βάση τις νεότερες μαρτυρίες, κυρίως δὲ μὲ ἐκείνη στὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς Βατοπεδίου γιὰ τὴ θέση τοῦ φόρου, ἡ πλατεία στὴν ὁποία τελεῖται ἡ πανήγυρις στὴν τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας ἔχει ὀρθοθετηθεῖ στὸν αὐτεῖο χώρο τῆς μονῆς τῶν Ὁδηγῶν. Θὰ πρέπει, ἐντούτοις, νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὴν παράσταση τοῦ 13ου αἰώνα – πολὺ παλαιότερη ἀπὸ αὐτὲς τις πηγές – τὸ ἀναγραφόμενο τοπωνύμιο ἀλλὰ καὶ τὸ οἰκοδόμημα στὸ βάθος δημιουργοῦν εὐλόγους ἐνδοιασμοὺς γιὰ τὴν προτεινομένη τοποθεσία, δεδομένου ὅτι ὑπονοοῦν καὶ προσδιορίζουν πολὺ μακρότερη τῆς μονῆς ἀπόσταση στὴ διαδρομὴ πὺρ ἴσως ἀκολουθοῦσε, ἀκόμη τότε, ἡ λιτανεῖα τῆς Τρίτης.

Τὸ Σταυρίον, στὴν τοιχογραφία «Τὸ Σταυρίν», ἀποτελοῦσε τμήμα τοῦ Ζεύγματος³⁵⁰. Βρισκόταν στὸν Κεράτιο καὶ στὴν ἄνοδο πρὸς τις Κωνσταντινιανές· μακριὰ ἀπὸ τὸ μοναστήρι τῶν Ὁδηγῶν, πὺρ τοποθετεῖται στὴν παραθαλάσσια περιοχὴ τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀπέναντι στὸν Βόσπορο, ἀνάμεσα στὴν Ἁγία Σοφία καὶ τὸ αὐτοκρατορικό παλάτι, μὲ τὸ ὁποῖο γειτνιάζε³⁵¹. Ὅσο εἶναι γνωστό, ἐνδειξὴ γιὰ τὴ θέση σημείου μὲ αὐτὴ τὴν ὀνομασία ἐντὸς τῆς μονῆς ἢ σὲ γειτονικό τόπο δὲν ὑφίσταται.

Ὅποτε, ἐὰν ἡ ἐπιγραφικὴ δῆλωση στὴν παράσταση τῆς Βλαχέρνας ἀναφέρεται στὸ Σταυρίον τὸ «ἐν τῷ Ζεύγματι», καθὼς φαίνεται, ἡ πλατεία ὅπου τελεῖται ἡ λιτανεῖα μπορεῖ νὰ σημειογραφεῖ σημαντικό σταθμὸ κατὰ τὴν περιφορὰ τῆς εἰκόνας ἀνὰ τὴν πόλη πὺρ ἀνιστοροῦν τὰ προηγούμενα κείμενα. Σχετικὴ νύξη παρέχει ἀνώνυμη διήγηση τοῦ 11ου αἰώνα: «Porro in ecclesia ad

quam eo die fit statio celebratur festivitas a populo. Fit ibi concursus popularis et sicut cum honore gloriosa imago est delata ad ecclesiam in qua eo die habuit stationem, sic missa celebrata; omnibusque rite peractis cum magno honore iterum refertur ad suam sedem»³⁵². Σὲ πρώτη γνωστὴ μνεία σημειώνεται ὅτι στὸν σταθμὸ ἀπόθεσης τῆς εἰκόνας στὴν ἐκκλησία πὺρ εἶχε ὀρισθεῖ ἐκείνη τὴν ἡμέρα γιὰ τὴν τέλεση τῆς θείας λειτουργίας, προτοῦ ἢ Ὁδηγήτρια, μὲ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ τυπικοῦ, ἐπαναφερθεῖ μὲ μεγάλη τιμὴ στὴν ἐστία της, γινόταν λαϊκὴ πανήγυρις (celebratur festivitas a populo), χαρακτηριστικό μέρος τῆς ὁποίας ἐνδέχεται νὰ ἀποτελοῦσε ἡ ἱστορημένη στὴν τοιχογραφία ἀγορὰ.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιὰ τὴν πιστότητα τῆς ἀπόδοσης, παρουσιάζει τὸ τριώροφο κτίριο πὺρ ὀρθώνεται στὸ βάθος τῆς παράστασης ἀριστερά (εἰκ. 44, 48, 121, 122). Ἡ προέχουσα θέση τοῦ στὴν πλατεία, τὸ μέγεθος καὶ ἡ ἐπιμέλεια τῆς κατασκευῆς, μὲ σύνθετο σχέδιο, ἀκριβὰ ὑλικά καὶ πλοῦσια ἐργασία, δείχνουν ἐξαρχῆς ὅτι πρόκειται γιὰ σημαντικό κτίσμα.

Τὸ οἰκοδόμημα ἀποτελεῖται ἀπὸ λιθοκτιστο ὑπερυψωμένο ἰσόγειο καὶ ἀπὸ δύο ὀρόφους μὲ κλειστοὺς ἐξῶστες στὴν ὄψη τους (ἡλιακοί). Στὸ ἰσόγειο ἀνοίγεται τόξωτὴ στεγασμένη στοὰ (ἔμβολος), πὺρ στηρίζεται σὲ τέσσερις λευκοὺς, μαρμάρινους, κίονες μὲ ἀνάγλυφα κιονόκρανα, κατὰ μέρος κρυμμένους ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν ἀν-

346. Angelidi, Un texte patriographique 121. Ἀγγελίδου - Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν 378 κέ. Pentcheva, *Icons and Power* 133.

347. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople* 36, 138, 362 κέ.

348. Patterson-Ševčenko, «Servants of the Holy Icon» 548 (μὲ βιβλιογραφία). Pentcheva, *Icons and Power* 133.

349. A. Vasiliev, Pero Tafur, A Spanish Traveler of the Fifteenth Century and His Visit to Constantinople, Trebizond, and Italy, *Byzantion* VII, 1932, 106 κέ. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 214. Patterson-Ševčenko, *Servants of the Holy Icon* 548 κέ.

350. J. Pargoire, À propos de Boradion. Τὰ Βοραδίου. – Τὰ Κύρου. – Τὰ Ἀνθεμίου. – Τὰ Προπότου, *BZ* XII, 1903, 489 κέ., 493. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance* ὁ.π. (σημ. 113) 76 κέ. H. Delehay, *Les origines du culte des martyrs* (Bruxelles 1933) 235 κέ. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 13. Ὁ ἴδιος, *Constantinople byzantine, Développement urbain et répertoire topographique* (Paris 1964²) 17 κέ., 38, 290 κέ., 430.

351. Βλ. πρὸχ. Ἀγγελίδου - Παπαμαστοράκη, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν 374.

352. Ciggaar, Une description de Constantinople, *REB* 53, 1995, 127. Pentcheva, *Icons and Power* 135, 234, σημ. 100.

θρώπων μπροστά. Στόν ισοδομικό τοίχο διακρίνονται στενά ὀρθογώνια παράθυρα καὶ παραστάδες. Στὸ δεξιὸ ἄκρο ὁ τοίχος κόβεται σὲ διαγώνια γραμμὴ, ποὺ ὡσὰν νὰ δηλοποιεῖ τὴ διαμόρφωση τῆς ἄλλης πλευρᾶς γιὰ τὴ στήριξη τῶν ὑπερκειμένων σὲ ἐξοχή ὀρόφων.

Τὸ ἀκραῖο ἀριστερὸ τμήμα τοῦ κτιρίου καλύπτει μικρὸς κεραμοσκεπῆς τροῦλος, μὲ τοξωτὰ κιονοστήρικτα ἀνοίγματα ποὺ φέρουν διαφράγματα μὲ ὀπές, ἐλκυστῆρες καὶ δρύφρακτα σὲ δικτυωτὸ σχέδιο. Στὸ κύριο μέρος τοῦ οἰκοδομήματος, ὁ πρῶτος ἡλιακὸς ἐκτείνεται ἐπάνω ἀπὸ τὴ στοὰ καὶ ὁ δεύτερος εἰσέχει, εὐθυγραμμισμένος μὲ τὸν τοίχο τοῦ ἰσογείου. Ἔχουν καὶ οἱ δύο στέγες μὲ κεραμίδια ποὺ καταλήγουν στὴν ὄψη σὲ διαδοχικὰ ἀετώματα μὲ φεγγίτες· τριγωνικὰ καὶ καμπύλα, ἐναλλάξ, ἀραιὰ στὸν πρῶτο ἐξώστη καὶ καμπυλόγραμμα κατὰ σειρὰ στὸν δεύτερο, τοῦ ὁποῖου ἡ ὀροφή στὸ δεξιὸ τμήμα τοποθετεῖται σὲ λίγο ψηλότερο ἐπίπεδο. Οἱ στέγες τοῦ ἡλιακοῦ στὸν τελευταῖο ὄροφο διαγράφονται θολωτές. Τὰ φράγματα στοὺς φεγγίτες ἔχουν πυκνὰ στρογγυλὰ ἀνοίγματα μὲ πράσινα ὑέλια. Λεπτοὶ λευκοὶ κίονες μὲ ἀπλὰ κιονόκρανα, σὰν τοῦ τρουλίσκου, συγκρατοῦν τὸ εὐθύγραμμο γεῖσο τῆς στέγης. Τὰ ὀρθογώνια ἀνοίγματα στὰ μετακίονια, ἔξι σὲ κάθε ἐξώστη, προστατεύονται μὲ συμπαγῆς σπηθαῖο στὸν πρῶτο καὶ μὲ κομφὰ κιγκλιδῶματα στὸν δεύτερο ἡλιακὸ, σὲ διάφορα σχέδια. Θυρόφυλλα ξύλινα μὲ φατώματα σημειώνονται μόνον στὰ ἄκρα τοῦ τελευταίου ὀρόφου, τοῦ ὁποῖου ἡ στέγη ἐξέχει λίγο στὴ δεξιὰ πλευρά, προσφέροντας μὲ τὸ μικρὸ στέγαστρο προστασία στὸν τοίχο τὸν ἐκτεθειμένο περισσότερο στὸν καιρὸ. Στὰ ἀνοίγματα τῶν δύο ἡλιακῶν προβάλλουν οἱ γυναῖκες ποὺ παρακολουθοῦν ἀπὸ μακριὰ τὴ λιτή.

Τὸ οἰκοδόμημα ἀποδίδει μὲ ἀσυνήθιστη σχεδιαστικὴ συνέπεια τὴ μορφή καὶ τὸν τύπο μιᾶς ἀρχοντικῆς οἰκίας, κατάλληλης γιὰ τὸ κλίμα τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἔχει δὲ ἀρκετὰ στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν σὲ μετεξέλιξη τὰ ἀρχοντικά ποὺ παραδόθηκαν ἀπὸ τοὺς νεότερους αἰῶνες στὴν Πόλη, στὴ βόρεια Ἑλλάδα καὶ τὶς βορειότερες περιοχὲς τῆς Βαλκανικῆς.

Ἀπὸ ἄλλη ἄποψη, ἡ λεπτομερὴς καὶ ἀπὸ φυσικὴ παρατήρηση ἀπόδοση τοῦ κτίσματος συμπνέει μὲ τὴ σταθερὴ φροντίδα τοῦ ζωγράφου γιὰ τὸν ἐπαρκῆ προσδιορισμὸ τῶν μορφῶν ὡς πρὸς τὰ πραγματιστικὰ τους γνωρίσματα, ποὺ διακρίνεται γενικὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα. Παρὰ τὴν ἐπίπεδη ἀντιμετώπισή του, τὸ κτίριο φανερώνει, ἐξίσου, τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ οἰκεία, συνήθως συνοπτικὰ καὶ μᾶλλον ὑπαινικτικὰ σχήματα τῆς παλαιότερης ζωγραφικῆς, μὲ

ἐλευθερία ποὺ προϋποθέτει τὴ γνώση προηγμένων μορφῶν.

Τὰ εἰδικὰ στοιχεῖα δὲν διευκρινίζουν κατηγορηματικὰ ἐὰν πρόκειται γιὰ ἰδιωτικὴ ἀρχοντικὴ κατοικία, ὅπως φαίνεται πιθανό, εἴτε γιὰ κτίριο, ξενώνα ἢ ἐπισημότερο ἄλλο, ποὺ ἀνῆκε στὸ μοναστηριακὸ συγκρότημα τῶν Ὀδηγῶν. Οὔτε εἶναι ἐμφανῆς ἐὰν ὁ ἰδιαίτερος καὶ συνάρτητος χώρος μὲ τὸν τρουλίσκο ἀντιστοιχεῖ σὲ παρεκκλήσιο ἢ σὲ λουτρό, ποὺ θὰ ἄρμοζαν καὶ στὶς δύο αὐτὲς χρήσεις τῆς κατασκευῆς. Ἡ ὅλη διαμόρφωση, πάντως, φαίνεται νὰ ἀποκλείει τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ ὡς δημόσιου ἰδρύματος³⁵³. Ἀλλὰ ἴσως, ἐντέλει, νὰ μὴν ἐνδιέφερε παρὰ μόνον ἡ ἐμβληματικὴ γιὰ τὴ σημειολογία τῆς παράστασης θέση στὴν πλατεία ἐνὸς ὅπωςδήποτε ἐπιβλητικοῦ οἰκοδομήματος ποὺ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πρέποντα χαρακτηρισμὸ τῆς, θὰ προσέφερε στέγη στὶς θεώμενες τὴν περιφορὰ τῆς εἰκόνας. Πιθανῶς δέ, καθὼς σημειώθηκε, αὐτὸ ἰσορροποῦσε μὲ ἀντίστοιχο ἐντυπωσιακὸ κτίριο ποὺ θὰ ὑπῆρχε στὸ δεξιὸ μέρος τῆς τοιχογραφίας, μὲ ἀνάλογη σύναξη γυναικῶν.

Ἐνδεκα νεαρές, οἱ περισσότερες, καὶ σὲ μεγαλύτερη ἡλικία γυναῖκες παρακολουθοῦν ἀπὸ τοὺς ἐξῶστες τὴ λιτανεῖα, ἀνὰ μία στὰ ἀνοίγματα, ἀφήνοντας μόνον κενὴ τὴν ἀκραία ἀριστερὴ ἐξωστόθυρα στὸν τελευταῖο ὄροφο (εἰκ. 48, 49, 122). Ὅρατὲς ἕως τὴν ὀσφύ, μικρογραφημένες καὶ ἐκφραστικῆς, μὲ ποικιλία στὴ στάση καὶ στὶς χειρονομίες, στὰ φορέματα καὶ στὸν στολισμὸ, συνιστοῦν μὲ τὴν κατὰ σειρὰ τοποθέτησή τους γοητευτικὸ εἰκαστικὸ σύνολο. Οἱ ἐπτὰ στρέφουν καὶ βλέπουν πρὸς τὴν εἰκόνα, δεξιὰ, κλίνουν τὴν κεφαλὴ καὶ ἀπλώνουν τὰ χέρια σὲ δέση, ἐνῶ σὲ μετωπικὴ στάση οἱ ἄλλες, μοιρασμένες ἀνάμεσα, τρεῖς στὸν κάτω ἐξώστη καὶ ἡ κόρη στὸ μέσο ἐπάνω, προσεύχονται μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα· μὲ τρόπο, ἐπίσης, ποὺ συνδέει τὴν ὁμήγουρή τους μὲ τὸν κύκλο τῆς ἱερῆς πομπῆς.

Ὅλες εἶναι σοβαρῆς καὶ εὐπρεπεῖς, κλεισμένες σεμνὰ στὰ καλά τους φορέματα, στὶς μικρότερες κόρες λευκὰ καὶ στὶς ὑπόλοιπες μὲ ἀποχρώσεις καστανοῦ, ἰώδους καὶ ὠχρας, ποὺ ἔχουν συχνὰ πλατιά κεντητὰ ἐπιρράμματα. Μερικὲς φοροῦν ἄσπρο κεφαλόδεσμο, ποὺ τυλίγει τὸν λαιμὸ καὶ ἀφήνει νὰ φαίνεται μονάχα τὸ πρόσωπο, μὲ τὴ μία ἢ τὶς δύο κροσσωτὲς ἄκρες του νὰ πέφτουν μὲ χάρη στοὺς ὤμους. Τὰ κορίτσια ἔχουν ἀκάλυπτη, στολισμένη μὲ μαργαριτάρια τὴν κόρη. Ξεχωρίζει ψηλὰ ἡ δευτέρη ἀπὸ ἀριστερὰ κυρία μὲ ἐμφάνιση ἀριστοκράτισσας. Φέρει προπόλωμα καὶ καλύ-

353. Angelidi, Un texte patriographique 122.

πτρα στην κεφαλή, δύο έσωτερικά φορέματα σε λευκό και ώχρα, αντίστοιχα, που διακρίνονται στα χέρια, και επενδύτη με μακριές και πλατιές, κωδωνόσχημες χειρίδες, που η μία πέφτει επάνω από το κιγκλίδωμα του στηθαίου. Φαίνεται ως να είναι η δέσποινα του άρχοντικού όπου συγκεντρώθηκε ο γυναικείος πληθυσμός του, οι θυγατέρες με τις φίλες και τις γυναίκες της συνοδείας τους, για να παρακολουθήσουν από τους κλειστους έξωστες τη λιτανεία, με την εύπρέπεια που θα ταίριαζε στην κοινωνική τάξη και στην τρυφερή ηλικία των κοριτσιών. Από αυτή την άποψη, επίσης, θα ήταν δικαιολογημένη η υπόθεση για τον τόπο τέλεσης της εικονιζόμενης λιτής σε απόσταση μάλλον από το μοναστήρι των Όδηγών.

Όπως και να έχει το πράγμα, είναι έκδηλη στην παράσταση του νάρθηκα της Βλαχέρνας η επιθυμία να αποδοθεί πιστά η λιτανεία της σεπτής εικόνας της Όδηγίας στην Κωνσταντινούπολη. Με πρωτοφανή στο είδος της εικονογραφική έλευθερία και αλήθεια, η μεγάλη τοιχογραφία συγκεντρώνει με κάθε λεπτομέρεια και συναρμολογεί σε ένότητα χρόνου τα σπουδαία σημεία της λιτανείας της Τρίτης, χαρακτηριστικό μέρος της οποίας ήταν και η αγορά της ημέρας στον περίγυρο της πλατείας.

Κορύφωμα της λιτής συνιστούσε το «σύνθηθε θαύμα» της Θεοτόκου των Όδηγών, και σε αυτό εστιάζεται η παράσταση (εικ. 44, 46, 121). Η εικόνα που την έφερε ο «βαστάζων» στους ώμους, απαιωρείται μπροστά στα έκθαμβα βλέμματα των πιστών και φαίνεται να οδηγεί τον άνθρωπο σε ανεξάρτητη από τη βούλησή του κατεύθυνση κατά την περιφορά στην πλατεία. Η Όδηγία δείχνει να γέρνει λίγο στην κίνηση, στρέφοντας προς τα άριστερά, και όμοια ο άνδρας, που στην κατά μέτωπο στάση του έχει τα πόδια ανοικτά, με το ένα προς τα άριστερά και το άλλο προς τα δεξιά, και τα χέρια τεντωμένα σε έκταση «ώσαν έσταυρωμένος», όπως έγραφε ο Στέφανος του Νονγοροδ τον 14ο αιώνα³⁵⁴. Φορεί κοντό καστανέρυθρο ένδυμα που ανασπώνεται μπροστά, χωρίζοντας σαν βράκα, και αφήνει να φανεί το λευκό καμίσιο, πλατιά ζώνη διαγώνια από τον δεξιό ώμο του στο στήθος, υπόλευκα υποδήματα ψηλά ως τα γόνατα (μπότες) και σκοτεινόχρωμες έφαρμοστές περισκελίδες. Το πρόσωπό του είναι σχεδόν κατεστραμμένο, την κεφαλή του σκεπάζει η καστανέρυθρη ποδέα της εικόνας που πέφτει έως τη μέση του, κεντημένη με λεπτά λευκά σχέδια, μεγάλους διανθισμένους κύκλους, σχηματοποιημένους κλαδίσκους και άνθη στα ένδιάμεσα. Από την εικόνα μένουν ελάχιστα· μόλις διακρίνονται κατά μέρος το περίγραμμα της Θεοτόκου

σε προτομή και του μικρού Χριστού, το εύρύ πλαίσιο και δεξιά η πλούσια στο πλαίσιο και στον κάμπο κόσμηση με πολύτιμες γαλάζιες και κόκκινες πέτρες και μαργαριτάρια, καθώς και λείψανα της επιγραφής δεξιά [Η ΟΔΗΓΗ]ΤΡΙΑ.

Στο θαύμα της Όδηγίας αναφέρονται ξένοι ταξιδιώτες και προσκυνητές που είχαν παρακολουθήσει τη λιτανεία της Τρίτης – ένα από τα συναρπαστικότερα δημόσια θεάματα που προσέφερε η θρησκευτική ζωή της Κωνσταντινούπολης. Δυτικός του 11ου-12ου αιώνα διηγείται ότι ο ίδιος δεν είδε αλλά άκουσε για το τελούμενο θαύμα: η εικόνα, κατά τη διαδρομή της λιτανείας και κοντά στη βασιλική του Σωτήρος, οδηγούσε μυστηριωδώς αυτόν που την έφερε, προκειμένου η Παναγία να επισκεφθεί τον υιόν της, εικονιζόμενο στην είσοδο της εκκλησίας, η οποία θεωρείται ότι ήταν ο Χριστός της Χαλκής³⁵⁵. Στα τέλη του 12ου αιώνα, άνωνυμος Δανός αναφέρεται σε άγγελική παρέμβαση «*angelico motu circumacta in conspectu totius vulgi*»³⁵⁶, και ο Άντώνιος του Νονγοροδ σημειώνει ότι το Άγιο Πνεύμα κατέρχεται στην εικόνα³⁵⁷.

Έκτενέστεροι οί νεότεροι, ο Στέφανος του Νονγοροδ τον 14ο και ο Ρεγο Ταφур τον 15ο αιώνα περιγράφουν με λεπτομέρειες όσα συνέβαιναν την Τρίτη. Ο Στέφανος αφηγείται ότι φάλλοντες μπροστά στην εικόνα της Όδηγίας, που ήταν πολύ βαριά και μεγάλη και με πλούσιο στολισμό, την τοποθετούσαν στους ώμους ενός ανθρώπου, που στεκόταν εύθυσ και με τα χέρια σε έκταση ώσαν έσταυρωμένος, και του έδεναν τα μάτια. Και ήταν φοβερό να βλέπει κανείς πώς τον κατηύθυνε η εικόνα κατά την περιφορά στον περίβολο της μονής και τον γύριζε με δύναμη, χωρίς αυτός να αντιλαμβάνεται πού τον οδηγεί. Με την αυτή διαδικασία, με φαλμωδίες και με τα «Κύριε έλέησον» του κόσμου, τον διαδέχονταν τρεις η τέσσερις άλλοι³⁵⁸.

Ο Ρεγο Ταφур, που τονίζει στο τέλος της σχετικής περιγραφής ότι ενόσω βρισκόταν στην Κωνσταντινούπολη δεν έχασε ούτε μία από τις ημέρες της λιτανείας, γιατί ήταν ασφαλώς ένα μεγάλο θέαμα, κάνει λόγο για είκοσι σπουδαίους, ειδικής

354. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople* 36. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 213. Patterson-Ševčenko, «Servants of the Holy Icon» 548.

355. Ciggaar ό.π. (σημ. 352) 127, 139. Pentcheva, *Icons and Power* 135, 234, σημ. 100.

356. Ciggaar ό.π. 139, 140.

357. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 212. Ciggaar ό.π. 139, σημ. 36. Weyl Carr, *Court Culture* 96 κέ.

358. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople* 36. Patterson-Ševčenko, «Servants of the Holy Icon» 548.

τάξης άνδρες, με μακριά κόκκινα λινά ένδύματα που σκέπαζαν την κεφαλή τους. Αύτοι πήγαιναν, ό ένας κατόπιν του άλλου, μπροστά στην εικόνα, έργο του εύαγγελιστή Λουκά, που ήταν πολύ βαριά, και εκείνος που είχε την εύαρέσκειά της τή σήκωνε εύκολα, σαν να ζύγιζε μόνο μία ούγγιά. Τήν τοποθετούσε στους ώμους του και φάλλοντας όλοι πήγαιναν από τήν έκκλησία σέ μεγάλη πλατεία, όπου ό άνδρας τήν περιέφερε από τώ ένα άκρο στο άλλο πενήντα φορές. Σέ όποιον στερώνε τώ βλέμμα στην Όδνηγία, ή εικόνα φαινόταν να ύφώνεται ψηλά επάνω από τώ έδαφος και πλήρως μεταμορφωμένη. Όταν ό άνδρας απέθετε τήν εικόνα κάτω, ένας άλλος έρχόταν και τήν έπαιρνε όμοια στους ώμους του, ύστερα άλλος, και με αυτό τόν τρόπο έναλλάσσονταν τέσσερις ή πέντε στη διάρκεια τής ήμέρας³⁵⁹.

Στους «δούλους» τής Όδνηγίας, τούς έντεταλμένους τή λιτάνευση τής εικόνας και μέλη τής αδελφότητας ή διακονίας τής μονής τών Όδνηγών³⁶⁰, αναγνωρίζονται οί δύο κορυφαίοι άριστερά στην πομπή, σέ πρώτο επίπεδο, στην τοιχογραφία τής Βλαχέρνας (εικ. 44, 46, 50). Πιθανότατα στη χορεία τους ανήκαν και οί δύο άλλες, κατεστραμμένες μορφές άνδρων που διαγράφονται προπορευόμενοι απέναντι, στην αντίστοιχη θέση δεξιά από τήν εικόνα, με λείψανα καστανέρυθρου στο ένδυμα και στο κάλυμμα τής κεφαλής (εικ. 46). Οί γενειοφόροι, μάλλον, άνδρες που σώζονται καλύτερα άριστερά έχουν τά ίδια, όμοιόχρωμα φορέματα με τόν βασταζάριο τής εικόνας, ψηλά μαύρα ύποδήματα, κλειστό καστανέρυθρο ένδυμα που φθάνει επάνω από τά γόνατα, όπως και τών δύο δεξιά, τήν ίδια πλατιά καστανέρυθρη ζώνη με λευκό γραμμικό σχέδιο, που τή φορούν διαγώνια στο στήθος, και ψηλό όμοιόχρωμο κάλυμμα στην κεφαλή. Οί πέντε, συνολικά, άνδρες ήταν αύτοι που, σύμφωνα με τώ τελετουργικό, σήκωναν διαδοχικά τήν εικόνα στη λιτανεία τής Τρίτης, καθώς περιγράφουν ό Στέφανος του Νουγοροδ και ό Ρεγο Ταφур, ό τελευταίος με άναφορά στην ιδιαίτερη ένδυμασία τους.

Η λαμπρότητα τής τελετής έντυπωσίαζε τούς περιγηγπτες για τώ πλήθος επίσης τών πιστών και προσκυνητών που ακολουθοϋσαν με θερμές έκδηλώσεις τήν εικόνα τής Όδνηγίας, φάλλοντας «Κύριε έλέησον, Κύριε έλέησον». Τήν πάνδημη αύτη συμμετοχή στη λιτή τής Τρίτης αποδίδουν παραστατικά στην τοιχογραφία τής Βλαχέρνας ό μεγάλος άριθμός και ή πυκνότητα του κλήρου και τών λαϊκών που εικονίζονται άριστερά και στο σωζόμενο τμήμα της δεξιά (εικ. 44, 47, 50, 51).

Με τήν αναλλοίωτη τάξη τής λιτανείας, οί άνδρες μπροστά και οί γυναίκες πίσω, καθώς ση-

μείωνε άώνυμος Άγγλος τόν 12ο αιώνα³⁶¹, ίστανται όλοι εύλαβικά ύφώνοντας τώ πρόσωπο και τά μάτια στη Θεομήτορα. Τής πομπής ήγούνται οί ιερείς και διάκονοι, με θέση μπροστά στην εικόνα, ό πρώτος με τά χέρια ψηλά σέ ένθερμη δέση, δύο παραπίσω κρατώντας ίσως μακρύ θυμιατό και κασίβ, αντίστοιχα. Τά άμφιά τους έχουν λευκό, φωτεινό γαλάζιο και πράσινο χρώμα και φορούν καλυμμαύχι λευκό ή καστανό. Με φαλμωδίες και ύμνους ύφώνονται από τις δύο πλευρές στην εικόνα τά λάβαρα, λειτουργικά ριπίδια και κλάδοι.

Πίσω από τούς ιερωμένους, στο βάθος, διακρίνονται πολλοί άνδρες, ένας με λευκό κωνικό κάλυμμα κεφαλής, ένω τόν μεγάλο όγκο του συνωστισμένου πλήθους αποτελοϋν οί γυναίκες, όπως συνήθως στις έκκλησιαστικές ιερουργίες και τελετές, σέ άκολουθία που φθάνει έως τώ πρώτο επίπεδο τής πομπής. Όλες έχουν λευκό κεφαλόδεσμο, τυλιγμένο γύρω στο πρόσωπο, με τή μία ή τις δύο ριγωτές κροσσωτές άκρες να πέφτουν στους ώμους. Με σοβαρό, όμοιόμορφο ντύσιμο, όσες φαίνονται όλόκληρες στην πρώτη σειρά, ποδηρες φόρεμα λευκό, πράσινο, καστανό, ώχροκάστανο και, κατά κανόνα, καστανόχρωμο μανδύα, κρατοϋν μάλλον λαμπάδες με προστατευτικό, κυλινδρικό και ήμισφαιρικό στο επάνω μέρος κάλυμμα, διάτρητο σέ διάφορα σχέδια. Στο δεξιώ τής τοιχογραφίας (εικ. 51, 124) όπου ίσως παριστάνονται μοναχές, ή άκραιο, γερόντισσα με λευκό επενδύτη, κρατεί λαμπάδα χωρίς τήν τρουλόσχημη κορυφή του καλύμματος.

Στό άριστερό μέρος τής παράστασης προπορεύονται τρεις δέσποινες, οί μόνες επί σκηνής με παρουσιαστικό άρχόντισσας, με προπόλωμα και μαντήλι, ή πρώτη δεξιά με μανδύα σέ φωτεινό γαλάζιο χρώμα (εικ. 47, 50, 123, 126-128). Έχουμε ύποθέσει ότι στο πρόσωπό τους δηλώνονται κυρίες του οίκου τών Παλαιολόγων, και συγκεκριμένα ή βασίλισσα τής Άρτας Άννα Παλαιολογίνα με τή μητέρα της Ειρήνη-Εϋλογία και τήν αδελφή της πρωτοβεστιάρισσα Θεοδώρα Κομνηνή Ραούλαινα³⁶², για τις όποιες θα γίνει λόγος σέ άλλο σημείο.

359. Ό.π. σση. 349.

360. Βλ. σχετ. Patterson-Sevčenko, «Servants of the Holy Icon» 547 κέ. (με Βιβλιογραφία). Ν. Oikonomides, The Holy Icon as an Asset, *DOP* 45, 1991, 39 κέ. Άγγελιδή - Παπαμαστοράκης, Η μονή τών Όδνηγών 378 κέ. Η έξαιρετική τοιχογραφία τής Βλαχέρνας προσφέρει τήν παλαιότερη γνωστή παράσταση τών μελών μίας αδελφότητας.

361. Janin, *Églises et monastères de Constantinople* 212. Ciggaar, Une description de Constantinople, *REB* 34, 1976, 249.

362. Acheimastou-Potamianou, The Basilissa Anna Palaiologina 45 κέ.

Τὸ χειρόγραφο τοῦ 15ου αἰώνα στὴ μονὴ τοῦ Βατοπεδίου περατώνει τὴ διήγηση γιὰ τὸν ναὸ τῆς Θεοτόκου τῶν Ὁδηγῶν μὲ τὴν ἱστορία τῆς γυναίκας πού, τὴν ἐποχὴ τῆς Εἰκονομαχίας, ἐπιχείρησε «ἀποξέειν ἢ δειλαία τοῦ σεπιτοῦ τούτου χαρακτῆρος τῆς θεομήτορος» ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς καὶ γιὰ τὴν ἀσέβεια τυφλώθηκε³⁶³. Μὲ τὴ θερμὴ τῆς μετάνοια, ἡ γυναίκα ἀξιώθηκε τὴ συγχώρηση καὶ τὴν ἀνάβλεψη «παρὰ τῆς συμπαθοῦς Θεομήτορος»: ἀσπάζθηκε τὸν μοναχικὸ βίον καὶ ἔκτοτε «προσῆδρευε τῷ ναῷ καθαίρουσά τε τοῦδαφος αὐτοῦ καὶ τὸν περίβολον καὶ τὴν ὁδὸν τῆς πύλης τῆς βλεπούσης κατὰ τοῦ πνεύματος τοῦ βορρέου, εἰς ἣν εἴωθεν καὶ ὁ φόρος κατὰ τρίτην ἡμέραν γίνεσθαι καὶ τοὺς εἰς προσκύνειν ἐρχομένους ἀνδράς τε, φημί, καὶ γυναῖκας μεταδιδούσα τῆς Θεοτόκου τὸ ἅγιον καὶ τοῖς νοσοῦσι δωρουμένη ἐκ τῆς πηγῆς τὸ ἀγίασμα εἰς ὑγείαν καὶ ῥῶσιν αὐτῶν καὶ παρ' αὐτῶν κομιζομένη τῶν πλημμελημάτων αὐτῆς τὴν συγχώρησιν. Ἐκτοτε οὖν ἐπεκράτησεν ἡ τοιαύτη συνήθεια κατὰ διαδοχὴν ἕως τὴν σήμερον...»³⁶⁴.

Μὲ τὴν «κατὰ διαδοχὴν» διακόνισσα τῶν ἡμερῶν, τῆς ὁποίας τὸ λειτούργημα μαρτυρεῖ τὸ χειρόγραφο, παρὰ μὲ πωλήτρια, θεωροῦμε ὅτι μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ ἢ θαλερὴ γερόντισσα πού παριστάνεται ἀπὸ ἀριστερά, στὴν παράπλευρη ἐπιφάνεια τῆς παραστάδας (εἰκ. 52, 129)³⁶⁵. Στὴ χαρὰ τῆς Θεοτόκου, καθὼς ἀναγράφεται στὴν ἐπιγραφὴ τῆς σκηνῆς, αὐτὴ προσφέρει στοὺς νεαροὺς ἀνδρες μπροστά τῆς «κωθώνια πίνειν»: δοχεῖα πού, ἐφόσον ἡ ὑπόθεση εὐσταθεῖ, περιεῖχαν ἀγίασμα ἀπὸ τὴν πηγὴ τῆς μονῆς³⁶⁶. Στὴν ἀποψη συναινεῖ ἡ διακριτικὴ θέση τῆς γυναίκας στὸ ἄκρο καὶ στὸ ἴδιο ὕψος τῆς λιτανείας, πού τὴ δείχνει νὰ συμμετέχει καθηκόντως ὡς διακόνισσα τῆς ἐκκλησίας στὰ τελούμενα.

Τὰ «κωθώνια» τῆς ἐπιγραφῆς εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὶς γραπτὲς πηγὲς ἀγγελία, μὲ ἀρχαία τὴν καταγωγὴ³⁶⁷. Ποτήρια καὶ ἄλλα, σὲ μέτριον μέγεθος, φορητὰ σκεύη, μεταλλικά, πῆλινα, ξύλινα, ἀκόμη καὶ κρυστάλλινα καὶ μᾶλλον ἀπροσδιόριστου σχήματος, εἶχαν ποικίλη χρησιμότητα, κυρίως ὡς δοχεῖα γιὰ τὴν ἀντληση, μεταφορὰ καὶ πόση ὕδατος καὶ οἴνου εἴτε γιὰ τὴ μεταφορὰ καρπῶν. Στὴν προκειμένη περίπτωση ἐνδιαφέρει ἡ εἰδικότερη χρῆση τοῦ κωθωνίου ὡς ἐκκλησιαστικοῦ σκεύους γιὰ ἀγίασμα, σύμφωνα μὲ σημαντικὴ μαρτυρία τοῦ Ψευδο-Κωδινού: «Καὶ μετὰ τὴν ἀπόλυσιν ἔρχεται ὁ πρωτοπαπῆς καί... φέρων ὁ μὲν ἀρχιδιάκονος τὸν σταυρόν, ὁ δὲ σκεῦος τὸ κοινῶς οὕτω καλούμενον οἰνοχεῖον κωθώνιον ἔχον ἐντὸς μετὰ ἀγίασματος... Ἐπειτα ὁ πρωτοπαπῆς τὸν μὲν σταυρόν... τὸ κωθώνιον δὲ ἀπὸ τοῦ

πρωτοφάλτου λαβῶν, καὶ τοῦ ἀγίασματος διὰ τῶν δακτύλων ὡς ἔθος ἀψάμενος, περιχρίει τὸ μέτωπον τοῦ βασιλέως καὶ τοὺς ὀφθαλμούς. Μεταλαμβάνοντας δὲ ἔπειτα ἀγίασματος ἀπὸ τοῦ κωθωνίου πάντες αὐθις βοῶσι τὸ πολυχρόνιον»³⁶⁸.

Ἡ ρητὴ χρῆση τοῦ κωθωνίου ὡς σκεύους ἀγίασμοῦ, ἐπίσης, συνταυτίζεται μὲ αὐτὴ τῶν δοχείων πού φέρει ἡ ἀξιοσέβαστη στὴν ἐμφάνισή τῆς γυναίκα στὴν τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας καὶ προστίθεται στὰ εἰκαστικά καὶ ἐπιγραφικά συμφραζόμενα τῆς σκηνῆς πού μποροῦν νὰ ἐξηγήσουν τὴν ἰδιαίτερη θέση τῆς στὸ ἐνδιάμεσο τῆς λιτῆς καὶ τῆς ἐθιμικῆς ἀγορᾶς τῆς ἡμέρας. Παρατηρεῖται σχετικὰ ὅτι, ἐνῶ στὶς ἀκόλουθες παραστάσεις τῆς ἀγορᾶς τονίζεται ἀνελλιπῶς στὴν ἐπιγραφὴ τοὺς ἢ πράξη τῆς πώλησης, ἢ διατύπωση «κωθώνια πίνειν» στὸ σωζόμενο μέρος τῆς ἐπιγραφῆς ἐδῶ, μάλιστα σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πρῶτο τμήμα τῆς πού ἀναφέρεται στὴ χαρὰ τῆς Θεοτόκου, δηλώνει μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια τὴ δωρεὰν προσφορὰ τῶν κωθωνίων ἀπὸ τὴ διακόνισσα τῆς ἐκκλησίας. Τὸ περιεχόμενό τους σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση θὰ πρέπει νὰ ἦταν τὸ ἱαματικὸ, δροσιστικὸ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος, ἀγίασμα ἀπὸ τὴν ὀνομαστή γιὰ τὶς θεραπευτικὲς τῆς ιδιότητες πηγῆ τῶν Ὁδηγῶν.

Τὰ βαθιὰ καὶ ἴσως μετάλλινα, ἀσημόχρωμα κωθώνια ἔχουν ὠσειδῆς σχῆμα, μὲ διπλὴ ἐγχάρακτη γραμμὴ στὸ μέσο τῆς κοιλίας, ἀνοικτὸ στόμιο μὲ μικρὸ περιχέλωμα, βάση καὶ τοξωτὴ κινητὴ λαβή. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ ἀσυνήθιστος τρόπος τῆς μεταφορᾶς, μὲ τὴν ἐξάρτησή τους ἀπὸ μακριά, ἴσαμε τὰ γόνατα ἀλυσίδα, περασμένη ἀπὸ τὸν τράχηλο τῆς γυναίκας, πού κύπτει αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ συγκεντρωμένο ἐμπρός, ἀλλὰ ἐπιδέξια μοιρασμένο βάρος τῶν δοχείων.

Πρέπει νὰ τονισθεῖ ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ τὰ κω-

363. Angelidi, Un texte patriographique 147 κέ., στ. 226 κέ.

364. Αὐτόθι 149, στ. 251-259.

365. Ἀρχικά εἶχα ὑποθέσει ὅτι πρόκειται γιὰ πωλήτρια (Achimastou-Potamianou, Vlacherna Monastery, CIEB XV (σημ. 6) 13. Ἡ ἴδια, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας 185). Γιὰ τὸν θεσμό τῶν διακονισσῶν βλ. Μαργάρου, Τίτλοι καὶ ἐπαγγελματικά ὀνόματα γυναικῶν 157 κέ.

366. Βλ. Ἀγγελίδη - Παπαρastoράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν 375, 378 κέ., 380.

367. Βλ. σχετ. Χ. Μπακιρτζή, Βυζαντινὰ τσοουκαλολάγνα, Συμβολὴ στὴ μελέτη ὀνομασιῶν, σχημάτων καὶ χρήσεων πυριμάχων μαγειρικῶν σκευῶν, μεταφορικῶν καὶ ἀποθηκευτικῶν δοχείων (Ἀθήνα 1989) 106 κέ.

368. Ψευδο-Κωδινός, Περί ὀψφικιαλίων τοῦ παλατιοῦ Κωνσταντινουπόλεως (ἐπιμ. J. Verreux, Pseudo-Kodinos, Traité des offices, Paris 1966) 240.17-26, 241.8-18. Μπακιρτζῆς ὁ.π. 106, σημ. 9.

θώνια ταυτίζονται, χάρη στην επιγραφή της σκηνής, με συγκεκριμένο στο είδος και το σχήμα του αγγείου. Τα πλησιέστερα, παρεμφερή στο σχήμα κωθώνια ανάλογης χρήσης, με υγρό περιεχόμενο, παρότι με διαφορές στη χωρητικότητα και τις λεπτομέρειες της μορφής, μπορούν να αναγνωρισθούν σε τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς³⁶⁹ και του Άσωμάτου στις Αρχάνες της Κρήτης³⁷⁰, από τον 12ο αιώνα και το 1315/6, αντίστοιχα. Στόν ναό της Καστοριάς πρόκειται για το δοχείο ύδατος που κρατεί η Μαρία στην παράσταση του Ευαγγελισμού στο πηγάδι, στόν ναό της Κρήτης για εκείνο που περιέχει το ὄξος με ὕδωρ στη Σταύρωση³⁷¹.

Σε λεπτομέρεια, πάλι, από τις πολλές στη Λιτανεία της Βλαχέρνας που εισφέρουν στη γνώση των πραγμάτων, πρέπει να σημειωθεί η ὄνομασία και ἄλλου αγγείου στην επιγραφή της δεύτερης από τις σκηνές του φόρου (εἰκ. 54, 132). Πρόκειται για τὰ φωκάδια πού, ὅσο εἶναι γνωστό, ἀναφέρονται για πρώτη φορά. Μικρὰ πύλινα, ὅπως δείχνει τὸ καστανωπὸ χρῶμα τους, δοχεῖα γιὰ πόση, σὲ μέγεθος πού χωροῦσε στις παλάμες τῶν χεριῶν, αὐτὰ εἶχαν σφαιρικό σχῆμα μὲ κοντὸ καὶ στενὸ λαιμό.

Πιθανῶς τὰ φωκάδια τῆς παράστασης περιείχαν τὸν λεγόμενο *φουκάν*, στόν ὁποῖο θὰ ὄφειλαν τὸ ὄνομα, εἶδος ζύθου ἀπὸ κριθάρι, παρασκευασμένο «ἐκ κέγχρου καὶ κονύζης», σύμφωνα μὲ ἰατροσόφια, ἢ τὸν *φουσκάν*, εἶδος οἴνου³⁷¹. Τὸ περιεχόμενό τους δηλοποιεῖ ἔμμεσα καὶ ἡ ζωρότητα τῆς σκηνῆς, ὅπου ὁ δραστήριος κάπελας σπεύδει μὲ διασκελισμὸ καὶ δίνει μὲ τὰ δύο χέρια τὰ φωκάδια στὰ ἀπαιτητικὰ παλικάρια πού συνωθοῦνται μπροστὰ του καὶ ἀπολαμβάνουν τὸ ποτό· ὁ νέος σὲ πρῶτο ἐπίπεδο μὲ τὸ χέρι ράθυμα στηριγμένο στὴ μέση καὶ ὁ ἄλλος δεξιότερα φέρνοντας μὲ διπλωμένο χέρι τὸ φωκάδιο στὸ στόμα, ἐνόσω ἀναγυρίζει τὸ πρόσωπο καὶ ἀποροφᾶται ἀπὸ τὸ θέαμα τῆς λιτανείας.

Ἡ τοιχογραφία, μὲ πολλαπλὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν δημόσιο καὶ τὸν ἰδιωτικὸ βίον τῶν Βυζαντινῶν στὴ συγκεκριμένη πτυχὴ του, προσφέρει περαιτέρω ἀρκετὲς πληροφορίες γιὰ τὴν ἐμποροπανήγυρη πού πλαισίωνε τὴ λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας σὲ ὀρισμένο σταθμὸ τῆς κατὰ τὸν 13ο αἰώνα. Πρωτίστως, αὐτὴ βεβαιώνει ὅτι ἡ συνήθεια γιὰ τὴν ἀγορὰ τῆς Τρίτης ὑπῆρχε σὲ ἰσχύ τουλάχιστον ἕνα καὶ πλέον αἰῶνα πρὶν ἀπὸ τὴ ρητὴ ἀναφορὰ τῆς στις ὕστερες διηγήσεις³⁷². Πολύτιμα τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τὰ ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα στις τέσσερις σκηνές τῆς, ἀφοροῦν στὸ ἐπάγγελμα καὶ τὸ γένος τῶν μικροπωλητῶν πού συμμετεῖχαν στόν φόρο, στὸ εἶδος τῆς πελατείας τους, στις φορεσιές καὶ στὰ διατιθέμενα εἶδη.

Στις σωζόμενες σκηνές (εἰκ. 53, 54, 55, 130-134) ὁ Χάζαρις πωλεῖ τὸ χαβιάρι, ὁ ἐπόμενος πιθανῶς ζῦθο ἢ οἶνο, ἢ λαχανοπώλισσα καὶ ἢ ὀπωροπώλισσα λαχανικὰ καὶ φρούτα, ἀντίστοιχα. Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι δύο ἀπὸ τοὺς τέσσερις πωλητὲς εἶναι γυναῖκες, χῆρες ἢ ἠλικιωμένες ἄλλες πού εἶχαν γιὰ βιοποριστικούς λόγους τὴν ἀνάγκη καὶ τὴν ἄδεια νὰ ἐργάζονται ἐκτὸς τοῦ οἴκου τους³⁷³. Εἶναι δὲ γνωστὲς ἀπὸ τις γραπτὲς πηγὲς οἱ «λαχανοπώλιδες» ἢ «χορταρίναι» καὶ οἱ «ὀπωροπώλιδες» ἢ «πωρικοπώλισσαι»³⁷⁴. Στις ὀνομασίες τους ἢ παράσταση τῆς Βλαχέρνας προσθῆται τοὺς τρέχοντες τύπους «λαχανοπώλισσα» καὶ «ὀπωροπώλισσα».

Ἐνδιαφέρει ἐπίσης νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι οἱ πελάτες πού συχνάζουν στὴν ὑπαίθρια ἀγορὰ τῆς ἡμέρας εἶναι ὅλοι ἄνδρες, ὅπως καὶ ἐκεῖνοι πού πιθανῶς παίρνουν ἀγίασμα ἀπὸ τὴ διακόνισσα· οἱ γυναῖκες ἀκολουθοῦσαν τὴ λιτανεία, ἐνῶ δὲν θὰ εἶχαν καὶ ἀνάλογες εὐκαιρίες γιὰ ἀγορὲς κατὰ τὴν ἐξοδο ἀπὸ τὴν οἰκία τους. Νεαροὶ οἱ περισσότεροι, ἀρούστακοὶ καὶ ἀγένειοι, μὲ ἀκάλυπτο κεφάλι, συναθροισμένοι σὲ μικρὲς ὁμάδες τῶν δύο, τριῶν καὶ τεσσάρων, ἀργόσχολοὶ καὶ ἀρκετοὶ εὐκατάστατοι, ὅπως δείχνουν τὰ φορέματά τους,

369. Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, I. Βυζαντινὰ τοιχογραφία, Πίνακες* (Θεσσαλονίκη 1953) πίν. 15Α. Μπακιρτζῆς ὁ.π. πίν. 48α. Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστορία* εἰκ. 14. Παρόμοιο στὴ Σταύρωση τῆς Ἐγκλείστρας τοῦ Ὁσίου Νεοφύτου στὴν Κύπρο (Mango - Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos* 151, εἰκ. 33).

370. Α.-J. Stylianou, A cross inside a crescent on the shield of St. George wall-painting in the church of Panagia Phorbiotissa Assinou, Cyprus, *Κυπριακαὶ Σπουδαὶ ΜΣΤ'*, 1982, εἰκ. 6. Μ. Borboudakis - ΚΙ. Gallas - ΚΙ. Wessel, *Byzantinisches Kreta* (München 1983) εἰκ. 104.

371. Φ. Ι. Κουκουλῆς, Βυζαντινῶν τροφαὶ καὶ ποτὰ, *ΕΕΒΣ ΙΖ'*, 1941, 17, 73, 104. Ὁ ἴδιος, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς Β'*, I (ἐν Ἀθήναις 1948) 194. Ε. Kislinger, Φούσκα und Γλήχων, *JÖB* 34, 1984, 50 κέ. *Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sul alto medioevo* 54, 1 (2007) 211.

372. Τοῦ Ἰσπανοῦ Pero Tafur (ὁ.π. σμρ. 349) καὶ τοῦ ἀνώνυμου στὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς Βατοπεδίου (Angeli, *Un texte patriographique* 149).

373. Γιὰ τὰ ἐπαγγέλματα γυναικῶν πού ἀνῆκαν στις κατώτερες κοινωνικὲς ὁμάδες βλ. Κουκουλῆς, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς Β'*, I, 232 κέ., Β', II, 204 κέ. Α. Ε. Laiou, *The Role of Women in Byzantine Society*, *JÖB* 31, 1981, 245 κέ. Μαργάρου, *Τίτλοι καὶ ἐπαγγελματικὰ ὀνόματα γυναικῶν* 207 κέ., 271 κέ. Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, Ἡ συμμετοχὴ τῆς γυναίκας στὴν οἰκονομία κατὰ τὸν ὕστερο Μεσαίωνα, *Ἐφα καὶ Ἐσπέρι* 5, 2001-2003, 158 κέ.

374. Κουκουλῆς ὁ.π. Β', I, 234, Β', II, 205. Μαργάρου ὁ.π. 233, 258, 271. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου ὁ.π. 158.

περιδιαβάζουν, απολαμβάνουν το ποτό και φωνίζουν βρώσιμα είδη από τους πάγκους και τα κοφίνια των εμπόρων, χωρίς να χάνουν και το θέαμα της λιτανείας. Διαφέρει βασικά ο γενειοφόρος, ώριμης ηλικίας άνδρας που συνομιλεί με την όπωροπώλισσα (είκ. 134).

Το πλέον αξιοσημείωτο από τα προσφερόμενα εδέσματα στην αγορά της παράστασης είναι το χαβιάρι(ν) (είκ. 53, 130, 131). Ασφαλώς ακριβό είδος και τότε, προσιτό κυρίως στο βαλάντιο των πλουσίων, έφθανε από την Άζοφική και την Κριμαία στην Κωνσταντινούπολη, όπου το έμπορευόταν ο γνωστός «*χαβιανοπούλος*»³⁷⁵. Η πώλησή του στον φόρο της Τρίτης έντυπωσιάζει με την αίσθηση αφθονίας που δίνει, όπως και η διάθεσή του κατευθείαν από τον Χάζαριν – όνομα που δηλώνει την έθνικότητα του πωλητή³⁷⁶. Προφανώς θα έντυπωσιάζε, στην ήθελμμένη επιλογή του, και τους σύγχρονους θεατές της τοιχογραφίας στην Άρτα, στην αγορά της οποίας πρέπει να κυκλοφορούσε κατά κύριο λόγο το άβγοτάραχο(ν) του κοντινού Άμβρακικού κόλπου. Είδος που δέν ήταν άγνωστο στην πρωτεύουσα των δεσποτών, το πωλούμενο χαβιάρι στην παράσταση της Βλαχέρνας θα έδινε χαρακτηριστική ιδέα του πλούτου που υπήρχε στην Πόλη. Από άλλη άποψη, η οικεία σκηνή ένδιαφέρει, καθώς και οι επόμενες, για τη λεπτομερή απόδοση της σχετικής διαδικασίας ως προς τα χρηστικά αντικείμενα, τη μορφή και τον τρόπο που ο Χάζαρις πωλεί το χαβιάρι.

Καθώς το επέβαλλε η ημέρα, οι μετέχοντες στη Λιτανεία λαϊκοί και οι παριστάμενοι θεατές, πωλητές και αγοραστής είναι όλοι κόσμια ντυμένοι, με καλά φορέματα. Η διακόνισσα (είκ. 52) φορεί ώχρο μανδύα, όμοιόχρωμο σφικτό ριγυτό κεκρύφαλο και τον ίδιο των γυναικών της πομπής λευκό κεφαλόδεσμο, χαλαρά τυλιγμένο, με τη μία κροσσωτή άκρη να πέφτει στον ώμο. Η λαχανοπώλισσα και η όπωροπώλισσα (είκ. 55, 134) φορούν όμοια σκοτεινό καστανό και ροδόχρωμο φόρεμα, λευκορόδινο και κιτρινωπό μανδύα, αντίστοιχα, που καλύπτει την κεφαλή της πρώτης· η δεύτερη έχει σκεπασμένο το κεφάλι με σάλι. Ο γενειοφόρος Χάζαρις (είκ. 53) ξεχωρίζει με την περιποιημένη και άνετη ένδυμασία, κιτρινωπή με καστανά επιρράμματα, και με το ιδιότυπο κωνικό κράνος σε γαλανό και ώχρα, που το δείχνουν μετάλλινο, με μακριά μυτερή στην κορυφή του απόληξη. Χαρακτηριστικός είναι και ο κάπελας στην ακόλουθη σκηνή (είκ. 54). Με ρυτιδωμένο πρόσωπο και κοντή στρογγυλή γενειάδα, έχει αγοραία εμφάνιση, με καφέ σκοτεινόχρωμο ένδυμα που μόλις καλύπτει τα

γόνατα, όμοιόχρωμα ύποδήματα έως το μέσο της κνήμης, λευκές περισκελίδες και κόκκινο μαντίλι στην κεφαλή του.

Οι νέοι κοντά στη διακόνισσα και οι άλλοι στη λαχανοπώλισσα είναι όμοιόμορφα ντυμένοι. Φορούν κοντό, απλό και άνετο ροδόχρωμο χιτώνα σε διάφορες αποχρώσεις, με στενές μακριές χειρίδες, ζωστό και κλειστό στον λαιμό. Μεγαλύτερο ένδυματολογικό ένδιαφέρον παρουσιάζουν ο πρώτος από τους δύο που αγοράζουν χαβιάρι και οι νέοι με τα φωκάδια, επίσης ο άνδρας στη σκηνή της όπωροπώλισσας.

Ο εύκατάστατος αγοραστής στη σκηνή του Χάζαρι (είκ. 53) φορεί γαλάζιο πτυχωτό και χειριδωτό φόρεμα που καλύπτει τα γόνατα, κοντό ροδόχρωμο επενδύτη με χειρίδες πιο κοντές και φαρδιές και με κλείσιμο στο πλάι του λαιμού, που φέρει, όπως το φόρεμα, λευκές περικλείσεις, και ψηλές κιτρινωπές μπότες.

Κομφό και πλούσιο ντύσιμο έχουν επίσης οι δύο νέοι με τα φωκάδια που φαίνονται μπροστά (είκ. 54). Ο πρώτος φορεί κοντό ως τους μηρούς, ζωστό δίχρωμο ένδυμα, λευκό από τη μία πλευρά και καστανό από την άλλη, με στενές χειρίδες σε καστανό και λευκό, αντίστροφα. Ο τύπος του δίχρωμου ενδύματος, που ήταν του

375. Χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρει ο Πτωχοπρόδρομος στη σάτιρα των ήγουμένων: «*αὐτὸς φωνίζει πάντοτε λαβράκια, συναγρίδας, | κ' ἐσὺ ποτὲ οὐκ ἠγόρασες κὰν ταρτεροῦ χαβιάριν*»· «*οὐκ εἶσαι σεβαστοῦ παιδὶν οὐδὲ κουροπαλάτη, | σαρδαμαριοῦ παιδὶν εἶσαι, χαβιανοκαταλύτου*»· «*καὶ γὰρ λεπτοκοποῦσιν το ὡς οἱ χαβιανοπούλοι*»· «*φασούλιν ἐξοφθαλμιστόν, ἐλαῖτσας καὶ χαβιάριν | καὶ πωρινὰ ἀβγοτάριχα διὰ τὴν ἀνορεξίαν*» (Ptochoprodromos, Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar von H. Eideneier (Köln 1991) IV, σ. 144.92-93, 144.103-104, 151.24, 157.325-326). Σχετ. Μ. Γερολυμάτου, *Αγορές, έμποροι και έμπόριο στο Βυζάντιο (9ος-12ος αἰ.)* (Αθήνα 2008) 65. Εύχαριστώ και από αυτή τη θέση την κ. Μ. Γερολυμάτου για την υπόδειξη των χωρίων από τον Πτωχοπρόδρομο, καθώς και από τον Ίωάννη Τζέτζη (σημ. 376).

376. Όπως έγραφε ο Τζέτζης (Ioannis Tzetzae, *Historiae*, rec. P. A. M. Leone (Napolí 1968) Chil. XIII, σ. 516.84-88): «*Ὠξιανούς ιχθύας μοι ταρίχους εἶναι νόει, | οἷπερ βαρβάρως καὶ κοινῶς βερζίτικα καλοῦνται. | Οἱ δὲ Σουγδίας κάτοικοι Χάζαροι καὶ Χερσῶνος, | ἀπὸ τοῦ Ὠξου ποταμοῦ, ὃς σφῶν τῇ χώρα ῥέει, | Ὠξιανοὶ καλέονται ἵνα καὶ ἰωνίσω*». Βλ. σχετικά Γερολυμάτου ὁ.π. Για τὴν πώληση εἰσαγομένων προϊόντων στις περιοδικές αγορές τῆς Κωνσταντινούπολης, καθώς αὐτῆ τῆς Τρίτης κατὰ τὴ λιτάνευση τῆς εἰκόνας τῆς Ὀδηγήτριας, αὐτόθι 62 κέ. Ἡ σκηνὴ τοῦ Χάζαρου ποὺ πωλεῖ τὸ χαβιάρι – πιθανῶς κάποια φθινότερη ποικιλία του – στὴν τοιχογραφία τῆς Βλαχέρνας ἀποτελεῖ εἰκονογραφικὸ «ἄπαξ», μεῖς ἰδιαίτερο ένδιαφέρον και για τὴν ὄλη εμφάνιση τοῦ ξένου πωλητῆ.

συρμού στη Δύση κυρίως αργότερα³⁷⁷, αναλογεί στο ὄμοια δίχρωμο φόρεμα νεαρῶν γυναικῶν σὲ μικρογραφία τῆς Ὀκτατεύχου στὴ μονὴ Βατοπεδίου (κῶδ. 602), ἀπὸ κοντινοὺς χρόνους³⁷⁸, ἐνῶ ὑπάρχει στὴν Ἠπειρο καὶ ὑστερότερα· τὸ φορεῖ ὁ νεαρὸς Γεώργιος Θεριανὸς στὴν κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς μονῆς τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς τοῦ Βίκου κοντὰ στὸ Μονοδέντρι τῶν Ἰωαννίνων, τὸ 1414³⁷⁹. Εἶναι ἐπίσης γνωστὸ ἀπὸ ἐνδύματα κητόρων καὶ ἄλλων προσώπων σὲ τοιχογραφίες τῆς Κρήτης³⁸⁰. Ὁ δεύτερος νέος στὴν ἴδια σκηνὴ ἔχει κοντὸ ὡς τοὺς μπρούς, χειριδωτὸ καὶ ζωστὸ πολύπτυχο φόρεμα σὲ γαλάζιο χρῶμα, κλειστὸ στὸν λαιμό, ὅπου διαγράφεται μικρὸς γιακάς, καὶ καστανέρυθρες περισκελίδες.

Τέλος, ὁ γενειοφόρος ἄνδρας ποὺ συνομιλεῖ μὲ τὴν ὀπωροπόλισσα (εἰκ. 44, 134), κατὰ μέρος ὁρατὸς πίσω ἀπὸ τὰ κοφίνια τῶν φρούτων, ἔχει παρόμοια μὲ τοῦ Χάζαρι ἀμφίεση. Φορεῖ γαλάζιο ἔνδυμα μὲ μικρὸ ὄρθιο περιλαίμιο, καστανὲς περικλείσεις καὶ καστανὰ ταινιωτὰ ἐπιρράμματα στὶς χειρίδες καὶ κάλυμμα κεφαλῆς μὲ γαλάζιο καὶ ὄχρα.

Οἱ ἀστικές ἐνδυμασίες, στὸ σύνολο καὶ ἰδίως στὶς σκηνὲς τοῦ φόρου, ἀποτελοῦν οὐσιαστικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν χαρακτηρισμὸ τῶν προσώπων, ἐνῶ συμβάλλουν μὲ τὴν ἀλήθειά τους στὴν ἀκριβῆ ἀναπαράσταση τῶν τελουμένων. Μὲ τὸν πλοῦτο καὶ τὶς ἰδιοτυπίες τους διαφέρουν ἀπὸ τὰ συμβατικά ἱμάτια στὴν καθιερωμένη εἰκόνιση τῶν ἱερῶν γεγονότων καί, δίχως ἀμφιβολία, ἀνταποκρίνονταν στὴν πραγματικότητα τῶν χρόνων κατὰ τοὺς ὁποίους ζωγραφήθηκε ἡ παράσταση.

Ἀπὸ τὴ λεπτομερῆ περιγραφή καὶ ἀνάλυση τῆς Λιτανείας στὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Βλαχέρνας διαπιστώνεται ὡς προέχον στοιχεῖο ὁ ἱστορικὸς χαρακτήρας τῆς. Μία δημόσια θρησκευτικὴ τελετὴ ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες τῆς Κωνσταντινούπολης, ἡ ἑβδομαδιαία λιτάνευση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὀδηγήτριας, καταγράφεται μὲ πληρότητα καὶ πιστότητα στὴν πολύτιμη τοιχογραφία τῆς Ἄρτας, στὴν ὁποία καὶ ἔχει, καθὼς σημειώθηκε, τὴ μοναδικὴ γνωστὴ καὶ ἀκριβῆ ἀπεικόνισή της³⁸¹. Ὅσα διαδραματίζονται εἶναι φανερὸ ὅτι ἀντανακλοῦν τὸ παρόν, μὲ τὴν πρόθεση νὰ καταδειχθεῖ ἡ λαμπρότητα τῆς λιτῆς τῆς Τρίτης καὶ ἐνδεχομένως νὰ προβληθεῖ ἡ τέλει τῆς σὲ συγκεκριμένη περίσταση· ὅταν, ἴσως, μετεῖχαν στὴ λιτανεία οἱ τρεῖς κυρίες ἀπὸ τὸν οἶκο τῶν Παλαιολόγων, ἡ Ἄννα τῆς Ἄρτας μὲ τὴ μητέρα καὶ τὴν ἀδελφὴ τῆς, ὅπως ἔχουμε ὑποθέσει, οἱ ὁποῖες συναντήθηκαν στὴν Κωνσταντινούπολη μὲ αἰτία τὰ σοβαρὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς. Σὲ ὅποια περίπτωσι, ἡ τοιχογραφία προσφέρει ἀνεκτίμητη ζωγραφικὴ μαρ-

τυρία γιὰ τὴν τέλει τῆς λιτῆς, μάλιστα στὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπου λείπουν σχετικὲς πληροφορίες ἀπὸ τὶς γραπτὲς πηγές³⁸².

Τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς τοιχογραφίας καὶ ὁ τύπος τῆς εἰκονογραφικῆς σύνθεσης σὲ γενικά τῆς σημεῖα βρίσκουν τὸ πλησιέστερο γνωστὸ στὴ νεότερη παράσταση ἐκκλησιαστικοῦ ὑφάσματος στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο τῆς Μόσχας, ποὺ τοποθετεῖται στὸ 1498³⁸³. Στὴν ἐπίσημη τελετὴ ποὺ ἱστορεῖ τὸ κέντημα λιτανεύεται πάλι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Ὀδηγήτριας, αὐτὴ τὴ φορά στὴ Μόσχα. Ἡ εἰκόνα αἰωρεῖται στὸ μέσο, μὲ τὸ τρίποδὸ τῆς στὸν ὄμο τοῦ βασταζάρου, ποὺ ἐκτείνει τὰ χέρια του πλάγια καὶ πρὸς τὰ κάτω, μὲ τρόπο ποὺ ἀπνχει τὴ λιτανεία τῆς Τρίτης στὴν Κωνσταντινούπολη³⁸⁴. Στὸ βάθος ὑψώνονται ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς ἐξαπτέρυγα καὶ κλαδιά. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ παρίστανται δεόμενοι λαϊκοὶ καὶ ἱερωμένοι, ἀντίστοιχα, σὲ πολυάνθρωπη σύναξη μὲ τρίζωνη διάταξη. Μετέχουν ὁ μέγας πρίγκιπας Ἰβάν Γ' μὲ τὸν διάδοχο καὶ τὴ σύζυγό του Σοφία-Ζωὴ Παλαιολογίνα, ἀνιψιὰ τοῦ τελευταίου αὐτο-

377. Γιὰ σχετικὰ παραδείγματα τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰῶνα βλ. Στ. Ν. Μαδεράκη, Ἡ προσωπογραφία τῶν δωρητῶν στὶς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης, *Χανιά 1988* (ἐτήσια ἔκδοσις τοῦ Δήμου Χανίων) 43 κέ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ κτιτορικὴ παράσταση τῆς μονῆς τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὸ Μονοδέντρι τῆς Ἠπείρου (1414), *ΔΧΑΕ ΚΔ*, 2003, 239, σμ. 39.

378. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους Δ* εἰκ. 167, 168, 173. Γαλάβαρης, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 195. Ὁ Γαλάβαρης (σ. 29) θεωρεῖ τὴν Ὀκτατεύχου τοῦ Βατοπεδίου «ἀσφαλῶς προϊόν τῆς Κωνσταντινούπολης κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς λατινικῆς κατοχῆς».

379. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὁ.π. (σμ. 377) 239, εἰκ. 1, 6. Ἐγγρ. φωτ. Καραρούλιας, *Τὰ μοναστήρια τῆς Ἠπείρου Α'* εἰκ. 329. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Ἡ τέχνη στὴν τουρκοκρατούμενη Ἠπειρο, *Ἠπειρος* εἰκ. 263.

380. Μαδεράκης ὁ.π. (σμ. 377). Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὁ.π. (σμ. 377) 239, σμ. 39.

381. Βλ. καὶ Cutler - Nesbitt, *L'arte bizantina* ὁ.π. (σμ. 337) 329.

382. Ἡ παράσταση τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὶς γραπτὲς μαρτυρίες τοῦ Ἀντωνίου τοῦ Novgorod (περὶ τὸ 1200) καὶ τοῦ Στεφάνου τοῦ Novgorod (1348-1349).

383. Patterson-Ševčenko, «Servants of the Holy Icon» 550, εἰκ. 2. A. Lidov, Θαυματουργὲς εἰκόνες τῆς Παναγίας 53, εἰκ. 23. *Byzantium, Faith and Power* 322 κέ., ἀρ. 195 (L. Efimova). *Byzantium 330-1453* ἀρ. 266, σ. 448, εἰκ. 266 (A. Lidov).

384. Ὅμοια, μὲ τὰ ἀνοικτὰ χέρια νὰ φέρονται πλάγια καὶ κάτω, παριστάνεται ὁ βασταζάρης τῆς Ὀδηγήτριας σὲ εἰκόνα τοῦ Ἀκαθίστου ἀπὸ τὸν ὕστερο 14ο αἰῶνα στὸ Μουσεῖο τοῦ Κρεμλίνου τῆς Μόσχας (*Vizantija, Balkanji, Rus' Ikonji XIII-XV veka* (κατάλ. ἐκθεσῆς, Μόσχα 1991) ἀρ. 36. Ἀγγελίδου-Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὀδηγῶν εἰκ. σ. 381)

κράτορα του Βυζαντίου, μέλη της αριστοκρατίας και του ανώτερου κλήρου³⁸⁵.

Το λειτουργικό στοιχείο προεξάρχει στην παράσταση του κεντήματος· στην παλαιότερη τοιχογραφία της Βλαχέρνας αναδεικνύεται επίσης με το εύρος, την ήρεμη ένταση της συγκίνησης και την κοσμοπλημμύρα της λιτανείας, η οποία απογειώνεται στην κορυφαία στιγμή του θαύματος της εικόνας και συνεγείρει στην πνέουσα ατμόσφαιρα το εύσεβες πλήθος και όσους βρίσκονται στα άκρα του χώρου. Ένω δὲ ὁ τόπος στο ὕφασμα τῆς Μόσχας μένει ἀδύλωτος, στὴν τοιχογραφία προσδιορίζεται ἐπαρκῶς ὡς δομημένο περιβάλλον πλατείας, πού ζωογονεῖται μὲ τὶς δεόμενες γυναῖκες στοὺς ἐξῶστες τοῦ οἰκοδομήματος καὶ μὲ τὶς γραφικὲς σκηνὲς τοῦ φόρου στὶς παρυφές της. Τὰ πρόσθετα στοιχεῖα ἠθογραφοῦν τὴν παράσταση καὶ συνδελώνουν τὸν ἱστορικὸ καὶ πραγματιστικὸ χαρακτήρα τῆς λιτανείας τῆς Τρίτης.

Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 56, 57, 135)³⁸⁶, ἡ δευτέρη μεγάλη παράσταση στοὺς τοίχους τοῦ νάρθηκα, κοσμεῖ τὸ τύμπανο τοῦ βόρειου ἀψιδώματος στὴ δυτικὴ πλευρά, σὲ ἀντιστοιχία θέσης μὲ τὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας, μὲ τὴν ὁποία μοιράζεται τὸν πανηγυρικὸ χαρακτήρα. Ἡ τοιχογραφία εἶναι κατεστραμμένη στο κορυφαῖο καὶ στο κατώτερο μέρος, ἀλλὰ σώζεται σὲ ἐκτεταμένο ἀπόσπασμα στο κέντρο τῆς ἐπιφάνειας, πρὸς τὰ κάτω· μὲ παρόντα, σὲ μέρος ἢ ὅλο, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ πρόσωπα πού μορφοποιοῦν τὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τὸ φαλλόμενο στὸν ἑσπερινὸ τῶν Χριστουγέννων καί, ἀκολούθως, στὴ Σύναξη «τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἐν Βλαχέρναις» (26 Δεκεμβρίου): «Τί σοι προσεγγέσωμεν Χριστέ· ὅτι ὠφθης ἐπὶ γῆς ὡς ἄνθρωπος δι' ἡμᾶς; ἕκαστον γὰρ τῶν ὑπὸ σοῦ γενομένων κτισμάτων τὴν εὐχαριστίαν σοι προσάγει· οἱ ἄγγελοι τὸν ὕμνον, οἱ οὐρανοὶ τὸν ἀστέρα, οἱ μάγοι τὰ δῶρα, οἱ ποιμένες τὸ θαῦμα, ἡ γῆ τὸ σπῆλαιον, ἡ ἔρημος τὴν φάτνην, ἡμεῖς δὲ μπτέρα Παρθένον. Ὁ πρὸ αἰώνων Θεός, ἐλέησον ἡμᾶς»³⁸⁷.

Ἡ παράσταση ἐγγράφεται ἁρμονικὰ στο ὑψίκορμο ἀψιδῶμα, μὲ θέση τῆς ἐνθρονῆς Θεοτόκου στο μέσο ψηλὰ καὶ μὲ συμμετρικὴ, περίκεντρη διάταξη τῶν προσώπων τοῦ ὕμνου πού προσάγουν τὴν εὐχαριστία μὲ δῶρα στὸν τεχθέντα Χριστό. Ἀπὸ τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα τῆς μπτέρας μὲ τὸ θεῖο βρέφος διατηρεῖται τὸ κάτω μέρος ἕως τὴ μέση τῆς Παναγίας. Οἱ ἄγγελοι μὲ «τὸν ὕμνον» καὶ οἱ οὐρανοὶ μὲ «τὸν ἀστέρα», ἐπάνω, ἔχουν χαθεῖ. Σιμὰ στὸν θρόνο τῆς Θεοτόκου ἀπὸ ἀριστερά, πρὸ κάτω, οἱ μάγοι προσφέρουν «τὰ δῶρα» καὶ ἀπὸ δεξιὰ οἱ ποιμένες «τὸ θαῦμα» καὶ χαμηλότερα, στὰ ἄκρα, ἡ γῆ «τὸ σπῆλαιον» καὶ

ἡ ἔρημος «τὴν φάτνην», ἀντίστοιχα. Τὴ σύνθεση κλείνουν σὲ κύκλο οἱ ἄνθρωποι κάτω πού προσέφεραν τὴν «μπτέρα Παρθένον», δεόμενοι στὸν προαιώνιο Θεό. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σπλαιίου πού προτείνει ἡ προσωποποιημένη γῆ διαβάζεται ἡ μόνη ἐπιγραφὴ τὴν ὁποία σώζει ἡ παράσταση: *Η ΓΗ ΤΟ ΣΠΗΛΙΑΙΟΝ* (εἰκ. 58, 60). Ἡ καστανὴ ταινία πού πλασιώνει τὴν τοιχογραφία σώζεται σὲ μικρὰ μέρη στὰ πλάγια.

Δημιούργημα τῆς ὑστεροβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἡ σύνθεση τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων ἔχει τὴν πρώτη χρονολογημένη ἐμφάνιση στὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα, τοῦ ἔτους 1294/5³⁸⁸, καὶ πιθανῶς τὴν παλαιότερη γνωστὴ σὲ αὐτὴ τῆς Βλαχέρνας. Ἀκολουθοῦν κατὰ τὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰώνα οἱ σημαντικὲς τοιχογραφίες στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης³⁸⁹ καὶ στὴ σερβικὴ μονὴ τῆς Ζίτσα³⁹⁰, στὰ ὕστερα δὲ τοῦ αἰώνα

καὶ σὲ μοσχοβίτικη εἰκόνα τοῦ Ἀκαθίστου, 16ου αἰώνα (*Οἱ Πύλες τοῦ Μυστηρίου, Θησαυροὶ τῆς Ὁρθοδοξίας ἀπὸ τὴν Ἁγία Ρωσσία* (κατάλ. ἔκθεσης, ἐπιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ἀθήνα 1994) ἀρ. 21: I. Shalina).

385. Γιὰ τὴν ταύτιση τῶν παριστανόμενων προσώπων βλ. Lidon καὶ Efimova ὁ.π. (σημ. 383), μὲ σχετικὴ βιβλιογραφία.

386. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ ἔρμηνεία μιᾶς τοιχογραφίας στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας κοντὰ στὴν Ἄρτα, *ΔΧΑΕ ΙΓ'*, 1985-1986, 301 κέ.

387. *Μνηαῖον τοῦ Δεκεμβρίου* 379, 401. βλ. καὶ Ἑρμηνεία 290. Γιὰ τὸ θέμα Millet, *Recherches* 163 κέ. Grabar, *L'empereur* 260 κέ. Ὁ ἴδιος, *Récit, panégyrique, acte liturgique. Les trois interprétations possibles d'un même sujet dans l'iconographie byzantine, Rayonnement Grec, Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles 1982) 431 κέ. T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, CahArch XX*, 1973, 131 κέ. Ἡ ἴδια, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge I* (Paris 1977) 77 κέ. N. K. Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting* (Leiden 1986) 115 κέ.

388. Millet - Frolow, *Yougoslavie III* πίν. 14.1-4. R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Giessen 1976) II 189 κέ., πίν. 48A. T. Velmans, *Byzantinische Fresken und Mosaiken* (Zürich-Düsseldorf 1999) 198, εἰκ. 181. Τζ. Ἀλμπάνη, Ψάλατε συνετώς, Ἀπεικονίσεις ὕμνων σὲ ὑστεροβυζαντινὰ τοιχογραφικὰ σύνολα, *Θωράκιον* πίν. 71B.

389. A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, Art et société à Byzance sous les Paléologues* (Venice 1971) πίν. XXIX. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble, Die Mosaiken und Fresken der Apostel-Kirche zu Thessaloniki* (Baden-Baden 1986) 227 κέ., εἰκ. 55.

390. Millet - Frolow, *Yougoslavie I* πίν. 60.1. M. Kašanin - D. Bošković - P. Mijović, *Le Monastère de Žiča*,

στοὺς ναοὺς τοῦ Mateić³⁹¹ καὶ τῆς Ravanica³⁹². Τὸ θέμα, μὲ συννηθέστερη θέση στὸν νάρθηκα καὶ μὲ πρόσφορη τῆς δομῆς τοῦ ἐγγραφῆ σὲ τοξωτὴ ἐπιφάνεια, δείχνει περιορισμένη τὴ διαδρομὴ τοῦ στῆ διακόσμηση τῶν ναῶν, ἐπίσης σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς³⁹³. Σπουδαία μαρτυρία ἀπὸ τὸν πρῶμο 15ο αἰῶνα γιὰ μία εἰκόνα τοῦ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» ποὺ ὑπῆρχε στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Νέας Περιβλέπτου (μονὴ τοῦ Χαρσιανίτου), διασώζει ἡ «ἔκφρασις» τοῦ ἱερομονάχου Μακαρίου τοῦ Ἀσπρόφρυδος, ὁ ὁποῖος ταυτίζεται μὲ τὸν ἱερομόναχο καὶ ἄλλοτε ἠγούμενο τῆς μονῆς τοῦ Παντοκράτορος Μακάριο Μακρῆ (†1431)³⁹⁴.

Στὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν ὕμνο τῶν Χριστουγέννων ζωγραφικὴ σύνθεση τοῦ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*», ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν αὐτοκρατορικὴ εἰκονογραφία³⁹⁵, τελετουργεῖται ἡ εὐχαριστήρια προσφορὰ τῶν δώρων γιὰ τὰ σωτήρια γενέθλια μὲ πανηγυρικὴ συνάθροιση τῶν κτισμάτων τοῦ Θεοῦ στὴν ποιητικὴ, δογματικῆς πυκνότητος εἰκόνα, ποὺ θεολογεῖ τὸ μυστήριον τῆς Ἐνσάρκωσης καὶ δοξολογεῖ τὸ σεπτὸ πρόσωπο τῆς Παρθένου. Τὸν εἰκονογραφικὸ ἰστό της στὶς διάφορες παραστάσεις ποικίλλει κατὰ κύριο λόγο ἡ ἐπίσημη συγκέντρωση τῶν δεομένων ἀνθρώπων, κάτω, ποὺ ἔδωσε δυνατότητες ἰδιαίτερης ἐρμηνείας μὲ τὴ λειτουργικὴ ἔνταξη στὴ σκηνὴ ἱστορικῶν καὶ συγχρόνων προσώπων· παράλληλα, ἡ τυπολογικὴ ἀπόδοση τῶν ἄλλων μορφῶν, μὲ ἐνίοτε ἄμεση ἀναγωγή τους στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν Προσκύνηση τῶν μάγων, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀπορρέει τὸ Στιχηρὸ. Συνδεδειγμένα τοὺς στοιχεῖα ἀποτελοῦν ἡ ἀπόδοση τῶν μάγων καὶ τῶν ποιμένων, εἴτε ἡ ἔνδειξη τοῦ ὄρειου τοπίου, ὅπως στὶς τοιχογραφίες τῆς Žiža καὶ τῆς Ravanica.

Ἀλλὰ συμβαίνει καὶ τὸ ἀντίθετο, ὅταν σὲ μερικές παραστάσεις τῆς Γέννησης ἀπὸ τὸν ὕστερο 13ο καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰῶνα ὑπεισέρχονται, ὡς σὲ ἀνάκρουσμα τοῦ Στιχηροῦ, στίχοι καὶ σπανιότερα μορφές τοῦ ὕμνου, ποὺ δηλοποιοῦν ἐπίσης τὴν ἀμοιβαία, ὀργανικὴ συνάφεια στὴ συμπόρευση τῶν δύο εἰκονογραφικῶν θεμάτων. Σημειώνεται ἡ Γέννηση στὶς τοιχογραφίες τῶν ναῶν τοῦ Gradač³⁹⁶, τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Αἴγινα³⁹⁷ καὶ τῆς Ὁδηγίτριας (Ἀφεντικὸ) στὴ μονὴ Βροντοχίου τοῦ Μυστρά³⁹⁸, σὲ τόξο ἀπὸ κιβώριο τοῦ 13ου αἰῶνα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν³⁹⁹, ὅπως καὶ σὲ ἰταλοκρητικὴ εἰκόνα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰῶνα στὴ μονὴ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὴν Πάτμο⁴⁰⁰. Οἱ ἐπιγραφές ποὺ προστίθενται παραπέμπουν στὸ στιχηρὸ ἰδιόμελο τῶν Χριστουγέννων, ἐνῶ στὴν τοιχογραφία τοῦ Μυστρά

ἐμφανίζεται καὶ ἡ προσωποποίηση τῆς γῆς μὲ τὴν οἰκεία ἐπιγραφὴ ἐπάνω ἀπὸ τὸ σπῆλαιο.

Καθὼς οἱ ἐπόμενες τοιχογραφίες, τὸ Στιχηρὸ στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας παρουσιάζει σημαντικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἰδιοτυπία τῆς ἐρμηνείας σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸν τρόπο τῆς σύνθεσης, κατὰ μέρος, καὶ στὴν εἰκονογραφικὴ σύλληψη τῶν σωζομένων μορφῶν.

Ἡ παράσταση ἱστορεῖται σὲ ἐνιαῖο κυανὸ κάμ-

Histoire, Architecture, Peinture (Beograd 1969) 182 κέ., 204, 207 κέ., 225, εἰκ. 183, 185, 193-195. Grabar, *Récit* ὁ.π. (σημ. 387) 432 κέ., πίν. XLVI.2. Moran, *Singers* ὁ.π. (σημ. 387) 119, 124 κέ., εἰκ. IV, 74.

391. Velmans, *La peinture murale* ὁ.π. (σημ. 387) 229.

392. Millet, *Recherches* 165, 167 κέ., εἰκ. 121. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken* ὁ.π. (σημ. 188) εἰκ. 93. Moran, *Singers* ὁ.π. (σημ. 387) 120, εἰκ. 75, 76.

393. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ Μιχαήλ Ἀρχαγγέλου στὰ Βλαχιανά, στὴν περιοχὴ τῆς Αὐγενικῆς Μαλεβιζίου (Μ. Μπορμπουδάκης, Ἡ τέχνη κατὰ τὴ βενετοκρατία, *Κρήτη: Ἱστορία καὶ πολιτισμὸς Β* (ἐπιστ. ἐπιμ. Ν. Μ. Παναγιωτάκη, Κρήτη 1988) 258), τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Kremikonci (Grabar, *Bulgarie* 330 κέ., πίν. LIVa), τῶν μονῶν Διονυσίου, Δοχειαρίου καὶ Χελανδαρίου (G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures* (Paris 1927) πίν. 104.3, 210.1, 250.1), τῆς μονῆς Προδρόμου Σερρών (Α. Στρατῆ, *Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Ἱερά Μονὴ Τιμίου Προδρόμου Σερρών, 14ος-19ος αἰῶνας* (Θεσσαλονίκη 2007) 89, εἰκ. 65), τῆς μονῆς Λουκοῦς (Τ. Α. Γριτσόπουλος, Ἡ κατὰ τὴν Κυνοουριανὴ Μονὴ τῆς Λουκοῦς, *Πελοποννησιακὰ ΣΤ'*, 1963-1968, 145, πίν. ΓΓ'.22) ἢ σὲ ὑστερότερες εἰκόνες (Ε. Σουλογιάννης, Πατριαρχεῖο Ἀλεξανδρείας, *Ἱστορία, Ὁ Θεσσαυρὸς τῆς Ὁρθοδοξίας, 2000 χρόνια, Ἱστορία. Μνημεῖα. Τέχνη Β'* (Ἀθήνα 2000) εἰκ. 53. Ἀ. Καρακατσάνη, Σχόλια σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων, *ΔΧΑΕ Π'*, 1985-1986, 93 κέ., εἰκ. 1). Σὲ λάθος ἀπὸ παραδρομὴ ὀφείλεται ἡ σημεῖωση τῆς παράστασης στὸν νάρθηκα τῆς μονῆς Βαρλαάμ στὰ Μετέωρα (Ε. Τσιγαρίδας, Ἡ Παναγία στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, *Μήτηρ Θεοῦ* 136).

394. H. Hunger, *Eine spätbyzantinische Bildbeschreibung der Geburt Christi, Mit einem Exkurs über das Charisianites-Kloster in Constantinopel, JÖBG VII*, 1958, 125 κέ.

395. Grabar, *L'empereur* 258 κέ.

396. Millet - Frolow, *Yougoslavie II* πίν. 52.1-2, 53.1-3, 54.1-4, 55.1-2. Millet, *Recherches* 143, 164, εἰκ. 88. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung* ὁ.π. (σημ. 388) 189.

397. Γ. Α. Σωτηρίου, Ἡ Ὁμορφῆ Ἐκκλησιὰ Αἴγινης, *ΕΕΒΣ Β'*, 1925, 254, εἰκ. 11. Χ. Πέννας, *Ἡ βυζαντινὴ Αἴγινα* (Ἀθήνα 2004) εἰκ. 29.

398. Millet, *Mistra* πίν. 95.8.

399. Millet, *Recherches* 168 κέ. Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, *Γλυπτὰ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, Κατάλογος* (Ἀθήνα 1999) ἀρ. 263, εἰκ. σ. 189 (ὁ Ἰωσήφ καὶ δεξιὰ κάτω τὰ ζῶα παραπέμπουν στὴ Γέννηση).

400. Μ. Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (Ἀθήνα 1977, 1995) (= *Icons of Patmos, Questions of Byzantine and Post-Byzantine Painting*, Athens 1985), ἀρ. 39, σ. 88, πίν. 35.

πο. Μὲ τὴν ἐξαίρεση τῆς Θεοτόκου, ποὺ πληροῖ σὲ δεσπόζουσα κλίμακα μορφῆς, ὅπως πάντα, τὸ κέντρο ψηλά, τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα ἀποδίδονται σὲ ἰσότιμο μέγεθος καὶ σὲ ὀρθία στάση, σὲ θέσεις ποὺ προσδιορίζουν τὴ σημασία τῆς προσφορᾶς μὲ τὴ σειρά τους στὸν ὕμνο καὶ τὴ χρονικὴ τους συσχέτιση μὲ τὸ κοσμοσωτήριο γεγονός τῆς Γέννησης. Οἱ τρεῖς μάγοι ἴστανται σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν θρόνο τῆς Θεοτόκου, ποὺ δείχνει νὰ κλίνει ἐλαφρὰ πρὸς τὸ μέρος τους· λίγο ψηλότερα καὶ ἐγγύτερα, ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, βρίσκονται οἱ δύο ποιμένες ποὺ δέχθηκαν πρῶτοι τὸ χαρμόσυνο ἄγγελμα. Ἀκολουθοῦν στὰ ἄκρα ἡ γῆ καὶ ἡ ἔρημος, ἡ δεύτερη πιὸ ψηλά τοποθετημένη, κοντὰ στοὺς ποιμένες. Χαμηλά, στὸ ἐπίπεδο τῆς γῆς, συγκεντρωμένοι οἱ ἄνθρωποι, δεκατρεῖς ὁρατοὶ καὶ σὲ δύο ἡμιχόρια, ὅπως συνήθως, ἀλλὰ μὲ δίζωνη καὶ σπὴν κατανομὴ τῶν προσώπων ἀκανόνιστη διάταξη⁴⁰¹, σχηματίζουν κύκλο ποὺ ἀνοίγει στὸ μέσο σὲ προσφορὰ τῆς Παρθένου. Μὲ τὴν εὐκαμπτη σύνταξη καὶ κλιμάκωση τῶν μορφῶν στὰ ἀλλεπάλληλα ἐπίπεδα τῆς παράστασης καὶ μὲ τὸν διαφέροντα στῆς ὁμάδες τους ἀριθμὸ ἀποφεύγεται ἡ γεωμετρικὴ συμμετρία ποὺ χαρακτηρίζει τὴ χρονικὰ πλησιέστερη τοιχογραφία τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα. Στὸν πεζὸ ρυθμὸ τῆς ἡ σύνθεση ζωογονεῖται μὲ εὐαίσθητες ἰσορροπίες καὶ μὲ ἐσωτερικὴ κίνηση περικεντρου σχήματος, ποὺ διαχωρίζει τὰ γήινα πλάσματα ἀπὸ τὶς χαμένες μορφές καὶ τὰ δρώμενα στὰ οὐράνια.

Ἡ Παναγία (εἰκ. 57, 135) κάθεται σὲ πολυτελῆ θρόνο μὲ λιθοποικίλια, ὅπως τὸ ὀρθογώνιο ὑποπόδιο, στηρίγματα, ντυμένο μὲ λευκὸ κεντητὸ ὕφασμα. Ἔχει γαλάζιο φόρεμα καὶ πορφυρὸ μαφόριο, ποὺ ἀναδιπλώνεται καὶ σχηματίζει μακρὸ ἀπόπτυγμα στὸ μέσο μπροστά, καθὼς σὲ προηγούμενες παραστάσεις τῆς ἔνθρονης Θεοτόκου σπὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ, γιὰ παράδειγμα στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Kurbınovo⁴⁰² καὶ τὴν Παναγία τοῦ Ἄρακος στὴν Κύπρο⁴⁰³.

Ἰδιαίτερο εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ μάγοι (εἰκ. 58, 59, 136, 138). Αὐτοὶ εἰκονίζονται ὡς βασιλεῖς, μὲ βαρύτιμες βυζαντινὲς φορεσιές, στέμμα καὶ περπενδοῦλια ἀπὸ μαργαριτάρια. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν οἰκεία στὸ Στιχηρὸ κατὰ παράταξη θέση τους σὲ προσκύνηση, συγκροτοῦν σύνθετη ὁμάδα ποὺ ἀναπέμπει ἐπίσης σὲ παραστάσεις τῆς Γέννησης. Σῶζεται ὁ γηραιότερος, ποὺ προηγεῖται, καὶ τμήματα ἀπὸ τοὺς δύο ἄλλους. Ὁ πρῶτος καί, χαμηλότερα, ὁ δεύτερος μάγος σὲ πλάγια στάση προσφέρουν μὲ ἀπλωμένα χέρια περίτεχνα, ὀρθογώνια καὶ κλειστὰ κιβωτίδια μὲ τὰ δῶρα στὸν νεογέννητο Χριστὸ καὶ ὁ νεότερος

κατὰ μέτωπο, ἀνάμεσά τους πιὸ πίσω, μὲ ἀβρῆ κλίση τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸν τελευταῖο ὑφώνει τὸ χέρι, δείχνοντας τὸ θεῖο βρέφος ἢ πρὸς τὸ ἄστρο ποὺ τοὺς ὀδήγησε στὴ φάτινη τῆς Βηθλεέμ⁴⁰⁴. Οἱ στολές τους, κοντὸ καὶ ζωστὸ χειριδωτὸ φόρεμα μὲ περιβραχιόνια, στενὲς περισκελίδες, ψηλά ὑποδήματα καὶ μανδύας μὲ διπλὴ ὄψη, εἶναι πλούσιες σὲ διακριτικὰ κεντήματα καὶ σὲ χρώματα, βαθυκύανο, βαθυκάστανο, καστανέρυθρο, χρυσοκίτρινο, λευκὸ, ἐρυθρὸ καὶ πράσινο· κοσμοῦνται μὲ ἄφθονα μαργαριτάρια καὶ πολύτιμες πέτρες στῆς πλατιὲς παρυφές, στὰ ἐπιρράμματα καὶ τὶς πόρπες.

Οἱ «σοφοὶ ἀστεροσκόποι»⁴⁰⁵ τῆς Βαβυλώνας εἰκονίζονται ὡς βασιλεῖς στὴ Γέννηση στῆς τοιχογραφίας τοῦ Σωτήρος στὴ Nereditsa⁴⁰⁶, τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ Βαšköy τῆς Καππαδοκίας⁴⁰⁷, τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὸ Γεράκι⁴⁰⁸, τοῦ Ἁγίου Γεωργίου σπὴν Κέρια τῆς Μάνης⁴⁰⁹ καὶ τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὸ Otranto⁴¹⁰. Ἡ ἐμφάνιση τῶν ἐστεμμένων μάγων, ἀντιθέτως πυκνὴ στὴ δυτικὴ εἰκονογραφία, μὲ τὴν ὁποία ὁμως δὲν συνάπτεται ἡ καθόλα βυζαντινὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν, παραμένει μοναδικὴ στὸ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» τῆς Βλαχέρνας. Ἡ ποιητικὴ ὑψὲς τοῦ θέματος συναινεῖ καὶ ἐναρμονίζει τὴν ἔμπνευσή τους μὲ ὕμνους τῶν Χριστουγέννων ὅπου «*ὁδεύει ὁ ἀστὴρ, μετὰ τῶν μάγων ἀνατολῆς τῶν βασιλέων*», «*καὶ βασιλεῖς σὺν ἀστέρι ὀδηγῶ ἀστρολογοῦντας ἔλκει*»⁴¹¹.

401. Στὴν ψηλότερη ζώνη εἰκονίζονται τρεῖς στὸ ἀριστερὸ καὶ δύο στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο.

402. Hadermann-Misguich, *Kurbınovo* 53 κέ., εἰκ. 8, 9. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* εἰκ. 219.

403. Ἀχειμάστου-Ποταριάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 61, 62.

404. Μὲ ἀνάλογες στάσεις καὶ μὲ τὸν δεύτερο μάγο νὰ στρέφει πρὸς τὸν ἐπόμενο, δείχνοντας τὸ πρόσωπο στὸν θεατὴ, εἰκονίζονται στὴ Γέννηση (βλ. Τοιγαρίδα, *Μονὴ Λατόμου* 44, πίν. II, 9, 10, 51B, 52a, 53a-β, 55a).

405. *Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου* 354. *Συνέκδημος* 769.

406. Τοιγαρίδας, *Μονὴ Λατόμου* πίν. 54a.

407. C. Jolivet-Levy et Tolga Uyar, *Peintures du XIII^e siècle en Cappadoce: Saint-Nicolas de Başköy, ΔΧΑΕ ΚΖ'*, 2006, 155, εἰκ. 11.

408. Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 28, εἰκ. 36.

409. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 360, εἰκ. 6.

410. Safran, *San Pietro at Otranto* 51 κέ., εἰκ. 30, 31. Βλ. ἐπίσης τὴ Γέννηση στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Στέγης κοντὰ σπὴν Κακοπετριά τῆς Κύπρου, ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα (Α. Papa-georghiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus* (Nicosia 1965) 14, πίν. IX. A. and J. Stylianou, *Differentiated Magi in the painted churches of Cyprus*, Ἀρχαῖς Γ', 1791, εἰκ. 1).

411. *Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου* 354, 386. *Συνέκδημος* 766 κέ., 773.

Ὁμοια μὲ τὸ σύμπλεγμα τῶν μάγων, τὸ ζευγὸς τῶν ποιμένων (εἰκ. 62, 137, 139) ἀνάγει τὴν εἰκονογραφικὴ καταγωγὴ του σὲ παραστάσεις τῆς Γέννησης στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα, στὶς ὁποῖες ἀναλογοῦν οἱ δύο, ὅπως στὸ Στιχηρὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Θεσσαλονίκης, ποιμένες μὲ τὴν ἡλικία, ἐπίσης, τὸ ντύσιμο καὶ τὴ στάση τους⁴¹².

Γηραιὸς καὶ νέος ποιμένας προσφέρουν τὸν ἄδολο θαυμασμό τους μὲ δέος. Κατ' ἐνώπιον ὁ πρῶτος, δεξιὰ, μὲ τὰ χέρια στὸ στήθος καὶ μὲ πρόσωπο σοβαρὸ καὶ καθάριο ποῦ βλέπει ψηλά, στέκεται χαμηλότερα ἀπὸ τὸν εὐκίνητο νέο σιμά του, ποῦ σκύβει τὸ πρόσωπο πρὸς τὸ μέρος του καὶ τὸν ἀγκαλιάζει ἀπὸ τὸν ὦμο, δείχνοντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι του ἐπάνω, σὲ ἀντίστοιχη στάση μὲ τὸν νεαρὸ μάγο ἀπέναντι. Ὁ γηραιότερος, μὲ ἀκάλυπτη κεφαλὴ καὶ γυμνὰ τὰ πόδια του κάτω, εἶναι βαριὰ ντυμένος μὲ μπλωτὴ, μὲ ἀχνογάλανη κάπα καὶ ὑπόλευκες περισκελίδες. Ὁ νέος φορεῖ καστανόχρωμο χιτῶνα, κοντό, χειριδωτὸ καὶ ἄνετα ζωσμένο στὴ μέση, ὁμοιόχρωμα ψηλὰ ὑποδήματα καὶ γαλανὲς περισκελίδες καὶ φέρει στὴν κεφαλὴ λευκὸ κωνικὸ σκιάδιο.

Οἱ γυναικεῖες προσωποποιήσεις τῆς γῆς καὶ τῆς ἐρήμου ἀποκλίνουν στὸν τρόπο ἀπόδοσης ἀπὸ τίς ἄλλες παραστάσεις τοῦ Στιχηροῦ· ὅπου σὲ διάφορες θέσεις στὰ ἄκρα ἢ στὸ κέντρο, ὁλόσωμες ἢ ἡμίσωμες, γονυπετεῖς εἶτε ὄρθιες καὶ μὲ ἑλληνίζουσα ἐμφάνιση προσφέρουν τὸ σπῆλαιο καὶ τὴν κιβωτιόσχημη φάτνη, ἀντίστοιχα.

Ἡ γῆ (εἰκ. 60, 136), τῆς ὁποίας ἔχει καταστραφεῖ ἡ κεφαλὴ, εἶναι νέα γυναίκα, ὅπως δείχνουν τὰ μακριὰ ξανθοκάστανα μαλλιά ποῦ χύνονται ἐλεύθερα πίσω, καὶ μόνο ἐδῶ εἰκονίζεται μὲ πολυτελὴ βυζαντινὴ ἐνδυμασία. Φορεῖ ρόδινο, ποδῆρες καὶ χειριδωτὸ φόρεμα μὲ κεντημένες ταινίες, ζώνη καὶ ἐπιρράμματα καὶ ὅμοιο τῶν μάγων μανδύα, βαθυκύανο, μὲ κεντητὴ ἐσωτερικὴ ὄψη σὲ ἀνοικτὸ πράσινο, κλειστὸ στὸν λαιμὸ μὲ μεγάλῃ στρογγυλὴ πόρπη καὶ κοσμημένο στὶς χρυσιζουσες παρυφές μὲ πολύτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια σὲ διπλὴ σειρὰ.

Ἀντίθετα, ἡ λευκοντυμένη ἐρημος (εἰκ. 62, 137), ποῦ σώζεται κατὰ μέρος ἐπάνω, ἀποδίδεται ὡς γραῖα, μὲ στεγνὸ καὶ ρυτιδωμένο πρόσωπο καὶ μὲ ἄσπρα τακτοποιημένα μαλλιά. Φορεῖ ἐπίσης ἐνδύματα ἀρχόντισσας, ἄσπρο φόρεμα μὲ πλατιὲς καὶ μακριὲς κωδωνόσχημες χειρίδες, κλειστὸ στὸν λαιμὸ, καὶ ἄσπρο μανδύα μὲ καστανὸ περίγραμμα.

Ἡ ἡλικιωμένη ἐρημος, μοναδικὴ στὸ Στιχηρὸ τῆς Βλαχέρνας, ἐπανέρχεται σὲ μερικὲς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις τοῦ θέματος⁴¹³. Ἡ ἰδιότυπη,

σκιώδης καὶ ὁλόλευκη σὰν τὴν ἄμμο, μορφὴ τῆς ἀνταποκρίνεται στὴν περιγραφὴ τῆς κωνσταντινουπολίτικης εἰκόνας ποῦ βρισκόταν στὴ μονὴ τῆς Νέας Περιβλέπτου κατὰ τὸν 15ο αἰώνα, ὅπου δηλώνεται ὅμοια ἢ ἀντίθεση τῆς γῆς, ἢ ὁποία «ἀγνὴν καὶ παγκάλην μιμεῖται παρθένον»⁴¹⁴, μὲ τὴν ἔρημο, «σκιὰν γὰρ αὐτὴν καὶ ῥυσὴ καὶ κατισχνομένη δείκνυσι γραῦς. ἃ δὲ πάντα ταῖς ὑπονοίαις τὴν ἐρημίαν καὶ τὸ μὴ ὄν ὑπογράφει»⁴¹⁵. Μὲ τὴν πρωτότυπη ἀπόδοσή τους σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν ἡλικία καὶ τὰ ἐνδύματα, οἱ δύο προσωποποιήσεις, πιθανῶς ἀπὸ ἀρχέτυπο τῆς Κωνσταντινούπολης, ἐντάσσονται κανονικὰ καὶ συμβάλλουν στὸ πνεῦμα ἐκκοσμικεύσεως ποῦ χαρακτηρίζει τὴν ἐρμηνεία τοῦ Στιχηροῦ στὴν τοιχογραφία τῆς Ἄρτας.

Τὴν ἀναγωγὴ τῶν ἱστορουμένων σὲ σύγχρονο κοσμικὸ περιβάλλον, συμβατὸ μὲ ἐκεῖνο τῆς Λιτανείας τῆς εἰκόνας τῆς Ὀδηγήτριας στὸ ὅμοιο ἀψίδωμα, συνδηλώνουν οἱ δεόμενοι ἄνθρωποι κάτω (εἰκ. 57, 61-63, 140, 141). Αὐτοὶ διαφέρουν οὐσιαστικὰ ἀπὸ τοὺς εἰκονιζομένους στὶς χρονικὰ ἐγγύτερες τοιχογραφίες τοῦ Στιχηροῦ. Συγκεκριμένα, στὴν Περιβλεπτο τῆς Ἀχρίδας ἀναγνωρίζονται συγκεντρωμένοι στὶς τάξεις τους ἅγιοι⁴¹⁶ στὴ Ζίτσα, σύγχρονα πρόσωπα τῆς σερβικῆς αὐλῆς καὶ τοῦ ἱερατείου⁴¹⁷· στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ σύναξη τῶν μνημονευομένων μοναχῶν τῆς πιθανῶς ἀφιερωμένης ἄλλοτε στὴ Θεοτόκο μονῆς⁴¹⁸. Ἀντίθετα πρὸς αὐτές, στὴν παράσταση τοῦ «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ» τῆς Βλαχέρνας μετέχουν ἱερωμένοι καὶ λαϊκοὶ ἀπὸ διάφορες τάξεις, βασιλεῖς καὶ ἄλλα ἐπίσημα ἢ ἀπλὰ πρόσωπα, μὲ προσήκοντα, κόσμια φορέματα καὶ ὅλοι μὲ ποικίλα καλύμματα στὴν κεφαλὴ.

412. Γιά σχετικὰ παραδείγματα βλ. Τσιγαρίδα, *Μονὴ Λατόμου* 55 κέ., πίν. III, 25-27, 51α-β, 52α, 54β, 55α-β. Γαλάβαρης, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα* ἀρ. 120, 156. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 92.

413. Ὅπως στὶς μονὲς Δοχειαρίου καὶ Χελανδαρίου (Millet, *Athos* ὁ.π., σμρ. 393) καὶ σὲ εἰκόνα τοῦ Πατριαρχείου Ἀλεξανδρείας (Σουλογιάννης ὁ.π., σμρ. 393).

414. Hunger, *Eine spätbyzantinische Bildbeschreibung* ὁ.π. (σμρ. 394) 127, στ. 53-54.

415. Αὐτόθι 127, στ. 35-36.

416. βλ. σμρ. 388. Ἀριστερὰ ἱεράρχες, βασιλεῖς καὶ ἄλλοι ἅγιοι καὶ δεξιὰ οἱ ὅσοι δίνουν εἰκόνα τοῦ πνευματικοῦ πληρώματος τῆς Ἐκκλησίας.

417. βλ. Kazanin - Bošković - Mijović, *Žiča* ὁ.π. (σμρ. 390) 207, 225.

418. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble* ὁ.π. (σμρ. 389) 228 κέ., εἰκ. 55.

Ἡ τοιχογραφία ἔχει ὑποστῆ σημαντικὴ καταστροφή σὲ αὐτὴ τὴν περιοχὴ. Στὸν βαθμὸ πού σώζονται στὴ δίζωνη διάταξη, οἱ μορφές δὲν προσφέρουν μὲ τὸ εἶδος καὶ τὴν κατανομή τους στοιχεῖα πού θὰ ἐπέτρεπαν τὴν ὑπόθεση ὅτι οἱ πιστοὶ τοῦ καιροῦ μπορεῖ νὰ ἀναγνώριζαν στὸν ὄμιλο τῶν ἀνθρώπων οἰκεῖα πρόσωπα τῆς τοπικῆς κοινωνίας, παρὰ ἴσως τοὺς ταξικούς, γενικά, ἐκπροσώπους τῆς. Ἡ ἐκσυγχρονισμένη, ὅπως τῶν ἄλλων μορφῶν, ἐξατομικευμένη καὶ ἐπιλεκτικὴ ὡς πρὸς τὴν τάξη καὶ τὸ ὑπόρρημά τους ἀπόδοση τῶν ἀνθρώπων, μὲ τὶς βασιλικὲς καὶ ἀστικές, χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴν ιδιότητά τους ἐνδυμασίες, φαίνεται ὅτι ἀποσκοποῦσε κυρίως στὴν ἀνάδειξη τοῦ οἰκουμενικοῦ καὶ διαχρονικοῦ νοήματος πού ἐνέχει τὸ στιχηρὸ ἰδιόμοτο τῶν Χριστουγέννων. Μὲ τὴ μεταφορὰ τῶν τεκταινομένων στὰ ὄρια τῆς ἐποχῆς πού ζωγραφήθηκε ἡ τοιχογραφία, ἡ ἀμοιβαία προσφορὰ τῶν δώρων, ἀπὸ τὸν Θεὸ στὸν κόσμον καὶ ἀπὸ τὰ κτίσματά του στὸν ἐνανθρωπήσαντα Θεό, προσέλαβε τὸν χαρακτῆρα μιᾶς ἐπίσημης εὐχαριστιακῆς τελετῆς πού μετέθετε τὸν ἀέναο ἑορτασμὸ τῶν Χριστουγέννων στὸ ἱστορικὸ καὶ λειτουργικὸ παρόν, στὸ ὁποῖο μετεῖχαν, καλούμενοι ὅμοια σὲ δοξολογία τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου, οἱ θεατῆς τῆς παράστασης.

Ἡ Θεοτόκος, συνισταμένη τῶν μεγάλων συνθέσεων στὰ δυτικὰ ἀψιδώματα, ἔχει προεξάρχουσα θέση στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ, στὸ τύμπανο τοῦ μεσαίου ἀψιδώματος, ὅπου κοσμεῖ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἀνακουφιστικοῦ τόξου τῆς θύρας πρὸς τὸν κυρίως ναὸ (εἰκ. 64). Εἰκονίζεται σὲ προτομή, στὸν τύπο τῆς Ἑλεούσας ἢ Γλυκοφιλούσας, μὲ τὸν μικρὸ Χριστὸ καθισμένο στὴν ἀγκαλιά της δεξιᾷ⁴¹⁹. Ὁ κάμπος εἶναι κυανός, ἡ παράσταση ὀροθετεῖται κάτω μὲ καστανέρυθρη ταινία. Ἀκραῖα τμήματα τῆς τοιχογραφίας στὰ πλάγια καὶ ἐπάνω ἔχουν ἐκπέσει, ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια φέρει πολλὰ κτυπήματα γιὰ τὴν πρόσφυση τοῦ νέου κονιάματος πού τὴν εἶχε καλύψει καὶ οἱ μορφές εἶναι δυσδιάκριτες ἀπὸ τὴ φθορά, προπάντων στὰ μερικῶς σωζόμενα πρόσωπα.

Δύο ὀλόσωμοι ἀρχάγγελοι συνοδεύουν τὴν Παναγία, σὲ μικρὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν κεντρικὴ παράσταση, τοποθετημένοι στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου τοῦ ἀψιδώματος. Ἀπὸ τὴν πυκνὰ κτυπημένη μορφή τοῦ ἀριστεροῦ, πού ἔχει σχεδὸν ἐξαλειφθεῖ, σώζεται τὸ κατώτερο τμήμα. Ὁ δεξιὸς (εἰκ. 142), ἀπείρακτος ἀπὸ τὴ σφύρα, διατηρεῖται καλύτερα, ἀλλὰ μὲ τὴν κεφαλὴ του σὲ μεγάλο μέρος κατεστραμμένη. Οἱ ἀρχάγγελοι, σὲ κυανὸ κάμπος, παριστάνονται σὲ ἐλαφρὰ πλάγια στάση σεβίζοντες, μὲ τὰ χέρια παράλληλα μπροστά, καὶ φέρουν τὸν αὐτοκρατορικὸ λιθοποίκιλτο λῶρο⁴²⁰.

Ἡ Θεοτόκος, μὲ θέση πού ἐμπρέπει στὴν εἰσοδο πρὸς τὰ ἐνδότερα τοῦ τιμωμένου στοῦ ὀνομά της ναοῦ, συνάπτεται ὡσαύτως ἐδῶ μὲ τὸν συμβολισμό τῆς πύλης ὡς «*πύλη παρθενικὴ*» καὶ «*σεπτοῦ μυστηρίου θύρα*», «*ἡ μόνη πύλη τοῦ μονογενοῦς Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, ἣν διελθὼν κεκλεισμένην διεφύλαξε*», καθὼς ψάλλεται⁴²¹. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι μὲ τὸν τύπο τῆς Γλυκοφιλούσας σὲ προτομή, μὲ τὴν ἐπιγραφή «*σὺ εἶ βασίλισσα τῶν ἀσωμάτων*», εἰκονίζεται ἐπίσης στὸ τύμπανο τῆς εἰσοδοῦ στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Βαρβάρας τοῦ Soğanlı στὴν Καππαδοκία, ἀπὸ τὸ 1006 ἢ 1021, ὅμοια μὲ δύο ὀλόσωμους σεβίζοντες ἀρχαγγέλους πού τὴν περιβάλλουν στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου⁴²². Τὴν ἴδια θέση ἔχει ἡ Γλυκοφιλοῦσα στὴν ἐκκλησία Kiliçlar στὸ Κόραμα, τὸν 11ο αἰώνα⁴²³, ἐνῶ ὀλόσωμη δεξιοκρατοῦσα, μὲ συνοδεία τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ κατὰ μέτωπο, πού φέρουν αὐτοκρατορικὸ λῶρο καὶ σκῆπτρο, εἰκονίζεται στοὺς «*ναοὺς μὲ τοὺς κίονες*» τοῦ Çarikli⁴²⁴

419. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο βλ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Der Ritus - das Bild*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2 (München 1965) 167 κέ. A. Grabar, *Les images de la Vierge de Tendresse, Type iconographique et thème (à propos de deux icônes de Dečani)*, *Zograf* 6, 1975, 25 κέ. M. Tatić-Djurić, *Eleousa, À la recherche du type iconographique*, *JÖB* 25, 1976, 259 κέ. Ἡ ἴδια, *La typologie mariale de Haute Svanétie, Λαμπηδών* 2 805 κέ. N. Patterson - Ševčenko, *Virgin Eleousa, The Oxford Dictionary of Byzantium* 3 (Oxford 1991) σ. 2171. Pentcheva, *Icons and Power* 170 κέ., 183 κέ.

420. Οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ μὲ λιθοκόσμητο λῶρο συνοδεύουν ἐπίσης τὴ δεομένη Παναγία στὸ ἐπιστύλιο τοῦ ἀρχικοῦ μαρμάρινου τέμπλου τῆς ἐκκλησίας (Ὁρλάνδος, *Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν* 24 κέ., εἰκ. 19-21. Μπούρας - Μπούρα, *Ἑλλαδικὴ ναοδομία* ὁ.π. (σημ. 2) 90, εἰκ. 77. Βοκοτόπουλος, *Ἡ τέχνη στὴν Ἠπειρο* 54, πίν. 40α. Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* εἰκ. 54).

421. *Συνέκδομος* 58, 659. Βλ. καὶ τὴν εὐγλωττὴ ἐπιγραφή στὴν Κάτω Παναγία τῆς Ἄρτας (σημ. 285). Γιὰ τὴ συμβολικὴ θέση τῆς Παναγίας στὶς εἰσοδοὺς ναῶν καὶ ἄλλων κτισμάτων Cutler, *Transfigurations* 116 κέ. R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora: An Image and Its Contexts, The Sacred Image, East and West* (ἐπιμ. R. Ousterhout - L. Brubaker, Urbana-Chicago 1995) 101 κέ.

422. N. Thierry, *La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne*, *Zograf* 10, 1979, 59 κέ., εἰκ. 3, 4. Μ. Παναγιωτίδης, *Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ μοναστήρι τοῦ Πετριτζοῦ (Βαčκονο) στὴ Βουλγαρία, Εὐφρόσυρον* 2 461, πίν. 236β.

423. Παναγιωτίδης ὁ.π. Στὴν ἴδια θέση ἡ Παναγία μὲ ἀρχαγγέλους στὰ πλευρὰ τῆς θύρας στὴν ταφικὴ ἐκκλησία τῆς μονῆς Πετριτζοῦ (Grabar, *Bulgarie* 59, 63).

424. Thierry ὁ.π. 62, εἰκ. 6.

καὶ τοῦ Karanlik⁴²⁵, ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ. Πρέπει νὰ προστεθεῖ ὅτι τοῦ αὐτοῦ τύπου παράσταση μὲ τοὺς ὀλόσωμους αὐτοκρατορικοὺς ἀρχαγγέλους καὶ μὲ τὴ δεξιοκρατοῦσα Παναγία σὲ προτομή, καθὼς ἀργότερα στὴ Βλαχέρνα, κοσμεῖ τὸ κωνσταντινουπολίτικης τέχνης ψαλτήριο τοῦ Βερολίνου (κῶδ. 3807), τοῦ 11ου αἰώνα⁴²⁶.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ εἰκονογραφικὴ ἐπιλογὴ τῆς Ἑλεούσας ἢ Γλυκοφιλούσας γιὰ τὴ δέσποινα τῆς μονῆς τῆς «Βλαχερνίτισσης», ὅπως ἤδη μνημονεύεται ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Ἰωάννη Ἀπόκαυκο κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα⁴²⁷. Ἡ ἀφιέρωση στὴ Βλαχερνίτισσα συνδέει ἀσφαλῶς τὸ μοναστήρι τῆς Ἄρτας μὲ τὴν περίφημη μονὴ τῶν Βλαχερνῶν στὴν Κωνσταντινούπολη⁴²⁸. Μολονότι ἡ τοιχογραφία δὲν σώζει ἐπιγραφὴ μὲ τὴν προσωνυμία τῆς Παναγίας, ἡ σημαίνουσα θέση πού ἔχει ἡ Γλυκοφιλοῦσα ὡς «θεία πύλη» καὶ «φύλαξ» στὴν κύρια εἰσοδο τῆς ἐκκλησίας⁴²⁹, μὲ τὴ συνοδεία τῶν αὐτοκρατορικῶν ἀρχαγγέλων, δὲν ἀφίνει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὴ εἰκονίζει τὴν προστάτιδα τῆς μονῆς Βλαχερνίτισσα. Εἶναι δὲ πιθανὸ ὅτι ἡ τοιχογραφία ζωγραφήθηκε μὲ πρότυπο τὴν ἀρχικὴ εἰκόνα προσκύνησης τοῦ ναοῦ, πού ἴσως, καθὼς ὑποδηλώνει ὁ ἐνικός «Βλαχερνίτισσα», ἔδωσε καὶ τὸ ὄνομα στὴ μονὴ τῆς Ἄρτας⁴³⁰.

Ἡ ὀνομασία τῆς μονῆς καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς παράστασης συμφωνοῦν στὴν ἄποψη ὅτι ἡ Παναγία θὰ ἀπέδιδε τὸ ἀρχέτυπο μιᾶς ἀπὸ τὶς εἰκόνες πού κοσμοῦσαν τὴ μονὴ τῶν Βλαχερνῶν στὴν Πόλη. Τὴν ὑπαρξὴν δὲ εἰκόνας τῆς Γλυκοφιλούσας στὶς Βλαχέρνες⁴³¹ ὑπονοοῦν μὲ σαφὴν δὺο γνωστὲς παραστάσεις τοῦ αὐτοῦ τύπου μὲ τὴν ἐπιγραφὴ «Ἡ Βλαχερνίτισσα» καὶ «Ἡ Βλαχερνιώτισσα». Ἡ πρώτη συναποδίδεται μὲ ἐπώνυμες παραστάσεις ἄλλων θαυματουργῶν εἰκόνων τῆς Παναγίας στὴν Κωνσταντινούπολη σὲ φορητὴ εἰκόνα τῆς μονῆς Σινᾶ, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 11ου ἢ τὶς ἀρχὲς τοῦ 12ου αἰώνα⁴³², ἡ δευτέρη ἐντοπίζεται στὴν παλαιότερη ἐπένδυση, τοῦ ἔτους 1310, πού φέρει ἡ χρονολογημένη στὸν 11ο αἰώνα εἰκόνα τῆς μονῆς Πετριτζοῦ (Bačkono), ἡ ὁποία ἐνδέχεται νὰ ἐπαναλαμβάνει τὴ γραπτὴ προσωνυμία τῆς⁴³³. Σὲ σχέση μὲ αὐτὲς καὶ σὲ εὐθεία συνάρτηση μὲ τὸ ὄνομα τῆς μονῆς, ἡ τοιχογραφία τῆς τιμωμένης Θεοτόκου στὴ Βλαχέρνα προσκομίζει μία, ἀκόμη, ἔμμεση ἀλλὰ ἰσχυρὴ μαρτυρία γιὰ τὴ θέση τῆς ἀρχέτυπης εἰκόνας τῆς Γλυκοφιλούσας στὸ μεγάλο καὶ σπουδαῖο μοναστήρι τῆς Κωνσταντινούπολης.

Στὴν Κωνσταντινούπολη ὀδηγεῖ ἐπίσης ἡ εἰκονογραφικὴ παραλλαγὴ τοῦ μεσοβυζαντινοῦ τύπου τῆς Γλυκοφιλούσας ἡ ὁποία υἱοθετήθηκε στὴν τοιχογραφία τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας. Οὐ-

σιώδη γνωρίσματα τῆς παράστασης ἀποτελοῦν ἡ στάση καὶ οἱ χειρονομίες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ μικροῦ Χριστοῦ, πού σμίγουν τὶς παρειὲς σὲ γλυκὸ ἀσπασμό. Οἱ δύο μορφὲς ζυγίζονται μὲ τὴ στάση κατὰ τὸν κύριο σὲ ὕψος ἄξονα. Ἡ Παναγία κλίνει ἐλαφρᾶ, τρυφερὴ καὶ συγκρατημένη, πρὸς τὸ παιδί καὶ τὸ βαστάζει μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς χαμπλά, μὲ τὸ ἄλλο στὸ στήθος στὴ χειρονομία μαρτυρίας καὶ δέσσης πού χαρακτηρίζει τὴν Ὀδηγήτρια. Ὁ Χριστὸς κάθεται μὲ ὀρθοστημένο κορμό, μὲ τὰ χέρια του τυλιγμένα στὸν λαιμὸ τῆς μητέρας⁴³⁴ καὶ τὰ πόδια σὲ παράλληλη θέση ἴσια μπροστά. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀντιστοιχοῦν ἀκριβῶς στὴν ὁμοίτυπη εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀριστεροκρατούσας πού κοσμεῖ τὴν πύλη τῆς εἰσοδοῦ στὸ αὐτοκρατορικὸ παλάτι σὲ μικρογραφία τοῦ Σκυλίτζη τῆς Μαδρίτης, τοῦ 12ου αἰώνα⁴³⁵. Τὰ ἴδια

425. Αὐτόθι 63, εἰκ. 7. Οἱ ἀναφερόμενες τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας συνδέονται στενὰ μὲ τὴ μητροπολιτικὴ τέχνη.

426. Lazarev, *Storia* 191, εἰκ. 238.

427. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικὰ γράμματα 17.

428. Βλ. καὶ Παλιούρα, Οἱ Βλαχέρνες τῆς Ἄρτας καὶ τὸ πρότυπό τους, *Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου* 168 κέ.

429. Ἀπὸ ἐπίγραμμα στὴ διακόσμηση τοῦ Χρυσοτρικλίου «τῆς εἰσοδοῦ δ' ὑπερθεν, ὡς θεία πύλη, σπηλογραφεῖται καὶ φύλαξ ἡ Παρθένος» (Cutler, *Transfigurations* 116).

430. Πρβ. Παλιούρα ὁ.π. 170.

431. Βλ. σχετ. Pentcheva, *Icons and Power* 76, 171, 183 κέ. Ch. Angelidi - T. Papamastorakis, Picturing the spiritual protector: from Blachernitissa to Hodegetria, *Images of the Mother of God* 212 κέ.

432. Σωτηρίου, *Μονὴ Σινᾶ* 125 κέ., εἰκ. 146-148. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* 388 κέ., εἰκ. 310. Χρ. Μπαλτογιάννη, Ἡ Παναγία στὶς φορητὲς εἰκόνες, *Μήτηρ Θεοῦ* εἰκ. 82, 87, 88. Pentcheva, *Icons and Power* 76, 171, εἰκ. 42. Angelidi - Papamastorakis ὁ.π. 214, εἰκ. 18.4.

433. Παναγιωτίδης, Ἡ εἰκόνα τῆς Γλυκοφιλούσας ὁ.π. (σημ. 422) 460, πίν. 235. Ο. Etinhof, The Virgin of Vladimir and the Veneration of the Virgin of Blachernai in Russia, *Βυζαντινὲς εἰκόνες, Τέχνη, τεχνικὴ καὶ τεχνολογία, Διεθνὲς Συμπόσιο, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη 1998* (ἐπιμ. Μ. Βασιλάκη, Ἡράκλειο 2002) 63, εἰκ. 5. Pentcheva, *Icons and Power* 271. Σημειώνεται ἐπίσης ὅτι τὴν ἐπωνυμία τῆς Βλαχερνίτισσης φέρει ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα σὲ μολυβδόβουλλο τῆς Συλλογῆς Ν. Likhachev, τῶν χρόνων περὶ τὸ 1100 (Etinhof 64, εἰκ. 3).

434. Διακρίνεται τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ παιδιοῦ ἐπάνω ἀπὸ τὸ μαφόριο στὸν λαιμὸ τῆς Παναγίας.

435. Ἰωάννου Σκυλίτζη, *Χρόνια ἱστοριῶν, Κώδικας Vitri. 26-2 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Μαδρίτης* (πανομοιότυπη ἔκδοσις) (ἐπιστ. ἐπιμ. Α. Τσελίκας, Ἀθήνα 2000) φ. 114τ. Weyl Carr, Court Culture εἰκ. 2. Γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας ἐπάνω ἀπὸ τὴν πύλη τοῦ παλατιοῦ τῶν Βλαχερνῶν βλ. St. Runciman, Blachernae Palace and Its Decoration, *Studies in Memory of David Talbot Rice* (Edinburgh 1975) 281. Tatić-Djurić, La typologie mariale ὁ.π. (σημ. 419) 806.

γνωρίσματα, με έναλλαγή στη θέση του παιδιού, σημειώνονται στις τοιχογραφίες της Γλυκοφιλούσας του Çarikli και του Karanlık Kilise, σε γεωργιανή εικόνα της Lagourka που τοποθετείται στον 11ο αιώνα⁴³⁶, στην Παναγία του Vladimir⁴³⁷ και στην πιθανώς κωνσταντινουπολίτικη επίσης, σύγχρονη της Βλαχέρνας, ψηφιδωτή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, με την προσωυμία της Θεοτόκου «*Ἡ Ἐπίσκεψις*»⁴³⁸.

Ὅπως στη μεγάλη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, τὸ φόρεμα καὶ τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας ἔχουν κυανὸ χρῶμα, τῆς Βλαχέρνας με χρυσόχρωμες ταινίες στὶς παρυφές· διπλές στὸ περικάρπιο καὶ στὸ μαφόριο, ψηλά στὸ δεξιὸ χέρι της, ὅπου καταλήγουν σὲ χρυσόχρωμα κρόσσια. Στὸν δεξιὸ ὦμο της σώζεται ἰδιόμορφο κόσμημα με δύο ὄρθια καὶ ἐφαπτόμενα ὠοειδῆ σχήματα που φέρουν πολύτιμη πέτρα – διακρίνεται ἡ κόκκινη ἀριστερά – καὶ περιβάλλονται με μαργαριτάρια. Ὁ Χριστὸς φορεῖ χιτῶνα σὲ ἀνοικτὸ ρόδινο χρῶμα με «χρυσόγραφίες» ὄχρας καὶ λαδοκάστανο ἱμάτιο.

Ἡ τυπικὴ χειρονομία τῆς Θεοτόκου, ὁμοία τῆς Ὁδηγήτριας, καὶ ἡ συγκρατημένη στάση της, ἡ ὄρθια θέση τοῦ κορμοῦ καὶ ἡ ἐνδυση τοῦ μικροῦ Χριστοῦ με χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ἐπίσης οἰκειὰ τῆς Ὁδηγήτριας στοιχεῖα, συγκλίνουν στὴν ἀπόδοση τοῦ δογματικοῦ χαρακτῆρα τῆς παράστασης. Ἡ νοηματικὴ συνάφεια τῆς Γλυκοφιλούσας με τὸ Πάθος⁴³⁹, τοῦ ὁποῦ ἡ πρόγνωση ὑποσημαίνεται σὲ ἄλλες παραλλαγές τοῦ τύπου με διαφορές, συχνὰ ζωηρότερες κατὰ τοὺς παλαιολόγειους χρόνους, ἐκδηλώσεις ἀμοιβαίας στοργῆς καὶ ἀγάπης, συνεκφέρεται ἐδῶ με λεπτότητα καὶ αὐστηρότητα ἔκφρασης· με τὸν σοβαρὸ καὶ ἐπισημότερο τόνο που ἀρμόζει γιὰ τὴ δέσποινα τῆς μονῆς καὶ γιὰ τὴ βαρύνουσα θέση τῆς εἰκόνας της στὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ, ὅπου δέχεται τὸν σεβασμὸ τῶν δύο με αὐτοκρατορικὴ στολὴ ἀρχαγγέλων, καὶ ἀπέναντι στὶς μεγάλες δοξαστικὲς συνθέσεις τῆς δυτικῆς πλευρᾶς.

Ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ (εἰκ. 65, 143, 145) ἔχει τὴν ἀντίστοιχη τῆς Παναγίας θέση στὸ νότιο ἀψίδωμα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς, στὸ ἀνακουφιστικὸ τόξο τῆς θύρας που ὀδηγοῦσε στὸ νότιο κλίτος τοῦ ναοῦ. Ἡ τοιχογραφία, ἂν καὶ κατεστραμμένη στὰ ἄκρα, διατηρεῖται σὲ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση. Κατὰ μῆκος τῆς κάτω πλευρᾶς ὀροθετεῖται με πλατιά καστανέρυθρη ταινία.

Ἐπιγραφές δὲν σώζονται, ἀλλὰ τὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ταυτίζουν εὐκόλα τὴν παράσταση με τὸ, συχνὰ εἰκονιζόμενο στὴ ζωγραφικὴ, θέμα τῆς Φυγῆς τῆς Ἐλισάβετ, πηγὴ τοῦ ὁποῦ ἀποτελεῖ τὸ ἀπόκρυφο Πρωτοεὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου (κεφ. XXII 3)⁴⁴⁰. Καθὼς ἱστορεῖ τὸ σχετικὸ χωρίο, κατὰ

τὸν διωγμὸ τῶν νηπίων ἀπὸ τὸν Ἡρώδη, ἡ Ἐλισάβετ «ἀκούσασα ὅτι Ἰωάννης ζητεῖται» πῆρε τὸ παιδί καὶ ἀνέβηκε «ἐν τῇ ὄρεινῃ», καὶ μὴ βρίσκοντας ποῦ νὰ τὸ κρύψει ζήτησε ἀπὸ τὸν Θεὸ καταφύγιο. «Καὶ παραχρῆμα ἐδιχάσθη τὸ ὄρος καὶ ἐδέξατο αὐτήν. Καὶ ἦν τὸ ὄρος ἐκεῖνο διαφαίνον αὐτῇ φῶς· ἄγγελος γὰρ Κυρίου ἦν μετ' αὐτῶν (ὁ) διαφυλάσσων αὐτούς».

Ἀριστερά φαίνονται βαθυκύανος κάμπος καὶ σκοτεινὸ πράσινο ἔδαφος. Στὸ κέντρο καὶ δεξιά ὑψώνεται τὸ βουνὸ με ἀδρὲς καρπύλες, καστανέρυθρο, φωτισμένο στὶς ἄκρες καὶ μελανὸ μέσα. Στὸ ἐσωτερικὸ του, που ἀνοίξε με θεῖο θέλημα γιὰ νὰ δεχθεῖ «μπτέρα μετὰ τέκνου», προβάλλει ἡ Ἐλισάβετ, ὁρατὰ ἴσαμε τὰ γόνατα, κρατώντας με τὰ δύο χέρια τὸν μικρὸ Ἰωάννη μπροστὰ της. Φορεῖ στακτογάλανο φόρεμα, ὁμοιόχρωμο κεκρύφαλο καὶ μαφόριο σὲ μουντὸ καστανοκίτρινο χρῶμα καὶ τὸ παιδί λευκὸ, με καστανέρυθρα περιγράμματα καὶ πτυχές, χειριδωτὸ χιτῶνα, που ἀφήνει τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια γυμνά, ζωστὸ στοὺς ὤμους καὶ στὴ μέση με γαλάζια ταινία. Οἱ δύο μορφές φέρουν φωτοστέφανο, ὅπως συνήθως. Κατὰ μέτωπο ἡ Ἐλισάβετ, κλίνει τὴν κεφαλὴ ἀριστερά. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση κινεῖ τὰ πόδια του, σὲ στάση καθίσματος ὁ Ἰωάννης, ἐνῶ γυρίζει καὶ βλέπει πρὸς τὰ δεξιά, σὲ ζωηρὴ ἀντικίνηση, με τὰ χέρια ἀνοικτὰ· με τὸ ἕνα σὰν νὰ ἀδράχνη τὴν ἄκρη ἀπὸ τὸ μαφόριο τῆς μητέρας στὸ στῆθος καὶ με τὸ ἄλλο ἀπλωμένο, ἴσως πρὸς τὸν φύλακα ἄγγελο, που ἡ μορφή του σὰν νὰ ἀνογράφεται στὴ μονοχρωμία τοῦ ὄρους δεξιά.

Ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ κατὰ κανόνα ἐντάσσεται στὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ ὡς ἐπεισόδιο τῆς Βρεφοκτονίας καὶ

436. Thierry, *La Vierge de Tendresse* ὁ.π. (σημ. 422) 68, εἰκ. 15. Tatić-Djurić ὁ.π. 805 κέ., εἰκ. 1.

437. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινὲς εἰκόνες* ἀρ. 25. Cutler - Spieser, *Byzance médiévale* 379 κέ., εἰκ. 307. Lidov, *Θαυματουργεῖς εἰκόνες τῆς Παναγίας* 54, εἰκ. 21, 24. Etinghof, *The Virgin of Vladimir* ὁ.π. (σημ. 433) 63 κέ., εἰκ. 1. Pentcheva, *Icons and Power* 171, 183 κέ., εἰκ. 110. Angelidi - Papatostorakis, *Picturing the spiritual protector* ὁ.π. (σημ. 431) 215, εἰκ. 18.6.

438. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Αθηνῶν* (Αθήνα 1998) (= *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Athens 1998) ἀρ. 7. *Μήτηρ Θεοῦ* ἀρ. 74, σ. 464 κέ., εἰκ. σ. 467 (Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου).

439. Βλ. σχετ. Pallas, *Passion* (σημ. 419) 168 κέ.

440. Γιὰ τὸ θέμα καὶ τὶς γνωστὲς παραστάσεις βλ. Κασιώτη, *Πρόδρομος* 61 κέ., εἰκ. 1, 2, 29, 30, 33, 73, 111, 113, 134, 150, 177, 185, 208, 224.

στὸν κύκλο τοῦ Προδρόμου⁴⁴¹, σπάνια δὲ ἐμφανίζεται μὲ εἰκονιστικὴ αὐτοτέλεια ὅπως στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας. Σπάνια, ἐπίσης, ἀπουσιάζουν οἱ διώκτες, ἕνας ἢ περισσότεροι, τοῦ Ἰωάννη. Οἱ χαρακτηριστικὲς λεπτομέρειες τῆς τοιχογραφίας, προπάντων στὴ στάση καὶ τὴν ἐνδυση τοῦ παιδιοῦ καὶ στὴν ιδιότυπη, ἂν καὶ ἀμφίβολη, παρουσία τοῦ ἀγγέλου⁴⁴², δὲν βρίσκουν τὸ ἀνάλογο στὶς ἄλλες παραστάσεις τοῦ θέματος.

Παράλληλα μὲ αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἡ τοιχογραφία ἔχει ιδιαίτερη θέση, στὴ θύρα τοῦ νότιου κλίτους πρὸς τὸ διακονικὸ ὅπου προεξάρχει ἡ μορφὴ τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στὴν κόγχη, καὶ ἀντιστοιχία – ἐπίσης τοῦ μητρικοῦ τῆς συμπλέγματος – μὲ τὴν παράσταση τῆς Θεοτόκου στὴν κεντρικὴ εἴσοδο τοῦ κυρίως ναοῦ. Ἀσφαλῶς δέ, ὡς αὐτοτέλης καὶ βαρύνουσα μὲ τὴ θέση καὶ τὸ περιεχόμενό της εἰκόνα, ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ προσλαμβάνει ὀρισμένη σημασία στὸ πλέγμα τῶν ιδεῶν ποὺ συνέχουν τὸ ζωγραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα: σημασία ποὺ δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀναφέρεται, μὲ τὴ συμβολικὴ τῆς οὐσία, στὶς πρόσφατες διώξεις τῶν πιστῶν καὶ στὸν θρίαμβο τῆς Ὁρθοδοξίας.

Ἅγιος μάρτυρας (εἰκ. 66, 144) παριστάνεται στὸ τύμπανο τοῦ ἴδιου, νότιου, ἀφιδώματος τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ καὶ στὸ ἀκραῖο μέρος τῆς ἐπιφάνειας, τὸ δεξιὸ τῆς ὁποίας θὰ πρέπει νὰ κοσμοῦσε ἀντιστοιχῶς μορφὴ ἀγίου. Εἰκονίζεται ὁλόσωμος κατὰ μέτωπο, μὲ τὰ χέρια στὸ στήθος. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι του φαίνεται νὰ κρατεῖ μικρὸ σταυρὸ μάρτυρα καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ δέεται, μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Τὸ ἀριστερὸ καὶ κάτω μέρος τῆς μορφῆς ἔχει καταστραφεῖ. Δεξιὰ διακρίνονται δυσανάγνωστα λείψανα ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ὀνόματος.

Ὁ ἅγιος εἶναι μέσης ἡλικίας, λεπτόσωμος μὲ ἀσκητικὸ πρόσωπο καὶ καστανά, ἐκφραστικὰ μάτια, μὲ καστανά, μακριὰ στοὺς ὤμους μαλλιά, πυκνὸ μύστακα καὶ κανονικὴ γενειάδα. Φορεῖ πολυτελῆ ἐνδύματα, καστανέρυθρο φόρεμα καὶ μανδύα στὸ ἴδιο χρῶμα μὲ τὸν βαθυκύανο κάμπο, ἀναδιπλωμένο στὰ χέρια. Ὁ μανδύας κοσμεῖται μὲ χρυσόχρωμα κεντήματα σὲ σχῆμα ὠσειδοῦς ὄρθιου καὶ διανθισμένου φύλλου καὶ μὲ ὠχροκάστανες κεντητὲς ταινίες στὰ ἄκρα. Κλείνει στὸ στήθος μὲ μεγάλη στρογγυλὴ πόρπη, μὲ κόκκινη πέτρα καὶ γύρω μαργαριτάρια, καὶ ἀφήνει νὰ φαίνεται ἡ κεντημένη, χρυσόχρωμη παρυφὴ τοῦ φορέματος στὸν λαιμό.

Η ΑΙΓΓΙΑ | ΟΙΣΙΑ || ΜΑΡΙΑ | Η ΕΙΓΥΠΤΙΑ (εἰκ. 67)⁴⁴³, καθὼς δηλώνει ἐμφατικὰ ἡ ἐπιγραφή μὲ λευκὸ στὸν βαθυκύανο κάμπο, εἰκονίζεται στὴν ἴδια περιοχὴ, χαμηλά, στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς νότιας παραστάδας ποὺ στηρίζει τὸ ἀφίδωμα. Ὁλόσωμη, μὲ κατεστραμμένο τὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν, ἡ

ὄσια κλίνει σὲ πλάγια στάση, γυρίζοντας τὸ βλέμμα πρὸς τὸν θεατὴ, καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια σὰν ἔτοιμη νὰ δεχθεῖ τὴ θεία Κοινωνία ἀπὸ τὸν ἀββὰ Ζωσιμᾶ. Εἶναι ψηλὴ καὶ ἰσχνή, μὲ μακρότατα χέρια καὶ λαιμό, καὶ τὰ πυκνὰ ἀσπρισμένα μαλλιά της κυματίζουν πρὸς τὰ πίσω ὀρθωμένα ὅπως στὸν ἄνεμο. Τὸ ἐπίπεδο σῶμα καλύπτεται μὲ καστανόχρωμο ἐνδυμα, ποὺ ἀφήνει τὸ ἀριστερὸ πλευρὸ τῆς γυμνὸ, γλείφει τὰ πόδια μὲ λίγες χαρακτὲς γραμμικὲς πτυχὲς καὶ πέφτει ἀπὸ πίσω στὸ πλάι σὲ μακρὸ γωνιώδες ἀπόπτυγμα. Τραχὺ ἀπὸ τὸ γῆρας καὶ τὶς κακουχίες τῆς ἄσκησης, ὄστεῶδες καὶ συνοφρυωμένο τὸ πρόσωπο, μὲ κυρτὴ μακριὰ μύτη, δείχνει μὲ πάθος ποὺ καίει στὰ ἀμυγδαλωτὰ ἀνοικτόχρωμα μάτια τὴ δύναμη τῆς πίστεως ποὺ κράτησε τὴ Μαρία σαράντα ἑπτὰ χρόνια στὴν ἔρημο τοῦ Ἰορδάνη, καθὼς ἱστορεῖ ὁ βίος της.

Μὲ τὴν ἴδια εἰκονογραφικὴ παρουσία ἡ ὄσια Μαρία ἡ Αἰγυπτία παριστάνεται πάντοτε στὴν Κοινωνία της ἀπὸ τὸν ἀββὰ Ζωσιμᾶ, τοῦ ὁποίου ἡ μορφὴ, σὲ κοντινὴ ἐπιφάνεια καὶ μᾶλλον στὴν κατέναντι πλευρὰ τῆς βόρειας παραστάδας, θὰ πρέπει νὰ ἔχει καταστραφεῖ. Τὸ θέμα, διδακτικὸ καὶ ἠθοπλαστικὸ, μὲ εὐχαριστιακὸ περιεχόμενον ποὺ συνδέεται μὲ τὴ θεία Κοινωνία τῶν πιστῶν⁴⁴⁴, συναντᾶται μὲ σχετικὴ συχνότητα κατὰ τὴ μέση καὶ τὴν ὕστερη βυζαντινὴ περίοδο στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἐπίσης τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου, ὅπου ἡ παλαιότερη γνωστὴ ἀπεικόνισή του ὑπάρχει στὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Στεφάνου τῆς Καστοριάς, ἀπὸ τὸν 10ο αἰῶνα⁴⁴⁵. Αὐτὸ εἰκονογραφεῖται σὲ διάφορα σημεῖα τῶν ἐκκλησιῶν, στὸ Ἱερὸ καὶ συχνὰ στὸν κυρίως ναὸ καὶ στὸν νάρθηκα, μὲ πρόσφορη ζωγράφηση τῶν δύο μορφῶν στὰ πλευρὰ ἀνοιγμάτων, ὅπως ἀνάλογα στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας.

441. Βλ. αὐτόθι 65 κέ.

442. Ὁ ἄγγελος σημειώνεται στὴ σκηνὴ μόνο σὲ παλαιохριστιανικὴ εὐλογία τοῦ Bobbio (Κατσιώτη, *Πρόδρομος* 68, εἰκ. 2).

443. Ἡ μνήμη της τιμᾶται τὴν 1η Ἀπριλίου (*Synaxarium EC*, Ἀπρ. 1^η, στ. 577 κέ.).

444. Βλ. σχετικὰ Sh. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries, Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle and London 1999) 57, 67. Sv. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e-première moitié de XIII^e s.)*, *CIEB* 17 (Washington 1986) 356. Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 61 κέ.

445. Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά* 9, εἰκ. 1, ἀρ. 34-35, εἰκ. 7. N. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria, Étude des différentes phases du décor peint (X-XIV^e siècles)* (Θεσσαλονίκη 2005) 85 κέ., εἰκ. 30.

«Μεγάλο σύμβολο μετάνοιας και άσκητισμού»⁴⁴⁶, ή όσία Μαρία ή Αιγυπτία είχε ως έξέχουσα μορφή του γυναικείου μοναχισμού επιπρόσθετη αξία προτύπου για τις καλογριές τής Βλαχέρνας, που ζούσαν κοντά στο βουνό, όπου μπορούσαν να αποσύρονται και να άσκητεύουν - «*τὴν άσκησιν και ἐν ἐρήμῳ αὐλίζεσθαι*», καθως έγραφε ο Ιωάννης Απόκαυκος στη συνοδική πράξη για τήν παραχώρηση τής μονῆς⁴⁴⁷. Η Κοινωνία τής όσίας από τόν άββα Ζωσιμά στο τέλος του βίου της, όπως θα πρέπει να ήταν αρχικά ή παράσταση, έλαβε προσήκουσα θέση στη διακόσμηση του καθολικού. Η μορφή τής Μαρίας, ή όποία πλουτίζει με ένα άκόμη, σημαντικό δείγμα τὰ γνωστά του ελληνικού κόσμου από τόν 13ο αιώνα⁴⁴⁸, συνδέθηκε τοπικά με τή Φυγή τής Έλισάβετ, ψηλότερα, συμβάλλοντας στην ανάδειξη τής γυναικείας παρουσίας στον νάρθηκα. Καί, εάν δέν είναι υπερβολικό, θα μπορούσε να υποθεθεί ότι ή επιλογή και ή συνάφεια από τή θέση τών δύο παραστάσεων στην είσοδο του νότιου κλίτους υποκινήθηκε επίσης, σε αλληγορική σημασία τους, από τή νωπή ιστορία του διωγμού τής όσίας βασίλισσας Θεοδώρας, ή όποία περιπλανήθηκε για χρόνια με τόν μικρό γιό της στις έρημιές, όπου τήν απάντησε στο τέλος ο ιερέας που τήν περιέθαλψε⁴⁴⁹.

Δύο ολόσωμοι, μετωπικοί ιεράρχες διακρίνονται στην άντυγα του νότιου εγκάρσιου τόξου (εικ. 112). Οί άντρωπές μορφές τους είναι έξίτηλες, σφυροκοπημένες και κατεστραμμένες στο μεγαλύτερο μέρος. Οί άγιοι, σε κυανό κάμπο, φορούν πολυσταύριο φαιλόνιο, με μεγάλους, περικλειστούς με γαμμάδια σταυρούς, και ώμοφόριο⁴⁵⁰. Σε έπίσημη, σύμμετρη στάση κρατούν με τὰ δύο χέρια σκεπασμένα από τὸ φαιλόνιο κλειστό σταχωμένο βιβλίο, ὄρθιο στη μέση του στήθους, όπως σε μερικές τοιχογραφίες του 12ου και 13ου αιώνα.⁴⁵¹

Η εικόνιση τών ιεραρχών στον νάρθηκα, αρκετά άσυνήθιστη, θα πρέπει να σχετίζεται με τις τελούμενες στον χώρο του ιερουργίες στις μοναστηριακές εκκλησίες, σε αναφορά με τὸ μυστήριο τής Θείας Εὐχαριστίας, στο όποιο αναπέμπει επίσης ή παράσταση τής όσίας Μαρίας τής Αιγυπτίας. Παράλληλα, ή παρουσία τους αιτιολογείται από τήν τοπική συνάφεια με τις Οίκουμενικές Συνόδους στη νότια καμάρα, που τή στηρίζει τὸ τόξο, καθως και από τὸ γενικότερο κλίμα τών ιστορουμένων στον νάρθηκα.

Τρεις άγιοι μάρτυρες κοσμοῦν τὸ νότιο μέτωπο του ίδιου εγκάρσιου τόξου (εικ. 68-70, 146). Παριστάνονται στηθαίοι και μετωπικοί σε ισάριθμες ὄρθογώνιες, με έξεργο πλαίσιο εικόνες, οί όποιες ζυγίζονται σύμμετρα και παρακολουθοῦν τις καμπύλες του τόξου, με τή μεσαία τοπο-

θετημένη ψηλότερα από τις άλλες. Οί τοιχογραφημένες εικόνες, σε μεγάλο μέρος κατεστραμμένες, ξεχωρίζουν με χρυσιζοντα και ώχροκάστανο κάμπο και πλαίσιο στην κυανή επιφάνεια.

Καλύτερα σώζεται ο μάρτυρας στο δεξιό άκρο, που φέρει τήν επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ Η ΕΥΓΡΑΦΙΟΣ. Από τόν άγιο στο μέσο διατηροῦνται ελάχιστα. Η έξίτηλη μορφή του άκράιου άριστερά άνήκει σε ιεράρχη. Με τὰ στοιχειά τών δύο άκράιων, οί άγιοι μπορούν να ταυτισθοῦν με τήν τριάδα τών μαρτύρων Μηνά, Έρμογένους και Εὐγράφου. Καθως διηγείται τὸ Συναξάριο⁴⁵², ο έπαρχος τής Αλεξανδρείας Έρμογένης «*έπίστευσε*» και «*παρά μὲν του άγίου Μηνά έβαπτίσθη, παρά δὲ τών συνελθόντων επισκόπων έχειροτονήθη επισκοπος*». Ο Εὐγραφος ήταν νοτάριος του Μηνά. Τὰ τίμια λείψανα τών τριών μαρτύρων «*Αννέχθη... και κατετέθη ἐν Βυζαντίῳ, ἐνθα νῦν εἰσι, τουτο του άγίου Μηνά πρὸς Κύριον δεπθέντος*». Η μνήμη

446. Γ. Γαλάβαρης, Εικόνες, *Θησαυροί τής Μονῆς Σινά* 100.

447. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Συνοδικά γράμματα 18.

448. Όπως στις τοιχογραφίες του Άγίου Πέτρου στα Καλύβια Κουβαρά (N. Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre de Kalivlia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta, Deux monuments du XIII^e siècle en Attique* (Θεσσαλονίκη 1976) 54, 99, πίν. 49b) και του Άγίου Νικολάου στο Γεράκι (Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 61 κέ., εικ. 100, πίν. 37).

449. PG CXXVII στ. 908.

450. Τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο, ὅμοια με μεγάλους σταυρούς και γαμμάδια, όπως κατά τόν 12ο και συχνότερα κατά τόν 13ο αιώνα, φέρουν επίσης οί ιεράρχες στην κόγχη του διακονικού τής Κάτω Παναγιάς (άδημοσίευτη τοιχογραφία) και στο Έρεό του καθολικού τής Παναγίας τών Μεγάλων Πυλών (Tsitouridou, *Porta Panaghia* ὀ.π. (σημ. 165) εικ. 1, 2, 7, 8).

451. Ν. Γκιολές, 'Ο ναός του Άγίου Ιωάννου του Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης, *Λακωνικαί Σπουδαί Γ'*, 1977, 41, εικ. 4. L. Mavrodinova, *Sur la datation des peintures murales de l'église-ossuaire de Bačkovo, Άρμός Β'*, εικ. 20. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 434, εικ. 15, 27. Skavran, *Stylistic Cross Currents* ὀ.π. (σημ. 165) εικ. 17. Lazarev, *Murals and Mosaics* εικ. 58. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Όρωπό, *ΔΧΑΕ Α'*, 1960, 88, 90, πίν. 34, 35. Έ. Κουνοπιώτου-Μανωλέσσου, Ναός Αγίων Τεσσαράκοντα στο Συκάμνο, Τὰ νεότερα εύρήματα, *Θωράκιον* 317 κέ., πίν. 106a. Δημητροκάλλης, *Γεράκι* 155, εικ. 299. Millet - Frolow, *Yugoslavie II* πίν. 34.4, 86.4. Σ. Κ. Κίσοας, 'Όσιος Άνδρέας ὁ έρημίτης ὁ εκ Μονοδένδρου, *Ιστορία, λατρεία, τέχνη, Δεσποτάτο τής Ηπείρου* 211, πίν. 18. Επίσης, στην Κάτω Παναγιά τής Άρτας (άδημοσίευτη τοιχογραφία). Βλ. και εικόνες τής μονῆς Σινά (Σωτηρίου, *Μονή Σινά* εικ. 126, 136-139, 144, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες* άρ. 51. Άσπρα-Βαρδαβάκη, Σιναϊτικό τετράπτυχο ὀ.π. (σημ. 299) 219, εικ. 1).

452. *Synaxarium EC*, Δεκ. 10¹, στ. 293-294.

τους εορτάζεται στις 10 Δεκεμβρίου. Η τριάδα τους, αρκετά σπάνια στις προγενέστερες της Βλαχέρνας τοιχογραφίες, σημειώνεται κατά τον πρώιμο 13ο αιώνα στην Ἐπισκοπή της Μέσα Μάνης⁴⁵³ και στην Ἀνάληψη της Mileševa⁴⁵⁴.

Ὁ Ἑρμογένης, τοῦ ὁποῦ ὑπάρχουν δυσανάγνωστα λείψανα τοῦ ὀνόματος δεξιά, εἰκονίζεται σὲ ὄριμη ἡλικία, μὲ καστανὴ κόμη ποὺ φθάνει στὸν αὐχένα καὶ κοντὴ γενειάδα. Φορεῖ καστανέρυθρο φαιλόνιο καὶ στακτόχρωμο ὠμοφόριο μὲ μελανοὺς σταυροὺς. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ κρατεῖ καὶ μὲ τὰ ἀκροδάκτυλα τοῦ δεξιοῦ ἀγγίζει κλειστὸ εὐαγγέλιο, ὄρθιο στὸ πλάι τοῦ στήθους, μὲ «χρυσή» λιθοποιικιλτή στάχωση καὶ κόκκινο πάχος σελίδων. Ὁ Εὐγραφοῦς, νέος, ἀρχιγένης, μὲ ἀδρὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ἔχει ἐπίσης κοντὴ ἔως τὴν ἀρχὴν τοῦ αὐχένα, καστανὴ καὶ πλούσια κόμη ποὺ φωτίζεται ἀπὸ ξανθὲς γραμμικὲς ἀνταύγειες. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ κρατεῖ τὸν σταυρὸ τοῦ μαρτυρίου στὸ μέσο τοῦ στήθους καὶ μὲ τὸ ἄλλο δέεται, μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Φορεῖ ροδόχρωμο χειριδωτὸ χιτῶνα, μὲ κεντητὴ παρυφὴ στὸν λαιμὸ καὶ πολυτελὴ κυανὸ μανδύα, ποὺ κοσμεῖται μὲ καστανὸ καὶ χρυσόχρωμο κεντημένο ταβλίον μπροστὰ καὶ στὴν παρυφὴ μὲ διπλὴ σειρὰ ἀπὸ μαργαριτάρια καὶ πολύτιμους, στὰ ἐνδιάμεσα, λίθους. Στὴν εὐρύτερη τῶν ἄλλων καὶ ψηλότερα τοποθετημένη εἰκόνα τοῦ ἁγίου Μηνᾶ, ποὺ ὑπογραμμίζει τὴν πρωτοκαθεδρία τοῦ στὴν τριάδα, σώζεται μικρὸ τμήμα τῆς μορφῆς ὅπου διακρίνονται τὰ ἀσπρισμένα μαλλιά τοῦ ἁγίου.

Ἡ σημαντικὴ θέση τῶν ἁγίων Μηνᾶ, Ἑρμογένους καὶ Εὐγράφου στὸ μέτωπο τοῦ τόξου, ψηλὰ καὶ ἀπέναντι στὸν εἰσερχόμενο ἀπὸ τὴ νότια θύρα στὸν νάρθηκα, ἐπιπλέον ἢ τονισμένη παρουσία μὲ τὴ ζωγράφισή τους σὲ τύπο φορητῶν εἰκόνων, δηλοποιοῦν τὴν ἰδιαίτερη τιμὴ ποὺ ἀποδόθηκε στὸ πρόσωπο τῶν τριῶν μαρτύρων.

Ἡ μίμηση φορητῶν εἰκόνων, ἂν καὶ ὄχι σὲ συχνὴ χρῆση, σημειώνεται σὲ διάφορες περιπτώσεις στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, κυρίως ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα⁴⁵⁵. Σὲ ὀρθογώνιο ἢ στρογγυλὸ σχῆμα καὶ μὲ ἀπλὸ ἢ κοσμημένο πλαίσιο, ἐνίοτε δὲ μὲ ἀποδιδόμενο καὶ τὸ ἄγκιστρο τῆς ἀνάρτησης, οἱ τοιχογραφημένες εἰκόνες ἐντοπίζονται συχνότερα στὴν περιοχὴ τοῦ Ἱεροῦ, ὅπου φυλάσσονταν οἱ πραγματικὲς γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς λατρείας, καὶ ἔχουν συνήθως μορφὲς ἱεραρχῶν. Ἀπὸ τὶς παραστάσεις ἄλλων ἁγίων ἀξίζει νὰ ἀναφερθοῦν δύο γνωστὲς τοιχογραφίες τοῦ ἑλλαδικοῦ νησιωτικοῦ χώρου ὡς σημαντικότερες γιὰ τὴν ἰδιαίτερη, τιμητικὴ θέση, καθὼς τῶν τριῶν μαρτύρων στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας, ἐπίσης γιὰ τὸ εἶδος καὶ τὸν τρόπο ἀπόδοσης, μὲ κοσμημένο πλαίσιο.

Πρόκειται, συγκεκριμένα, γιὰ τὴ μοναδικὴ τρίπτυχη εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου μὲ τοὺς γονεῖς του, Γερόντιο καὶ Πολυχρονία, στὴν ἀψίδα τοῦ Ἱεροῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Διασορίτη στὴν Τραγαία τῆς Νάξου⁴⁵⁶ καὶ γιὰ τὴν κατεστραμμένη εἰκόνα τοῦ ἁγίου Μηνᾶ, πιθανῶς, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ταξιάρχη Μιχαήλ τοῦ Θάρι στὴν Ρόδο, ἢ ὁποῖα κοσμεῖ τὸ τύμπανο τυφλοῦ ἀψιδώματος στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ Ἱεροῦ⁴⁵⁷.

Ὁ ἸΑΓΙΟΣ Ἡ ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ (εἰκ. 148) εἰκονίζεται στὴ δυτικὴ παραστάδα τοῦ νότιου ἐγκάρσιου τόξου, στὴν κύρια πρὸς Ἀ. πλευρὰ τῆς, ἰστάμενος κατὰ μέτωπο σὲ βαθυκύανο κάμπο⁴⁵⁸. Ἀπὸ τὴν ἀρχικὰ ὀλόσωμη μορφή του σώζεται τὸ ἐπάνω τμήμα. Εἶναι νέος, ἀγένειος, μὲ πλούσια σὰν τοῦ Εὐγράφου, κοκκινωπὴ κόμη, ποὺ κατεβαίνει πλατῖα ἔως τὴν ἀρχὴν τοῦ αὐχένα. Ὁ μανδύας του ἔχει ἀνοικτὸ πρασινωπὸ χρῶμα μὲ γραμμικὰ κεντίδια καὶ παρυφὴ σὲ πορτοκαλί. Στὸ τριγωνικὸ ἀνοιγμὰ του φαίνεται τὸ ρομβοειδὲς, καστανὸ καὶ πορτοκαλί κέντημα τοῦ φορέματος χαμηλὰ στὸν γυμνὸ λαιμὸ.

Ἅγιος μάρτυρας κοσμεῖ ἐπίσης τὴν ἀνατολικὴ ἐπιφάνεια τῆς ἀκραίας πρὸς Β. παραστάδας στὴ δυτικὴ πλευρὰ (εἰκ. 56). Ὀλόσωμος καὶ μετωπικὸς σὲ κυανὸ κάμπο, κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ μικρὸ ἀσημόχρωμο σταυρὸ μάρτυρα στὸ μέσο τοῦ στήθους, ἐνῶ τὸ δεξιὸ, χαμηλότερα καὶ

453. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη* 201 κέ., εἰκ. 21.

454. Ζινκοβίτς, *Mileševa* 27, εἰκ. 2-4. Ὁ Εὐγραφοῦς εἰκονίζεται ἐπίσης στὰ ψηφιδωτὰ τῆς μονῆς τῆς Χώρας (Underwood, *Kariye Djami* 1 153, 2, πίν. 309a).

455. Βλ. σχετ. Grigoriadou-Cabagnols, *L'église de Samari* 185 κέ., εἰκ. 6. T. Velmans, *Rayonnement de l'icône au XII^e et au début du XIII^e siècle*, *CIEB XV*, I (Αθῆναι 1979) 382 κέ., πίν. L.3-4. Ch. Pennas, *An Unusual «Deesis» in the Narthex of Panagia Krena, Chios*, *ΔΧΑΕ ΙΖ'*, 1993-1994, 193, 198, εἰκ. 1, 2, 4. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries* (σημ. 444) 23, εἰκ. 49 (μὲ βιβλιογραφία). Σημειώνονται, γιὰ παράδειγμα, οἱ ὀρθογώνιες ψευδοεἰκόνες στὶς σύγχρονες τῆς Βλαχέρνας τοιχογραφίες ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸν Μυστρά (Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιὰ τὴ Μητρόπολη* 165, πίν. 59).

456. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἅγιος Γεώργιος ὁ Διασορίτης, *Νάξος* 67, 75, εἰκ. 4, 9. Ἡ ἴδια, Ἡ βυζαντινὴ τέχνη στὸ Αἰγαῖο, *Αἰγαῖο* 142, εἰκ. 97.

457. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι* 62, 105, πίν. 21.

458. Ἐορτάζει μὲ τοὺς συμπαρτηρῆσαντες ἁγίους Ἀκίνδυνο, Πηγάσιο, Ἀφθόνιο καὶ Ἐλπιδινόρο (*Synaxarium EC*, Νοέμ. 2¹). Γιὰ παραστάσεις τους Ε. Τσιγαρίδας - Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, Βυζαντινὲς Εἰκόνες καὶ Ἐπενδύσεις* (Ἅγιον Ὄρος 2006) 200 κέ., ἀρ. 48, εἰκ. 150-152. Βλ. ἐπίσης Δημητροκάλλη, *Γεράκι* 54. I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete* (Leiden 2001) 9, 122, Albani, *Chrysaphitissa* 118.

ὄμοια σὲ κάμψη, καλύπτεται ἀπὸ τὸν μανδύα. Τὸ ὄνομα ἔχει χαθεῖ, ἡ μορφή εἶναι ἐξίτηλη, μὲ σχεδὸν κατεστραμμένο τὸ πρόσωπο καὶ τὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν. Ὁ ἅγιος, μὲ μακριὰ στοὺς ὦμους ἀσπρισμένα μαλλιά καὶ γενειάδα, ἔχει ἱερατικὴ ἐμφάνιση. Φορεῖ ἀνοικτόχρωμα καὶ ἄνετα πτυχωμένα ἐνδύματα, ρόδινο χιτώνα μὲ κεντητὴ τραχηλιά καὶ ἐπιμάνικα, γαλανὸ μανδύα ποὺ κλείνει στὸ στήθος μὲ στρογγυλὴ πόρπη καὶ στὴν κεφαλὴ ὁμοιόχρωμο τοῦ χιτώνα πιλίδιο (κίδαρης).

Τὴ χορεία τῶν σωζομένων ἀγίων συμπληρῶνουν ἕξι στρογγυλὰ στηθάρια στὸ νότιο μέρος τοῦ νάρθηκα, τὰ ὁποῖα ἐγγράφονται εὐστοχα, ἀνὰ δύο σὲ κάθε πλευρά, στὰ ἀκραῖα τριγωνικὰ τμήματα ποὺ σχηματίζει τὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ τοῦ δυτικοῦ ἀψιδώματος καὶ στὰ ἀντίστοιχα τμήματα ἐκατέρωθεν τοῦ τόξου τῆς θύρας στὸν νότιο τοῖχο. Οἱ ἅγιοι, μάρτυρες καὶ ἱεράρχες, εἰκονίζονται σὲ προτομὴ κατὰ μέτωπο, σὲ κάμπο μὲ καστανέρυθρο χρῶμα στὴ νότια, μὲ πράσινο καὶ βαθυπράσινο στὶς ἄλλες πλευρές.

Τὰ στηθάρια τοῦ νότιου τοῖχου εἶναι στὸ μεγαλύτερο μέρος κατεστραμμένα (εἰκ. 36, 112). Στὸ ἀριστερὸ ἀπομένει τμήμα ἀπὸ τὴν κεφαλὴ καὶ τὸ ὠμοφόριο ἠλικιωμένου ἱεράρχη, στὸ δεξιὸ διαγράφεται μορφή μάρτυρα ποὺ κρατεῖ σταυρὸ καὶ κλειστὸ βιβλίο.

Στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ ἀψιδώματος εἰκονίζονται σὲ βαθυπράσινο κάμπο ἀριστερὰ Ὁ ἸἸΓΓΙΟΣ Ἠ ἈΚΕΨΙΜἈΣ (εἰκ. 71, 147) καὶ δεξιὰ ἅγιος μὲ δυσανάγνωστα λείψανα τοῦ ὀνόματος (εἰκ. 73, 149). Εἶναι ἠλικιωμένοι, μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γενειάδα καὶ κρατοῦν ἀριστερὰ στὸ πλευρὸ τους ὄρθιο κλειστὸ εὐαγγέλιο μὲ χρυσόχρωμη στάχωση, ποικιλμένη μὲ πολύτιμες πέτρες καὶ μαργαριτάρια. Ὁ ἐπίσκοπος ἅγιος Ἀκεψιμᾶς, τοῦ ὁποῖου ἡ μνήμη τιμᾶται στὶς 3 Νοεμβρίου⁴⁵⁹, φορεῖ ἀπλὸ ρόδινο πρὸς ἰῶδες φαιλόνιο καὶ ὠχρολευκὸ ὠμοφόριο· ὁ δεξιὸς ἅγιος κλειστὸ πολύπτυχο ἔνδυμα στὸ ἴδιο μὲ τὸ φαιλόνιο τοῦ Ἀκεψιμᾶ χρῶμα.

Τὴν ἀντίστοιχη ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ ἀψιδώματος κοσμοῦν σὲ στηθάρια μὲ πράσινο κάμπο ἀριστερὰ ἸἸΓΓΙΟΣ Ἠ ΠΛἈΤΩΝ (εἰκ. 72, 150) καὶ δεξιὰ ἅγιος διάκονος, μὲ λευκὸ στιχάριο καὶ ὀράριο, πιθανῶς ὁ μάρτυρας διάκονος Ρωμανὸς ποὺ συνορτάζει μὲ τὸν Πλάτωνα στὶς 18 Νοεμβρίου (εἰκ. 115)⁴⁶⁰. Ὁ ἐξ Ἀγκύρας Πλάτων «νέος ὢν τὴν ἠλικίαν» ὅταν ὀδηγήθηκε στὸ μαρτύριο, καθὼς ἱστορεῖ τὸ Συναξάριο⁴⁶¹, εἶναι ἀγένειος, μὲ καστανέρυθρη βοστρυχωτὴ κόμη ποὺ κατεβαίνει πίσω ἀπὸ τὰ αὐτιά στὸν λαιμό. Φορεῖ πράσινο χιτώνα μὲ καστανέρυθρη χρυσοκέντητη τραχηλιά, καστανέρυθρο μανδύα μὲ λιθοκόσμητη πα-

ρυφή, κλειστὸ μὲ πολύτιμη στρογγυλὴ πόρπη στὸ μέσο τοῦ στήθους, καὶ λευκὴ ἐσάρπα μὲ γαλανὸς πτυχὲς ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸν ὦμο καὶ καλύπτει τὸ ἀριστερὸ πλευρὸ του.

Τὰ διακοσμητικὰ σχέδια διατηροῦνται κυρίως στὸ νότιο μέρος τοῦ νάρθηκα καί, ὅπως τὰ προηγούμενα τοῦ ναοῦ, ἔχουν οὐσιαστικὰ ἀρχιτεκτονικὴ λειτουργία. Γεωμετρικὰ καὶ πολλὰ διανθισμένα μὲ φυτικὰ στοιχεῖα, πληροῦν, μὲ οἰκονομία στὴ διάταξη, τὴν ἄντυγα καὶ τὸ μέτωπο τῶν τόξων στὰ ἀψιδώματα τῶν μακρῶν πλευρῶν καὶ τὶς στενὲς ἐπιφάνειες τῶν παραστάδων. Εἶναι ποικίλα, ἀδρὰ καὶ ἐντυπωσιακά, μὲ καθαρὴ καὶ ἤρεμη μορφή καὶ γλαφυρὸ χρῶμα, ἐνῶ στὴν πλοκὴ τῶν σχημάτων δειχνουν αἰσθητὴ ἀπλούστευση σὲ σύγκριση μὲ ἐκεῖνα τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ Ἱεροῦ. Τὰ σχέδια ἀκολουθοῦν τὰ καθιερωμένα καὶ τρέχοντα, ἀλλὰ οἱ ἀσυνήθιστοι σὲ ὀρισμένα συνδυασμοὶ τῶν στοιχείων προσδίδουν, μὲ ἄνεση χειρισμοῦ καὶ καλαισθησία στὴ διανομὴ τῶν χρωμάτων, ἱκανὴ στὶς παραλλαγὲς τους πρωτοτυπία. Ὅπως οἱ παραστάσεις καὶ οἱ μορφὲς τῶν ἀγίων, οἱ κοσμητικὲς ζῶνες ὀροθετοῦνται μὲ καστανέρυθρη ταινία ποὺ περιγράφεται μὲ λευκὴ γραμμὴ.

Τὸ μέτωπο στὸ τόξο τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ τοῦ δυτικοῦ ἀψιδώματος (εἰκ. 44, 75, 114, 115) κοσμεῖ ὁμοιόμορφη ταινία μὲ σύννηθες σχέδιο ἱριδας, ποὺ ἀποδίδεται μὲ κυανό, ὑπόλευκο καὶ καστανέρυθρο χρῶμα σὲ καστανὸ κάμπο. Στὸ ἐσωρράχιό τους διαφοροποιοῦνται τὰ σχέδια, πολύχρωμα καὶ εὐμορφα. Στὸ ἀνατολικὸ ἀψιδῶμα (εἰκ. 36, 74, 113, 114), συνδεόμενοι κύκλοι μὲ δισχιδὴ περιφέρεια ἀπλώνονται σὲ ταππητόμορφο, καστανὸ καί, ἐναλλάξ, κυανὸ πεδίο ὅπου μικροὶ ἀνοικτόχρωμοι βλαστοὶ ἐλίσσονται σὲ ἡμιανθήμια. Στὸς κύκλους ἐγγράφονται ὁμοιόμορφα κοσμήματα· λευκά, μὲ δαντελωτὴ παρυφὴ περικλείουν τετράφυλλο ἄνθος σὲ σχῆμα σταυροῦ, μὲ διαγώνιες κεραῖες ποὺ ἀπολήγουν σὲ μῆλα. Τὰ χρώματα ἐναλλάσσονται σὲ καστανέρυθρο καὶ κυανό. Στὸ δυτικὸ ἀψιδῶμα (εἰκ. 36, 112, 113) ἀναπτύσσεται ζωηρόχρωμο ἐπίσης σχέδιο πλοχμοῦ σὲ κυανὸ κάμπο, μὲ μεγάλους καὶ μικρότερους

459. *Synaxarium EC*, Νοέμ. 3¹. Ὁ ἅγιος Ἀκεψιμᾶς, ἐπίσκοπος Ἀνιθᾶ, συνορτάζει μὲ τοὺς Ἰωσήφ καὶ Ἀειθαλά. Παράστασή του ὑπάρχει ἐπίσης στὶς προηγούμενες τοιχογραφίες τῆς Κάτω Παναγίας στὴν Ἄρτα (Ὀρλάνδος, Κάτω Παναγία 84).

460. *Synaxarium EC*, Νοέμ. 18¹ καὶ 18³. Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Πλάτωνος σημειώνεται μᾶλλον σπάνια σὲ τοιχογραφίες (M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor II* (New York 1967) εἰκ. 265. Millet - Frolov, *Yougoslavie III* πίν. 112.4).

461. *Synaxarium EC* στ. 233, 17.

κύκλους και με βαθμιδωτούς ήμισταυρους στα άκρα. Οί μεγάλοι κύκλοι, κυανοί και καστανέρυθροι, éναλλάξ, éγκλείουν άνοιχτόχρωμο βαθμιδωτό σταυρό· οί μικροί, υπόλευκοί και όμοια με χρυσίζουσα περιφέρεια, περιέχουν στρογγυλό καστανέρυθρο πυρήνα.

Στενότερη ταινία διατρέχει τó μέτωπο τού τόξου τής νότιας θύρας στο άνατολικό άψίδωμα (είκ. 66, 143, 144). Σε υπόλευκο κάμπο éναλλάσσονται καστανέρυθροι κύκλοι και κυανά όρθογώνια κατά κορυφή, που περικλείουν χρυσόχρωμα τρίφυλλα και πολύφυλλα άνθεμωτά κοσμήματα και συνδέονται με μακρύ στέλεχος, τó όποιο περιβάλλουν χρυσίζοντες βλαστοί με ήμιανθήμια. Στην ίδια περιοχή, ψηλότερα, τó κενό στο τύμπανο éπάνω από τόν άγιο άριστερά (είκ. 66, 144) πληροί δίχρωμος, σε βαθυκύανο και καστανέρυθρο, τετράφυλλος ρόδακας με καρδιόσχημα πέταλα. Από τήν περιφέρεια τού κύκλου διακλαδίζεται σε κάθε πέταλο μικρότερο καρδιόσχημο φύλλο σε αντίστροφη θέση.

Δίχρωμα διακοσμητικά σχέδια διατηρούνται

στις στενές πλευρές παραστάδων. Στη δυτική πλευρά τής δεξιάς παραστάδας τού άνατολικού άψιδώματος (είκ. 151) τεθλασμένη ταινία σχηματίζει με éκεϊνες τών άκρων τριγωνικά διάχωρα που περικλείουν γραμμικό φυτικό κόσμημα, με όριζόντιο και στο μέσο του όρθιο σύμφυτο στέλεχος φυλλοφόρου βλαστου που καταλήγει σε άντιμέτωπα στις πλευρές του άνθεμωτά φύλλα. Άπέναντι, στην άνατολική έπιφάνεια τής άριστερης παραστάδας τού δυτικού άψιδώματος, δύο κατακόρυφοι έλικοειδείς βλαστοί συμπλέκονται με χαλαρό κυματισμό σχηματίζοντας έλλειψοειδή διάχωρα. Στη νότια πλευρά τής δεξιάς παραστάδας στο ίδιο άψίδωμα (είκ. 113) έλίσσεται σε ύψος ζωηρός σπειροειδής βλαστός με ήμιανθήμια. Τέλος, στο βόρειο μέρος τού νάρθηκα, τή βόρεια έπιφάνεια τής άριστερης παραστάδας τού δυτικού άψιδώματος (είκ. 152) καλύπτει σύνθετο άβακωτό σχέδιο, με μικρά συνεχή τετράπλευρα που περικλείουν τετράφυλλα, διαγωνίως συνδεόμενα με γραμμές οί όποιες σχηματίζουν μεγαλύτερα κατά κορυφή τετράπλευρα.

Ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση τοῦ νάρθηκα, ὅπως δείχνουν τὰ σωζόμενα μέρη της, προσαρμόσθηκε ἔντεχνα στὴ συμμετρικὴ καὶ σχετικὰ πλούσια διαμόρφωση τοῦ ὀρθογώνιου διαμερίσματος μὲ καμάρες καὶ τυφλὸ κεντρικὸ τροῦλο στὴν ὀροφή, μὲ ἀψιδώματα στοὺς μακροὺς τοίχους καὶ πολλά, προϋπάρχοντα καὶ νέα, ἀνοίγματα θυρῶν. Ἡ σύνθετη ὀργάνωση τοῦ ἐσωτερικοῦ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ἀδιάρθρωτες καὶ ἀκόσμητες ὄψεις τοῦ ἐξωτερικοῦ, καὶ ἡ προσφυῆς κατανομὴ τῶν παραστάσεων στὰ τοιχώματα ὑποβάλλουν τὴν ἐντύπωση ὅτι θὰ δόθηκαν γενικὲς ὁδηγίες, ἐνδεχομένως κατὰ συνεργασία τοῦ ζωγράφου μὲ τὸν μαῖστορα τοῦ κτίσματος, ὥστε νὰ δημιουργηθοῦν οἱ κατάλληλες ἐπιφάνειες γιὰ τὸ πιθανῶς ἤδη στοιχειοθετημένο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα. Τὴν εἰδικὰ σχεδιασμένη διάρθρωση τοῦ χώρου ὑποδηλώνουν οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ προγράμματος γιὰ κλειστὰ καὶ μεγάλα, σαφῶς ὀροθετημένα πεδία, πού δέχθηκαν τὶς συνθέσεις τῆς ὀροφῆς καὶ τῶν τυφλῶν ἀψιδωμάτων τῆς δυτικῆς πλευρᾶς, ὅσο καὶ ἡ πρόσφορη, δίχως ἀμνηχανία, διευθέτηση τῶν ἁγίων μορφῶν καὶ τῶν κοσμητικῶν στοιχείων. Παρότι δὲν ἀποκλείεται, θὰ φαινόταν ἄτοπο γιὰ τὸ ἰδιαίτερο περιεχόμενο τῆς εἰκονογράφησης τὸ ἀντίθετο, δηλαδὴ ἡ συγκυριακὴ, ἐκ τῶν ὑστέρων ἐπιλογὴ καὶ ἐφαρμογὴ στὶς ὑπάρχουσες ἐπιφάνειες τῶν μεγάλων θεμάτων πού θεμελίωσαν στὸν εἰρμό τους τὰ φιλόδοξα νοήματα τοῦ διακόσμου.

Τὸ περιεχόμενο τῆς ἱστορίας, δογματικὸ καὶ ἀνθρωποκεντρικὸ στὴν οὐσία του, περιόρισε στὰ ἀπαραίτητα τὸν τοπιογραφικὸ προσδιορισμὸ τῶν δρωμένων. Τὸ φυσικὸ τοπίο ἐμφανίζεται στὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ στὴ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ στὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας, ἐνῶ παραλείπονται τὰ οἰκεία στοιχεῖα τοῦ περιβάλλοντος στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ ἢ αὐτὰ πού προστίθενται σὲ ἄλλες συνθέσεις τοῦ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*».

Δέντρα μὲ ἀπλὸ περίγραμμα καὶ σχηματικὸ ἐλικοειδεῖς βλαστοὶ κληματίδας φαιδρύνουν τὸν λευκὸ κάμπο στὴ Δευτέρα Παρουσία ὅπου εἰκονίζεται ὁ καλὸς ληστής (εἰκ. 39) μὲ τὸν τυπικὸ, ὅπως σὲ διάφορες παραστάσεις τοῦ Παραδείσου, διακοσμητικὸ χαρακτῆρα πού οἰκονομεῖ τὴν ὑπερβατικὴ μορφή τοῦ οὐράνιου τοπίου. Στὴ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ (εἰκ. 65) λίγες, γρήγορες καὶ μακριές καμπύλες ἀρκοῦν νὰ ἀποδώσουν τὸ σχῆμα τοῦ ὄρους καὶ ἀδρὲς πινελιὲς σὲ σκοτεινοὺς καὶ φωτεινότερους τόνους τοῦ τοπικοῦ χρώματος τραχύ-

νουν τὴν ἐπιφάνεια καὶ συντείνουν στὴν ἐνιαία διάπλαση τοῦ ὄγκου του, χωρὶς σχηματοποίηση.

Ἀνάλογη πρόθεση γιὰ τὴ φυσικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς μαρτυρεῖ τὸ ἀρχοντικὸ οἶκημα πού διατηρεῖται στὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας (εἰκ. 44, 48, 121, 122). Τὸ μεγάλο οἰκοδόμημα, μὲ πολλαπλὴ λειτουργία, προσδιορίζει καὶ ὀροθετεῖ ἀπὸ ἀριστερὰ τὸ περιβάλλον τῆς θρησκευτικῆς τελετῆς καὶ συνεισφέρει οὐσιαστικὰ στὴν προοπτικὴ τοῦ χώρου. Παράλληλα, συνάπτεται ὀργανικὰ στὰ δρώμενα, μὲ τὴν ἰσόγεια στοὰ του προσφέροντας τόπο στὸ πλῆθος τῶν πιστῶν πού ἀκολουθοῦν τὴ Λιτανεία καὶ θέση, μὲ τοὺς ἐξῶστες, στὶς εὐλαβεῖς ἐνοίκους πού δέονται στὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου. Στὴν ἐν πολλοῖς γραμμικὴ καὶ ἐπίπεδη ἀντιμετώπισή του, ἐντυπωσιάζουν τὸ σύνθετο σχέδιο καὶ ἡ ἐνότητα τῆς μορφῆς, ἀλλὰ καὶ ὁ πλοῦτος, ἡ λεπτολογία καὶ ἡ ἀκρίβεια τῶν στοιχείων του, πού θὰ πρέπει νὰ εἶχαν ἀντίκρισμα στὴν οἰκιστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἡ ἀναγνωρίσιμη εἰκόνα τοῦ οἰκοδομήματος, σὲ ἀπόκλιση ἀπὸ τὶς οἰκείες, συνήθως μακρὰν τῆς πραγματικότητας κτιριακὲς συνθέσεις στὴν εἰκονογράφηση τῶν ἱερῶν γεγονότων, συμβάλλει στὴν ἀλήθεια τὴν ὁποία ἀπαιτοῦσε ἡ ἀναπαράσταση τῆς σύγχρονης Λιτανείας. Τὴν καινοφανὴ τόλμη τῆς περιγραφῆς του κατασιγάζουν ἡ γραμμικὴ ἠρεμία τῶν ἐπιφανειῶν μὲ τὰ κοψτὰ περιγράμματα, ἡ διακριτικὴ, ἂν καὶ ἐμφανῆς, διαγραφή τοῦ ὄγκου στὶς στρογγυλότητες τῶν κιόνων καὶ τῶν στεγῶν καὶ ἡ μικρογραφικὴ ἀπόδοση τῶν στοιχείων πού ἐπιφέρει ἡ ἀπομάκρυνση τοῦ κτιρίου στὸ βάθος ψηλά, σὲ ἰκανὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν θεατῆ.

Ὅμοια, στὴν ἀπόδοση τῆς πραγματικότητας στοχεύει ἡ λεπτομερὴς περιγραφή τῶν φορητῶν ἀντικειμένων, ἰδίως στὶς σκηνὲς τῆς ἀγορᾶς πού ἀναπτύσσονται στὶς παρυφῆς τῆς Λιτανείας (εἰκ. 52-55, 129-134). Οἱ ξύλινοι πάγκοι καὶ τὰ ψάθινα κοφίνια μὲ τὰ διατιθέμενα προϊόντα, ἡ ζυγαριὰ γιὰ τὸ χαβιάρι καὶ τὰ ἄλλα σύνεργα ἔχουν τὸ κανονικὸ σχῆμα τους, μὲ τὸ ὁποῖο ἀναγνωρίζονται ἐπίσης τὰ διάφορα λαχανικὰ καὶ τὰ ὀπωρικὰ. Τὰ τελευταῖα ἀναφέρονται μὲ τὴ γενικὴ τους ὀνομασία στὶς συνοδευτικὲς ἐπιγραφές, ὅπου κατονομάζονται καὶ τὰ συγκεκριμένα εἶδη τῶν ἀγγείων, κωθῶνια καὶ φωκάδια, πού χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴν προσφορά, πιθανῶς, τοῦ ἀγιάσματος τῆς μονῆς ἀπὸ τὴ διακόνισσα καί, ἀντίστοιχα, γιὰ τὴν πώληση τοῦ ποτοῦ.

Καθώς ο μοναδικός τρόπος τῆς μεταφορᾶς τῶν κωθωνίων ἀπὸ τῆ γριὰ γυναίκα, μὲ τὴν προσάρτησή τους σὲ μακριὰ ἀλυσίδα κρεμασμένη ἀπὸ τὸν λαϊμό της μπροστά (εἰκ. 52, 129), ἀνταποκρίνονται ὅλα στὴν προφανή ἐπιδίωξη γιὰ τὴν ἀληθοφανῆ ἀπόδοση τῶν πραγμάτων, ποὺ ἐμπρέπει στὸν κοσμικὸ χαρακτήρα τῆς μεγάλης παράστασης. Τὸ ἀνάλογο σημειώνεται κυρίως σὲ μικρογραφίες χειρογράφων μὲ σκηνές τοῦ ἰδιωτικοῦ βίου. Ἐντούτοις, ἡ ἔφεση γιὰ τὴν προσομοίωση τῶν χρηστικῶν ἀντικειμένων καὶ τῶν προσφερομένων εἰδῶν μὲ τὴ φυσικὴ τους μορφή καὶ κατάσταση, ὅπως αὐτὴ ἐκδηλώνεται στὴν προκειμένη περίπτωση καὶ γενικὰ διαπιστώνεται στὴν ἀποτύπωση, ὡσὰν ἀπὸ ἄμεση παρατήρηση τῶν σκηνῶν καθημερινοῦ βίου στὶς ὁποῖες ἀνήκουν, δὲν ἀποκλείει ἐπίσης τὴν ἐπίδραση ἀπὸ σύγχρονες τάσεις καὶ πρότυπα τῆς δυτικῆς τέχνης.

Δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο μὲ τοὺς θρόνους, τὰ ἄλλα ἔπιπλα καὶ τὰ σκευῆ στὶς λοιπές παραστάσεις, ποὺ κρατοῦν στὴν ἐνδιαφέρουσα ποικιλία τῆς μορφῆς καὶ τῆς κόσμησης λίγο ὡς πολὺ τοὺς συμβατικούς τύπους. Ἀκόμη δὲ καὶ ἡ ἐξεζητημένη διαμόρφωση ὀρισμένων ἐπιπλῶν, ὅπως τὰ θρονία τῶν ἀγγέλων στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 43, 118, 119), ὑπόκειται μὲ τὸν χρωματισμὸ καὶ τὶς γραφικὲς λεπτομέρειες στὴν ἤρεμη ἐπιπεδότητα ποὺ ἀπαιτεῖ, γιὰ τὴ μείωση τῆς ἐντύπωσης, ἡ δευτερεύουσα θέση τους στὴν παράσταση. Κυρίως τὰ πολυτελῆ ἀγγεῖα στὴ Φιλοξενία (εἰκ. 43, 120) ἀποδίδονται μὲ σχῆμα καὶ ὄγκο ποὺ ἀνάγουν ἀμεσότερα σὲ πραγματικὲς, συγκεκριμένες μορφές τους.

Ἡ Δευτέρα Παρουσία στὸν τροῦλο, οἱ Οἰκουμενικὲς Σύνοδοι στὴν καμάρα, ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας καὶ τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων στὰ δυτικὰ ἀψιδώματα διακρίνονται μὲ τὴν ἐγγενῆ πολυκοσμία τῆς σύνθεσης, τὴν ὁποία συνεπάγονται τὰ εικονογραφικὰ θέματα. Ὅμως, σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἴδιες ἢ συναφεῖς παραστάσεις τῆς ἐποχῆς, πλεονάζουν στὸ σύνολο ὁ ἀριθμὸς καὶ ἡ πυκνὴ συγκέντρωση τῶν προσώπων, ποὺ ἀποτελοῦν προέχον γνῶρισμα τῆς διακόσμησης, μὲ κορύφωσή τους στὴ Λιτανεία.

Ὁ χειρισμὸς τοῦ πλήθους, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὰ μεγέθη, τὴν κατάλληλην θέση, τὴ διάταξη καὶ τὴν ἱεράρχηση τῶν μορφῶν, μὲ συναντίληψη τῆς προοπτικῆς τῶν ἐπιφανειῶν καὶ τοῦ χώρου, δείχνει τὴ συνθετικὴ ἰκανότητα τοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος σχεδίασε τὸ εικονογραφικὸ πρόγραμμα. Τὰ ὕψη τῆς ὀροφῆς καὶ ἡ ἔκταση τῶν ἀψιδωμάτων δέχονται τοὺς πυκνοὺς σχηματισμοὺς τῶν προσώπων μὲ τὴν ἄνεση τῆς ἀπόστασης ποὺ

ἀπορροφᾶ καὶ ἐλαφρύνει τὸ βάρος τους. Ἐξάλλου, ἡ παράθεση τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ στὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοίχου, ὅπως καὶ τῶν σκηνῶν τοῦ φόρου χαμηλὰ στὴ Λιτανεία, ἰδίως δὲ ἡ παρεμβολὴ τῶν πολλῶν, σὲ διάφορα σημεῖα ἀγίων καὶ τῶν κοσμητικῶν ταινιῶν ἀποκλιμακώνουν τὴν ἔνταση ποὺ οἱ πολυάνθρωπες συνάξεις δημιουργοῦν μὲ τὴν ὑπερβολὴ τους στὸν διάκοσμο. Σὲ τοῦτο συμβάλλει σημαντικὰ καὶ ἡ χαρακτηριστικὴ στὴν ἀπλότητά της ἀπόδοση τῶν μορφῶν ποὺ τὶς συγκροτοῦν.

Στὸ ἐσωτερικὸ τῶν παραστάσεων ἡ οἰκεία διάταξη τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐπὶ μέρους σκηνῶν κατὰ ζῶνες φέρει τὴν ἰσορροπία στὴ σύνθεση. Τὴν εὐέλικτη συνοχὴ της ἐξασφαλίζουν ἡ σύζευξη τῶν ζωνῶν σὲ ἐπένθετα πρὸς τὸ βάθος ἐπίπεδα, καθὼς στὶς Οἰκουμενικὲς Συνόδους καὶ τοῦ ὀμίλου τῶν ἀνθρώπων στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων, καὶ ἡ ἐλαφρῶς διαγώνια, συγκεντρικὴ καὶ ἀκτινωτὴ ὀργάνωσή τους, μὲ διαλογικὴ ἀνταπόκριση μορφῶν καὶ ὁμάδων, ποὺ δένουν τὰ ἱστορούμενα σὲ ἐνότητα.

Ἀναφέρθηκε ἡ ἀπλότητα τῶν μορφῶν στὶς μεγάλες ὁμάδες. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα ἔχουν ἀπομακρυνθεῖ κατὰ πολὺ ἀπὸ τὶς μορφολογικὲς καὶ ἄλλες ἐπιρροές τῆς κομνηνείας τέχνης, οἱ ὁποῖες ἐμπλέκονται ἀκόμη στὸν προηγούμενο διάκοσμο τοῦ ναοῦ, γιὰ νὰ συνταχθοῦν μὲ τὶς προχωρημένες ἀπόψεις τῆς ἐρμηνείας ποὺ προβλημάτιζαν τοὺς ζωγράφους κατὰ τὶς ὕστερες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰώνα. Στὴ βάση αὐτῆς τῆς προβληματικῆς παραπέμπει ἡ συχνὰ πραγματιστικὴ στὴν ἀπλότητά της ἀπόδοση τῶν προσώπων στὸν νάρθηκα, μὲ τρόπους ποὺ τείνουν στὴν ἐξομοίωση μὲ τὴ φυσικὴ παρουσία τους σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴν ὄψη, τὴ στάση, τὴν κίνηση, ὅπως καὶ στὴν πλούσια ἢ συνοπτικὴ πτύχωση τοῦ ἐνδύματος.

Ἡ διαφέρουσα θεωρία τῶν μορφῶν σημειογραφεῖ τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ Ἱεροῦ. Ἀλλὰ δὲν λείπουν τὰ συγγενῆ στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχντροπίας ποὺ τοποθετοῦν, γενικότερα, τὴ μετάβαση τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὴν πρώτη στὴ δεύτερη φάση τῶν τοιχογραφιῶν σὲ ἓνα ἐπίπεδο συνεκτικῆς ὡς πρὸς τὸ ὕψος ἐξέλιξης, χωρὶς ἐκρηκτικὲς ἀντιθέσεις.

Ἡ χρῆση τοῦ λαζουρίτη, ἡ στιλπνότητα τοῦ μαύρου στὸν κάμπο τῶν παραστάσεων, ὅπου ὑπάρχει, καὶ ἡ εὐγένεια τῆς χρωματικῆς κλίμακας, μὲ βασικὰ χρώματα, τόνους καὶ ἀποχρώσεις ποὺ σὲ πολλὰ ὁμοιώνονται μὲ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κυρίως ναοῦ, δείχνουν τὴν ἄρτια κατάρτιση τοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε τὴν ἱστορῆση τοῦ νάρ-

θηκα· δηλώνουν, αντίστοιχα, την πρόθεσή του για την τήρηση όμοιογενούς χρωματικού κλίματος στη δεύτερη διακόσμηση του μνημείου.

Χαρακτηριστική για την απόδοση συναφών έντυπώσεων είναι, σε λεπτομέρεια, η χρωματική ταύτιση – όμοια με του ιματίου του Χριστού στην Προσευχή και στο Χαίρετε (εικ. 8, 14) – του μαφορίου της Παναγίας (εικ. 64) και του μανδύα των αγίων στο νότιο άψίδωμα της ανατολικής (εικ. 66) και στη βόρεια παραστάδα της δυτικής πλευράς (εικ. 56) και προσώπων στο Στιχηρό των Χριστουγέννων (εικ. 57) με τον κάμπο, με τον όποιο σμίγουν οι μορφές κατά μέρος και αποχωρίζονται με έρυθρό ή λευκό και μαύρο περίγραμμα. Το απαλό πράσινο στα φορέματα, το λευκό που παρεμβαίνει συχνά, καθαρό ή με ελαφρές προσμίξεις άλλων χρωμάτων, το ώχροκάστανο και το ρόδινο, συνδυασμένο με λευκό στις πτυχές του ένδύματος, έχουν παρόμοια με του κυρίως ναού χροιά και ανάλογη λειτουργία και, όπως σποραδικά το ζωνρό πράσινο και το δυνατό και αϊφνίδιο γαλάζιο (εικ. 40, 44, 50, 54), φωτίζουν τη χρωματική σύνθεση που, συγκριτικά, παρουσιάζει αισθητή ύφεση στον νεότερο διάκοσμο. Την έντύπωση του συνόλου ρυθμίζουν τα βαθύτερα χρώματα, κυανό, κυανόμαυρο, καστανό, καστανέρυθρο και σκοτεινό πράσινο, με συνδυασμούς, έκταση και πυκνότητα που προσδίδουν χαμηλότερο και ήρεμο τόνο στις τοιχογραφίες του νάρθηκα.

Το ίδιο νηφάλιο ύψος κανονίζει την υπόσταση και την κίνηση των εικονιζομένων προσώπων. Οι στάσεις, μετωπικές ή πλάγιες, είναι ήσυχες, σοβαρές και επίσημες, οι χειρονομίες απλές και ποικίλες και στην επανάληψή τους συχνά τελετουργικές, ενώ κυρίως στις σκηνές που παισιώνουν τη Λιτανεία της εικόνας της Όδηγύτριας (εικ. 52-55, 129-134) αποκτούν την ελευθερία, την όρμη και την άμεσότητα που εκζητεί η καθημερινότητα των δρωμένων. Είναι δε ένδεικτικό, ως στοιχείο που συντείνει στην αποτύπωση της πραγματικότητας, ότι μόνο στις σκηνές της Λιτανείας οι περισσότεροι από τους νεαρούς άνδρες που συχνάζουν στην αγορά της ημέρας δείχνουν, με φυσικότητα στάσης και δράσης, το πρόσωπο σε κατατομή.

Ήδη σημειωθεί ότι η αύξημένη κίνηση στις παρυφές της μεγάλης εικόνας, σύμφωνη με τους όρους που διέπουν την απόδοση της κοσμικής παράστασης, εκδηλώνεται ανάλογα στη γλαφυρή και κόσμια συνάθροιση των μικρογραφημένων γυναικών που δέονται στους έξωστες του κτιρίου, στο βάθος επάνω (εικ. 48, 122). Αυτές διακρίνονται επίσης με τη ζωνρή τους εμφάνιση,

με έναλλαγή στη στάση και ποικιλία στις χειρονομίες. Και οι περισσότερες, κλίνοντας προς την εικόνα της Όδηγύτριας, αΐρουν στην πλάγια θέση τους τον ρυθμό της πομπής, που μεταφέρεται διάχυτος στους έξωστες.

Καθώς στις προηγούμενες τοιχογραφίες του ναού, οι μορφές είναι συνήθως ψηλές, ραδινές, αν και λιγότερο εύκαμπτες – με την εξαίρεση, ιδίως, αυτών στις σκηνές του φόρου στη Λιτανεία. Στις στενόμακρες επιφάνειες τόξων και παραστάδων οι αρχάγγελοι (εικ. 142), οι ιεράρχες (εικ. 112, 113), η όσια Μαρία ή Αιγυπτία (εικ. 67) και ο άγιος στη βόρεια παραστάδα της δυτικής πλευράς (εικ. 56) προσαρμόζονται στη στενότητα του χώρου με υπερύψηλο ανάστημα, που μακραίνει στα κάτω άκρα. Ξεχωρίζουν επίσης στη Λιτανεία οι κορυφαίες δέσποινες στο άριστερό της πομπής (εικ. 44, 47, 50) και η πιθανή διακόνισσα στην παραστάδα (εικ. 52, 129) με επιβλητικό σε ύψος και εύρος παράστημα.

Οι μορφές ορίζονται με διακριτικό έξωτερικό περίγραμμα. Η απόδοσή τους σπανιότερα εκφεύγει από την έντύπωση μιας ήθελμμένης επιπεδότητας, δηλωμένης κυρίως στη μεταχείριση του ένδύματος με τρόπο που μετριάξει την έμφαση του σώματος.

Η λιτή στους σχηματισμούς της, μαλακή και ήρεμη διευθέτηση των πτυχών στα φορέματα αποτελεί ίδιο γνώρισμα των τοιχογραφιών στον νάρθηκα. Διαφέρει βασικά στους καθημένους αγγέλους της Φιλοξενίας του Άβραάμ (εικ. 43, 118, 119) και σε γηραιό άγιο στηθαρίου (εικ. 73, 149), των οποίων τα ένδύματα έχουν πλούσια και, στην επαναληπτική διεργασία της, περίτεχνη πτυχολογία, με σύσταση που ανατρέχει σε κομνήνεια πρότυπα· των αγγέλων θυμίζει ανάλογα δείγματα του κυρίως ναού, σαν του πρώτου αρχιερέα στην Κρίση του Πιλάτου (εικ. 10).

Στις όρθιες μορφές η πτυχολογία κρατείται σε ήπιότερο τόνο. Μαλακές και άραιες γραμμικές πτυχές με φορά προς τα κάτω ή διαγώνιες και καμπύλες σε επάλληλη διάταξη, συχνότερα δε πυκνές και παράλληλες κατακόρυφες πινελιές, με αποχρώσεις που σβήνουν στο χρώμα του ύφασματος, διαμορφώνουν το ένδυμα· ανάλογα με τη στάση, διαγράφουν τα μέλη και σμειώνουν την κίνηση, χωρίς να προβάλλουν τον όγκο του σώματος, που διαφαίνεται στο εύρος της μορφής και στην καμπύλη των ώμων. Οι πυκνές, αλληπάλληλες και χυτές πινελιές των πτυχών, όπως σε πρόσωπα της Λιτανείας (εικ. 50, 52-54, 129-132) και του Στιχηρού των Χριστουγέννων (εικ. 57, 135, 137), προσομοιάζουν με εκείνες του ιματίου του Χριστού στην Κρίση του

Πιλάτου (εἰκ. 10). Ξηρότερες γραμμὲς ἀκολουθοῦν τὶς ἔντονες χαράξεις τῶν πτυχώσεων στὸ φόρεμα τῆς ὁσίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας (εἰκ. 67), ἐνῶ μὲ λεπτότητα δηλώνεται, ἀντίστοιχα, τὸ χαρακτὸ σχέδιό τους σὲ ἀρχιερεῖς καὶ αἰρετικούς τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων (εἰκ. 41, 115, 117) ἢ στὸν ἅγιο Πλάτωνα (εἰκ. 72, 150).

Τὰ φορέματα εἶναι πλατιά καὶ ἄνετα, γενικά, καὶ διαρθρώνονται πάντα σὲ λογικὴ συνάρτηση μὲ τὸ σῶμα. Συχνὰ καλύπτουν μὲ ἀναδίπλωση τὴ ζωστὴ μέση, σχηματίζοντας πλούσια καρπύλη (εἰκ. 50, 52-55, 58, 62), καὶ στὸ κράσπεδο καταλήγουν ἴσια. Ἀντίθετα, στὸν πρῶτο ἀπὸ τοὺς δύο νέους στὴ σκηνὴ τῆς πιθανῆς διακόνισσας (εἰκ. 52), στὸν γηραιὸ μάγο, τὴν προσωποποιημένη γῆ καὶ τὸν νεαρὸ ποιμένα στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 58, 60, 62) οἱ κύριες πτυχὲς τοῦ χιτῶνα καὶ τοῦ μανδύα ἀπολήγουν ἐλεύθερα μὲ ἀραιὸ καὶ φυσικὸ κυματισμὸ στὴν παρυφῆ καὶ μὲ εὐκίνητες ἢ μὲ πιὸ δύσκαμπτες καὶ ὀξύτερες ἀναδιπλώσεις πού δείχνουν, ἀντίστοιχα, τὴν ἐλαφρότητα ἢ τὸ βάρος τοῦ ὑφάσματος.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ ἅγιος Ἀνεμόδοτος στὸ σωζόμενο τμήμα τῆς τοιχογραφίας (εἰκ. 148). Ὁ μανδύας του σὲ ἀπαλὸ πράσινο χρῶμα, φωτισμένος στοὺς ὤμους καὶ στὸ ἄνοιγμα μὲ λευκὸ πού λειαίνει τὴν ἐπιφάνεια καὶ διαρθρωμένος μὲ λίγες λεπτὲς γραμμικὲς πτυχὲς, διαγράφει καὶ δηλώνει μὲ τὴν ὁμοιογένεια τῆς ζωγραφικῆς ὑφῆς του καθαρότερη ἀπὸ τῶν ἄλλων μορφῶν τὴ σωματικὴ εὐρωστία τοῦ νεαροῦ ἁγίου. Ἡ ὀγκρῆ μορφή, μὲ εὐρὺ στέρνο, ἄνετα χαμπλωμένους ὤμους, στιβαρὸ λαιμὸ καὶ δυνατὸ κεφάλι, δίνει τὴν αἴσθηση γλυπτικῆς ὑπόστασης πού υπερβαίνει τὰ ἐπίπεδα τῆς εἰκόνας.

Ἐντονη, ἂν καὶ ἠπιότερη, πλαστικὴ παρουσία ἔχει ἐπίσης, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, ὁ ἅγιος Εὐγραφος (εἰκ. 70, 146). Τὸ ἀνάγλυφο τῆς πλατιᾶς μορφῆς του ἀναδεικνύεται μὲ ἀνάλογα σωματικὰ γνωρίσματα, ἐνῶ ἡ μαλακὴ πτύχωση καὶ τὰ χρώματα στὰ φορέματα ἡρεμοῦν τὴν ἐντύπωσή του. Ἐσ σημειωθεῖ ὅτι, ὅπως καὶ οἱ ὁμόλογοι ἅγιοι στὴν τριάδα τῶν φορητῶν εἰκόνων πού κοσμοῦν τὸ μέτωπο τοῦ νότιου τόξου (εἰκ. 68, 69), ὁ Εὐγραφος φέρει φωτοστέφανο πού τὸν διαχωρίζει ἀπὸ τὸν ὄχροκάστανο, χρυσιζόντα κάμπο τῆς εἰκόνας μὲ ἀνοικτότερο, διαφορετικὸ ἀπὸ τὴ ζεστὴ ὄχρα του στοὺς λοιποὺς ἁγίους τοῦ νάρθηκα, ὄχρόλευκο καὶ ὡσὰν μεταλλικῆς ὑφῆς χρῶμα.

Ἡ διακόνισσα, πιθανῶς, καὶ οἱ κυρίες σὲ πρῶτο ἐπίπεδο ἀριστερὰ τῆς πομπῆς στὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας (εἰκ. 50, 52) διακρίνονται μὲ τὸ μνημειακὸ ἀνάστημα, τὴ συμπα-

γή, πλατιά καὶ τονισμένη στοὺς ὤμους διαγραφὴ τοῦ σώματος καὶ τὸ γεμάτο πρόσωπο, πού προσδίδουν στὴν ἐμφάνισή τους τὴ βαρύτητα τοῦ ὀγκροῦ, ὅπως διατυπώνεται σὲ σύγχρονη τάση τῆς τέχνης. Ἀλλὰ τὴν ἐκδήλωσή του, ὑποταγμένη στὰ ἐπίπεδα τῆς εἰκόνας, ἰσορροπεῖ καὶ κατασιγάξει ἡ ζωγραφικὴ καὶ χρωματικὰ ἐνιαία διεργασία τῆς ἐπιφάνειας στὰ ἐνδύματα, πού ἐναρμονίζεται ὡς πρὸς τὸν ἡρεμὸ τόνο μὲ τῶν ἄλλων μορφῶν.

Τὰ πρόσωπα ἔχουν ὡσειδὲς σχῆμα, μὲ χαμπλὸ ἢ καὶ ψηλὸ μέτωπο καὶ πλατιῆς παρειές, καὶ μακραίνουν στοὺς γενειοφόρους, ἐνῶ σὲ γυναῖκες τῆς Λιτανείας τυλιγμένα μὲ τὸ μαντῆλι ἀποδίδονται στρογγυλά. Τὰ χαρακτηριστικὰ τους εἶναι ἀδρὰ καὶ κανονικά, τὸ ἥθος σοβαρὸ καί, γενικότερα, μᾶλλον βαρὺ· ἡ ἔκφραση, ἀνοικτὴ καὶ ἐναργής, ἀναδίδει ἐσωτερικὴ γαλήνη, ἔντονη σκέψη καὶ προσοχή, εἴτε πρόδηλο, μετρημένο στὸν τόνο του πάθος.

Οἱ φυσιογνωμίες ποικίλλουν ὡς πρὸς τὸν τύπο, τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἔκφραση, ἐπίσης στὸ εἶδος τῆς κόμης καὶ τῆς γενειάδας, καὶ δείχνουν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ διερεύνηση τοῦ ἀτομικοῦ χαρακτῆρα, πού διαφοροποιεῖ τὴν προσωπικότητα τῶν εἰκονιζομένων μορφῶν. Ἡ ἀναζήτηση τῆς ἐξατομίκευσης τῶν προσώπων, ἀντιληπτὴ ἀκόμη καὶ στίς μικρογραφημένες μὲ συνοπτικὰ μέσα γυναῖκες πού δέονται στοὺς ἐξῶστες τοῦ κτιρίου στὴ Λιτανεία (εἰκ. 48, 49, 122), εἶναι ἐμφανῆς στὴν ἀπαλὴ καὶ ρεμβῶδη ἔκφραση τοῦ νεαροῦ μάγου στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 59, 138), στὸ σοβαρὸ, ὑπερήφανο ἥθος τοῦ ἁγίου Εὐγράφου (εἰκ. 70, 146), στὸ πάθος πού ἀναβλύζει στὸ βλέμμα τῆς ὁσίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας (εἰκ. 67).

Στὴν ἐντυπωσιακὴ μορφή τῆς ὁσίας τὸ βάρος τοῦ γήρατος καὶ τῆς πολύχρονης ἀσκησης ἀποτυπώνεται στὸ λιγνὸ σῶμα καὶ στὸ στεγνὸ, διαβρωμένο ἀπὸ τὶς ρυτίδες πρόσωπο, μὲ τὴ γαμψὴ μύτη, τὴν κρεμασμένη γνάθο, τὸ μυτερὸ καὶ προτεταμένο πιγούνη, τὰ σκληρὰ μαλλιά καὶ τὰ γωνιώδη καὶ ὅμοια ἀσπρισμένα φρύδια. Τὰ χέρια τῆς εἶναι ὑπερβολικὰ μακριά, ὅπως ἀνάλογα τὰ χέρια τοῦ ἀνθρώπου στὴ Λιτανεία πού προσφέρει τὰ φωκάδια (εἰκ. 54, 132) καὶ ὁ ἐπιμνησκυμένος βραχίονας τοῦ Ἀβραὰμ στὴ Φιλοξενία (εἰκ. 43, 118), ἐνῶ σὲ φανερὴ σχεδιαστικὴ ἀστοχία ὀφείλεται ἡ ἀφύσικη θέση ἀπὸ τὴν ὁποία προβάλλει τὸ δεξιὸ χεῖρ τῆς Μαρίας. Σχεδιαστικὲς ἀβλεπίες παρατηροῦνται καὶ ἄλλοῦ, στὰ ἄνισα καὶ μὲ ἔντονη βράχυνση χέρια τοῦ καλοῦ ληστῆ στὴ Δευτέρα Παρουσία (εἰκ. 39) καὶ τοῦ ἁγίου στὴ βόρεια παραστάδα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς

(εἰκ. 56), εἴτε στοὺς λίγο διαφορετικὸ σχῆμα ποὺ ἔχουν τὰ αὐτιά τοῦ ἁγίου Πλάτωνος (εἰκ. 72, 150) καὶ ἀνώνυμου ἁγίου σὲ στηθάριο τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς (εἰκ. 73, 149).

Τὸ πλάσιμο στοὺς πρόσωπο καὶ στὰ ἄλλα γυμνὰ μέρη, ὅσο φαίνεται στὴ σημερινὴ κατάστασι τῶν τοιχογραφιῶν, εἶναι μαλακὸ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ σύστασι καὶ παρουσιάζει σὲ κάθε μορφὴ ἰκανὴ χρωματικὴ ὁμοιογένεια. Καστανώπο, σταρόχρωμο, ὑπόφαιο, διαβαθμίζεται μὲ διάχυτο φωτισμὸ ὄχρα καὶ λευκοῦ στὰ σαρκώματα καὶ μὲ ἀπαλὲς ἢ βαριὲς στὰ ἄκρα σκιὲς καὶ ἀποδίδει ἐνιαία, κάποτε πυκνὴ ἀπὸ τὶς ἀλλεπάλληλες πινελιές, ἐπιφάνεια ποὺ ἀφήνει τὰ χαρακτηριστικὰ καθαρὰ. Τὰ φῶτα, μὲ λίγες λευκὲς ζωρὲς πινελιές, περιορίζονται σὲ καίρια σημεῖα. Στὶς γυναῖκες τοῦ δεξιοῦ τῆς πομπῆς στὴ Λιτανεία (εἰκ. 51) τὸ σταρόχρωμο σάρκωμα σμίγει στὰ ἄκρα μὲ ἀνάλαφρο πράσινο καὶ στὶς μικρὲς μορφὲς τῶν γυναικῶν στοὺς ἐξῶστες (εἰκ. 48, 49) τὸ πρόσωπο, ἰδίως στὶς κόρες, φωτίζεται ὁλόκληρο μὲ λευκὸ, στὴν Ἐλισάβετ (εἰκ. 65) παίρνει σχεδὸν τὸ χρῶμα τῆς ὄχρα στοὺς φωτοστέφανο, μὲ ἀπότομη μετάβασι σὲ καστανὲς σκιὲς.

Μὲ σύνθετη ὑψὴ καὶ τρόπους συνάρτητους μὲ τὴ σημασία, τὴ θέσι καὶ τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν, ποὺ διαφοροποιοῦνται καὶ στὴν ἴδια παράστασι, ὅπως συμβαίνει στὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας καὶ στοὺς Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων, τὸ πλάσιμο ἀποδίδει ζωγραφικὰ τὸ ἀνάγλυφο καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν σαρκωμένων προσώπων, καθὼς στὸν ἅγιον Ἄνεμπόδιστο (εἰκ. 148), στοὺς μάγους καὶ τοὺς ἀνθρώπους, κάτω, τοῦ Στιχηροῦ (εἰκ. 59, 61, 138, 140). Στὸς νεαροὺς τῶν σκηνῶν τῆς ἀγορᾶς καὶ στὶς γυναῖκες ποὺ δέονται στοὺς ἐξῶστες τοῦ κτιρίου στὴ Λιτανεία (εἰκ. 48, 49, 52-55), μὲ τὰ σχεδὸν ἀφώτιστα καὶ, ἀντίστοιχα, ὁλόφωτα πρόσωπα, καὶ στοὺς ποιμένες τοῦ Στιχηροῦ (εἰκ. 62, 139) διαγράφεται πρὸς ἀπλὸ ἢ καὶ ἐπίπεδο στὴ μονοχρωμία του, μὲ διάφανες καὶ ἄλλοῦ βαθύτερες εἴτε λανθάνουσες στὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου σκιὲς.

Μὲ φυσικότητα ἀποδίδεται ἡ σκιά στὸν γερὸ καὶ ὀρθοστημένον λαιμὸ καὶ ἡ, δίχως σχηματοποίηση, σύνδεσι του μὲ τὸ στέρνο δηλώνεται μὲ μαλακὴ καμπύλη, ἐνῶ σὲ ἠλικιωμένον ἀξιωματοῦχο στοὺς δεξιὸ ἡμιχόριο τῶν ἀνθρώπων στοὺς Στιχηρὸ (εἰκ. 63, 141) ἡ πυκνὴ διάρθρωσι τῆς ἐπιφάνειας τονίζει τὸν μυῶδη ὄγκο του. Τὰ χέρια, ἐκφραστικὰ στὴν κίνησι, ἔχουν συνήθως μακριὰ ἀσπόνδυλα δάκτυλα μὲ διακριτὰ περιγράμματα καὶ συχνὰ σχεδιασμένα τὰ νύχια, καὶ πλάθονται ἐπίσης μὲ μαλακὴ φωτοσκίασι.

Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου διαμορφώ-

νονται ἀνάλογα μὲ τὸν τύπο του. Ἔχουν ποικιλία στοὺς σχῆμα καὶ γράφονται μὲ ἀδρὲς σταθερὲς πινελιές σὲ καστανὸ καί, σπανιότερα, σὲ μελανὸ χρῶμα. Κυριαρχοῦν στὴν ἐντύπωσι τὰ ἀμυγδαλωτά, μεγαλωμένα μὲ τὴ σκίασι μάτια. Εἶναι ἀνοικτόχρωμα ἢ βαθύχρωμα καστανά, καὶ γαλανὰ σὲ γυναῖκες στοὺς ἐξῶστες τοῦ κτιρίου στὴ Λιτανεία, μὲ δηλωμένη τὴν κόρη, καθαρὸ ἢ θαμπωμένο ἀσπράδι καὶ ἴριδα συχνὰ στρογγυλὴ, καὶ μὲ βαριὰ βλέφαρα, μὲ φωτισμένο τὸ ἐπάνω καὶ τὸ κάτω βυθισμένο στὴ σκιά, ποὺ βαθαίνει τὸ βλέμμα. Τὰ φρύδια, ἔντονα καὶ στοὺς ἄνδρες συνήθως δασιά, ἀκολουθοῦν τοξωτὴ ἢ εὐθεία, σπανιότερα γωνιώδη, γραμμὴ καὶ συχνὰ σμίγουν μὲ σκιά στὴ ρίζα τῆς μύτης. Τὸ στόμα εἶναι κανονικὸ, μὲ σκιερὸ τὸ ἐπάνω χεῖλος καὶ τὸ κάτω, ποὺ ἐνίοτε σχεδιάζεται μὲ μακριὰ καὶ εἰσέχουσα ἀπὸ τὰ ἄκρα καμπύλη, φωτισμένο μὲ καστανέρυθρο χρῶμα. Ἡ μύτη εἶναι ἐπίσης κανονικὴ ἢ καὶ μακριὰ, μὲ ἴσια καὶ σπανίως κυρτὴ, λεπτὴ στὴ φωτεινὴ ἐπιφάνεια ράχη.

Ἡ κόμη καὶ ἡ γενειάδα ποικίλλουν στὸν τύπο τους καὶ ἀποδίδονται, σύμφωνα μὲ τὴν ἡλικία, σὲ καστανὸ καὶ καστανέρυθρο μὲ ὄχρες ἀνταγείες, λευκὸ καὶ φαιὸ χρῶμα. Στὶς γυναῖκες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Μαρία τὴν Αἰγυπτία, τὰ μαλλιά εἶναι μακριὰ καὶ χυτὰ στοὺς ὤμους, ὅπως καὶ σὲ μερικὲς ἀνδρικές μορφές, στοὺς ἀγγέλους καὶ τὸν Ἀβραὰμ στὴ Φιλοξενία καὶ τοὺς ἁγίους στοὺς τύμπανο τοῦ νοτιοανατολικοῦ ἀψιδώματος καὶ στὴ βόρεια παραστάδα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Στὸς ἄνδρες εἶναι συνήθως κοντὰ, κυματιστὰ εἴτε ἴσια ἄλλοτε, τὸ ἴδιο συχνὰ, φθάνουν ἕως τὸ μέσο τοῦ αὐχένα, σχηματίζοντας πλούσια καὶ χαρακτηριστικὴ στοὺς εἶδος τῆς κόμμωσι, μὲ διαφορὲς παραλλαγές, ποὺ πλαταίνει πυκνὴ πρὸς τὰ κάτω μὲ κυματισμοὺς καὶ βοστρύχους ἢ φέρεται μὲ ζωρὸτερη κίνησι πρὸς τὰ πίσω. Τὸ μουστάκι, πυκνὸ καὶ μακρὸ, ἐνώνεται μὲ τὴ γενειάδα, ποὺ εἶναι κοντὴ, στρογγυλὴ καὶ σὲ ἄλλες μορφές μακρύτερη, μὲ καμπύλη, διχαλωτὴ καὶ ὀξεία ἀπόληξι. Οἱ λεπτομέρειες στὰ μαλλιά καὶ τὰ γενεα διαμορφώνονται μὲ ἀδρὲς γραμμικὲς καὶ ἐλεύθερες πινελιές, ἐνῶ ἄλλοῦ, γιὰ παράδειγμα στὴ γενειάδα τοῦ γηραιοῦ μάγου στοὺς Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 59, 138), συντίθενται σὲ ὁμοιογενὲς σῶμα μὲ φυσικὴ σὲ χρῶμα καὶ ὄγκο ἀπόδοσι. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι στὸν τελευταῖο ἢ σπανιότερη θέσι τῆς γενειάδας, ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν κίνησι τῆς κεφαλῆς καί, χωρίζοντας ἀπὸ τὸν λαιμὸ, ὅπως ἐκεῖνη τοῦ Χάζαρι (εἰκ. 53, 131), πέφτει ἴσια μπροστά.

Οἱ διαφορὲς ποὺ παρατηροῦνται ὡς πρὸς τὸν τρόπο τῆς ἐργασίας δύσκολα μποροῦν νὰ βοηθή-

σουν στη σαφή διάκριση τῶν τοιχογραφιῶν κατὰ τόπους καὶ νὰ τεκμηριώσουν τὴν ἀνεπιφύλακτη ἀπόδοσή τους στὸν ὑπεύθυνο τῆς ἰστορίας καί, ἀντίστοιχα, σὲ συνεργάτη ἢ βοηθούς του. Ἀρκοῦν γιὰ τοῦτο μερικὰ παραδείγματα.

Στὸ ἐνιαῖο ὕψος τῆς διακόσμησης, οἱ παραστάσεις τῆς Φυγῆς τῆς Ἑλισάβετ (εἰκ. 65) καὶ τῆς ὁσίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας (εἰκ. 67) δίνουν δείγματα ξηρότερης, τραχύτερης στὴ γραμμὴ καὶ τὸ χρῶμα ζωγραφικῆς, μὲ τὴν ὁποία συνδέεται στὸ χρωματικὸ ποιόν τῆς ἡ καθαρὴ καὶ εὐχυρμη νεανικὴ μορφή τοῦ ἁγίου Πλάτωνος (εἰκ. 72), ὅπου, πάλι, οἱ πτυχές καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ λευκοῦ ὑφάσματος στὸν ὄμο του γράφονται μὲ γαλάζιο, καθὼς στὸ μαφόριο τῆς Ἑλισάβετ. Τὴ συντηρητικὴ ἔρμηνεία τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 43) χαρακτηρίζει ἡ γραμμικὴ κινητικότητα τῶν πτυχώσεων στὰ φορέματα τῶν ἀγγέλων, ποὺ διακρίνει, καὶ μὲ τὰ ἴδια τοῦ ἱματίου τους χρώματα, τὸ ἔνδυμα γυναικοῦ ἁγίου σὲ στηθάριο τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς (εἰκ. 73), ἐνῶ τὸ πρόσωπο τῆς Σάρρας πλάθεται ὅπως τῆς Ἑλισάβετ μέ, ἡπιότερο ἐκείνης, τόνο ζεστῆς ὄχρας. Σημαντικὴ ἔνδειξη γιὰ τὴ διαφορὰ ἐργασίας στὶς μεγάλες παραστάσεις τῆς δυτικῆς πλευρᾶς σημειώνεται στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων, στὸν ὄμιλο τῶν ἀνθρώπων ποὺ ὑμνοῦν τὴ Θεοτόκο. Οἱ σωζόμενοι στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο (εἰκ. 61, 140) ἔχουν λαγαρὸ καὶ ἀβρό, ὅμοιο μὲ τῶν μάγων ἐπάνω, πλάσιμο τοῦ προσώπου, ποὺ ἀντιτίθεται στὸ ἔντονο, βαρὺ καὶ πυκνὸ τῶν δύο ἀξιωματούχων, ἰδίως, στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο ποὺ στέκονται ψηλότερα πίσω (εἰκ. 63, 141).

Τὰ ποικίλα στοιχεῖα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῶν μορφῶν ὑποδηλώνουν τὴ συμμετοχὴ δύο, ἴσως, ἢ περισσοτέρων ζωγράφων στὸ συνεργεῖο τοῦ νάρθηκα, χωρὶς νὰ ἐπιτρέπουν, καθὼς ἀναφέρθηκε, τὴν ἀπρόσκοπτη διάκριση τῆς ἐργασίας ἐκάστου στὶς διαφορὲς ἐπιφάνειες. Ἡ παρουσία τοῦ ἰθύνοντος ζωγράφου εἶναι φανερὴ στὶς ἐμπνευσμένες συνθέσεις τῶν δυτικῶν ἀφιδωμάτων, ἐπίσης σὲ ἁγίους ὅπως ὁ Ἀνεμπόδιστος καὶ ὁ Εὐγραφος, καὶ αἰσθητὴ ἡ συμμετοχὴ ἐνὸς ἱκανοῦ, ἂν καὶ στὴν ἄνιση ἐργασία πρὸ συγκρατημένου τεχνίτη στὶς Οἰκουμηνικὲς Συνόδους καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις καὶ ἁγίους στὸ νότιο μέρος τοῦ νάρθηκα. Εἶναι δὲ πολὺ πιθανὸ ὅτι δὲν ὑπῆρξε αὐστηρὸς κατὰ τόπους περιορισμὸς γιὰ κάθε ζωγράφο ὡς πρὸς τὴν ἔκταση ποὺ θὰ εἶχε ἡ ἐργασία του στὴ διακόσμηση. Ἀλλὰ οὐσιαστικότερα εἶναι τὰ συναγόμενα γιὰ τὴν εὐρύτητα γνώσης καὶ ἀντίληψης ποὺ καθόρισε, μὲ ἐπάρκεια ἔκφρασης, τὴ συνδιαλλαγὴ τῶν ζωγραφικῶν στοιχείων σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴ

συλλογικὴ ἔρμηνεία καί, κατὰ μέρος, στὴ διάπλαση καὶ τὸν χαρακτηρισμὸ τῶν μορφῶν, μὲ τρόπο ποὺ συνάδει στὸν τύπο καὶ ἀποδίδει τὸ πνεῦμα καὶ τὸ ἦθος τῶν παριστανομένων προσώπων.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα συναριθμοῦνται στὰ ζωγραφικὰ ἔργα ποὺ κόσμησαν κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα τὶς ἐκκλησίες στὴν πόλη τῆς Ἄρτας καὶ στὴν πλατιὰ περιοχὴ τῆς. Εἰδικότερα, καταλέγονται στὴν ὁμάδα αὐτῶν ποὺ σώζονται ἀπὸ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ αἰῶνα. Πρόκειται, ἀκριβῶς, γιὰ τὶς τοιχογραφίες ἀπὸ πρώτη ἢ δεύτερη φάση ἐργασιῶν στὸ καθολικὸ τῶν ἄλλοτε μονῶν τῆς Ἁγίας Θεοδώρας στὴν πόλη⁴⁶², τῆς πλησιόχωρης Βλαχέρνας, τῆς Παντάνασσας κοντὰ στὴ Φιλιππιάδα⁴⁶³, τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Κατσούρη στοὺς Πλησιούς⁴⁶⁴ καὶ τῆς Κόκκινης Ἐκκλησιᾶς ἢ Παναγίας τῆς Βελλᾶς στὸ Παλιοχώρι, κοντὰ στὸ Βουλγαρέλι (σήμερα Δροσοπηγή)⁴⁶⁵, ἀφιερωμένης ἀρχικὰ στὴ Θεοτόκο τὴν Πανύμνητο⁴⁶⁶, καὶ γιὰ τὸν

462. Παπαδοπούλου, Τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Θεοδώρας ὁ.π. (σημ. 11) 100. Βοκοτόπουλος, Ἡ τέχνη στὴν Ἠπειρο 53. Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 51 κέ., εἰκ. 44, 45.

463. Ἔργον 2005, 54 κέ., εἰκ. 48-51. Βοκοτόπουλος, *Παντάνασσα Φιλιππιάδος* 58 κέ., εἰκ. 56-62. Ὁ ἴδιος, Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς Παντανάσσης 73 κέ., εἰκ. 1-7. Βελένης, *Γραπτὲς ἐπιγραφές τῆς Παντάνασσας* 81 κέ., εἰκ. 1-4.

464. Σωτηρίου, Ἡ πρῶτος παλαιολόγειος ἀναγέννησις ὁ.π. (σημ. 228) 629 κέ., πίν. 61.2. Djurić, *La peinture murale byzantine* 222 κέ., πίν. XV.29. D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century, L'art byzantin au début du XIV^e siècle, Symposium de Gracanica 1973* (Βεογραδ 1978) 57, εἰκ. 3. Ἡ ἴδια, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος* (Ἀθῆνα 1978) 62, εἰκ. 79. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας εἰκ. 15-17. Τ. Παπαμαστοράκης, Ἁγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη: τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου, *Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου* 421, εἰκ. 1-3. Safran, *Exploring Artistic Links* ὁ.π. (σημ. 57) 460 κέ., εἰκ. 10, 11. Καμαρούλιας, *Τὰ μοναστήρια τῆς Ἠπείρου Β'* εἰκ. 394, 396, 397. Καλοπίση-Βέρτη, Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ 67 κέ., Παπαδοπούλου, *Ἡ βυζαντινὴ Ἄρτα* 32 κέ., εἰκ. 25-27. Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 47, εἰκ. 38-41.

465. Ὁρλάνδος, Κόκκινη Ἐκκλησιὰ 160 κέ., εἰκ. 9-19. *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες* ἀρ. 45, πίν. 19α (Π. Βοκοτόπουλος). Djurić, *La peinture murale byzantine* 222, πίν. XIII.25. Καμαρούλιας ὁ.π. (σημ. 464) εἰκ. 294-297. Καλοπίση-Βέρτη, Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ 66 κέ. Παπαδοπούλου, *Ἡ βυζαντινὴ Ἄρτα* 121 κέ., εἰκ. 141-144. Βοκοτόπουλος, Ἡ τέχνη στὴν Ἠπειρο 52, πίν. 37α. *Faith and Power* ἀρ. 42 (V. N. Papadopoulou). Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 46 κέ., εἰκ. 33, 34-37.

466. Ὁρλάνδος, Κόκκινη Ἐκκλησιὰ 164 κέ., εἰκ. 21. Κατοσρός, *Λόγια στοιχεῖα* 524 κέ. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatorial Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth*

κορυφαίο, μοναδικό τῆς ἐποχῆς ψηφιδωτὸ διάκοσμο στὴν τότε μονὴ τῆς Παρηγορήτισσας⁴⁶⁷. Ἔργα ποὺ ἐντάσσονται στοὺς χρόνους τοῦ δεσποτῆ Νικηφόρου Α΄ καὶ τῆς βασίλισσας Ἄνας Παλαιολογίνας, δὲν ὑπολείπονται ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ ἐκείνων ποὺ παραδόθηκαν ἀπὸ τὶς προηγούμενες δεκαετίες ζωῆς τοῦ ἡπειρωτικοῦ κράτους⁴⁶⁸.

Μὲ τὸν ἡγεμονικὸ οἶκο συνδέεται ἄμεσα ἡ δημιουργία τῶν ψηφιδωτῶν στὴν Παρηγορήτισσα καὶ τῶν τοιχογραφιῶν στὴν Παντάνασσα, κατὰ πᾶσα πιθανότητα δὲ στὴν Ἁγία Θεοδώρα⁴⁶⁹ καὶ στὴ Βλαχέρνα, καὶ μὲ ὑψηλὸ ἀξίωματοῦχο τοῦ δεσποτάτου, τὸν πρωτοστράτορα Θεόδωρο Τζιμισκί, τῶν τοιχογραφιῶν στὴν Κόκκινη Ἐκκλησιὰ τοῦ Βουλγαρελίου⁴⁷⁰. Ἡ ιδιότητα τῶν κτιτόρων καὶ δωρητῶν προκαθόρισε, μὲ τὴν ἀνεση τῆς ἐπιλογῆς καὶ ἀνάθεσης τῶν ἔργων σὲ σπουδαίους ἀγιογράφους καὶ τῆς παροχῆς τῶν ἀπαιτούμενων μέσων, τὸ ἀνώτερο ἐπίπεδο τῆς τέχνης ποὺ διαπιστώνεται στὸ σύνολο αὐτῶν τῶν διακοσμήσεων, οἱ ὁποῖες φανερώνουν τὴν ἀνθησὴ τῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἄρτα κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα.

Ὅσο εἶναι γνωστὲς στὴν ἀποσπασματικὴ τους κατάσταση, οἱ ἀναφερόμενες διακοσμήσεις δείχνουν, μὲ πλούσιες ἀποχρώσεις ἔκφρασης, τὴν ἄμεση εἴτε ἔμμεση, πλὴν στενὴ, ἐπαφὴ τῶν ζωγράφων ποὺ ἐργάσθηκαν στὶς ἐκκλησίες τῆς Ἄρτας μὲ τὰ προοδευτικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐκπορεύονταν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἄλλωστε, στὴν πρωτεύουσα τοῦ Βυζαντίου ὀδηγοῦν μὲ στερρὴν πιθανότητα τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Παρηγορήτισσας καὶ σαφῶς στὸ εἰκονογραφικὸ μέρος οἱ τοιχογραφίες τῆς Βλαχέρνας μὲ τὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας «τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει»⁴⁷¹. Στὴν ἴδια κατεύθυνση προσανατολίζουν μὲ τὴ θεματογραφία τους οἱ οἰκογενειακὲς προσωπογραφίες τῶν κτιτόρων στὸ περίστω τοῦ ναοῦ τῆς Παντάνασσας⁴⁷² καὶ στὴν Κόκκινη Ἐκκλησιὰ.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, τὰ ιδιαίτερα συστατικὰ τῆς ζωγραφικῆς καὶ εἰκονογραφικῆς ἑρμηνείας στὶς διάφορες ἐκφάνσεις τῶν ἔργων δηλοποιοῦν τὸν μᾶλλον συγκρατημένο χαρακτῆρα τῆς τέχνης ποὺ καλλιιεργήθηκε στὸ ἔδαφος τῆς Ἄρτας. Μιᾶς ἐπαρχιακῆς πρωτεύουσας, δηλαδή, ἡ ὁποία περιόρισε τὴν καλλιτεχνικὴ ἐκπροσώπησή της σὲ ἐπάξια τῶν κτιτόρων, ἐνίοτε ἐξαιρετικὰ καὶ ὀψωσδήποτε σημαντικὰ, δημιουργήματα ποὺ ἀνταποκρίνονταν στὴ φύση τοῦ ἡπειρωτικοῦ κράτους, συγκεκριμένα δὲ στὶς ἐκ προοιμίου συντηρητικὲς πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς δομές του – σπανιότερα, μόνο, ἐμφυχωμένα μὲ τὴν ἔξαρση, τὸ μέγεθος καὶ τὴν τολμῆ τοῦ νέου ποὺ ἀνασταίνουν τὰ ἔργα τῆς πρώτης γραμμῆς. Παράλληλα, ὅμως, αὐτὴ ἡ ἐπαρχιακὴ

πρωτεύουσα συγκατένευσε στὴ δυνατὴ δραματικὴ διατύπωση τῶν μορφῶν στὸν τροῦλο τῆς Παρηγορήτισσας καὶ ἀποδέχθηκε τὴν τολμηρὴ ἀναπαράσταση τῆς κωνσταντινουπολίτικης Λιτανείας στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας ἢ τὸ πρωτοποριακὸ ὑμνογραφικὸ θέμα τοῦ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» στὴν ἴδια μονή· συνάμα, ἐνστερνίσθηκε προηγμένες τεχνοτροπικὲς ἀπόψεις τῶν χρόνων στὶς τοιχογραφίες τῶν ναῶν της, ποὺ ἀποδόθηκαν μὲ συγκροτημένη ἑρμηνεία καὶ μέ, πέραν τοῦ μέσου ὄρου, εὐκοσμη καὶ ὄριμη τέχνη, ποὺ δικαιώνει τὴν ἐξέχουσα τότε θέση τῆς πόλης.

Ἀτελῶς ἀκόμη γνωστὲς, οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἄρτας ἀπὸ τὴν τελευταία τριακονταετία τοῦ 13ου αἰώνα δείχνουν ἔργα διαφορετικῆς ιδιοσυστασίας σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ πρόσωπο τῶν δημιουργῶν τους. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη οἱ τοιχογραφίες στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας δὲν παρουσιάζουν σοβαρὰ στοιχεῖα συνδέσμου μὲ τὶς λοιπὲς διακοσμήσεις ποὺ θὰ ὀδηγοῦσαν σὲ ταύτιση τοῦ ζωγράφου τους. Οἱ συγκρίσεις ποὺ μποροῦν νὰ γίνουν μὲ τὶς λίγες προσιτὲς παραστάσεις τῶν ἄλλων ναῶν μαρτυροῦν τὸ ιδιαίτερο ὕψος, ὅσο καὶ τὸ κοινὸ πλαστικὸ σφρίγος ποὺ διακρίνει μὲ διάφορους τρόπους τὴ σύγχρονη τέχνη τους, ἐνῶ δὲν προσφέρουν πολλὰ γιὰ τὴ στενότερη χρονικὴ τους προσέγγιση.

Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες ποὺ ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα στὴν ἐκκλησιὰ τῆς Ἁγίας Θεοδώρας⁴⁷³ εἶναι γνωστὴ ἡ μορφὴ ἀγγέλου σὲ στρογγυλὸ στηθάριο μὲ κόκκινο κάμπο⁴⁷⁴. Μὲ τὰ συστατικὰ μιᾶς δυνατῆς τέχνης ποὺ κινεῖ μὲ εὐαισθησία

Century Churches of Greece (Wien 1992) 54 κέ., ἀρ. Α8, εἰκ. 15. Σύμφωνα μὲ τὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφή ΝΑΘ... ΕΙΣ ὌΝΟΜΑ ΤΕΘΗΤΟ ΤΗΣ | ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΕΙΣ ΚΛΙΣΗΝ ΣΥΝΗΡΜΟΣΤΩ [ΤΗΣ ΠΑΙΝΥΜΝΗΤΟΥ... (βλ. Καμαρούλια, *Τὰ μοναστήρια τῆς Ἠπείρου Β'* εἰκ. 294. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* εἰκ. 144).

467. Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτας* (ἐν Ἀθήναις 1963) 108 κέ., εἰκ. 122, 124, 125, πίν. 1-30.

468. βλ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας* 180 κέ., πίν. 1-9. Βοκοτόπουλος, *Ἡ τέχνη τοῦ «δεσποτάτου»* 229 κέ., εἰκ. 179, 180. Ὁ ἴδιος, *Ἡ τέχνη στὴν Ἠπειρο* 51 κέ. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 31 κέ., εἰκ. 17-30.

469. Παπαδοπούλου, *Τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Θεοδώρας* δ.π. (σημ. 11) 100. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 56.

470. Ὀρλάνδος, *Κόκκινη Ἐκκλησιὰ* 162, 165.

471. Πρβ. Safran, *San Pietro at Otranto* 160, σημ. 459.

472. Βοκοτόπουλος, *Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς Παντάνασσας* 76 κέ.

473. Ὁ.π. σημ. 462.

474. Σὲ μικρὸ ἡμερολόγιο τῆς 8ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων (2008), εἰκ. στὸν μῆνα Μάιο. Παπαδοπούλου - Τσιάρρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 52. βλ. ἐπίσης τὸν νεαρὸ ἅγιο ποὺ ταυτίζεται μὲ τὸν Δημήτριο (αὐτόθι 52, εἰκ. 45).

ἤρεμου πάθους τὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, ὁ ἄγγελος ἀποδίδεται μὲ σταθερὸ σχέδιο, ἀδρὰ περιγράμματα καὶ ἐπιτηδευμένο στὶς λεπτομέρειες πλάσιμο μὲ μαλακὴ φωτοσκίαση, ποῦ κύριο στοιχεῖο τοῦ ἀποτελοῦν τὰ ζωηρὰ καὶ πυκνὰ γραμμικὰ φῶτα, ὅπως ἀνάλογα σὲ φορητὲς εἰκόνες τῆς ἐποχῆς.

Ἡ μνημειώδης κτιτορικὴ παράσταση τῶν Κομνηνοδοικῶν, τοῦ δεσπότη Νικηφόρου Α' καὶ τῆς Ἄνας Παλαιολογίνας μὲ τὰ παιδιά τους, ἀπὸ τὸ περίστω τοῦ μεγάλου, ἐρειπωμένου ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Παντάνασσας κοντὰ στὴ Φιλιππιάδα ἔχει ἐπίσης, στὸ μέρος ποῦ διατηρήθηκε, τὰ γνωρίσματα σημαντικῆς τέχνης⁴⁷⁵. Δείχνει ἄφυγο χειρισμὸ τῆς ἐπίσημης σύνθεσης, μεστή χρωματικὴ ἄρμονία καὶ συγκροτημένη πτυχολογία, μὲ χρῶμα ποῦ συλλαμβάνει τὴ λάμψη τοῦ ἀτλαζωτοῦ ὑφάσματος στὸ λαγαρὸ ἱμάτιο τοῦ ἀριστεροῦ ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους ποῦ συνοδεύουν τὴ Θεοτόκο ἐπάνω. Τὸ σοφὸ πλάσιμο τῶν προσώπων εἰσάγει, καὶ μὲ τὸν τύπο τῶν χαρακτηριστικῶν, σὲ τρόπους οἰκείου τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τοὺς πρώιμους χρόνους τοῦ 14ου αἰώνα.

Οἱ τοιχογραφίες ἀπὸ τὴ δευτέρη διακόσμηση στὸν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Κατσούρη κοντὰ στοὺς Πλαιοῦς⁴⁷⁶, οἱ ὁποῖες σώζονται σὲ ἰκανὴ ἔκταση, παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τέχνη τοῦ φθίνοντος 13ου καὶ τοῦ ἐπερχομένου 14ου αἰώνα⁴⁷⁷ ποῦ θὰ ἐκτιμήσει ἡ ἐκκρεμοῦσα μελέτη τους. Τὶς διακρίνει δεξιόχειρ καὶ πολύτροπη ἐργασία, ἴσως δύο ζωγράφων, ποῦ διαρθρώνει ζωηρὸ τὸ ἀνάγλυφο τῶν μορφῶν, διερευνᾷ μὲ αἴσθηση τοῦ βάθους τὴ θέση τους στὸν χῶρο τῆς εἰκόνας, χειραγωγεῖ μὲ πολυειδεῖς σχηματισμοὺς τὴν πλούσια καὶ ἔντεχνη κίνηση τῶν πτυχῶν στὰ φορέματα καὶ προχωρεῖ στὴν πραγματιστικὴ ἀπόδοση τῆς φυσιογνωμίας μὲ διάφορους τύπους προσώπων, μὲ ἐναργὴ ἀτομικὸ χαρακτῆρα καὶ ἀνοικτὴ ἔκφραση.

Στὶς λίγες τοιχογραφίες ποῦ σώθηκαν στὴν Κόκκινη Ἐκκλησιά κοντὰ στὸ Βουλγαρέλι, ἀρχικὰ τῆς Θεοτόκου τῆς Πανυμνήτου, τοῦ ἔτους 1281 ἢ 1296⁴⁷⁸, περιλαμβάνεται ἡ σημαντικὴ κτιτορικὴ παράσταση, ποῦ εἰκονίζει τὸν πρωτοστράτορα καὶ κτίτορα Θεόδωρο Τζιμισκὴ μὲ τὴ συμβία του Μαρία καί, σὲ σύμμετρο ζευγὸς ἀπέναντι, τὸν ἀδελφὸ του Ἰωάννη Τζιμισκὴ μὲ τὴν Ἄνα νὰ δέονται στὴ Θεοτόκο ψηλά, στὴν ὁποία ὁ Θεόδωρος προσφέρει τὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ⁴⁷⁹. Ἡ ζωγραφικὴ, ἔντονη, συχνὰ μὲ ἀνοικτὰ χρῶματα στὰ ὑφάσματα, συνδυάζει τὴν ἀντίληψη τοῦ ὄγκου μὲ τὴν ἀδρὴ κομψότητα τοῦ σχεδίου. Ἐπιμελεῖται σθεναρὲς μορφές τῶν ἁγίων, μὲ πυκνὴ καὶ ἄμεση ἔκφραση τοῦ προσώπου καὶ ζωηρὴ πτυχολογία τοῦ ἐνδύματος, ἐνῶ

συχνὰ λεπτολογεῖ μὲ γραμμικὴ, κομνηνίου τρόπου, ἐπιτίδευση τὴν κόμη καὶ τὴ γενειάδα, καθὼς καὶ τὰ ὀλοκέντητα, βαριὰ καὶ ἀπτύχωτα φορέματα τῆς οἰκογένειας Τζιμισκῆ.

Σὲ σχέση μὲ τὰ ἀναφερόμενα ἔργα, στὴ διακόσμηση τοῦ νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας προέχει, ἰδίως στὴν ἐντύπωση τῶν μεγάλων συνθέσεων στὰ δυτικὰ ἀψιδώματα, ἡ ἀδρὴ ζωγραφικὴ τῶν εἰκονιζομένων προσώπων. Βασισμένη στὴν ἄρμονικὴ συνδιαλλαγή καὶ συνήχηση τῶν χρωμάτων καὶ στὴ λειτουργία τῆς φωτοσκίασης, ποῦ ἀπαλύνουν τὶς γραμμές, πρᾶνουν τοὺς ὄγκους καὶ ἀποδίδουν μαλακὲς καὶ ἐνιαεῖς ἐπιφάνειες, δημιουργεῖ κόσμιες μορφές, ποῦ ἀναδύονται μὲ ἥπια καὶ σχεδὸν σκιώδη ὑπόσταση, ὡσαύτως μὲ κρουστὴ πλαστικὴ ὑφὴ ἀπὸ τὸν ἀνοικτὸ κάμπο τῆς εἰκόνας καὶ ἐπιβάλλουν μὲ φυσικὴ ἀπλότητα στάσης τὴ διακριτικὴ καὶ ἐκφραστικὴ παρουσία τους.

Τὴν πνοὴ ἀριστοκρατικῆς τέχνης ποῦ ἀναδίδει ὁ διάκοσμος, ἐπίσης, τοῦ νάρθηκα συμπαρτυροῦν ἡ γλυκύτητα τοῦ χρώματος, ποῦ συμφωνεῖ μὲ τῶν τοιχογραφιῶν στὸν κυρίως ναό, ἡ κλασικὴ ἰσορροπία τῆς σύνθεσης καὶ ἡ εὐγένεια τοῦ κάλλους στὰ πρόσωπα, ὅπως τῶν μάγων στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 59, 138). Πρόκειται γιὰ συστατικὰ ποῦ φανερώνουν στὸ σύνολο τὴν καλλιτεχνικὴ καλλιέργεια, κατὰ πᾶσα πιθανότητα μὲ ρίζες στὴν Κωνσταντινούπολη, τοῦ ζωγράφου ὁ ὁποῖος εἶχε τὴν εὐθύνη τοῦ ἔργου. Σὲ ἐπιβεβαίωσή της ἔρχονται, κατὰ κύριο λόγο, οἱ ὑπερμεγέθεις εἰκόνες ποῦ κόσμησαν τὰ τυφλὰ ἀψιδώματα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς (εἰκ. 44, 56, 57).

Ὅχι μόνο τὸ κωνσταντινουπολίτικο, ἐξάλλου μοναδικό, εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς Λιτανείας τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας καὶ ἡ ἐξίσου καινοφανῆς

475. Ἔργον 2005, εἰκ. 48-50. Βοκοτόπουλος, *Παντάνασσα Φιλιππιάδος* εἰκ. 61, 62. Ὁ ἴδιος, Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς Παντανάσσης 78 κέ., εἰκ. 3-7. Ἡ τοιχογραφία χρονολογεῖται μὲ τὰ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα τῆς «κατὰ τὰ μέσα τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 13ου αἰ., πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Νικηφόρου, ποῦ τοποθετεῖται μετὰ τὶς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου 1296» (Βοκοτόπουλος, Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς Παντανάσσης 76) καὶ «στενότερα, ἐντὸς τοῦ θέρους τοῦ 1294» (Βελένης, *Γραπτὲς ἐπιγραφὲς τῆς Παντανάσσης* 83).

476. Βλ. σμρ. 464.

477. Βλ. καὶ Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα* ὁ.π. (σμρ. 464) 61, σμρ. 267 καὶ σ. 62.

478. Βλ. σμρ. 78, 465 καὶ 466. Γιὰ τὴν πιθανότερη χρονολόγησή τους στὸ ἔτος 1296 Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρας 181, σμρ. 16. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* ὁ.π. (σμρ. 466) 55.

479. Ὁρλάνδος, *Κόκκινη Ἐκκλησιά* 160 κέ., εἰκ. 12-15. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρα* 123 κέ., εἰκ. 143. Παπαδοπούλου - Τοῦαρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρας* εἰκ. 35, 36.

παράσταση του «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*», αλλά και η καθόλου ποιότητα της απόδοσης δείχνουν τη μεστή καλλιέργεια και τον στενό, πιθανώς, δεσμό του ζωγράφου με την πρωτεύουσα του Βυζαντίου, στην οποία παραπέμπουν τα ιστορούμενα. Με το αθένητο περιεχόμενο, την εικονογραφική διαπραγμάτευση και τον τρόπο της έρμηνείας, καθώς προσδιορίζεται από την εύχυμη και ανεπιτήδευτη ζωγραφική, από την πλούσια αφήγηση, την εὐμετρη πλοκή και το μνημειακό μέγεθος, οι δύο μεγάλες συνθέσεις είναι πρωτίστως αυτές που πραγματοποιούν την υπέρβαση· αυτές που απογειώνουν και μεταθέτουν το έργο του νάρθηκα σε άλλο, πέραν του ήπειρωτικού ορίζοντα, επίπεδο εικαστικών αξιών, τύπων και νοημάτων, που υιοθετήθηκαν με πληρότητα και τόλμη στο γυναικείο μοναστήρι της Άρτας.

Τα απορρέοντα νοήματα από την εικονογράφηση του νάρθηκα, που θα έκτεθούν στα επόμενα, έχουν συνδεθεί με σημαντικά πολιτικά και εκκλησιαστικά γεγονότα του Βυζαντίου, των ετών 1274-1284. Η πιθανή συσχέτισή τους με τα συμβάντα αυτής της δεκαετίας, στα οποία είχε συμμετοχή και η Ήπειρος, οδήγησε στην τοποθέτηση του διακόσμου στις αρχές της βασιλείας του Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου, και ίσως λίγο μετά το 1284⁴⁸⁰. Στη χρονολόγηση δεν αντιτίθενται τα τεχνοτροπικά γνωρίσματα, που όροθετούν τον διάκοσμο στην τελευταία τριακονταετία του αιώνα και, επίσης, συνηγορούν για τη στενότερη θέση του σε σημείο αιχμής, κατά τη μετάβαση από τους χρόνους του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου σε εκείνους του Ανδρονίκου Β'.

Η ιδιοσυστασία του ύφους προσδιορίζει τη σημαντική χρονική απόσταση των τοιχογραφιών του νάρθηκα από του κυρίως ναού. Το είδος του, που δείχνει να αντανακλά το ανθρωπιστικό πνεύμα της εποχής, χαρακτηρίζει προπάντων η έκλογικευση των μορφών, που συνείρει στην ουσία της την απλότητα της στάσης, τη φυσική ελευθερία της κίνησης και την εν πολλοίς απομάκρυνση από τα τυποποιημένα σχήματα στα φορέματα· επίσης, το ήθος και την εγκράτεια της έκφρασης, τη ζωγραφική ευαισθησία και την πλαστική επάρκεια των εικονιζομένων προσώπων. Και όταν ακόμη παρατηρούνται τάσεις προσέγγισης με τον προηγούμενο διάκοσμο του ναού, όπως στη χρωματική σύνθεση, η φύση της τέχνης στον νάρθηκα σημειογραφεί την αλλαγή της νοοτροπίας κατά τις δεκαετίες που θα πρέπει να μεσολάβησαν ανάμεσα στα δύο έργα.

Ορισμένοι άγιοι και άλλα πρόσωπα στις καλύτερα διατηρημένες τοιχογραφίες παρουσιάζουν αξιοσημείωτη, με ενδιαφέρον για τη χρονολόγηση

του διακόσμου, όμοιότητα ως προς τον τύπο της φυσιογνωμίας και το ποιόν τους με μορφές που έντοπιζονται κατά μέρος σε σύγχρονες σημαντικές διακοσμήσεις.

Στο περιβάλλον της Άρτας, οι σωζόμενοι μάγοι στο Στιχηρό των Χριστουγέννων (είκ. 59, 138) αναλογούν με την εὐμορφία του προσώπου στις νεότερες, μάλλον, και διαφορετικού ύφους τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη, συγκεκριμένα δε στους δύο μαθητές της Κοινωνίας των αποστόλων που ακολουθούν τον Πέτρο στη Μετάληψη⁴⁸¹. Ευγενικά χαρακτηριστικά, καθαρές επιφάνειες, με μαλακό πλάσιμο και παρόμοια σκίαση, και εὐψυχη έκφραση αποδίδουν συγγενείς στο κάλλος, άβρες και μελίχιες μορφές, πιδ σφικτά άρθρωμένες στη μονή της Βλαχέρνας. Στην ίδια εκκλησία, ο Άαρών με τα ὑψωμένα ζυγωματικά και τη φωτοσκίαση του προσώπου⁴⁸² θυμίζει τον άγιο Άκεφιμά (είκ. 71, 147) και μορφές στις Οίκουμενικές Συνόδους της Βλαχέρνας (είκ. 41, 42, 117), και ο Μελχισεδέκ⁴⁸³ με τον τύπο του και τους έντονους χαρακτήρες τον άγιο Εὐγραφο (είκ. 70, 146).

Παράλληλα, ο άγιος Άνεμπόδιστος (είκ. 148) με τη στιβαρή σωματική διάπλαση συνδέεται περισσότερο με μορφές της Κόκκινης Έκκλησιάς κοντά στο Βουλγαρέλι⁴⁸⁴. Όμοιογενής, επίσης, στην τελευταία είναι η λιτή διαμόρφωση του ενδύματος στα πρόσωπα της κτιτορικής οικογένειας⁴⁸⁵, ενώ σε άγιους, όπως στον άποστολο Πέτρο⁴⁸⁶, η έμφατική πτύχωση τονίζει τον όγκο τους. Παρόμοια και η λεπτομερής γραμμική τακτοποίηση της κομφής κόμης του Άνεμπόδιστου, απέχει αρκετά από την έντονη, με τη συνέργεια του χρώματος, καλλιγραφημένη ανάλυσή της σε πρόσωπα της Κόκκινης Έκκλησιάς⁴⁸⁷, και την ανάλογα σχηματοποιημένη κόμη του εὐαγγελιστή Μάρκου από το βόρειο παρεκκλήσιο της Παντάνασσας κοντά στη Φιλιππιάδα⁴⁸⁸.

480. Acheimastou-Potamianou, *The Basilissa Anna Palaiologina* 49. Η ίδια, *Η ζωγραφική της Άρτας* 186.

481. Mouriki, *Stylistic Trends* ό.π. (σημ. 464) 57, είκ. 3.

482. Άδημοσίευτη τοιχογραφία.

483. Άδημοσίευτη τοιχογραφία.

484. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ήπειρου Β'* είκ. 295-297. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα* είκ. 141, 142.

485. Βλ. σημ. 479.

486. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ήπειρου Β'* είκ. 296. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα* είκ. 141.

487. Βλ. πρόχειρα Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα* είκ. 141-143.

488. *Έργον* 2005, είκ. 51. Βοκοτόπουλος, *Παντάνασσα Φιλιππιάδος* είκ. 60.

Ἐμφανὴ ὁμοιότητα παρουσιάζει ὁ Ἄνεμπίδιος με νεαροὺς ἁγίους ὅπως ὁ Μάμας στὴν πρώτη διακόσμηση τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Μητρόπολη) τοῦ Μυστρᾶ, ποὺ τοποθετεῖται βᾶσιμα στὸ διάστημα τῶν ἐτῶν 1270-1282⁴⁸⁹. Τὸ σχῆμα καὶ ὁ φωτισμὸς τοῦ προσώπου με τὰ ἀδρά, κανονικὰ χαρακτηριστικά, τὸ κρουστὸ πλάσιμο καὶ ἡ εὐρωστία τοῦ σώματος, ποὺ ἀρμόζει στὸ φυσικὸ παρουσιαστικὸ ἄλκιμου νέου, καθορίζουν τὴ συγένεια τῶν δύο μορφῶν. Στὴ Μητρόπολη προέχει ἡ ἐκφραστικὴ ἔνταση τοῦ ἁγίου, δηλωμένη με τὴν ἀνήσυχη κόμη καὶ τὸ δυνατὸ πλάγιο βλέμμα, στὴ Βλαχέρνα τονίζεται με γλυπτικὴ καθαρότητα ἡ συμπαγής, κλειστὴ στὸ περίγραμμά της μορφὴ, ἐνῶ ἡ μαλακὴ καὶ πυκνότερη σκίαση στὰ σαρκώματα συντείνει, ὅπως καὶ ἡ ὑψὴ τοῦ μανδύα, στὸν ζωγραφικότερο χαρακτήρα της.

Μὲ τοὺς ἁγίους Παντελεήμονα καὶ Μάμαντα στὸν ναὸ τοῦ Μυστρᾶ⁴⁹⁰ συνδέεται ἐπίσης ὁ Εὐγραφὸς ὡς πρὸς τὸν τύπο τοῦ γεμάτου προσώπου, τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῆς κόμης, τὸ εὖρος τοῦ σώματος, τὴν ἐνάργεια τῆς ἔκφρασης καὶ τὸ ἦθος, ποὺ προσομοιάζουν καὶ με τοῦ ἁγίου Βαβύλα⁴⁹¹. Ἄλλες μορφές τῆς Βλαχέρνας, ὅπως ὁ Ἀκεφιμᾶς (εἰκ. 71, 147), δυσδιάγνωστος ἅγιος σὲ στηθάριο (εἰκ. 73, 149), ὁ Ἀβραὰμ στὴ Φιλοξενία (εἰκ. 43, 118) καὶ ὁ γηραιὸς μάγος στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 59, 138) σχετίζονται στὴν ἀπόδοση τῆς φυσιογνωμίας με τὸν προφήτη Ἰεζεκιὴλ καὶ τὸν ἅγιο Ἄνθιμο⁴⁹². Ἴδια συστατικὰ τους ἀποτελοῦν τὸ πειθαρχημένο, ὁμοιότροπο πλάσιμο, ἡ πραότητα τῆς ὄψης, τὸ βαθὺ καὶ συγκεντρωμένο βλέμμα. Καί, κατὰ μέρος, οἱ πλατιεὲς παρειῆς με τὰ φηλὰ ζυγωματικά, τὰ μεγάλα μάτια με τὰ τονισμένα βλέφαρα, τὰ πυκνὰ καὶ χαμηλὰ φρύδια καὶ ἡ καμπύλη ποὺ σχηματίζει τὸ κάτω χεῖλος τοῦ στόματος ἀναλογοῦν στὶς μορφές, πιὸ βαριεὲς, τῶν ἁγίων τῆς Μητρόπολης.

Ὅρισμένη ὁμοιότητα τῆς φυσιογνωμίας παρουσιάζει ὁ Εὐγραφὸς (εἰκ. 70, 146), πάλι, με στρατιωτικὸ ἅγιο στὸν ναὸ τῆς ἁγίας Εὐφημίας στὴν Κωνσταντινούπολη, κοντὰ στὸ 1290, ποὺ μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ με τὸν Θεόδωρο τὸν Στρατηλάτη⁴⁹³. Τὸ σχῆμα τῶν χαρακτηριστικῶν, τὰ σταθερὰ περιγράμματα καὶ ὁ τρόπος τῆς φωτοσκίασης, τὸ εὐψυχο βλέμμα, τὸ σοβαρὸ καὶ ὑπερήφανο ἦθος συνδέουν τὰ δύο πρόσωπα· τὸ κατὰ μέρος κατεστραμμένο τοῦ στρατιωτικοῦ ἁγίου στὴν Κωνσταντινούπολη με δυναμικὴ, ἀμεσότερη ἔκφραση, τοῦ μάρτυρα στὴ Βλαχέρνα πιὸ συνεσταλμένη στὴν ἐσωτερικὴ του συγκέντρωση.

Ἄς σημειωθεῖ ἀκόμη ὅτι οἱ νέοι με τὴ φυσικὴ καὶ ἐλεύθερη στάση, οἱ περισσότεροι με τὸ πρόσωπο σὲ κατατομή, ποὺ συχνάζουν στὶς σκηνές

τοῦ φόρου στὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας (εἰκ. 52-55, 129-133) βρίσκουν τὸ ἐγγύτερο στὸ συναξάριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁴⁹⁴ καὶ τῆς ἁγίας Εὐφημίας στὸν ναὸ τῆς Κωνσταντινούπολης⁴⁹⁵. Νεαροὶ δῆμοι στὰ δύο συναξάρια ἐπιδίδονται με ὀρμητικὴ κίνηση στὸ βίαιο ἔργο τους, μερικοὶ δείχνοντας ὅμοια τὸ πρόσωπο σὲ κατατομή.

Θὰ πρέπει, τέλος, νὰ παρατηρηθεῖ καὶ ἡ παρεμφερὴς με τῶν τοιχογραφιῶν στὴν Ἁγία Εὐφημία μεταχείριση τοῦ ἐνδύματος. Ἡ κατακόρυφη διευθέτηση τῶν πτυχῶν, ὅπως στοὺς ἱεράρχες τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων (εἰκ. 40, 114), εἴτε ἡ ἐπίπεδη διάρθρωσή τους με ἐπάλληλες, ἀραιὲς καὶ ποικίλες καμπύλες στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος, καθὼς στὸν Ἀβραὰμ καὶ τὴ Σάρρα τῆς Φιλοξενίας (εἰκ. 43, 118, 119), στὴν προσωποποιημένη γῆ τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων (εἰκ. 60), στὴν ὁσία Μαρία τὴν Αἴγυπτιᾶ (εἰκ. 67) καὶ στὸν ἅγιο τῆς βόρειας παραστάδας στὴ δυτικὴ πλευρὰ (εἰκ. 56), ὑποδηλώνουν ὁμοιογενὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἤρεμη ἀπόδοση τῶν μορφῶν· στὴν Ἁγία Εὐφημία με καθαρότερη λειτουργία τῆς γραμμῆς, ποὺ σχηματίζει με τυπικὴ συνέπεια τοὺς φωτοσκιασμένους ὄγκους καὶ διαχωρίζει τεχνικὰ τὰ μέλη τοῦ σώματος⁴⁹⁶. Παράλληλα, ἡ πλούσια πτυχολογία στοὺς ἀγγέλους τῆς Φιλοξενίας, σὲ ἀπόστολο τῆς Δευτέρας Παρουσίας καὶ σὲ στηθαῖο ἅγιο τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς (εἰκ. 38, 73, 149) παραπέμπει, με τὴν ὑψὴ καὶ τὴν πυκνότητα τῆς γραφῆς σὲ ἐναλλασσόμενα χρώματα ποὺ ἀποδίδουν τὶς βαθύνσεις τοῦ ὑφάσματος, στὰ ἀνάλογα πτυχωμένα φορέματα τῶν ἁγίων Προκοπίου καὶ Γεωργίου σὲ ναὸ (Tokly Dede Μετζιντ) τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ⁴⁹⁷.

489. Χατζηδάκης, Νεώτερα γιὰ τὴ Μητρόπολη 164, πίν. 54a.

490. Αὐτόθι πίν. 39γ, 54a.

491. Αὐτόθι πίν. 54b, 57. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστρᾶς* ὁ.π. (σημ. 43) εἰκ. 16.

492. Χατζηδάκης, Νεώτερα γιὰ τὴ Μητρόπολη πίν. 39b, 55b. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ὁ.π.

493. R. Naumann - H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Berlin 1966) 193 κέ., πίν. 38c-d.

494. Χατζηδάκης, *Μυστρᾶς* ὁ.π. (σημ. 43) εἰκ. 19, 20. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες* ἀρ. 93. Ἡ ἴδια, *Μυστρᾶς* εἰκ. 17.

495. Naumann - Belting ὁ.π. ἔγχρ. πίν. καὶ εἰκ. 38, 41, 44, πίν. 30b, 31, 32a.

496. Αὐτόθι πίν. 26, 33a, 39a, c.

497. Αὐτόθι 170 κέ., πίν. 45e-d.

Ἡ διακόσμηση τοῦ νάρθηκα, παρότι μὲ ἐκτεταμένες ἀπώλειες, σώθηκε στὰ σπουδαιότερα μέρη της. Ἐνδιαφέρει νὰ τονισθεῖ ὅτι διατηρήθηκαν οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς σύνθετες παραστάσεις στὶς μεγάλες ἐπιφάνειες τῆς ὀροφῆς καὶ τῶν τοίχων, στὶς ὁποῖες ἀσφαλῶς ἐπενδύθηκαν σημαντικὰ νοήματα τοῦ διακόσμου. Εἶναι δὲ ζήτημα ἐὰν οἱ χαμένες τοιχογραφίες θὰ μετέβαλλαν οὐσιαστικὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ζωγραφικοῦ προγράμματος ὡς πρὸς τὸ βασικὸ σκεπτικὸ πού καθόρισε τὴν εἰκονογραφικὴ δομὴ του.

Συγκεκριμένα, διασώθηκαν, ἂν καὶ σοβαρὰ τραυματισμένες, ἡ Δευτέρα Παρουσία στὸ φουρνικὸ, Οἰκουμενικὲς Σύνοδοι στὴ νότια καμάρα, ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ στὸ τύμπανο τοῦ νότιου τοίχου, ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας καὶ τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων στὰ τυφλὰ ἀψιδώματα. Ἐπίσης, οἱ παραστάσεις τῆς Θεοτόκου μὲ συνοδοὺς ἀρχαγγέλους καὶ τῆς Φυγῆς τῆς Ἐλισάβετ στὸ κεντρικὸ καί, ἀντίστοιχα, στὸ νότιο ἀψιδώμα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς καὶ μορφὲς ἁγίων ἱεραρχῶν, μαρτύρων καὶ ὁσίων στὰ ἐνδιάμεσα μέρη.

Καθὼς σημειώθηκε, μία ἀπὸ τὶς τέσσερις Συνόδους τῆς νότιας καμάρας δὲν πρέπει νὰ ἀνήκει στὶς ἑπτὰ οἰκουμενικὲς, τῶν ὁποίων ὁ ἀριθμὸς, ὅπως εἰκάζεται καὶ ἀπὸ τὴ συμμετρία πού διακρίνει τὴ γενικὴ διάταξη τῶν θεμάτων, θὰ συμπληρώνεται μὲ τὴν ἱστορία τῶν λοιπῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων στὴν ὁμόλογη βόρεια καμάρα⁴⁹⁸. Ἐφόσον ἡ ὑπόθεση εὐσταθεῖ, στὴν ἑλλειπὴ εἰκόνα τῆς διακόσμησης βαρύνει κυρίως ἡ καταστροφὴ τῆς ἄγνωστης σύνθεσης πού ὑπῆρχε στὸ τύμπανο τοῦ βόρειου τοίχου. Ἡ μετωπικὴ ἀντιπαράθεση τῶν κορυφαίων παραστάσεων στὶς ἀκραιῆς στενὲς πλευρὲς δὲν ἀποκλείει ὅτι ἡ χαμένη τοιχογραφία σχετιζόταν μὲ τὴν κατέναντι Φιλοξενία καὶ ὡς πρὸς τὸ θέμα, πού θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ ἢ συναφῆς ἄλλη παράσταση.

Ἡ σύνθεση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος παρουσιάζει, μὲ ὅσα προκύπτουν ἀπὸ τὰ σωζόμενα, ἐκδηλοῦν ἐνδιαφέρον. Ἡ Δευτέρα Παρουσία, ἐπίσης οἱ Οἰκουμενικὲς Σύνοδοι καὶ ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, θέματα μὲ οἰκεία, προσήκουσα ἀπὸ τὴν παράδοση, θέση στὸν νάρθηκα τῶν ἐκκλησιῶν, συνδυάζονται μὲ πρωτοφανῆ ἄλλα, ἄγνωστα ἕως τὴν ἐποχὴ πού πραγματοποιήθηκε ἡ διακόσμηση στὸν νεόδμητο πρόναος τοῦ καθολικοῦ τῆς Βλαχέρνας. Στὰ τελευταῖα ἀνήκουν ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας, τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων καὶ μία ἀπὸ τὶς Συ-

νόδους, ἐνῶ ιδιότυπη εἶναι καὶ ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ στὴν αὐτοτελή της εἰκόνη.

Ἱεραρχημένες στὶς πρόσφορες ἐπιφάνειες, οἱ ὑπάρχουσες παραστάσεις συγκροτοῦν ἰδιαίτερο, περιεκτικὸ στὸς συσχετισμοὺς τοῦ σύνολο, πού ἀπαιτεῖ ἐρμηνεία σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν κατάρτιση καὶ στὶς ἐνδιαφέρουσες ἀποκλίσεις τοῦ προγράμματος ἀπὸ τὰ συνήθως ἰσχύοντα. Τὴν εἰδοποιὸ διαφορά συνιστοῦν προφανῶς οἱ ὑπερμεγέθειες συνθέσεις στὰ τυφλὰ ἀψιδώματα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς. Ἡ κωνσταντινουπολίτικη Λιτανεία καὶ τὸ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» κυριαρχοῦν στὴν ἐντύπωση μὲ τὸ εἰκονογραφικὸ περιεχόμενο, μὲ τὸ μέγεθος καὶ τὴν προβολή τους σὲ εὐθεία μὲ τὸν θεατὴ σχέση καὶ δηλοποιοῦν τὴν πρωτεύουσα σημασία τους στὴ διακόσμηση καὶ στὰ νοήματα πού αὐτὴ περιέχει.

«*Ἡ χαρὰ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγήτριας τῆς ἐν τῇ Κωνσταντινουπόλει*» καὶ τὸ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» ἐπικεντρώνουν τὰ εἰκονιζόμενα στὸ πρόσωπο τῆς Δέσποινας στὴν ὁποία ἀφιερώθηκε τὸ ἡπειρωτικὸ μοναστήρι. Ἡ θέση τους στὸν νάρθηκα εἶναι ἡ ἐνδεδειγμένη γιὰ τὸν χῶρο ὅπου συχνὰ ἱστορεῖται ὁ βίος τοῦ ἐπώνυμου ἁγίου τῆς ἐκκλησίας, ὅπως συμβαίνει, σὲ πλησιέστερο δείγμα, στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Ροδιάς στὰ περίχωρα τῆς Ἄρτας, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα⁴⁹⁹. Ἡ διαφορά, οὐσιώδης, ἀπὸ τὸ συναξάριο τῶν ἁγίων, πού στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας ἐντοπίζεται μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὸν θεομυθικὸ, λειτουργικῆς σημασίας, κύκλο στὴν πρόθεση (εἰκ. 5, 6), ἔγκειται ἀκριβῶς στὴν ἐπιλογή τῶν καινοφανῶν θεμάτων· ἐπίσης, στὴ σπουδαιότητα καὶ τὴν ἔμφαση πού προσλαμβάνει ἡ ἀπεικόνισή τους στὸν διάκοσμο μὲ τὴν τοποθέτηση στὰ ὑπέρμετρα ἀψιδώματα, μὲ τὴν πλούσια πλοκὴ καὶ τὴ μνημειακὴ τους ἀνάπτυξη.

Ἡ πάνδημη Λιτανεία τῆς Τρίτης, μὲ ὅσα θαυμάσια συνέβαιναν κατὰ τὴ διάρκειά της, ἀναφέρεται στὴ μετὰ τὴν Κοίμηση θαυματουργικὴ ἐπενέργεια τῆς Θεοτόκου διὰ μέσου τῶν εἰκόνων της. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων σημειογραφεῖ μὲ σαφήνεια στὴν ἐμβληματικὴ του διατύπωση τὴ θέση τῆς Παναγίας στὸ μυστήριό τῆς Ἐνσάρκωσης. Τὸ σεπτὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου

498. Βλ. στὰ προηγούμενα σ. 72 καὶ 78 κέ.

499. Ἀ. Κ. Ὁρλάνδος, Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιάς, *ΑΒΜΕ Β'* (1936) 146. Παπαδοπούλου, *Ἡ Βυζαντινὴ Ἄρτα* 69.

τιμᾶται, ὑμνεῖται καὶ δοξάζεται στις δύο μεγάλες συνθέσεις, πού συνεκφράζουν τὴ λατρεία, τὴν ἀποθέωση καὶ τὴν προσφορά, μὲ τύπους καὶ ἔννοιες πού παραπέμπουν στὴν αὐτοκρατορικὴ ἐθιμοτυπία⁵⁰⁰.

Εὐλογη ἀπορία δημιουργεῖ ἡ ἐπιλογὴ μιᾶς κωνσταντινουπολίτικης θρησκευτικῆς τελετῆς, καὶ δὴ τῆς λιτανείας τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας γιὰ τὴν ἱστορίᾱ τῆς στὴ μονὴ τῆς Ἡλείου. Τὸ ζήτημα θὰ εἶχε εὐχερέστερη λύση ἐὰν ἡ πρόκριση ἀφοροῦσε στὴν ἐβδομαδιαία, ἐπίσης, λιτάνευση τῆς θαυματουργῆς Παναγίας τῆς μονῆς τῶν Βλαχερνῶν, τῆς ὁποίας τὸ ὄνομα ἔφερε τὸ μοναστήρι τῆς Ἄρτας. Ἡ λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Βλαχερνίτισσας γινόταν κάθε Παρασκευὴ στὴν Πόλη⁵⁰¹.

Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ λαμπρὴ περιφορὰ τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας τὴν Τρίτη, θεαματικὴ καὶ στὰ δρώμενά της θαυμάσια, ἦταν ἀπὸ τις σπουδαιότερες καὶ πιθανῶς ὑπερεῖχε τῶν ἄλλων λιτανειῶν τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπως καταδεικνύουν οἱ πολλαπλὲς μνείες της στὶς γραπτὲς πηγές, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπήχηση πού εἶχε στὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου καὶ σὲ συνθέσεις ὅπως ἡ Κυριακὴ τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ αὐτὴ πού κοσμεῖ τὸ γνωστὸ ὕφασμα τῆς Μόσχας⁵⁰². Τὴν ἀπήχησή της μαρτυρεῖ, ἐπίσης, ἡ ἀκόλουθη καθιέρωση λιτανείας τῆς Τρίτης γιὰ τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας σὲ ἄλλες πόλεις, καθὼς ἐκείνη τῆς Παναγίας τῆς Μεσοπαντίτισσας στὸν Χάνδακα τῆς Κρήτης⁵⁰³.

Ἀλλὰ εἶναι τὸ ὁμολογημένο κλέος αὐτῆς τῆς λιτῆς πού ὤθησε τις μοναχὲς τῆς Βλαχέρνας στὴν προτίμησή της; Ἡ ἐνυπάρχουσα δῆλωση μιᾶς οἰονεὶ κτητορικῆς παράστασης πού ὑπογράμμισε τὸν σύνδεσμο τοῦ μοναστηριακοῦ ἰδρύματος τῆς Ἄρτας μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὸν καιρὸ τῶν πρώτων καλογραιῶν, οἱ ὁποῖες προέρχονταν ἀπὸ ἐπίσημα γένη τῆς Πόλης, καθὼς σημείωνε ὁ μητροπολίτης Ἰωάννης Ἀπόκαυκος⁵⁰⁴, δύσκολα θὰ ἐξαρκοῦσε ἀπὸ μόνη της, ὡς αἰτιολογία. Σταθερότερο ἔρεισμα γιὰ τὴ μονοσήμαντη μαρτυρία της θὰ ἔδινε ἡ ἀπεικόνιση τῆς λιτανείας τῆς Παρασκευῆς, ἀφοῦ θὰ τόνιζε τὸν κατὰ παράδοση δεσμό μὲ τὴν πρωτεύουσα τοῦ Βυζαντίου, συνάμα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Βλαχερνίτισσας στὴν ὁποία ἦταν ἀφιερωμένη ἡ ἡπειρωτικὴ μονή. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, ἡ ἱστορία τῆς λιτανείας τῆς Παρασκευῆς θὰ εἶχε ἀκόμη στενότερη σχέση μὲ τὸ εἰκονιζόμενο στὸ ὁμολόγο ἀψίδωμα «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*», πού φάλλεται ἐπίσης στὴν ἐορτὴ τῆς ἐπομένης τῶν Χριστουγέννων κατὰ τὴν ὁποία τιμᾶται «*Ἡ Σύναξις τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς ἐν Βλαχέρναις*»⁵⁰⁵.

Πρέπει νὰ παρατηρηθεῖ σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο,

ὡς συναφῆς μὲ τὴ σημασία τῆς ἐπιλεγμένης παράστασης, ἡ ἔμφαση πού προσδίδεται στὸ περιεχόμενο της μὲ τὴν τριπλὴ ἀναγραφὴ τοῦ ὀνόματος τῆς Ὁδηγήτριας στὶς ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τὴ λιτανεία. Τὸ ὄνομα τῆς Ὁδηγήτριας μνημονεύεται στὴν εἰκόνα της, ἐπάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα καὶ στὸν ὑπερκείμενο τίτλο τῆς τοιχογραφίας (εἰκ. 44-46).

Ἐμφατικὴ ἡ ἀναφορὰ στὴ λιτανευομένη εἰκόνα, συνάγεται ἀπὸ τὴν πλήρη καὶ ἐκτεταμένη ἀναπαράσταση τῆς μεγαλόπρεπης τελετῆς, πού ἐστιάζεται στὴν κορυφαία της ὥρα μὲ τὸ συντελούμενο θαῦμα τῆς Παναγίας, καὶ ἀπὸ τὴν τριπλή, ὑπερτονισμένη ἀναγραφὴ τοῦ ὀνόματος τῆς Ὁδηγήτριας στὴν τοιχογραφία. Μὲ αὐτὰ τὰ δεδομένα, ἡ ἐπιλογὴ τῆς παράστασης – ἀπὸ πρώτη ὄψη, μᾶλλον παράδοξη γιὰ τὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας – βρίσκει εὐρύτερη, ἐκ τῶν πραγμάτων, αἰτιολογία ἐὰν συνδεθεῖ μὲ τὸ πρόσωπο τῆς βασίλισσας τῆς Ἡλείου Ἄνας Καντακουζηνῆς Παλαιολογίνας⁵⁰⁶. Ἡ συσχέτιση, εὐλογη, προκύπτει ἀπὸ τὴν ιδιότητα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς

500. Βλ. Grabar, *L'empereur* 258 κέ.

501. Patterson-Ševčenko, *Icons in the Liturgy* ὁ.π. (σημ. 336) 50 κέ. Ἡ ἴδια, «*Servants of the Holy Icon*» 551 κέ. Pentcheva, *Icons and Power* 145, 169 κέ.

502. Γιὰ τὸν Ἀκάθιστο βλ. Patterson-Ševčenko, *Icons in the Liturgy* ὁ.π. (σημ. 336) 48 κέ., εἰκ. 9-15. Γιὰ τὴν Κυριακὴ τῆς Ὁρθοδοξίας σὲ εἰκόνα τῶν χρόνων περὶ τὸ 1400 *Byzantium, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, British Museum (κατάλ. ἐκθεσης, ἐκδ. D. Buckton, London 1994) 129 κέ., ἀρ. 140 (R. Cormack). *Μίτηρ Θεοῦ* 340, ἀρ. 32, εἰκ. σ. 341 (R. Cormack). *Faith and Power* 154 κέ., ἀρ. 78 (A. Weyl Carr). *Byzantium 330-1453*, 394, ἀρ. 57, εἰκ. 57 (R. Cormack). Γιὰ τὴν ποδέα τῆς Μόσχας σημ. 383 (βλ. καὶ σημ. 384).

503. Μ. Σ. Θεοχάρη, Περὶ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνης Παναγίας τῆς Μεσοπαντίτισσας, *ΠΑΑ* 36, 1961, 272, 273. Ἐγγραφο τοῦ βικαρίου τοῦ Ἁγίου Τίτου στὸν Χάνδακα τοῦ 1670 ἀναφέρει τὴν παράδοση γιὰ τὴ θέσπιση ἀπὸ τις βενετικὲς ἀρχὲς τῆς λιτανείας τῆς Τρίτης μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ 1264 (αὐτόθι 273, 275, 280). Θ. Δετοράκης, Ἀρίων Σωτήρχος πρωτοπαπᾶς Χάνδακα, *Θησαυρίσματα* 19, 1982, 152. Λιτανεία τῆς Τρίτης μαρτυρεῖται καὶ στὴ Ρωσία (Polotsk) τὸν 12ο αἰῶνα (Lidov, *Θαυματουργὲς εἰκόνες τῆς Παναγίας* 51 κέ. Βλ. ἐπίσης Belting, *Bild und Kult* ὁ.π. (σημ. 337) 228 κέ. Μ. Bacci, *The Legacy of the Hodegetria: Holy icons and legends between east and west, Images of the Mother of God* 323, 331).

504. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, *Συνοδικὰ γράμματα* 18. Talbot, *Affirmative Action* 406.

505. *Synaxarium EC*, Δεκ. 26, στ. 343. *Μνηαῖον τοῦ Δεκεμβρίου* σ. 401.

506. Βλ. σχετικὰ Acheimastou-Potamianou, *The Basilissa Anna Palaiologina* 43 κέ.

ως ταφικής έκκλησίας τῶν Κορνηνοδοουκάδων, πού θά εἶχε ἀσφαλῶς τήν προσοχή καί τή μερίμνα τῶν δεσποτῶν, καί μάλιστα τῆς βασιλισσας. Περαιτέρω, εικάζεται ἀπό τὰ στοιχεῖα τῶν εἰκονιζομένων προσώπων στή Λιτανεία καί ἀπό τὰ ἐννοούμενα στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα ἀναφορικά μέ τὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς κατὰ τήν ὁποία πραγματοποιήθηκε ἡ ἀνέγερση καί ἡ ζωγραφική του διακόσμηση.

Ἡ Ὁδηγήτρια, παλλάδιο τῆς Κωνσταντινούπολης, ἦταν ἡ μόνη ἀπό τίς εἰκόνες τῆς Παναγίας στά περίφημα ἱερά τῆς Βασιλεύουσας μέ τήν ὁποία συνδεόταν στενότερα τὸ αὐτοκρατορικό παλάτι, καί εἰδικότερα ὁ οἶκος τῶν Παλαιολόγων, στὸν ὁποῖο ἀνῆκε ἡ Ἄννα τῆς Ἄρτας⁵⁰⁷. Ἦταν ἡ εἰκόνα πού εἶχε κοσμήσει τὴ θριαμβευτικὴ εἴσοδο τοῦ Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου στήν ἀνακτημένη πρωτεύουσα, στίς 15 Αὐγούστου τοῦ 1261. Εἶναι δέ, μεταξύ ἄλλων, γνωστό ὅτι αὐτὴ μεταφερόταν κάθε χρόνο μέ πομπή στό παλάτι ὅπου παρέμενε γιά ὀρισμένες ἡμέρες κατὰ τὸ διάστημα ἀπὸ πρὶν ἕως μετὰ τὴν ἑορτὴ τοῦ Πάσχα⁵⁰⁸.

Ἡ «Ἄννα ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ εὐσεβεστάτη Κορνηνοδοουκὲν ἡ Παλαιολογίνα», καθὼς μνημονεύεται στήν ἐπιγραφή πού τὴ συνοδεύει στήν κτιτορικὴ παράσταση τῆς Παντάνασσας κοντὰ στήν Φιλιππιάδα⁵⁰⁹, ἦταν ἀνεψιὰ τοῦ Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, τρίτη ἀπὸ τίς τέσσερις κόρες τῆς ἀδελφῆς του Εἰρήνης-Εὐλογίας Κορνηνῆς Παλαιολογίνας καί τοῦ Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ⁵¹⁰. Σὺζυγος ἀπὸ τὸ 1265 τοῦ δεσπότη Νικηφόρου Α΄ Κορνηνοῦ Ἀγγέλου Δούκα, ἔλαβε ἐνεργὸ μέρος στίς ὑποθέσεις τῆς Ἠπείρου, ἐπιδεικνύοντας φιλοβυζαντινὴ πολιτικὴ⁵¹¹. Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Νικηφόρου, ἴσως τὸ 1296⁵¹², ἡ Ἄννα κράτησε τὴν ἐπιτροπεία τοῦ ἀνήλικου γιοῦ της Θωμᾶ. Ὁ θάνατός της τοποθετεῖται περὶ τὸ 1313.

«Moult sage feme et de grand enging», «une de plus sachans feme de Romanie», ὅπως χαρακτηρίζεται στό Βιβλίο τῆς Κουγκέστας⁵¹³, ἡ «βασιλίσα Κορνηνοδοουκὲν», σύμφωνα μέ τὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφή στὸν ναὸ τῆς Παρηγορήτισσας⁵¹⁴, διατήρησε τοὺς στενοὺς δεσμούς της μέ τὴν αὐλὴ τῆς Κωνσταντινούπολης, εἶχε δέ σημαντικὴ συμμετοχὴ στὰ γεγονότα τὰ σχετικὰ μέ τὴν κρίση πού ταλάνισε τὸ Βυζάντιο καί τὴν Ἐκκλησία μέ τὴ σύνοδο τῆς Λυῶν τὸ 1274⁵¹⁵.

Ἦταν τότε πού ὁ Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος, στήν προσπάθειά του νὰ ἐξασφαλίσει τὴ βοήθεια τοῦ πάπα γιὰ νὰ ἐξουδετερώσει τὴ δυτικὴ ἀπειλή, συναίνεσε στήν ἄρση τοῦ σχίσματος καί στήν ἔνωση μέ τὴν Ἐκκλησία τῆς Ρώμης. Τὸ ἐγχείρημα προσέκρουσε σὲ ἔντονη ἀντίσταση ἀπὸ τὸν κλῆρο καί τὸν λαό, ἐπίσης ἀπὸ μέλη τῆς οἰκογενείας

του. Ἡ ἀντιμετώπιση τῆς ἔκρυθμης κατάστασης στό ἐσωτερικὸ τοῦ κράτους καί ἡ ἀνάγκη τῆς προσηματικῆς, ἔστω, ἀποδοχῆς τῆς ἔνωσης τῶν δύο Ἐκκλησιῶν, πού κηρύχθηκε στὴ σύνοδο τῆς Λυῶν, ὑποχρέωσαν τὸν βασιλέα σὲ διωγμοὺς, ἐμπαιγμοὺς, ἐξορίες καί φυλακίσεις τῶν ἀντιφρονούντων. Πολλοὶ Βυζαντινοὶ βρῆκαν καταφύγιο στὴ Θεσσαλία καί στήν Ἠπειρο⁵¹⁶. ἡ μητέρα τῆς Ἄννας καί ἡ ἀδελφὴ της Θεοδώρα Ραούλαινα φυλακίσθηκαν⁵¹⁷.

Ἡ ἡρεμία ἐπανῆλθε ὕστερα ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Μιχαήλ Η΄ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1282 καί τὴν ἄνοδο στὸν θρόνο τοῦ γιοῦ του Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου. Ὁ εὐσεβὴς Ἀνδρόνικος ἀποκήρυξε τὴν ἔνωση τῶν Ἐκκλησιῶν. Ἡ Εἰρήνη-Εὐλογία καί ἡ Θεοδώρα Ραούλαινα ἀπελευθερώθηκαν καί ἡ Ἄννα τῆς Ἄρτας, μαθαίνοντας τὰ συμβάντα, ἔσπευσε στήν Κωνσταντινούπολη, στό πλευρὸ τῆς μητέρας της⁵¹⁸. εἶχε ἴσως στὴ συνοδεία της τὸν ἐπίσκοπο τῆς Κοζύλης, πού τὸν ἔστειλε ὁ δεσπότης Νικηφόρος «κατὰ χρεῖαν πρεσβείας», καθὼς ἀναφέρει ὁ Παχυμέρης⁵¹⁹. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ, σὲ σχέση μέ τὴ δηλωμένη ἀντίθεση τοῦ δυσμικοῦ κράτους στό θέμα τῆς ἔνωσης, ὅτι ὁ ἐπίσκοπος Κοζύλης κρίθηκε, γιὰ τὴν καθαρότητα τοῦ θρησκευτικοῦ φρονήματος πού ἐγγυᾶτο

507. Βλ. σχετικὰ Weyl Carr, *Court Culture* 89, 95 κέ.

508. Αὐτόθι 95, 97, 98. Ἀγγελίδης - Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν 373, 383 κέ.

509. Βοκοτόπουλος, Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς Παντάνασσας 75, εἰκ. 2, 3. Βελένης, *Γραπτὲς ἐπιγραφές τῆς Παντάνασσας* 83, εἰκ. 2.

510. Nicol, *The family of Kantakouzenos* 20 κέ., ἀρ. 16. *PLP* 87, ἀρ. 10933. Nicol, *Despotate 1267-1479*, 11.

511. G. Ostrogorsky, *Histoire de l'état byzantin* (Paris 1956) 517. Nicol, *Despotate 1267-1479*, 11, 35.

512. Ὁ θάνατος τοῦ Νικηφόρου τοποθετεῖται μετὰ τίς 3 Σεπτεμβρίου τοῦ 1296 καί πρὶν ἀπὸ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1298 (D. M. Nicol, *The Date of the Death of Nikephoros I of Epiros, RSBS I*, 1981 (Miscellanea Agostino Pertusi) 256).

513. *Livre de la Conquete* ὁ.π. (σημ. 4) 410, 454. Ὁρλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτας* 159, σημ. 4.

514. Σύμφωνα μέ τὴν πρόταση τοῦ Βελένης (Γραπτὲς ἐπιγραφές τῆς Παντάνασσας 83 κέ.), ἀντὶ τοῦ δημόδου Κορνηνοδοούκαινα στὴ συμπλήρωση τοῦ Ὁρλάνδου (*Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτας* 154, εἰκ. 105, 106).

515. *ΙστΕΕΘ'* (Ἀθῆναι 1979) 126 κέ., 137, 381. Nicol, *Despotate 1267-1479*, 16 κέ., 29 κέ.

516. Nicol ὁ.π. 17 κέ., 29.

517. Nicol, *The Family of Kantakouzenos* 16. Ὁ ἴδιος, *Despotate 1267-1479*, 17.

518. Nicol, *The Family of Kantakouzenos* 21. Ὁ ἴδιος, *Despotate 1267-1479*, 30.

519. *Georgii Pachymeres, De Michaele et Andronico Palaeologis libri tredecim, CSHB*, ἐκδ. I. Bekker, N. 1, i 14: II, σ. 44. Nicol, *Despotate 1267-1479*, 30.

ή προέλευσή του από την Ήπειρο, ως ο κατάλληλος για τις διαδικασίες της ενθρόνισης του νέου πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως, του λογίου Γεωργίου-Γρηγορίου της Κύπρου, τὸν Μάρτιο τοῦ 1283⁵²⁰.

Μὲ ἐπιρροή στις ἀποφάσεις τοῦ Ἀνδρονίκου Β' γιὰ τὴν εἰρήνευση τῆς Ἐκκλησίας, ἡ Εἰρήνη-Εὐλογία μὲ τις θυγατέρες τῆς Θεοδώρα καὶ Ἄννα πρέπει νὰ εἶχαν ἐνεργὸ μέρος στις διαδικασίες τῆς κάθαρσης. Εἶναι πιθανὸ ὅτι οἱ τρεῖς κυρίες ἦταν παρούσες στὴ σύνοδο τῶν Βλαχερνῶν, τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1283⁵²¹. Αὐτὸ εἶναι βέβαιο γιὰ τὴ σύνοδο τοῦ ἐπομένου ἔτους, ποὺ ὁ Ἀνδρόνικος «*ἔμμονον μέριμναν ἔχων τῆς περὶ τὴν ἐκκλησίαν ὁμονοίας καὶ καταστάσεως*» συνεκάλεσε τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1284 στὸ Ἀδραμύττιο, ὅπου βρισκόταν γιὰ τὸ θέμα τῶν Ἀρσενιατῶν. «*Ὅπως γράφει ὁ Παχυμέρης, «συνήγοντο τοίνυν (στὴ σύνοδο τοῦ Ἀδραμυττίου) ἔνθεν μὲν οἱ περὶ τὸν πατριάρχη, οἷς συνῆν τὰ πλεῖστα καὶ ἡ Εὐλογία καὶ γε αἱ θυγατέρες αὐτῆς, ἡ τε Θεοδώρα καὶ ἡ ἐκ τῶν δυτικῶν Ἄννα ἡ καὶ βασίλισσα, ἄρτι τότε κάκεινη κατὰ φήμην τῶν γεγονότων ἀναχθεῖσα πρὸς βασιλέα...»*⁵²². Ὑστερα ἀπὸ τὴ σύναψη εὐνοϊκῆς γιὰ τὰ ἀμοιβαῖα συμφέροντα συμμαχίας μὲ τὸν ἐξάδελφό τῆς Ἀνδρόνικο Β', ἡ Ἄννα ἐπέστρεψε στὴν Ἄρτα, μετὰ τὸν θάνατο τῆς μητέρας τῆς τὸ 1284⁵²³.

Ἐχομε διατυπώσει τὴ γνώμη ὅτι ἡ διακόσμηση τοῦ νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας θὰ πρέπει νὰ ἔχει στενὴ χρονικὴ καὶ οὐσιώδη γιὰ τὴ σημασία τῆς σχέσης μὲ τὰ προαναφερόμενα γεγονότα, στὰ ὁποῖα ἡ βασίλισσα τῆς Ἡπείρου εἶχε εὐθεία συμμετοχή. Ἡ τοποθέτηση τῆς ἱστορίας λίγο μετὰ τὸ 1284, ἀφότου ἡ Ἄννα Παλαιολογίνα ἐπανῆλθε στὴν Ἄρτα, συμφωνεῖ μὲ ὅσα συνάγονται ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ καὶ τὴν τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση τῶν τοιχογραφιῶν. Εἶναι δέ, πράγματι, τὰ συμβάντα τῶν ἐτῶν 1282-1284 ποὺ ρίχνουν φῶς στὰ ζητήματα ἑρμηνείας, τὰ σχετικὰ μὲ τις ἰδιοτυπίες τοῦ ζωγραφικοῦ προγράμματος καὶ μὲ τὰ νοήματα ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ἐπιλογή, τὴ διάταξη καὶ τὴν ἀλληλουχία τῶν σωζομένων, καθὼς καὶ ἀπὸ συγκεκριμένα εἰκονογραφικὰ καὶ ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα τῶν παραστάσεων.

Στὸν βαθμὸ ποὺ διατηροῦνται, οἱ συνθέσεις καὶ οἱ μορφές τῶν ἁγίων δείχνουν νὰ ἀπηχοῦν μὲ πνεῦμα θριάμβου τὴν ἀποκατάσταση τῶν πραγμάτων, ὕστερα ἀπὸ ὅσα «*ἡ περὶ τὰ δόγματα καινοτομία καὶ ἡ τῆς ἐκκλησίας ἐπέστρεψε ζάλην*», ὅπως ἔγραφε στὴν αὐτοβιογραφία του ὁ Γεώργιος-Γρηγόριος τῆς Κύπρου⁵²⁴. Τὸ κλειδί τῆς ἀνάγνωσης κρατοῦν ἐμφανῶς οἱ δύο ἐκτενεῖς παραστάσεις στὰ δυτικὰ ἀφιδώματα ποὺ, ὡς καταληκτικῆς τῆς διακόσμησης, προβάλλουν τὸν πανηγυρικὸ

χαρακτῆρα τῆς, σὲ ἓνα πλαίσιο ἰδεῶν ποὺ ἀναπέμπουν συμβολικὰ στὰ ἱστορικὰ γεγονότα τῆς τελευταίας δεκαετίας. Καὶ ἴσως μόνον ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη ἀποκτᾶ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο καὶ λογικὸ ἔρεισμα ἡ εἰκονογραφικὴ δομὴ τοῦ ζωγραφικοῦ προγράμματος, ποὺ θὰ ἦταν ἀλλιῶς δυσερμήνευτη.

Στὸν κύκλο αὐτῶν τῶν ἰδεῶν, ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ, μὲ σημαίνουσα θέση στὸ ὑπέρθυρο τῆς νότιας εἰσόδου πρὸς τὸν κυρίως ναό, καὶ οἱ μορφές τῶν ἁγίων, μὲ ὑπεροχὴ τῶν μαρτύρων, καθὼς καὶ ἡ καινοφανής, συνδεομένη μὲ τὸ Πάθος, θυσία τοῦ ζώου στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ ἐνδέχεται νὰ σημειολογοῦν τὶς διώξεις τῶν ἀθηνωτικῶν καὶ τὰ πρόσφατα δεινὰ τῆς Ὀρθοδοξίας.

Στὴν ἀποκατάσταση τῆς ὁμόνοιας καὶ τῆς εἰρήνης, ὅπως ἐπανειλημμένως χρειάσθηκε κατὰ τὸ παρελθόν, ἀναφέρονται οἱ Οἰκουμενικὲς Σύνοδοι στὴν ὁροφή, ποὺ κατεξοχὴν διατρανῶνουν τὸ κύρος τῆς Ἐκκλησίας. Μὲ ἱστορικὴ καὶ λειτουργικὴ συνέχεια στὰ θέσφατα τῶν Συνόδων, τὰ συμβαίνοντα θὰ πρέπει νὰ μεταφέρονται στὸ παρὸν μὲ τὴν προσθήκη τῆς αἰνιγματικῆς Συνόδου στὴ δυτικὴ πλευρὰ τῆς νότιας καμάρας, ἐπάνω ἀπὸ τὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὀδηγήτριας, στὸ ἀκραιοῦ ἀριστερὸ σπάραγμα τῆς ὁποίας παρίστανται δύο γυναῖκες. Ἀπὸ τὴ θέση τῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς προσθήκης, γιὰ τὴν ὁποία δὲν θὰ ἀρκοῦσε ὁ ἀπλὸς λόγος τῆς συμμετρίας μὲ τὰ εἰκονιζόμενα στὴ βόρεια καμάρα, εἰκάζεται ὅτι πρόκειται γιὰ μία ἀπὸ τὶς τελευταῖες καὶ ἐπίκαιρες Συνόδους· συγκεκριμένα, τῶν Βλαχερνῶν ἢ τοῦ Ἀδραμυττίου, τὴν ὁποία, ὅπως πιθανῶς καὶ τὴν πρώτη, παρακολούθησαν οἱ κυρίες τῆς οἰκογένειας τῶν Παλαιολόγων.

Οἱ Σύνοδοι συμπλέκονται ὡς πρὸς τὰ ἐκφερόμενα νοήματα στὴ στενὴ περιοχὴ τους μὲ τὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ μὲ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Στὸ κριτήριο τῶν ἀνθρώπων παρατίθεται τὸ ὑπέρτατο τοῦ Θεοῦ, μὲ τὴ Μέλλουσα Κρίση στὸν

520. Nicol, *The Family of Kantakouzenos* 21. Ὁ ἴδιος, *Despotate 1267-1479*, 30.

521. Nicol, *The Family of Kantakouzenos* 21. Ὁ ἴδιος, *Despotate 1267-1479*, 30 κέ.

522. Pachymeres ὁ.π. n. 1, i 21: II, σ. 57 καὶ 59.

523. V. Laurent, La date de la mort d'Irène-Eulogia, la sœur de Michel VIII Paléologue, *REB XXVII*, 1969, 209 κέ. Ὁ ἴδιος, *Les registes des actes du Patriarchat de Constantinople*, I. *Les actes des Patriarches*, IV (1971) ἀρ. 1477, σ. 266 κέ.

524. Βλ. C. N. Constantinides, Some Notes on the Correspondence of Gregory of Cyprus, *Ἐπετηρίς XVIII*, 1991, 108, σμ. 17.

νοπτό οὐράνιο χῶρο τοῦ τυφλοῦ τρούλου νὰ ἐπισκέπει τὶς Συνόδους, τῶν ὁποίων οἱ ἀποφάσεις περιφρούρησαν τὸ ὀρθὸ δόγμα, ἐνῶ ὑψώνει τὸν ἔσχατο λόγο τῆς σωτηρίας ζώντων καὶ τεθνεώτων ποὺ συνάδει μὲ τὶς τελούμενες στὸν νάρθηκα ταφικὲς καὶ ἐπιμνημόσυνες δεήσεις. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ βιβλική, καθιερωμένη γιὰ τὴν Ἁγία Τριάδα εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, μὲ τονισμένο τὸν εὐχαριστιακὸ χαρακτήρα, δηλώνει τὴν πίστη στὸ «*ὁμοούσιον καὶ ἀχώριστον*» τῆς τριαδικῆς θεότητος ποὺ διακήρυξαν οἱ Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ προβάλλει τὴν ἀλήθεια ποὺ εἶχε πρόσφατα ἀπειλήσει ἡ «*περὶ τὰ δόγματα καινοτομία*»⁵²⁵.

Ἡ ἀποσόβηση τῆς κρίσης δείχνει, στὴν ἀκολουθία τῶν ἐννοιῶν ποὺ χωροῦν στὴν εἰκονογράφηση, νὰ συνδέεται μὲ τὴ βοήθεια τῆς Θεοτόκου, ἡ ὁποία μεγαλύνεται καὶ μακαρίζεται στίς ἐπιβλητικὲς συνθέσεις τῶν δυτικῶν ἀφιδωμάτων.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ δύο παραστάσεις ἀναφέρονται στὴ σύγχρονη ἐποχή: ἄμεσα ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας καὶ ἔμμεσα τὸ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*», μὲ τὶς βυζαντινὲς ἐνδυμασίες ποὺ φέρουν ὅλα τὰ ἐπὶ σκηνῆς πρόσωπα γύρω ἀπὸ τὴν Παναγία, χωρὶς νὰ ἐξαιροῦνται οἱ προσωποποιήσεις τῆς γῆς καὶ τῆς ἐρήμου. Ἡ ἐπιθυμία γιὰ τὴ νοπτὴ μετάθεση τῶν εἰκονιζομένων στοὺς χρόνους τῆς διακόσμησης δὲν ἀποκλείει ὅτι ἡ ἐπιλογή τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων, ποὺ ὡς ὕμνος συνάπτεται ἐπίσης μὲ τὴν ἑορτὴ τῆς Σύναξης τῆς Θεοτόκου τῶν Βλαχερνῶν (26 Δεκεμβρίου), μπορούσε νὰ ἔχει στὸν συμβολισμό της παράπλευρη σημασία. Νὰ ὑπαινίσσεται, δηλαδή, ὅτι ἡ «ζάλη» ποὺ ἔφερε στὴν Ἐκκλησία ἡ ἐπικίνδυνη κατάσταση τῆς προγενέστερης περιόδου ἔληξε μὲ τὸν θάνατο τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου στίς 11 Δεκεμβρίου τοῦ 1282 καὶ μὲ τὴν ἀνάδειξη στὸν θρόνο τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου.

Ἀλλά, κυρίως, ἡ ὁροθέτηση τοῦ «*Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ*» στὸ λειτουργικὸ παρόν, καθὼς ὑποδεικνύουν οἱ βυζαντινὲς φορεσιές, ὑπογραμμίζει τὴ διαχρονία τοῦ ὕμνου στὸν ἐνσαρκωθέντα γιὰ τὴ λύτρωση τῶν ἀνθρώπων Χριστὸ καὶ στὴν Παναγία μητέρα. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο, τὸ Στιχηρὸ συσχετίζεται μὲ τὴ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας καί, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, συντελεῖ κανονικὰ στὴ διασύνδεση τῆς σύγχρονης θρησκευτικῆς τελετῆς μὲ τὰ ἱστορούμενα στὰ ψηλότερα μέρη τοῦ νάρθηκα, ὅπου ἐντάσσεται ἐπίσης ἡ, ἐκτὸς τῶν Οἰκουμενικῶν, Σύνοδος ἐπάνω ἀπὸ τὴ Λιτανεία. Οἱ δύο τοιχογραφίες στὰ ἀφιδώματα, μὲ συνοχὴ νοήματος ποὺ ἀπορρέει

ἀπὸ τὸ ἀμοιβαῖο ὕμνολογικὸ καὶ τελετουργικὸ περιεχόμενο τῆς προσφορᾶς καὶ τῆς ἀποθέωσης τῆς Θεοτόκου, συνδέονται ὡσαύτως μὲ τὸ κοινὸ ἑορταστικὸ κλίμα τους: στὴν ἀλληλουχία τους μὲ ἔνταση ποὺ ὡσὰν νὰ σηματοφορεῖ τὸ νικητήριο πνεῦμα τῶν ἡμερῶν, μὲ κόσμια μεταφορὰ τοῦ στὴν εἰκονογράφηση τοῦ νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας.

Σημειώθηκε ἤδη ὅτι, ἀπὸ τὶς δύο δεσπόζουσες στὴν ἐντύπωση τῆς διακόσμησης παραστάσεις ποὺ πρωτοεμφανίζονται στὸ γυναικεῖο μοναστήρι τῆς Ἄρτας, ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας ἀποτελεῖ, μὲ τὴ συγκεκριμένη ἀπόδοσή της, «ἄπαξ» τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Πραγματικὴ δὲ αἰτιολογία γιὰ τὸ ἀνεπανάληπτο τῆς σύνθεσης δύναται νὰ δώσει βασικὰ ὁ ἱστορικὸς χαρακτήρας τῆς Λιτανείας, ποὺ τὴν τοποθετεῖ εἰδικότερα στὸ πλαίσιο τῶν σημαντικῶν πολιτικῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν ἐξελίξεων τῆς ἐποχῆς. Τὸ ἐπίκαιρο τοῦ θέματος, ποὺ συνηγεῖ μὲ τὰ γενικῶς σημειολογούμενα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ νάρθηκα, δηλώνει ἐπαρκῶς ἡ εἰκονογραφικὴ συγκρότηση τῆς παράστασης, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ συμφραζόμενα τῶν ἐπιγραφῶν ποὺ τὴ συνοδεύουν. Καὶ ἀκριβῶς ἡ ἱστορικὴ ὀπτικὴ μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὴ μοναδικότητα τῆς Λιτανείας στὴ μονὴ τῆς Βλαχέρνας.

Ἐνδιαφέρει νὰ παρατηρηθεῖ σχετικὰ ὅτι μόνον ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς κωνσταντινουπολίτικης λιτῆς, τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται στὸ στενὸ θρησκευτικὸ καὶ τελετουργικὸ μέρος της, υἱοθετήθηκαν στίς συναφεῖς παραστάσεις τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, τῆς Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας, καθὼς καὶ τῆς ρωσικῆς Λιτανείας στὸ ὕψασμα τῆς Μόσχας. Εἶναι φανερό ὅτι ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας, δεσμευμένη ἀπὸ τὸ ἐρμηνευτικὸ ἐπένδυμα ποὺ θὰ πρέπει νὰ συνέδεε τὴ δημιουργία της στὴν ἡπειρωτικὴ μονὴ μὲ τὴν τρέχουσα κατάσταση τῶν πραγμάτων κατὰ τὸν ὄψιμο 13ο αἰώνα, δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἔχει μὲ τὴ συγκεκριμένη μορφή της εὐκαιρὴ θέση στὴ μεταγενέστερη εἰκονογράφηση τῶν ναῶν ἢ σὲ φορητὰ ἐκκλησιαστικὰ ἔργα. Θὰ τὸ ἀπέτρεπαν, ἂν δὲν τὸ ἀπέκλειαν, τὰ ἔντονα κοσμικὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος ποῦ, ὡς ξένα πρὸς τὴν καθιερωμένη εἰκονογραφία, δὲν θὰ δικαιολογοῦσαν κανονικὰ τὴν ἀπεικόνισή της, προπάντων, στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἐκκλησιῶν· ἀκόμη καὶ σὲ δευτερεύοντα χῶρο τους, ὅπως ὁ πρόναος.

Τὸ εἰδικὸ νόημα τῆς ἱστορικῆς τοιχογραφίας στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας προδηλώνει καὶ ἐπισφραγίζει ὁ τίτλος της: «*Ἡ χαρὰ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Ὁδηγήτριας τῆς ἐν τῇ Κων-*

525. Ὅπως ἔγραφε ὁ πατριάρχης Γρηγόριος (αὐτόθι).

σταντινουπόλει». Ἡ ἱκετήρια λιτανεία τῆς Τρίτης προσλαμβάνει στὴ μοναδικὴ τοιχογραφία τὸν χαρακτηριστὴ εὐχαριστήριας τελετῆς, μὲ τὴν ἀσυνήθιστη ἀναφορὰ στὴ χαρὰ τῆς Παναγίας, ποὺ φαίνεται νὰ τονίζει ἐπίσης, σὲ συνοπτικὴ ἐπανάληψη, ἢ φθαρμένη ἐπιγραφὴ στὴ σκηνὴ τῆς πιθανῆς διακόνισσας ποὺ κοσμεῖ τὴν ἀριστερὴν παραστάδα τοῦ ἀφιδώματος: «*Τῆς Θεοτόκου χαρά...*»

Ἡ κύρια ἐπιγραφὴ στὴν κορυφὴ τῆς Λιτανείας ποὺ ὀνοματίζει τὴν παράσταση καὶ ὅμοια ἢ δευτέρη στὴν κεφαλὴ τῶν σκηνῶν τοῦ φόρου ταυτίζουσι τὴ χαρὰ τῆς Θεοτόκου μὲ τὴν ἱερὴ πανήγυρη. Πηγὴ ἀγαλλίασης γιὰ τὴ Θεοτόκο καὶ τὸν λαό της ἀποτελεῖ ἡ ἑορταστικὴ περιφορὰ τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγῆτριας, ἢ ὁποῖα τελεῖται μὲ τὴν πάνδημη συμμετοχὴ τοῦ κόσμου στὴν ἐπίσημη πομπή, στοὺς ἐξῶστες τοῦ κτιρίου ποὺ ὀρθώνεται στὸ βάθος τῆς πλατείας καὶ στὸν χῶρο τῆς ὀρισμένης γιὰ τὴν ἡμέρα ὑπαίθριας ἀγορᾶς. Εἶναι, ὅμως, ἀποκλειστικὰ ἡ χαρὰ γιὰ τὴν τακτικὴ καὶ οἰκεία λιτανεία τῆς Τρίτης, ποὺ ἀνύψωνε τὶς ὀλόφυχες δεήσεις τῶν πιστῶν στὴν προστάτιδα τῆς Κωνσταντινουπόλεως; Ἄλλα δηλοῦν γιὰ τὴν εὐρύτερη σημασία της ὁ χρόνος καὶ ὁ τόπος ὅπου ἱστορήθηκε ἡ σπουδαία τοιχογραφία.

Γιὰ τὴν πιθανὴ σύνδεση τῆς Λιτανείας στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας μὲ τὰ προαναφερόμενα γεγονότα τῶν ἐτῶν 1282-1284, ποὺ ἔφεραν στὸ πλήρωμα τῆς Ἐκκλησίας χαρὰ, καὶ γιὰ τὴν ἐιδικότερη ἀναγωγὴ τῆς τελουμένης λιτῆς σὲ αὐτὸ τὸ χρονικὸ διάστημα συμμαρτυροῦν μὲ τὴν ἰδιαιτέρη ἐπὶ σκηνῆς παρουσία τους οἱ τρεῖς κυρίες οἱ ὁποῖες ἀκολουθοῦν τὴν πομπὴ σὲ προβεβλημένο σημεῖο της, στὰ δεξιὰ τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγῆτριας (εἰκ. 44, 47, 50, 123, 126-128). Μὲ προτεραιότητα θέσης, μπροστὰ ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν γυναικῶν ποὺ συνοδεύουν ἀπὸ ἀριστερὰ τὴν εἰκόνα – ζωγραφημένες οἱ περισσότερες βιαστικὰ καὶ ἐλεύθερα –, οἱ τρεῖς δέσποινες ξεχωρίζουσι σὲ ἐνιαία ὀμάδα καὶ ἐπιβάλλονται στὴν ἐντύπωση τοῦ θεατῆ μὲ τὸ ψηλὸ καὶ εὐθυτενὲς παράστημα, μὲ τὸ εὐμορφο πρόσωπο καὶ μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ κάλυμμα τῆς κεφαλῆς ποὺ δηλοποιεῖ τὴν εὐγένεια τῆς καταγωγῆς τους.

Ὁ ἀριθμὸς, ἡ ἐξέχουσα θέσις καὶ τὸ ἀριστοκρατικὸ παρουσιαστικὸ τῶν κυριῶν παρακίνησαν στὴν ὑπόθεση ὅτι πρόκειται γιὰ τὶς τρεῖς Παλαιολογίνες, τὴν Εἰρήνη-Εὐλογία καὶ τὶς θυγατέρες της Θεοδώρα Ραούλαινα καὶ Ἄννα τῆς Ἄρτας, ποὺ βρέθηκαν τότε στὸ προσκύνιο τῶν γεγονότων στὴ Βασιλεύουσα⁵²⁶. Ἡ εὐλαβικὴ συμμετοχὴ τους σὲ μία ἀπὸ τὶς καθιερωμένες λιτανεῖες τῆς Τρίτης ἢ σὲ ἄλλη, ἴσως, ποὺ πραγματοποιοῦντο μὲ τὸ ἴδιο τυπικὸ γιὰ νὰ ἀποδοθοῦν

τὰ εὐχαριστήρια στὴν ὑπεραγία Θεοτόκο τῆς Πόλης θὰ ἦταν γιὰ τὴν περίσταση εὐλογη καὶ ἀσφαλῶς ἐπιθυμητὴ.

Παράλληλα, δὲν θὰ ἀποκλειόταν ἡ ταύτιση τῶν δύο ἀπὸ τὶς Παλαιολογίνες μὲ τὶς γυναῖκες ποὺ παρίστανται σεμνὰ στὸ κατώτερο ἀριστερὸ σημεῖο τῆς Συνόδου (εἰκ. 116), ἴσως τῶν Βλαχερνῶν ἢ τοῦ Ἄδραμυττίου, ἢ ὁποῖα εἰκονίζοντο ἀμέσως ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀφιδῶμα ἀριστερὰ, σὲ σχέση γειτονίας μὲ τὴ Λιτανεία – μὲ ἐνδεχομένη τὴ θέσις τῆς τρίτης κυρίας σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς κατεστραμμένης παράστασης.

Ἡ μεγάλη τοιχογραφία τῆς Λιτανείας ἀναπαριστᾷ μὲ κάθε λεπτομέρεια τὰ τελούμενα κατὰ τὴν περιφορὰ τῆς θαυματοργῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγῆτριας, τοῦ παλλάδιου τῆς Κωνσταντινουπόλεως, φέρνοντας, ὅπως ἴσως καὶ ἡ κατεστραμμένη Σύνοδος ψηλότερα, τὴν πνοὴ τῆς ἱστορικῆς ἐπικαιρότητας στὴ διακόσμηση τῆς Βλαχέρνας. Στὴν πιστὴ μεταφορὰ τῆς σπουδαίας θρησκευτικῆς τελετῆς στὴ ζωγραφικὴ τοῦ νάρθηκα, ποὺ θὰ ἔδωσε στὴ μονὴ πρόσθετο κύρος, δὲν παραλείπονται, ὡς παράτολμες ποὺ ἦταν καὶ ἀήθεις γιὰ ἔκκλησία, οἱ σκηνῆς τῶν μικροπωλητῶν σὲ συνδιαλλαγὴ μὲ περαστικούς καὶ ἀγοραστῆς τῶν εἰδῶν ποὺ προσφέρουν. Ἀρκετὰ διακριτικῆς στὴ μικρογραφικὴ τους ἀπόδοση, σὲ σχέση μὲ τὰ τεκταινόμενα τῆς πομπῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ φύση τους ἔντονος, οἱ σκηνῆς τοῦ φόρου βρίσκουσι τὴν προσήκουσα καὶ ἀντίστοιχη τῆς πραγματικῆς θέσις τους στὶς παρυφῆς τῆς εἰκόνας. Μὲ τὸν ἀναφαίρετο παλμὸ τῆς ζωῆς καὶ τῆς δράσης ποὺ συνοδεύουν τὴν καθημερινότητά τους, αὐτῆς εἰσφέρουσι σημαντικὰ στὴν ἀπὸ τὴν πανηγυρικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς Λιτανείας, ἢ ὁποῖα ἀνιστορεῖ τὴ «*Χαρὰ τῆς Θεοτόκου*».

Ἡ τόσο δυνατὴ εἰσχώρηση τοῦ κοσμικοῦ στοιχείου στὴ ζωγραφικὴ τοῦ νάρθηκα, μὲ τὴν ἀδόκιμη εἰκόνιση μιᾶς σύγχρονης θρησκευτικῆς τελετῆς καὶ ἰδίως μὲ τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἀγορᾶς ποὺ περιλαμβανόταν στὸ τυπικὸ της, δείχνει ὀρισμένη ἐλευθεριότητα, κυρίως δὲ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν δωρητῶν τῆς διακόσμησης. Ἀνάλογη ἀντίληψη καὶ ἄλλης κατηγορίας δείγματα δὲν φαίνεται νὰ ἔλειπαν τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴν Ἄρτα. Στὸ καθολικὸ, τότε, τῆς γυναικείας ἐπίσης μονῆς τῆς Ἁγίας Θεοδώρας ἀποκαλύφθηκε τελευταῖα στὴ στενὴ χαμηλότερη κοσμητικὴ ζώνη τοῦ κυρίως ναοῦ μικρογραφημένη μυθολογικὴ σκηνὴ ἔφιππου στρατιωτικοῦ ἐναντίον κενταύ-

526. Acheimastou-Potamianou, *The Basilissa Anna Palaiologina* 45 κέ. Ἡ ἴδια, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας 185 κέ.

ρου, πού φεύγοντας τοξεύει τὸν διώκτη του⁵²⁷. Ἡ ἔμφαση τοῦ κοσμικοῦ στοιχείου χαρακτηρίζει, ἐξάλλου, τὰ διακρινόμενα λείψανα μεγάλης τοιχογραφίας στὸν δυτικὸ ἐξωτερικὸ τοῖχο τῆς ἴδιας ἐκκλησίας, πού ἔβλεπε ἀρχικὰ στὸ περίστω. Κατὰ βάσιμη ἄποψη⁵²⁸, τὰ σπαράγματα τῆς τοιχογραφίας, ἴσως τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα, ἀπεικόνιζαν δύο ὀριακὰ γεγονότα ἀπὸ τὸν βίο - γραμμένο πρόσφατα - τῆς ὁσίας βασίλισσας⁵²⁹, συγκεκριμένα τὴν περιπλάνηση στὶς ἐρημιές καὶ τὴν ἐπίσημη ὑποδοχὴ τῆς Θεοδώρας κατὰ τὴν ἐπάνοδό της στὸ παλάτι.

Ἡ ἀνέγερση καὶ ἡ τοιχογραφικὴ διακόσμηση τοῦ νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας ἐντάσσονται στὰ πολυάριθμα ἔργα τῶν ναῶν πού πραγματοποιήθηκαν σὲ ὅλη τὴν πνευματικὴ ἐπικράτεια τοῦ πατριαρχείου τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἐπὶ τοῦ Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου, τοῦ ὁποίου τὸ ὄνομα μνημονεύεται συχνὰ στὶς κτιτορικὲς ἐπιγραφές τους. Ἡ ἀξιοσημείωτη ἔξαρση πού αὐτὰ παρουσιάζουν συμφωνεῖ μὲ τις πνέουσες ἀλλαγές πού καθόρισαν ἐπίσης τὸ ὕφος καὶ παγίωσαν τὴν εἰκονογραφία τῆς παλαιολόγιας ζωγραφικῆς κατὰ τὴ δεύτερη ἐποχὴ της. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Βλαχέρνας, οἱ ὁποῖες ἐμπίπτουν κατὰ πᾶσα πιθανότητα στὴν ἀρχὴ τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρονίκου Β', στὸ μεταίχμιο μὲ τὴν ἀμέσως προηγούμενη περίοδο καὶ σὲ εἰρηνικοὺς γιὰ τὴν Ἐκκλησία χρόνους, ἔχουν τὴν ἀξία καθοριστικῆς μαρτυρίας γιὰ τις συνθηκὲς τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ τόπου πού ὀδήγησαν στὴ δημιουργία τους.

Τὴν κυριότερη ἔνδειξη γιὰ τὴν ἐπαλήθευση πού μποροῦν νὰ βροῦν τὰ εἰκονογραφικὰ συμφραζόμενα στὰ πρόσφατα, σημαντικὰ γιὰ τὸ Βυζάντιο καὶ τὴν Ἄρτα, ἐκκλησιαστικὰ καὶ πολιτικὰ γεγονότα προσάγει ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας. Ἡ ἐπιβλητικὴ παράσταση, ὅπως ἴσως καὶ ἐκείνη τῆς κατεστραμμένης Συνόδου ψηλότερα, συνδέει κατευθεῖαν τὴν εἰκονογράφηση τοῦ νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας, πιθανῶς καὶ τὸν ζωγράφο της, μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη. Στὴν ἴδια κατεύθυνση δείχνουν, ἐπίσης, τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων, ἡ Δευτέρα Παρουσία μὲ τὴν ἀποκλειστικὴ ἔνταξή της στὸν τυφλὸ τροῦλο, ἡ Γλυκοφιλοῦσα μὲ τοὺς αὐτοκρατορικοὺς ἀρχαγγέλους στὴν εἴσοδο τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ ἡ θυσία τοῦ μοσχαρίου στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Στὴν αὐτοκρατορικὴ εἰκονογραφία ἀναπέμπουν, ἐξάλλου, μὲ τις ἔννοιες τῆς προσφορᾶς καὶ τῆς ἀποθέωσης πού ἐγκλείουν, οἱ μεγάλες συνθέσεις στὰ δύο ἀψιδώματα.

Μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Λιτανείας τῆς Ὁδηγήτριας προβάλλεται στὴν ἡπειρωτικὴ ἐκκλησία μία σημαντικὴ θρησκευτικὴ πανήγυρις τῆς Κων-

σταντινούπολης, πού ταυτίζεται μὲ ἐκείνη τῆς Τρίτης, στὴν ὁποία μετεῖχε ὁ θεοσεβὴς λαὸς τῆς Πόλης, ἐπίσης ξένοι περιηγητὲς καὶ προσκυνητὲς, ἐλκόμενοι ἀπὸ τὸ ἐντυπωσιακὸ θέαμα. Ἡ εἰκόνισή της στὸν νάρθηκα τῆς Βλαχέρνας εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τις ἰδιαίτερες εἰκονογραφικὲς ἐπιλογές πού μπορούσε νὰ ἐπιδείξει ἡ διακόσμηση μιᾶς γυναικείας μονῆς· πολὺ περισσότερο, μιᾶς μονῆς πού συνδεόταν μὲ τὸ παλάτι τῆς Ἄρτας. Καὶ εἶναι, ἀκριβῶς, αὐτὸς ὁ σύνδεσμος πού αἰτιολογεῖ πληρέστερα τὴ θεματογραφικὴ ὑπέρβαση τῆς εἰκόνας.

Ἐκτεταμένη καὶ οὐσιαστικὴ ἡ ἀναπαράσταση τῆς θρησκευτικῆς τελετῆς, κρατεῖ ἀτόφια τὴ μορφή τοῦ λαμπροῦ θεάματος πού ἴσως εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ ἀποθαυμάσουν πρόσφατα ἐπὶ τόπου καὶ μοναχὲς τῆς Βλαχέρνας, ἐὰν συμμετεῖχαν στὴ συνοδεία τῆς βασίλισσας Ἄνας κατὰ τὸ ταξίδι της στὴν Κωνσταντινούπολη. Δὲν παραλείπονται τὰ συνήθως συμβαίνοντα στὸν περίγυρο τῆς πομπῆς, ὡς οὐσιώδη στοιχεῖα τοῦ εἰκαστικοῦ ἀφηγήματος. Οἱ δεόμενες ἀπὸ τοὺς ἐξῶστες γυναῖκες καὶ ἡ ἀναπόσπαστη ἀγορὰ τῆς ἡμέρας συνδελώνουν τὴ χαρμόσυνη ἀτμόσφαιρα τῆς λιτανείας τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας, πού ἀπολάμβαναν οἱ θεατὲς τῆς τοιχογραφίας, ἔνοικοι τῆς μονῆς, ἐπισκέπτες καὶ ἐκκλησιαζόμενοι. Ἀλλὰ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἀποδοθεῖ ἀποκλειστικὰ στὶς καλογριὲς ἢ τολμηρῆ, ὅπωςδήποτε, πρωτοβουλία γιὰ τὴν ἀπεικόνισή της στὴν ἐκκλησία.

Ἡ χρῆση τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Βλαχέρνας ὡς χώρου ταφῆς τῶν Κορμηνοδοουκάδων τῆς Ἠπείρου ὀδηγεῖ, μὲ μεγαλύτερη πιθανότητα, στὴ σύνδεση τῆς ἀνέγερσης καὶ τῆς διακόσμησης τοῦ νάρθηκα μὲ τὸν ἡγεμονικὸ οἶκο τῆς Ἄρτας, καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὴ φιλοβυζαντινὴ βασίλισσα Ἄνα Κορμηνοδοούκαινα τὴν Παλαιολόγινα. Στὴν ἄποψη συνηγορεῖ ἡ εἰκονογραφικὴ δομὴ τοῦ ζωγραφικοῦ προγράμματος, ὅπου ἐνοικοῦν ἰδέες μὲ προφανὴ πολιτικὴ σημασία, ἐπίσης, γιὰ τὸ ἀνεξάρτητο δυτικὸ κράτος, τὸ ὁποῖο κράτησε κατὰ τοὺς πρόσφατους χρόνους τὴ θέση προασπιστῆ τῆς Ὁρθοδοξίας.

Μὲ τὴ βούληση τῆς δυναμικῆς Ἄνας, ἡ ὁποία κυρίως ἐκπροσωποῦσε αὐτὴ τὴν πολιτικὴ μὲ σθεναρῆ, καὶ ἀπὸ τὴν καταγωγὴ της, στάση, εἶναι

527. Παπαδοπούλου - Τοιάρια, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας* 51, εἰκ. 44.

528. Μ. Γαρίδης, Ἡ ἐξωτερικὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση στὴν Ἄρτα, Ναὸς Ἁγίας Θεοδώρας, *Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου* 401 κέ., σχέδ. 1-3, εἰκ. 3, 5-7.

529. Βρανούσης, *Χρονικὰ ὀ.π.* (σημ. 279).

δυνατό να συνδεθούν οί δύο καινοφανείς και επίσημες, αντίξίες ήγεμονικής δωρεάς, παραστάσεις στα δυτικά άψιδώματα, που αποδίδουν, όπως εκείνη της Γλυκοφιλούσας με τους αυτοκρατορικούς άρχαγγέλους, τα όφειλόμενα στην τιμωμένη του ναού Θεοτόκο. Προπάντων αποκαλυπτική της επιθυμίας της «*Η χαρά της υπεραγίας Θεοτόκου της Όδηγής της έν τή Κωνσταντινούπολει*» αναπέμπει τα εύχαιστήρια στην Παναγία για την πρόσφατη αποκατάσταση και την ειρήνευση της Έκκλησίας, καθώς ύπονοεί το σύνολο της διακόσμησης, με την έορταστική περιφορά της εικόνας της Όδηγής, ή οποία προστάτευε την Πόλη και τον οίκο των Παλαιολόγων. Η πιθανή παρουσία στην εικονιζόμενη πομπή της Άννας Παλαιολογίνας με τη μητέρα και την αδελφή της προσλαμβάνει, πέραν της πραγματικής, και εξέχουσα συμβολική σημασία για τη χαρά της Θεοτόκου, που έξυμνει με εύλωτες επιγραφές το εύφρόσυνο θέαμα της Λιτανείας.

Με στοιχεία μιās οίονει κτιτορικής παράστασης, με χαρακτήρα ένθύμησης και παλμό ιστορικού άφηγήματος, ή έξαιρετική τοιχογραφία που κόσμησε τον ταφικό ναό των Κομνηνοδουκάδων θά είχε, έν είδει πνευματικού προσκυνήματος, ιδιαίτερη άξία για την Άννα Παλαιολογίνα, επίσης για τις καλογριές της μονής της Βλαχέρνας. Προβάλλοντας όσα θαυμάσια για το χριστεπώνυμο πλήρωμα συνέβαιναν στην Κωνσταντινούπολη και αποδίδοντας τιμή στην προστάτιδά της, ή Λιτανεία της εικόνας της Όδηγής διακήρυξε πρωτίτως την όμόνοια της Έκκλησίας. Καί ως σημαντικό μέρος της ζωγραφικής διακόσμησης του νάρθηκα, που ή δημιουργία της δέν θά πρέπει να απέιχε πολύ από τα τελευταία γεγονότα και την έπιστροφή της βασίλισσας Άννας από την Κωνσταντινούπολη στην Άρτα, ή χαρμόσυνη Λιτανεία ύπομνημάτιζε, όμοια, και ύπογράμμιζε τους ανανεωμένους τότε δεσμούς της Ήπείρου με το Βυζάντιο.

SUMMARY



THE WALL-PAINTINGS OF THE BLACHERNA CONVENT IN THE AREA OF ARTA

The Blacherna convent was one of the most important monastic foundations in the so-called Despotate of Epirus, the independent Greek State that was set up in the western marches of the Byzantine Empire, after the capture of Constantinople by the Latins in 1204, with Arta as its capital. The convent stands on the outskirts of the village of Vlacherna, opposite Arta, from which it is separated by the River Arachthos. The earliest mention of the foundation is in a synodal act of the Metropolitan of Naupaktos and Arta, Ioannes Apokaukos, concerning the change of the male 'monastery of the Blachernitissa' into a female convent (1225/6 or 1227-1230). The next mention of it is in the French version of the Chronicle of the Morea, in 1304, when the despot Thomas sought refuge 'à une abbaye de Nostre Dame que on dit la Blakerne'.

All that survives of the Byzantine complex is the church (katholikon) of the monastery. Its use as mausoleum of the despots is attested by the existing sarcophagi and funerary inscriptions, *in situ* and in fragmentary condition. A large relief icon of Archangel Michael, patron saint of the Angeloi Komnenodoukas family of Epirus and namesake of the despot Michael II (ca 1230-1267/8), incorporated in a conspicuous position in the south outside wall of the building, sets its seal on the monastery's special relationship with the princely house of Arta.

The church is of the type of a three-aisled basilica with dome, narthex and porticoes. Five building phases have been distinguished: one of the tenth century, three main ones of the thirteenth century, and limited Post-Byzantine interventions. Part of the pre-existing Middle

Byzantine church was incorporated in the vaulted-roof basilica that was constructed probably in the early thirteenth century. In the middle years of the same century, three domes were added, one on each aisle, and a calotte on the north aisle; at the end of the century the narthex, roofed by a calotte and vaults, and the porticoes, which existed on the south and west sides, were built. The domed church and the narthex were decorated with wall-paintings, important parts of which were discovered in 1975-1977. Still to be revealed are other wall-paintings, which must exist under the later coats of whitewash, and pending too is completion of the conservation of some of the representations.

Also surviving from the decoration of the church are superb sculptures, mainly from the marble templon, *opus sectile* and mosaic of refined art on the pavement. The uncovering of the wall-paintings completes the image of an illustrious foundation. The two ensembles of paintings, in the church in its final form and in the narthex, can be dated to around the mid-thirteenth century and shortly after 1284, respectively, and are among the most important thirteenth-century decorations not only in the State of Epirus but also in Greece generally. Their interest is intensified by the role of the church as the burial place of the despots and, furthermore, by their position in a then active convent, the first to function in the despotate, home to refugee nuns from Constantinople, who were, in the words of Ioannes Apokaukos, 'τά τε γέννη καὶ τοὺς τρόπους ἐπίσημοι' (noble in their origins and their manners).

THE WALL-PAINTINGS IN THE SANCTUARY AND THE NAVE

The extant parts of the iconographic programme comprise representations from the Mariological cycle in the prothesis, from the Christological cycle in the nave, and figures of saints from various orders. Depicted on the north side of the prothesis are the Blessing of the Virgin by the priests and the Embrace of Mary and Elisabeth (Aspasmos), and in the lower zone three hierarchs, possibly Nicholas in

the conch and Saints Spyridon and Eleutherios, whose feast days too are celebrated in December. Represented in the apse of the diakonikon is Saint John the Baptist. Preserved in the south dome is part of the Pentecost – in the central dome there are Post-Byzantine wall-paintings of the Pantocrator and prophets. In the west bays of the lateral aisles, scenes from the Passion and Resurrection are linked with the mortuary

use of these spaces, in which there are two sarcophagi. On the west vault of the south aisle, the Prayer in Gethsemane, the Betrayal, the Judgement of Pilate and the Mocking of Christ refer to the services held on Holy Thursday. The representations associated with the Resurrection, the Chairete (All Hail) and the Incredulity of Thomas on the west vault of the north aisle, and the Healing of the Paralytic on the tympanum of the west wall, refer, with liturgical continuity, to the first Sundays of the fifty days after Easter. Unclear parts of representations on the corresponding vault of the central aisle possibly belong to the Crucifixion and the Descent into Hades. Discernible on the southeast pendentive of the central dome is an Evangelist, while on the southwest pendentive of the south dome is Saint Mardarios. As is apparent from the saints in the south aisle, where they mainly exist, their figures were an important part of the decoration and were also present on upper surfaces of the walls, which usually hosted gospel scenes or other compositions. Thus, Saint Panteleemon is depicted in full body on the tympanum of the south wall, and possibly Saint Polyeuktos below. Moreover, the head of a saint that was revealed in the course of recent trial investigations in the central aisle must have belonged to a zone of saints in bust, above the colonnades. Of the full-bodied figures on the intrados of the arches, the biblical kings Solomon and Hezekiah survive on the east arch of the northwest bay, and there is also a very small part of a saint on the east arch of the calotte in the north aisle. Last, Saints Cosmas and Damian from Arabia are depicted in round medallions on the west wall of the south aisle. Decorative bands with geometric and vegetal motifs, frequently in striking colour combinations, adorn the circular base-line of the south dome, the keystone and the edges of the west vaults, sides of arches and piers, and other small surfaces.

The dedication of the painting in the prothesis to the Theotokos, to whom the church is dedicated, and in the diakonikon to Saint John the Baptist, the representation of the Pentecost in the south dome and the conceding of the surfaces high on the south wall for painting saints, are features that bespeak contact between the iconographic programme and important Middle Byzantine decorations, and sketch the relationship of the Blacherna wall-paintings with Constantinopolitan tradition. Characteris-

tic of the affected choices of the programme are the Blessing of the Virgin, the composite representation of the Judgement of Pilate, the Mocking and the Chairete, which are rare in earlier decorations, as well as the depiction, without or with very rare precedent, of Hezekiah, indeed in a unique pair here with Solomon, of Cosmas and Damianos the Saints Anargyroi from Arabia, of Saint Polyeuktos (?).

The technical traits, to the degree that these have been investigated, point to the master painter's excellent training, as well as to the wealth of material means available to him. In the course of conservation of the paintings, the very careful application of fine plaster on the last layer of the priming, which secured a smooth surface for the painting, the rare use of black in the priming, which imparted lustre and limpidity to the colours, and the use of gold leaf on Christ's halo in the Passion scenes, have been ascertained. Analysis of the pigments has shown that for the blue, abundant on the ground of the representations, the garments, the buildings and the ornaments, the expensive and difficult to obtain lapis lazuli was used, as also in the wall-paintings of the narthex, which are of equally excellent technique. These findings confirm the knowledge, experience and ability of the painter, who certainly surpassed the local standard of art. They bear witness, moreover, to the possibilities and the intentions of the donors of the decoration, to create a work that would be worthy of the expectations of an aristocratic circle in Arta.

ICONOGRAPHY

The Blessing of the Virgin by the priests, in the prothesis vault, rare until the thirteenth century, is depicted in the Daphni monastery and in the wall-paintings of the Mirož monastery at Pskov, as well as in the church of the Virgin at Axtala in Armenia. Joseph with the young Mary are linked with the Constantinopolitan model in the surviving part of the mosaic at Daphni. Interesting is the altar-table with the luxurious cloth and pronounced projection; it is rectangular in shape, as in the fourteenth-century Blessing in the Chora monastery at Constantinople, the Peribleptos at Mystras and the church of Christ the Saviour at Calendžixa in Georgia.

The Embrace, the earliest known example of which in Greece is the wall-painting in the Proto-

throni church on Naxos, perhaps from the late tenth century, is presented in the established type. The Virgin and Elisabeth, the first in symbolic position from the east, are depicted in forceful pose and with open, lavish drapery on the garments, which express the mutual emotion of the encounter. Elegant buildings rise at the edges.

Part of the Pentecost survives, with three Apostles – they are depicted in threes between the windows. The middle one, in frontal pose and holding a gospel-book, must be Mark. They sit on a synthronon (sedile) in front of a single façade of wall carved with rectangular niches.

The Prayer of Christ in Gethsemane is narrated in two episodes, arranged one above the other as in the cathedral church of Monreale and in the church of the Annunciation at Mileševa. Christ in his two appearances is depicted from the right, as also in the other Passion scenes, looking towards the sanctuary. Individual elements point to an important model, such as the angel in small scale above, full-bodied and almost horizontal in flight with sceptre in hand, and the group of Disciples below, which are closest to the figures in Monreale and in the refectory of the monastery of Saint John the Theologian in Patmos.

The Betrayal of Christ follows an authoritative type of the eleventh and twelfth centuries, known from exquisite miniatures in manuscripts and from the mosaic in Monreale, in which there is a similar rendering of the mob. Passed around Christ's neck is a band, held by Judas. This unusual detail of the arrest (John 18:12) is noted in a different type of scene, in the Enkleistra of Hosios Neophytos in Cyprus, as well as in the Betrayal in the refectory of the Patmos monastery and in some wall-paintings later than that of Blacherna. The episode of Peter and Malchus, right, almost equal in weight to the central complex, as analogously in the Nea Moni on Chios, exists the same in an archaizing rendering, with both figures standing, in the miniature in Par. gr. 54, which is about contemporary with the Blacherna representation. Rare are the haloes of Judas and Peter, emphasizing their place as principal personae in the drama; narrow and half-illuminated of the first, black of the second, as if surrounding his pathos.

The Judgement of Pilate carries the inscription "Ἦδη βάπτεται κάλαμος ἀποφάσεως, παρὰ κριτῶν ἀδίκων" (Already a pen is being dipped of a decision by unjust judges), from an idio-

melon chanted at vespers on Holy Thursday. In the background are formal buildings with porticoes, as in representations of saints in codex 587μ. of the Saint Dionysios monastery on Mount Athos. Christ is shown exhausted before Pilate, who, seated at the other edge, with the staff of his office in hand, addresses him. Between them the high priests seated, with the decision of the Sanhedrin, and followers, standing behind in a solid group, participate in the events, their attention divided between the principal persons in the scene. The rare representation of Christ before Pilate and the chief priests condenses the relevant narrative of the Evangelists into an original iconographic type, the closest comparandum for which is in the wall-painting in the Mirož monastery at Pskov, which refers to Pilate Washing his Hands. The oriental headscarf worn by the bearded Pontius Pilate, as seen very rarely in manuscripts and in two later wall-paintings, contributes to the assimilation of the unjust judges. Noteworthy is the hierarchs' elaborate throne, which corresponds to miniatures of the Evangelists, mainly of the eleventh-thirteenth century, while of analogous form is the desk of the Evangelist John on the dome in Sopoćani.

The Mocking of Christ appears occasionally in earlier works, in which characteristic figures of the many-figured representation are identified: the dancer, the man poking Christ with the reed and the other blowing the horn. Christ's purple cloak has a golden tablion, as in San Marco in Venice. Unusual is the wreath with verdant spikes, which may well refer to Christ's crown of thorns, which was kept in the church of the Panagia tou Pharou in Constantinople 'ἔτι χλοάζων καὶ ἐξανθῶν' (still tender and flowering), 'μένων ἀκήρατος' (remaining untouched) (Nikolaos Mesarites). The iconographic type, avant-garde in relation to the previous examples, yet still austere in its structure, signals the transition to the Palaiologan wall-paintings of the subject.

The Chairete, also quite rare in earlier works, carries the inscription: "Ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς διδούς τὸ χαῖρε ταῖς μυροφόραις" (Jesus Christ addressing the All Hail to the Myrrh-Bearing Women). The lower part of the representation is destroyed. The elements of the composition show that it belonged to the so-called symmetrical or monumental type. As in San Marco and Sopoćani, the majestic figure of the resurrected Christ, which in Blacherna refers to the type of the

Pantocrator as depicted in domes, rises up between mountains. As in the representations in this part of church, gold stars embellish his halo, known only from the figure of the heavenly Christ blessing Jeremiah, in a miniature of Plut. V. 9, which belonged to the Bible of Niketas. The trees, with sappy foliage and flowers, find a distant parallel in the Chairete of Par. gr. 510.

The Incredulity of Thomas displays close iconographic affinity with the miniature in Petrop. gr. 21 and with the Touching of Christ, of the same type, in a small ivory icon of Constantinopolitan aristocratic art in the Dumbarton Oaks Collection. Points in common are the architectural system in the background, the pose and the gestures of Christ, the arrangement and the rendering of many of the Disciples. These are elements that confirm the metropolitan archetype of the wall-painting, going back to the period of the Macedonian Renaissance. The possibly direct origin of the model is shown also by the differences of the Incredulity in the Blacherna convent from other important works of the eleventh-thirteenth century, in which related figures appear sporadically.

The Healing of the Paralytic of Bethesda survives in part. Despite the critical limiting of the surface by the window, which cuts the representation in two, there is an obvious disposition to enrich the synoptic iconographic type with the presence of three Disciples in Christ's retinue, as in Monreale and Hagia Sophia at Trebizond, and with mountains in the background, which give the composition breadth. The progressive current in thirteenth-century art is indicated jointly by the psychological intensity of the countenances, as in the previous representations in the church, and by the careful and accurate rendering of realistic elements in the detailed description of the bed and the way in which it is held by the cured paralytic leaving to the right.

The hierarchs in the prothesis are depicted, as is usual, in the side parts of the sanctuary, standing and frontal, with plain phailion and holding a closed gospel-book. The saint - now headless - projected in the conch may be identified as Nicholas. With the hands raised at the sides, like Saint Cyprian in the refectory of the Patmos monastery, this is perhaps the first crystallized example of an iconographic type, possibly of Constantinopolitan origin, that reappears in the fourteenth century in a wall-painting of a hierarch in the parekklesion of

the palace of Mystras and enjoys longevity in Post-Byzantine times, as a rule used for Saint Nicholas.

Saint John the Baptist is depicted to the hips in the semi-dome of the apse of the diakonikon, in a position associated with his remembrance in the service of the Proskomide. The preaching of repentance in the scroll he holds (Matthew 3:2), rather unusual for the saint in this position, and the iconographic type in the details link his figure with the Constantinopolitan model of the Forerunner in the diakonikon of the church of Saint Panteleemon at Nerezi.

The barely distinguishable elderly Evangelist on the southeast pendentive of the central dome, probably John, holds with both hands a long open scroll in front of him, as do the Evangelists mainly in manuscripts.

Saint Mardarios, in a round medallion on the southwest pendentive of the south dome, is one of the frequently depicted Five Martyrs of Sebasteia, popular also for their healing activity, who are depicted also in a conspicuous position in the mosaics of Hosios Loukas and of the Nea Moni on Chios.

Saint Panteleemon, the most beloved of the Anargyroi, was honoured at Blacherna with his representation in full body on a surface at the top of the south wall. His garments are lavishly embroidered, as in the wall-paintings in Ai Strategos at Epano Boularioi in Middle Mani and in Episkopi in Evrytania.

Saint Polyeuktos, to whom the remnants of the name lead, a martyr in the attire of a court official, also occupies an important position below Saint Panteleemon. The possible representation, rare, of the most glorious of the homonymous martyrs, adds one more element to those linking the decoration of Arta with Constantinople, where the renowned church of Saint Polyeuktos stood.

The kings Solomon and Hezekiah, forefathers of Christ, are depicted in the unique known pair on the west arch of the south dome. The Hezekiah in Blacherna, with the beginning of the psalm of thanksgiving for his salvation, on the scroll (Isaiah 38:10), is one of the few representations of him in monumental painting. The young Solomon, as a rule depicted in a pair with David in the dome, has a peculiar physiognomy, with shoulder-length hair, like a prince of the period. Elements of regal raiment of the figures, the high neckband of Solomon and the shape of the tablion on their mantles, are noted

in Middle Byzantine Constantinopolitan works. The two important kings of Israel were connected with the temple of the Lord in Jerusalem, Solomon as builder and Hezekiah as religious reformer. With complex meaning, their presence in Blacherna adds the testimony of salvation of the repentant.

Saints Cosmas and Damian 'οἱ ἀπὸ Ἀραβίας' (the ones from Arabia), with oriental kerchief, with the inscription higher on the tympanum, naming their conjugation, are known only from two later wall-paintings, in Saint Nicholas in Monemvasia and in the Ascension church at Dečani. An interesting feature of the honour generally accorded to the Anargyroi saints, Cosmas and Damian, is their association, from early on, with the Virgin, which is noted clearly in church paintings from the seventh century, in the Virgin Drosiani on Naxos. According to a recent view (C. Mango), the correlation of the saints from Syria or Arabia with the Virgin may be due to the erstwhile close, possibly, proximity of their Constantinopolitan church to the Virgin of Blachernae – with their joint, perhaps, therapeutic bath, the later 'lousma' of the Blachernae monastery. It is not known whether this connection is echoed in the late and rather strange choice of the saints from Arabia in the convent of the Virgin Blachernitissa at Arta, homonymous with the Blachernae monastery at Constantinople.

STYLE

The wall-paintings in Blacherna, with their mellow iconographic composition and high-quality art, are a highpoint of the painting that developed in the State of Epirus. The ensemble they weave bears witness to the intention and the high expectations of the nuns in the convent, and of all those who contributed, for a monumental and formal work, articulated with an abundance of elements that create images of aristocratic decorum.

The execution of the painting, with stylistic means that often audaciously recall Komnenian tradition, particularly in the representations in the south aisle, steadily marks out in its direction the progressive current of art in the thirteenth century. The persons depicted have the self-sufficiency of individual presence, with the truth of the pose, the directness of the movement and the psychological depth, which determine their distinct position in the scene, being

of interest in their action. The rich and noble palette, the pretentious luxury and the density of formal and decorative details impart a melodious air to the compositions, which open to the beholder with an expressive immediacy and with the eloquency of penetrative writing, emphasized in the blue light that is prominent in the ensemble.

The art displays homogeneity in figures, types and media, despite the evident change of manner from the south to the north aisle. With a single concept in many-figured, lively and flexible compositions, the sacred events are played out in a natural or an architectural setting of a certain type, characteristic examples of which can be seen in the Judgement of Pilate, the Chairete, and the Incredulity of Thomas. The round cones of the mountains rise in successive curves which form their volume, terminating in a little cluster of prismatic rocks at the summit. The porticoes open to the blue of the background, the multiple details in Hellenizing subjects, the knotted curtains and the textiles spread out on the roofs enrich the form of the buildings, which create an impressive environment of almost conspicuously extravagant opulence. Noteworthy is the connection of the magnificent frontal wall in the Incredulity of Thomas, with faintly indicated side walls, giving an at once unusual and implied view of an interior, in the depth of which the dialectically interacting persons are accommodated.

In all the representations there is an underlying type of a tall, agile man with long, slim limbs. The variety in the physiognomies and the diversity in the arrangement of the drapery of the garments not only give them an independent existence but also determine the ethos and the meaning of the presence of the persons, as well as their significance for the composition of the scene. As a whole, they point to the vigour of the painting in the church and to the wealth of the artistic bequest from which the elements were drawn, as well as to the ability of the creator to surpass the models with the authority and the eloquence of his style. Examples of outstanding skill are the figures of Joachim in the Blessing of the Virgin, of Christ and Peter in the Betrayal, of Christ in the Chairete, of Thomas and Peter in the Incredulity, of the saints Nicholas and Panteleemon.

The figure of Christ in the various representations is an index of the manners of modelling the flesh, clear or compact and troubled,

painterly in its texture. In the representations of the Passion, there is a preponderance of figures in profile, such as only Thomas in the Incredulity on the north side – with deep creases etching in the turn the Disciple's broad face and thick, fleshy neck. Special, more frequently on the south side, is the marked frown of the figures, as of Saint John the Baptist, with the arched eyebrows drawing along, in their pronounced downward slope, the wrinkles and facial features.

Like the iconography in many elements, the style in the south part of the church points to more enduring continuity of the tradition of Komnenian art, utilized in the thirteenth-century manner. Pre-eminent is the dramatic character of the events narrated, which reverberates with sensitivity of expression and lyrical coloration. The figures are slender, frequently with emphatic pathos and movement, with dense, linear and heavy or flowing drapery on the garments, and with mildly indicated volume, which submits to the planes of the image. The moral comportment of the suffering Christ is elevated with rare clarity and alternation in its manifestations.

The differences in the wall-paintings of the north side are identified in the more lucid view of the setting of the scene, in the sophisticated rendering of volume, in the pragmatic character and in the monumental simplicity of the narrative, which point to the painter's active involvement in the deliberations and the problems of contemporary art. The painting is negotiated with a highly developed sense of the plastic quality of the figures, which acquire more tangible corporeal substance, visible also in the drapery of the garment and the realistic individualization or even roughness of the physiognomy, and are arranged with considerable freedom in pictorial space with a clearer sense of depth. The power of the art is attested in the heroic and spiritual mien of Christ in the Chairete, the compassionate expression of Peter in the Healing of the Paralytic, and the strongly modelled faces in the Incredulity, with painterly compactness, of Peter, and with emphasis on the sculptural quality, of Thomas.

The differences in manner, if they are not due to other factors, rationalize the attribution of the wall-paintings to two talented painters who were working simultaneously or successively within a short space of time. The similarity of the inscriptions in the two units, which

attest the same scribe, also corroborates this view. If there were two master-painters responsible for the decoration, as seems likely, it would be reasonable to assess their relationship as that of important teacher and worthy pupil.

The dating of the wall-paintings to around the mid-thirteenth century, and at most to 1240-1260, to which the mature art with its specific traits leads, is favoured by their comparison with important and more securely dated decorations. Comparison with the wall-paintings in Mileševa, in the Holy Apostles at Peć, in Hagia Sophia at Trebizond and in Sopoćani, determines certain points of stylistic affinity, in the organization of the composition, in the concept of the figure and in its distinguishing traits, which support this dating. The painting in Blacherna is more supple and sappy than in the wall-paintings of Peć, with which it has a certain affinity; it is distinguished by the dynamic affectation and the detailed working of the composite figure, and by the sensitivity of the humanistic spirit which animates the inspiration and the ethos of the persons depicted.

The stylistic affinities with the decorations mentioned, as well as the iconographic kinship with outstanding, in the majority, earlier and contemporary works, declare the seminally important position of the Blacherna wall-paintings and advocate the hypothesis that the painters arrived from an important artistic centre. Some further characteristic details of the figures, which refer to works in Constantinople, bear witness too, for their part, to the painters' rich substrate and their familiarity with the tradition of metropolitan art.

HISTORICAL DATA, INTERPRETATION AND DATING

Props for linking the Blacherna wall-paintings with the art of Constantinople are provided indirectly by the then recent history of the convent. According to the sole reference to it in the thirteenth century, in a synodal letter of the metropolitan Ioannes Apokaukos, the monastery of the Blachernitissa was evacuated of its monks and ceded to nuns, 'ὄσαι καὶ μᾶλλον τῶν κατὰ πόλιν οἰκείων ἀπαναστάσαι πνευματικῶν φωλεῶν, τὰ τε γένη καὶ τοὺς τρόπους ἐπίσημοι, διὰ τὴν κατασχοῦσαν τὴν καθ' ἡμᾶς Βασιλεύουσαν θεῖαν εἶποι τις καὶ φλόγα καὶ μάστιγα' (mainly those who were removed from their familiar spiritual nests inside the city,

noble in origin and in manners, on account of, one could say, the divine flame and calamity that captured our Queen of Cities), who had sought refuge in Arta and 'παρὰ τοῖς κρατοῦσι τούτοις γινόμεναι ἔνδημοι' (by those in power were made locals). Specific references, 'οἱ δὲ κρατοῦντες οὗτοι βασιλεύοντες' (and these mighty kings), 'τοῦ κραταιοῦ καὶ ἁγίου ἡμῶν βασιλέως' (of our strong and holy king), date the synodal letter to 1225/6 or 1227-1230, when Theodoros Doukas of Arta reigned in Thessaloniki. Most recent research dates his proclamation as king (basileus) to 1225/6, and his coronation and anointment, to which the epithet 'holy' refers, to 1227. The temporal correlations do not rule out the possibility that the convent in Epirus, in which the daughter of Theodoros Doukas, Anna, is reported to have stayed after the events following the enthronement of her husband, Stefan Radoslav of Serbia, was the Blachernitissa.

The conversion of the male monastery into a female convent must have been decisive for its subsequent development, as is indicated by the surviving katholikon with what has been preserved of its decoration and its possessions. Indeed, it is very possible that the noble nuns from Constantinople secured henceforth the favour and the backing of the Komnenodoukas family, and more specifically for their church, which was the funerary church of the despots. The overt desire inculcated in the younger sisters to transfuse to their new home forms of art familiar from the splendid decorations in the Byzantine metropolis and to enhance their convent in the capital of the despotate, is evident in the iconography, the style and the overall quality of the wall-paintings. And it is reasonable to suppose that the nuns of Blacherna invited painters who had worked in Constantinople or had been trained in its artistic tradition. Furthermore, the impression emanating from the decoration suggests that these painters may have used as aids also manuscripts, perhaps from among those that Nikephoros Blemmydes, travelling in Greece in 1238/9, sought also in Epirus.

The convent's imposing katholikon, with what survives of its decoration – the sculptures of lovely art and the wall-paintings, the luxurious pavement and the sarcophagi of members of the Komnenodoukas family – emits the picture of a *par excellence* aristocratic foundation. The presence of the sarcophagi with the reliefs

and the literate inscriptions, as well as the relief icon of Archangel Michael on the exterior, perpetuate the link with the rulers of Arta, which seems to be echoed also by the tradition regarding the close relationship of the basilissa Theodora Doukaina, wife of Michael II, with Blacherna.

Noted above was the peculiar illustration of Solomon and Hezekiah in the west space of the south aisle, where the sarcophagus of the despot Michael II Doukas is believed to have been placed. The unusual position and conjugation of the biblical kings was the primary incentive for approaching the wall-paintings at a level of meanings, which perhaps expressed more personal views on repentance and redemption, focused on the ruling family of Arta.

The *Vita* of Hosia Theodora, written by the monk Job Meles Iasites in the late thirteenth century, recounts the tragic story that disturbed the beginning of her married life with Michael and defined the despot's subsequent involvement in the God-pleasing works of the churches. Michael was smitten by the noblewoman Gangrene and expelled his wife, who, already pregnant, wandered for five years in the deserts. The situation was resolved, Theodora returned to the palace and henceforth lived with Michael 'in peace and love according to God, taking care of their own salvation'.

We consider it possible that the echo of these events is preserved in the wall-paintings of the Blacherna church, in the south part, where the sarcophagus of Michael II was probably placed. This view is prompted by the pre-eminence in the decoration of the concepts of repentance and redemption, as bearers of which are appointed the biblical kings, the healing saints and, especially, Saint John the Baptist with the passage in his scroll, which calls to repentance – rather unusual for his position in the conch of the diakonikon. The representations of the Passion, appropriate to the funerary use of the west space, generate thoughts on the human condition, while the Pentecost too, in the dome, seems to allegorize the enlightenment of the repentant Michael, who, by the grace of the Holy Spirit, put an end to the drama. The cohesion of meaning in the depicted subjects encourages the collateral interpretation. With their particular visual angle, befitting the environment of a female convent, the depicted subjects will have enhanced Michael's sincere and practicable repentance,

salvationary for his soul and beneficial too for the Blacherna church. With a seminal place in this mesh of ideas, Solomon and Hezekiah will have projected, with their unique depiction in a pair here, an ingenious example of the salvationary repentance which they likewise experienced. The presence of the two kings who were associated with the temple in Jerusalem is not only appropriate to the space possibly selected for the burial of the ruler of Arta, but also could have had additional significance: the lauding of Michael Doukas for the ecclesiastical works he carried out at the behest of the pious Theodora, first and foremost the honouring of his person as donor of the convent, since the renovation and the decoration with wall-paintings of the church that was the mausoleum of the despots, must have been due to him or to his generous contribution.

Of interest too is the peculiar physiognomy of the young Solomon. A good reason for the differentiation from his standard type would be the attribution to the prophet-king of characteristics that simulated him with Nikephoros, the first-born son and heir of Michael. The indication would be stronger if Hezekiah too, in middle age, bore a similarity to the despot, recognizable by the contemporaries. Nonetheless,

it is worth mentioning that in 1249, about the period when the wall-paintings were made, Nikephoros was eighteen years old.

The possible exposition in the decoration of allusive ideas relating to the sin, the salvationary repentance and the goodly regime of Michael Doukas is in harmony with the church's status as conventual and as funerary, of the Komnenodoukas family. It is in accord also with the character of an aristocratic work that the lovely painting emits, with the almost conspicuous gravity of manner, which in any case distinguishes the overall creation of the church, with the decorum of the coloration and the nobility of the details. The excellent technique, the costly materials, the extravagance in the painted composition and the delightful luxury of the figure must have been attuned to the particular taste of the local nobility. Conservative trends in the work, more generally tangible in the wall-paintings of Arta, also contribute to its spirit. It is precisely the high quality of the decoration which attests that its partial reduction to the art of times past was consciously desired by its agents, the nuns of Blacherna, and most probably also by the despots, who in the organization of the State of Epirus kept intact the ties with the Byzantine past.

THE WALL-PAINTINGS IN THE NARTHEX

The building and the painting of the narthex are dated to the reign of Michael Doukas's son, Nikephoros I (1267/8-1296). Although there are extensive losses, the decoration survives in its most important parts, mainly the south. Parts have been revealed of the Last Judgement in the calotte and of four Councils in the south vault; the Hospitality of Abraham (Holy Trinity) on the tympanum of the south wall; the Litany of the Icon of the Hodegetria in Constantinople, and the Sticheron of Christmas on the large blind arcades of the west side; the representations of the Virgin with two accompanying archangels and of the Flight of Elisabeth on the central and the south arcade, respectively, of the east side; figures of saints hierarchs, martyrs and hosioli. There are two effaced hierarchs depicted full-bodied on the intrados of the south transverse arch, an anonymous male martyr on the tympanum of the south arcade of the east side, Hosia Maria the Egyptian, Saint

Anempodistos and an anonymous male saint on piers of the east and the west side. Saints Menas, Hermogenes and Eugraphos (the name of Eugraphos survives) adorn the south front of the south transverse arch, in bust in rectangular frames, in the type of portable icons. Saints Akepsimas, Plato, possibly the deacon Romanos and three unidentifiable saints in round medallions decorate the corner parts on the front of the southward arcades and of the arch above the south doorway. Geometric and vegetal motifs in pleasant patterns and colours enliven the decoration on the narrow surfaces of arches and piers.

The surviving paintings document the co-existent symmetry and order. The decoration was adapted skilfully to the complex formation of the narthex, with vaults and blind dome on the ceiling, with continuous arcades on the long walls, transverse arches and many doorways. The choice and the organization of the repre-

sentations in large, clearly delimited fields, and above all of the innovative compositions of the Litany of the Hodegetria and the Sticheron of Christmas, in the inordinately large arcades of the west side, give the impression that general instructions were given regarding the articulation of the space, so as to create suitable surfaces for the iconographic programme, which had possibly been broadly conceived already.

There are a few later wall-paintings on either side of the doorway into the nave. Depicted on the left is the Virgin enthroned with Child, with the eponym 'Η Βλαχέρνα' (The Blacherna), and Saint John the Baptist; on high are two cherubim. Of the two saints on the right, Demetrios survives. Lower down extends a carpet-like design with lozenges. The iconographer, of the years around 1700, possibly the same person who painted the Pantocrator and the prophets in the central dome of the church, can be identified with an anonymous painter who worked in the Paregoritissa church.

ICONOGRAPHY

The Last Judgement, rare on a spherical body, is unique for its, most probably, complete depiction on the blind calotte, on which it is developed with sufficiency and economy of composition. Parts of its east and north area have been revealed, with Christ in glory and, in concentric zones, Apostles and Angels, choirs of saints, the good larron in Paradise and, lower down, on the northeast pendentive the Righteous, and on the northwest the patriarchs Abraham, Isaac and Jacob, with the souls of the Righteous in a large crowd near Abraham. The position of all, on the right of the Lord, presupposes the corresponding depiction on the left of the accursed and those cast into Hell, in the south area of the calotte.

On the south vault is the First Ecumenical Council, identified from the name of Aetius, written on the chest of the first of the two heretics. The three representations of Ecumenical Councils, of identical type, are comparable to earlier and contemporary ones. The emperor presides above, with two dignitaries-guards behind him, while seated on either side are two prelates - in a next representation the title 'Pope of Rome' is preserved; lower and to the fore, confronted hierarchs and a few heretics converse. In part of the fourth Council, above the Litany, two women are depicted at the left

lower edge. It is very possible that four other representations arranged symmetrically on the north vault, completed the Ecumenical Councils.

The Hospitality of Abraham, symbolic of the Holy Trinity, is inscribed harmoniously on the front of the south wall. Among the noteworthy iconographic elements are the rectangular table, in one of the first Palaiologan examples; the scarf held by Sarah; the basin with the 'ox head' that Abraham brings, as seen only in Hagia Sophia at Ochrid, in the eleventh century; the slaying of the calf, a small part of which is preserved in front of the table, with elements that allude to a miniature in Par. gr. 74. The slaying of the animal projects in its symbolism the concept of the eucharistic sacrifice. Known from the Wedding in Cana, in the Chora monastery, and later in Saint Nicholas at Curtea des Arges, it appears for the first time in the Hospitality of Abraham in Blacherna. It is repeated in 1360, in the Hospitality in Saint John Koudoumas in Crete, placed at the left edge, where the skinning of the animal is also shown in Saint George Artos in Crete, in 1401.

The Litany of the Icon of the Hodegetria in Constantinople, the most important wall-painting in Blacherna, extends on the southwest arcade and its left pier. A large part on the right is destroyed. In the central highest zone, the litany of the icon is celebrated, with a dense congregation of people, in a square defined on the left above by a high building; from its two balconies eleven women and maidens, in miniature, pray to the Hodegetria. In the lower zone of figures, in smaller scale than in the central zone, scenes of an outdoor marketplace (*foros*) unfold, with the traders transacting with mainly young customers. Three and part of the next scene to the right are preserved. Discernible lower down are two small figures, perhaps children. On the north side of the pier are two more scenes, one above the other.

On the black ground above a three-line inscription entitles the representation: 'Η χαρά τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου | τῆς Ὁδηγητρίας τῆς ἐν τῇ | Κωνσταντινουπόλει' (The joy of the most holy Theotokos | the Hodegetria the [one] | in Constantinople); lower down is the inscription: 'Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ὁδηγήτρια' (Mother of God the Hodegetria); at the right edge above: 'Τὸ Σταυρίν' (The Staurin); visible on the destroyed icon of the Virgin is part of the eponym: '[Ἡ Ὁδηγή]τρια' (The Hodegetria). In the first upper scene on the pier, part of the title can be read:

‘Τῆς Θεοτόκου χαρὰ ... κωθώνια | πίνειν’ (Of the Theotokos joy ... drinking cups). Under and in the following scenes of the marketplace are the inscriptions: ‘Ὁ Χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιάριν’ (The Hazar selling caviar); ‘[...ας] πωλῶν τὰ φωκάδια’ (... selling *fokadia*); ‘Ἡ λαχανοπώλισσα πωλοῦσα | τὰ λάχανα’ (The woman vegetable-seller selling vegetables); ‘Ἡ ὀπωροπώλισσα πωλοῦσα | τὰ ὀπωρικά’ (The woman fruit-seller selling fruits).

The monumental wall-painting has no precedent nor successor in affined Byzantine representations, in the iconographic wealth of the subject, the excellent and detailed narration and the remarkable plausibility of the events. Outstanding realistic elements underline the public character of the religious event. The mass participation of the faithful, the women in the house watching the procession of the miraculous icon, and, in connection with what is going on at the centre, the scenes of the marketplace, which add with a sense of immediacy the vitality of their unique presence in the narrative, affirm the extent, the importance and the appeal of the litany in the pious society of Constantinople.

For the place of the celebration, Constantinople, and consequently for the identification of the ‘*signum*’ of the Litany with the peronymous icon of the monastery of the Hodegoi, the title of the representation leaves no doubt: ‘The joy... of the Hodegetria, the [one] in Constantinople’; as well as the inscription ‘The Staurin’ – the Staurion was part of the Zeugma. Further, the identification of the subject with the litany of the Hodegetria that took place every Tuesday emerges easily from the written mentions of it in the eleventh to the fifteenth century, many in accounts by foreign visitors and pilgrims. Tradition has it that the custom goes back to the ninth or the fifth century. With mutual verification of word and image, the texts confirm the accuracy of the representation in the wall-painting in Arta, in which the special elements characteristic of the weekly litany and the celebrated miracle of the Hodegetria are recognized; these are the ones that enhanced the whole ritual into a major spectacle.

The texts of the eleventh-twelfth century mention that the litany progressed through the city. Perhaps its route depended on the location of the church that was appointed each week for the celebration of the divine liturgy at the final halting place of the icon, where, ac-

ording to one testimony, a folk fair took place. Information from the fourteenth and the fifteenth century points to a change in the *ty-pikon*, since they locate the principal part of the ritual outside the church of the Hodegoi, in a large square to which the icon was brought. A manuscript of *circa* 1440, in the Vatopedi monastery, notes furthermore the precinct wall of the monastery of the Hodegoi and the street of the north gate ‘εἰς ἣν εἶωθεν καὶ ὁ φόρος κατὰ τρίτην ἡμέραν γίνεσθαι’ (where it was usual also for the *foros* [market] to be held on Tuesday).

In the Blacherna wall-painting, which is much earlier than these testimonies, the inscription ‘Τὸ Σταυρίν’, since it refers to the well-known area of the Zeugma, shows the great distance from the monastery of the Hodegoi that the route of the litany followed, perhaps still in the thirteenth century. Furthermore, the building in the square – possibly in symmetrical correspondence to a second building in the now-lost right part of the representation – is of the type of an aristocratic mansion rather than a monasterial or public building. And the appearance of the women on its balconies and of one woman in the middle above, in the attire of an aristocratic lady, probably denote the female population of a mansion: the lady of the house with her daughters, their friends and companions, who have gathered to watch the litany.

The representation focuses on the ‘usual miracle’ of the Hodegetria. The icon is suspended on high and is as if guiding its bearer. This man, as similarly in related later representations, has his arms outstretched ‘as if crucified’ (Anthony of Novgorod). The two first male figures on the left, with similar brownish red garment to the bearer, must also belong to the ‘servants’ of the Hodegetria, members of the brotherhood of the Hodegoi, who processed the icon (Pero Tafur); this is possibly also the case for the two corresponding figures on the right, which are barely discernible.

Banners and liturgical fans are raised to the icon. Priests and deacons head the procession. Men follow, visible in the background, and then women, as recounted by an anonymous twelfth-century author, in a bigger multitude that reaches to the foreground of the scene. All wear a white headdress and carry probably candles with protective dome-shaped cover, perforated in various designs. To the fore are three aristocratic ladies, whom we have identified as

the basilissa of Arta Anna Kantakouzene Palaiologina, her mother Irene Eulogia and her sister Theodora Raoulaina. Perhaps nuns were represented in the right part. On the pier, left, at the level of the procession, the impressive old woman with the 'kothonia' hanging on a chain in front of her is possibly the deaconess of the monastery (Vatopedi manuscript), who offers holy water (*hagiasma*). The 'kothonia' are referred to also as holy-water vessels (Pseudo-Kodinos), while for the first time are noted in a next scene the 'fokadia', which possibly held the so-called 'foukas' or 'fouska', a kind of beer or wine, respectively.

The wall-painting, of multiple interest for this specific aspect of the public and the private life of the Byzantines, provides considerable information on the market held on the occasion of the Tuesday litany. First of all, it confirms that this was held at least one century and more before the express reference to it in later narratives. The iconographic and epigraphic elements of the surviving scenes are precious sources for the profession, the name and the gender of the vendors, for the goods available and the organization of their trade, the kind of customers, the dress of the sellers and the buyers. Many of these elements are noted here for the first time. Particularly interesting is the Hazar, with his ethnic name (Χάζαρος), who sells the most expensive comestible, caviar.

The closest parallel for the Blacherna Litany, in its main part, is to be found on an ecclesiastical textile of 1498, in Moscow. Of paramount historical character, the outstanding wall-painting records one of the most important religious fairs of Constantinople. The significance of the invaluable painted testimony it offers is heightened by the absence of relevant information in the written sources during the thirteenth century.

The Sticheron of Christmas 'What have we offered thee, Christ?', on the north arcade of the west side, is in corresponding position to the Litany of the Hodegetria and shares its festive character. Also a creation of Late Byzantine painting, the first dated appearance of the representation is in the Peribleptos church at Ochrid, in 1294/5, while the representation in the Arta convent is possibly the earliest known. Most of it is preserved: part of the enthroned Theotokos, the Magi offering the gifts and the shepherds the miracle, the earth the cave and the wilderness the cradle, and the men below who offered the 'μντέρα Παρθένου' (Virgin mother).

Like the subsequent representations of the Sticheron, the Blacherna wall-painting is of seminal interest for the in part singular interpretation in the manner of the composition and the iconography of the figures. Noteworthy are the Magi, in opulent Byzantine raiment and crowned as kings, as seen rarely in the Nativity, possibly under the influence of Christmas hymns. Also in Byzantine attire are the personifications of the earth and the wilderness, which are depicted as a young and an old woman, respectively, as they are mentioned in the fifteenth century in a description (ekphrasis) of an icon that was in the Nea Peribleptos monastery in Constantinople. The praying men, king, clerics and laymen, with individualization in rendering as to their class and office, denote the reduction of the events narrated to a contemporary environment, compatible with that of the Litany. By transposing the official eucharistic ritual to the historical and liturgical present, the representation enhanced the diachronic meaning of the ecumenical hymn and invited the viewers to participate in the perpetual doxology of Christ and the Virgin.

The Virgin Eleousa or Glykophilousa is depicted above the doorway into the nave, in a position at once appropriate to the honoured saint of the monastery and to the symbolism of the Theotokos as gateway. She is flanked, on the adjacent arch, by two full-bodied venerating Archangels who wear the imperial loros. Representations of this type are familiar in works associated with the art of Constantinople. Given its formal position, it is very possible that the model for the wall-painting was the proskynesis icon of the church, to which the monastery owed its name Blachernitissa; a name that links it certainly with the famous Blachernae monastery in Constantinople. The name of the convent and the type of the Virgin, analogous in three representations of the Glykophilousa that carry the eponym Blachernitissa, lead to the view that the wall-painting rendered the archetype of one of the icons in the Blachernae monastery in Constantinople, for the existence of which the Arta Theotokos brings one more indirect but compelling testimony.

The Flight of Elisabeth also has a special place, corresponding to that of the Virgin, above the blocked doorway that led into the south aisle. Noted is the pictorial independence of the representation, which is normally included in the cycle of Saint John the Baptist or

the Childhood of Christ, while unusual too is the absence of the young John's expellers.

STYLE

In the wall-paintings in the narthex, the figures have moved far away from the influences of Komnenian art, which are still intertwined in the previous decoration of the church, in order to join forces with the progressive views on interpretation with which painters grappled in the closing decades of the thirteenth century. Examples of these are the frequently realistic rendering, in its simplicity, of the depicted figures, in ways that contribute to the assimilation with their physical appearance in the pose, the face, the movement, as well as the arrangement of the drapery of the garment, with rich or perfunctory folds. The different conception of the figure declares the significant distance from the previous wall-paintings of the church. Nonetheless, traits of technique and of style, which indicate, more generally, that the transition of painting from the first to the second phase of the decoration was a cohesive evolution, without explosive contrasts, are not lacking.

That the realistic rendering of the figure was intentional is shown also by the mountain in the Flight of Elisabeth, with the unaffected outlining of its volume, and by the aristocratic mansion in the Litany of the Hodegetria. The latter, with composite function, defines and delimits the environment, contributing essentially to the perspective of the space; in parallel, it is contracted organically in the events, with the columned portico giving way to the crowd of believers and with its balconies hosting the praying women. Despite the largely linear and flat treatment, which in any case lightens its weight in the representation, the building is impressive for its composite design, detailed description, the unity and truth of its form. Likewise aimed at veracity is the accurate description of the portable objects, especially in the scenes of the market.

The Last Judgement, the Councils, the Litany of the Hodegetria and the Sticheron of Christmas are distinguished by the intrinsic populous compositions. Their hyperbole is balanced by the distance from the viewer and the size of the surfaces on which the many-figured representations develop; the tension they bring to the decoration is decreased by the characteristic simplicity of the component figures and the

interposing of the many saints at various points, and the ornamental bands. The whole points to the synthesizing ability of the painter who planned the iconographic programme.

The elements that emerge from the analysis of the wall-paintings lead, probably, to two painters. The presence of the master is obvious in the compositions on the west arcades, as well as in saints such as Anempodistos and Euegraphos, and the collaboration of a proficient, although more restrained craftsman, is apparent in the Ecumenical Councils and the other representations.

The wall-paintings in the narthex are counted among the paintings of the last decades of the thirteenth century, which survive in monasterial, at sometime, churches in Arta and its wider environs. These are the mosaic decoration in the Paregoritissa and the wall-paintings, from a first or second phase of works, in Saint Theodora at Arta, the Pantanassa at Philippiada, Saint Demetrios Katsouris at Plisioi and the Kokkini Ekklesia (Panhymnetos) at Voulgareli. The decorations in the Paregoritissa, the Pantanassa, most probably in Saint Theodora and in Blacherna are linked with the princely house; the wall-paintings at Voulgareli are linked with a high official in the despotate. Consistent with the status of the donors is the important artistic quality of all, which bears witness to the flowering of painting under Nikephoros Doukas and Anna Palaiologina. In their various manifestations they point to the contact, direct or indirect, with artistic currents issuing from Constantinople. In any case, the mosaics in the Paregoritissa and, clearly in iconography the wall-paintings of Blacherna, with the Litany of the Hodegetria, lead confidently to the Byzantine capital. Orientated in the same direction, with their thematic repertoire, are the family portraits of the donors: the despots in the Pantanassa at Philippiada and the protostrator Theodoros Tzimiskes in the Kokkini Ekklesia at Voulgareli.

In relation to the wall-paintings in the other churches in Arta, prominent in Blacherna, particularly in the impression given by the large compositions on the arcades, is the gentle painterliness of the depicted persons, based on the function of the colours and the interplay of light and shade, which blur the lines, soothe the volumes and render soft, single planes. Serene figures with mild and sometimes crisp plasticity of texture, with simplicity of pose,

contenance of expression and frequently with signified beauty in the countenances, as in the Magi in the Sticheron of Christmas, bring the breath of aristocratic art to the work.

Not only the Constantinopolitan, in any case unique, iconographic subject of the Litany of the Hodegetria and the equally innovative representation of the Sticheron of Christmas, but also the whole quality of the rendering, point to the mature cultivation and, possibly, to the close connection of the master painter with the Byzantine capital. With the authenticity of their content, their negotiation of the iconography and their manner of interpretation, as this is determined by the sappy painting, their rich narration and their well-measured plot, the two monumental compositions soar and transpose the work in the narthex to another plane of artistic values, types and meanings, beyond the horizon of Epirus, which were adopted in fullness and boldness in the convent at Arta.

The correlation of the meanings issuing from the iconographic programme of the narthex with important political and ecclesiastical events of the period, in which Epirus took part, led to the dating of the wall-paintings shortly after 1284. The stylistic traits of the painting are not at variance with this dating. These define the decoration to the last thirty years of the thirteenth century, while they advocate its position at a highpoint, during the transition from the reign of Michael VIII to that of Andronikos II Palaiologos. Some saints and other persons are compared with analogous figures in the wall-paintings of different style in Saint Demetrios Katsouris and the Kokkini Ekklesia at Voulgareli; also with Saint Demetrios (Metropolis) at Mystras, Saint Euphemia and Tokly Dede in Constantinople.

INTERPRETATION AND DATING

The Litany of the Icon of the Hodegetria and the Sticheron of Christmas dominate the decoration of the narthex by virtue of their imposing size, pictorial content and their projection directly at the viewer. Original compositions, they express at once the apotheosis and the offering of the Theotokos, with types and concepts that allude to imperial ceremonial and glorify the protectress of the church.

It is reasonable to ask why a Constantinopolitan religious ritual, and indeed the litany of the icon of the Hodegetria, was chosen for nar-

ration in the Blacherna katholikon. The question would be easier to answer if this ritual were the likewise hebdomadal litany of the Virgin of Blachernae in Constantinople, which took place every Friday. The depiction of this would have given a more stable prop to the unilateral interpretation of a quasi-donor representation, which would underline the link from the time of the first nuns, of noble origin, of the Blachernitissa of Arta with Constantinople, and concurrently, the relation of the name of this convent with the famous Blachernae monastery.

It is a fact that the splendid procession of the Hodegetria on Tuesday was one of the most important litanies and possibly surpassed all the others in Constantinople. This is borne out by the numerous mentions of it in texts, the appeal it had in the iconography of the Akathistos Hymn and in other compositions, as well as the consequent establishment of the Tuesday litany for the icon of the Hodegetria in other cities, such as of the Mesopantitissa at Candia in Crete.

The reference to the icon of the monastery of the Hodegoi, vital in the wall-painting, is deduced from the full and extensive representation of the Constantinopolitan litany, focused on its climactic hour with the celebrated miracle of the Virgin, and with the name of the Hodegetria written thrice in the inscriptions. In the light of these, the choice of the representation finds wider *ipso facto* rationalization if it is connected with the basilissa of Arta, Anna Palaiologina. The Hodegetria was the icon with which the imperial palace was most closely linked, and in particular the house of the Palaiologoi, to which Anna belonged. The correlation reasonably emerges from the role of the katholikon of Blacherna as funerary church of the Komnenodoukas family, which will have certainly been given care and attention by the despots, and indeed the basilissa. Further, it is suspected from the data in the inscriptions and the depicted persons in the Litany, as well as from what is implied in the iconographic programme of the narthex in relation to the events of the period, in which Anna participated.

Specifically, this is the serious crisis that had been created by the declaration of the union with the Western Church, at the Council of Lyon in 1274, and which terminated after the death of Michael VIII Palaiologos, in December 1282, and the ascent to the throne of his son Andronikos

II Palaiologos. The persecutions of the dissenters stopped, Irene Eulogia, sister of Michael VIII and mother of Anna, and her daughter Theodora Raoulaina were released from prison; the basilissa of Arta sped to Constantinople, to be near them. There is express testimony of Pachymeres that the three ladies, who played an active role in the events, were present at the council convened by Andronikos Palaiologos at Adramyttion in April 1284; they were possibly present also at the previous council of Blachernae in April 1283.

The wall-paintings in the narthex of the Blacherna convent, which were probably executed shortly after the return of basilissa Anna to Arta, following the death of her mother in 1284, seem to echo, in decorous spirit of triumph, the events in the years 1282-1284. In the sequence of ideas contained in the wall-paintings, the Flight of Elisabeth, the slaughter of the calf – associated with the Passion – in the Hospitality of Abraham, and the many figures of the saints, with a preponderance of martyrs, seem to hint at the recent persecutions and the travails of Orthodoxy. The Ecumenical Councils, which declare *par excellence* the authority of the Church, refer to the restoration of peace. The representation with the two females at the edge, which is suspected to be of one of the contemporary Councils, of Blachernae or of Adramyttion, refers perhaps to the God-given decrees of the day. The Last Judgement, as the supreme Judgement, shelters the Councils which defended Orthodoxy, while it elevates the ultimate discourse of salvation of the living and the dead. The Hospitality of Abraham, symbolic of the Holy Trinity, declares the faith in the 'homoousion and the indivisibility' of the Trinitarian God, which was preached by the Fathers of the Church. As conclusion of the decoration, the large compositions on the arcades transfer the viewer to the contemporary era, the Litany directly and the Sticheron of Christmas indirectly, with the Byzantine costumes of all the figures offering gifts. With their iconographic content and their common festive ambience, they declare the concord of the Church and transmit thanksgivings to the Theotokos and Mistress of the convent.

The principal clue for the verification that the iconographic contexts can find in the recent political and ecclesiastical events – important for Byzantium and Arta – is brought by the Litany of the Icon of the Hodegetria, the palla-

dium of Constantinople. The wall-painting is an unicum of Byzantine painting. Only certain elements concerning the ceremonial part of the litany were adopted in later affined representations. The basically historical character of the wall-painting is the reason why the composition is hapax. The Litany of the Hodegetria, constrained by the interpretative straight-jacket that should have linked its creation in the Blacherna convent with the *status quo* at that time, could not have had, in its specific form, an opportune place in the later painting of the churches or in portable works. This would have been averted, if not prohibited, by the strong secular and anecdotal elements of the representation, which, being alien to the canonical iconography, would not have justified its depiction, above all in the interior of churches.

The title of the representation, which refers to the joy of the Theotokos, as well as the inscription in the scene of the possible deaconess 'Τῆς Θεοτόκου χαρά ...', manifest and set their seal on the specific, decisive meaning of its historical view. In the wall-painting, the supplicatory Tuesday litany takes on the character of a thanksgiving ceremony. The Virgin's joy is identified with the sacred feast and fair. Source of exaltation for the protectress of Constantinople and her people, the festive procession of the Hodegetria takes place with the participation of all in the official procession, on the balconies of the building and in the space of the market held specially on this day, the scenes in which make a significant contribution to the pulsation of life and action in this celebratory atmosphere of the representation.

The possible association of the wall-painting with the events in the years 1282-1284, which brought joy to the Theotokos and to the congregation of the Church, is attested also by the three ladies participating in the procession, in a conspicuous point of it. On the right of the icon of the Hodegetria and in pride of place, the three mistresses stand out with their elegant deportment, their noble countenance and the headdress worn by noblewomen. These are the elements that stimulated the hypothesis that they are Irene Eulogia and her daughters Theodora Raoulaina and Anna of Arta, which were then on the forestage of events in Constantinople. Their pious participation in one of the established Tuesday litanies, or perhaps in another litany that was conducted with the same ceremonial, in order to repay the debt

owed to the Virgin, would have been reasonable and desirable for the occasion. Concurrently, the identification too as Palaiologines of the two surviving women in the representation of the Council, overlying the Litany, cannot be ruled out.

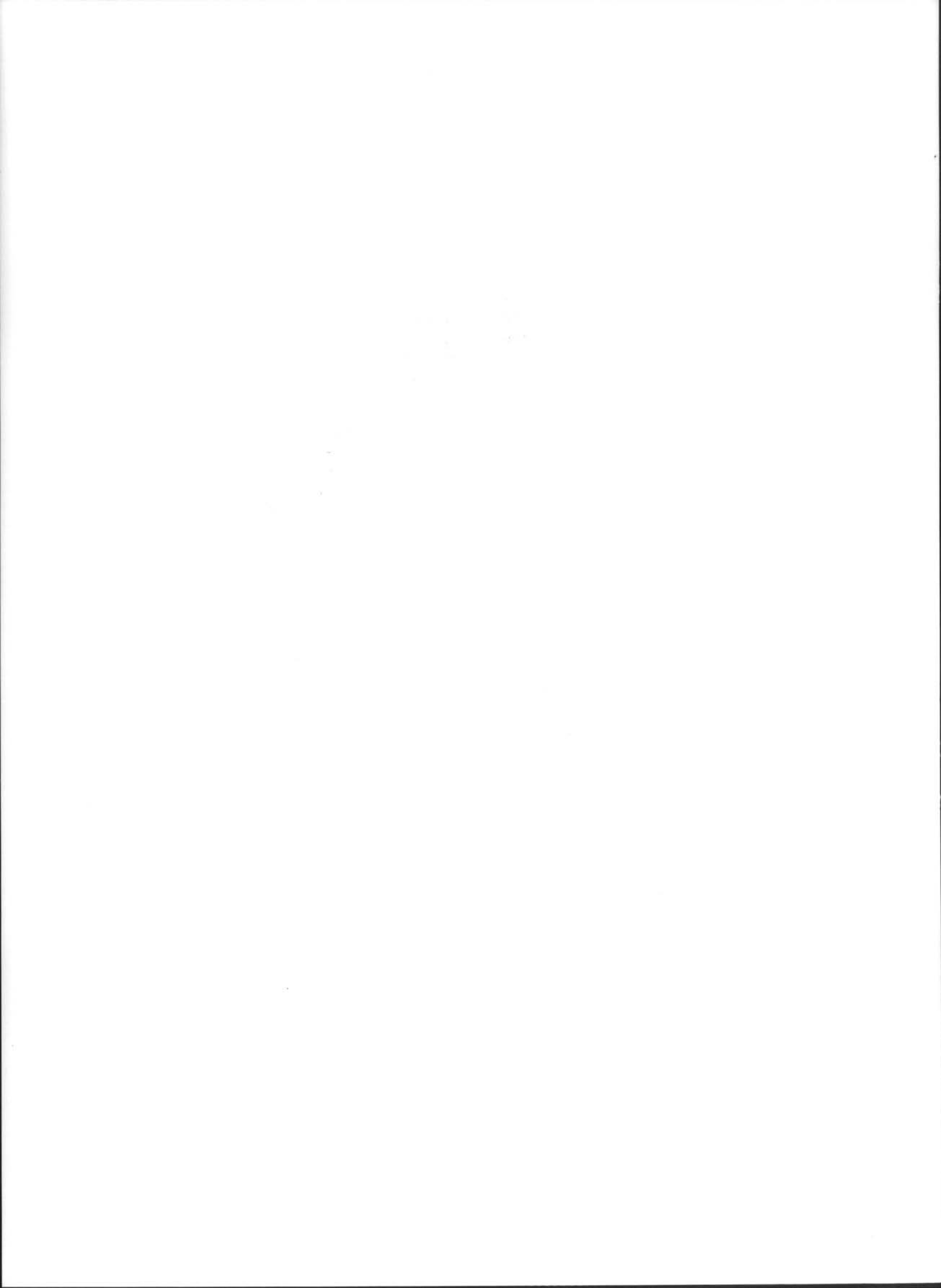
The wall-paintings in the narthex have the value of a decisive testimony on the conditions of the time and the place which led to their creation, most probably at the beginning of the reign of Andronikos II, in peaceful years for the Church. The Litany of the Hodegetria links the decoration, and possibly its painter too, directly with Constantinople, while the Sticheron of Christmas, the Last Judgement by its inclusion in the calotte, the Hospitality of Abraham with the sacrifice of the calf, and the Glykophilousa with the imperial archangels do so indirectly. The impressive representation is, in any case, characteristic of the singular iconographic choices that the decoration of the katholikon of a convent could display; and even more so a convent associated with the palace of Arta. And it is exactly this link which rationalizes most convincingly the thematic transcendence of the Litany of the Hodegetria. Extensive and essential, its representation transfers intact the image of the splendid spectacle, which nuns of the Blacherna convent too perhaps had the opportunity of admiring if they were among the companions of the Komnenodoukaina Palaiologina during her journey to Constantinople.

However, it would be difficult to attribute exclusively to the nuns the certainly bold initiative of illustrating in the church a subject with

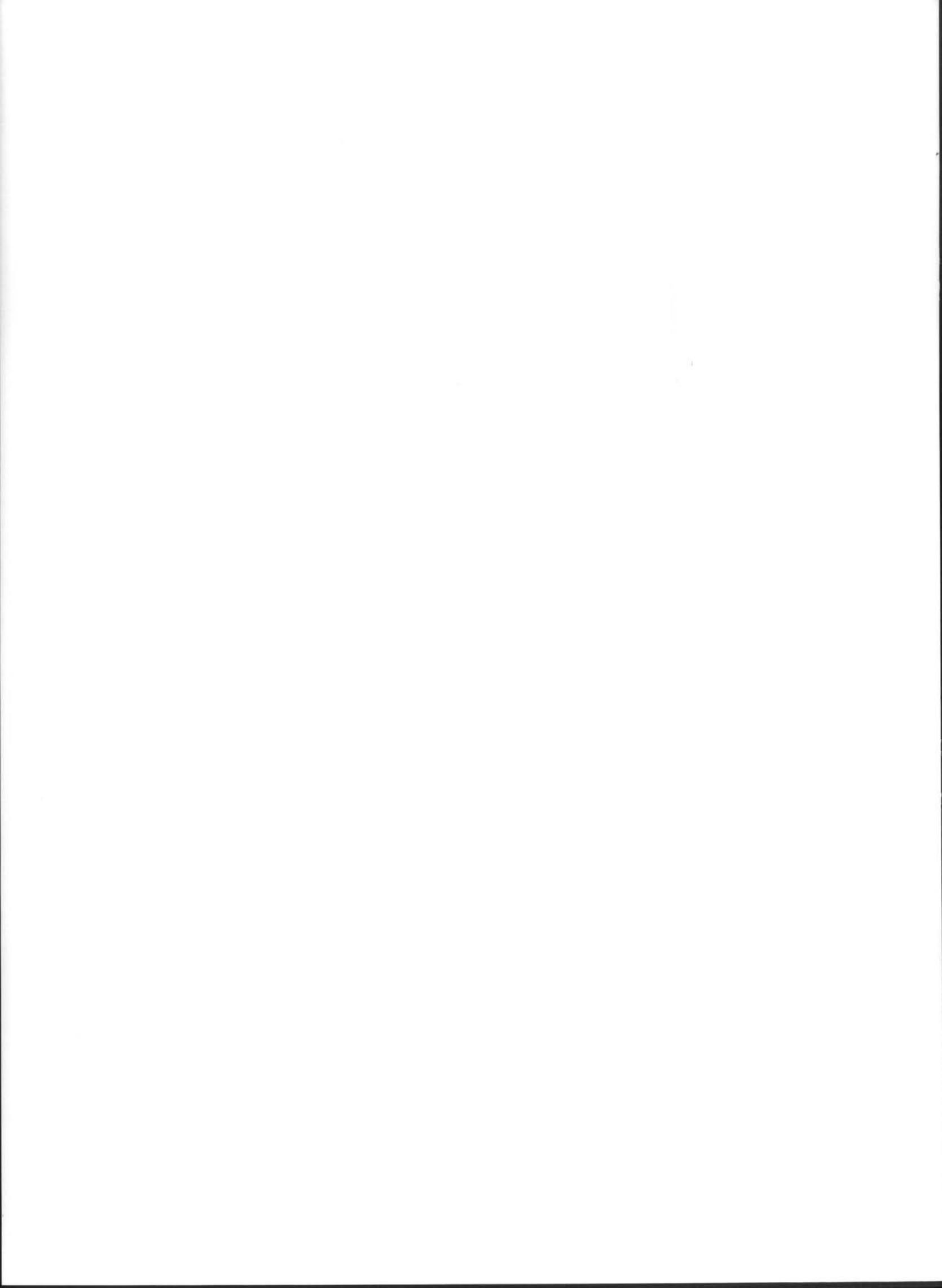
such pronounced secular elements. The use of the conventual church as burial place of the Komnenodoukas family leads more readily to the despots, and probably to Anna. It is possible to link with the will of the dynamic basilissa of Arta the two innovative and formal compositions, worthy of a princely gift, on the west arcades, as well as the structure of the iconographic programme in terms of the ideas it seems to contain; ideas with obvious political significance also for the State of Epirus, which in the recent crisis was a defender of Orthodoxy. Above all, revealing of Anna Palaiologina's desire is the historical wall-painting of the Litany of the Hodegetria, and indeed if the proposed identification of the three ladies heading the procession is correct.

With elements of a quasi-donor representation, with the character of a memoir and the pulse of a historical narrative, the exceptional wall-painting will have had, as a kind of spiritual pilgrimage, especial value for Anna Palaiologina, as well for the nuns of Blacherna. By projecting the wondrous things that were taking place in Constantinople, for the Christian flock, and by rendering honour to the city's protectress, the Litany of the Icon of the Hodegetria declared first and foremost the concord of the Church. And as the most important depiction in the decoration of the narthex, which must have been painted quite soon after the latest events and basilissa Anna's return from Constantinople in 1284, the joyous Litany annotated, likewise, and underlined the then renewed ties of Epirus with Byzantium.

Translation: ALEXANDRA DOUMAS



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AAA	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν
ABME	Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
ΑΔ	Αρχαιολογικὸν Δελτίον
BCH	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
BNJ	<i>Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher</i>
ByzForsch	<i>Byzantinische Forschungen</i>
BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
CahArch	<i>Cahiers Archéologiques</i>
CIEB	<i>Actes du Congrès International d'Études Byzantines</i>
CorsRav	<i>Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina</i>
CSHB	<i>Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
DOS	<i>Dumbarton Oaks Studies</i>
ΔΧΑΕ	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας
ΕΕΒΣ	Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
Ἔργον	Τὸ ἔργον τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας
ἩπειρΧρον	Ἡπειρωτικὰ Χρονικὰ
ΘΗΕ	Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία
ἸστΕΕ	Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους (Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν)
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
JÖBG	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft</i>
ΚρητΧρον	Κρητικὰ Χρονικὰ
LcI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i>
ΠΑΑ	Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν
PG	<i>Patrologia cursus completus, Series graeca</i>
PLP	<i>Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit</i>
RbK	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
REB	<i>Revue des Études Byzantines</i>
RSBS	<i>Rivista di Studi Bizantini e Slavi</i>
ZLU	<i>Zbornik za Likovne Umetnosti</i>

- Ἀγγελίδου - Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὀδνηῶν: Χρ. Ἀγγελίδου - Τ. Παπαμαστοράκης, Ἡ μονὴ τῶν Ὀδνηῶν καὶ ἡ λατρεία τῆς Θεοτόκου Ὀδνηήτριας, *Μήτηρ Θεοῦ* 373-387.
- Acheimastou-Potamianou, The Basilissa Anna Palaiologina: M. Acheimastou-Potamianou, The Basilissa Anna Palaiologina of Arta and the Monastery of Vlacherna, *Women and Byzantine Monasticism* 43-49 (= Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ βασίλισσα Ἄννα Παλαιολογίνα τῆς Ἄρτας καὶ ἡ μονὴ τῆς Βλαχέρνας, *Σκουφᾶς Θ'*, 1992, 3-11).
- Αἰγαῖο: Τὸ Αἰγαῖο, Ἐπίκεντρο ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ (Ἀθῆνα 1992).
- Albani, Chrysaphitissa: J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien* (Athen 2000).

- Angelidi, Un texte patriographique:
Ἄρμος: Chr. Angelidi, Un texte patriographique et édifiant: Le «Discours narratif» sur les Hodégoi, *REB* 52, 1994, 113-149.
Ἄρμος, Τιμητικὸς τόμος στὸν καθηγητὴ Ν. Κ. Μουτσόπουλο Α-Γ (Θεσσαλονίκη 1990-1991).
- Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου,
Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας: Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἄρτας καὶ ἡ μονὴ τῆς Βλαχέρνας, *Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου* 179-203.
- Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου,
Βυζαντινὲς τοιχογραφίες: Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἑλληνικὴ Τέχνη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες (Ἀθήνα 1994, 1995).
- Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Θάρι: Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Στὸ Θάρι τῆς Ρόδου, Ὁ ναὸς καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Ταξιάρχου Μιχαήλ (Ἀθήνα 2006).
- Βελένης, Γραπτὲς ἐπιγραφὲς τῆς Παντάνασσας: Γ. Βελένης, Γραπτὲς ἐπιγραφὲς ἀπὸ τὸ περίστωο τοῦ ναοῦ τῆς Παντάνασσας στὴ Φιλιππιάδα, *ΔΧΑΕ ΚΘ'*, 2008, 81-85.
- Βοκοτόπουλος, Ἡ τέχνη τοῦ «δεσποτάτου»: Π. Α. Βοκοτόπουλος, Ἡ τέχνη στὴν ἐποχὴ τοῦ «δεσποτάτου» τῆς Ἡπείρου, *Ἡπειρος* 224-237.
- Βοκοτόπουλος, Βυζαντινὲς εἰκόνες: Π. Α. Βοκοτόπουλος, Ἑλληνικὴ Τέχνη, Βυζαντινὲς εἰκόνες (Ἀθήνα 1995).
- Βοκοτόπουλος, Ἡ τέχνη στὴν Ἡπειρο τὸν 13ο αἰώνα, Ἡ βυζαντινὴ τέχνη μετὰ τὴν Τετάρτη Σταυροφορία, Ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της, Διεθνὲς Συνέδριο, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν 2004 (Ἀθήνα 2007) 47-56.
- Βοκοτόπουλος, Παντάνασσα Φιλιππιάδος: Π. Α. Βοκοτόπουλος, Παντάνασσα Φιλιππιάδος (Ἀθήνα 2007).
- Βοκοτόπουλος, Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία τῆς Παντανάσσης: Π. Α. Βοκοτόπουλος, Ἡ κτιτορικὴ τοιχογραφία στὸ περίστωο τῆς Παντανάσσης Φιλιππιάδος, *ΔΧΑΕ ΚΘ'*, 2008, 73-79.
- Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες: Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες (κατάλ. ἐκθεσης, Ἀθήνα 1976).
- Byzantine East, Latin West: Byzantine East, Latin West, *Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (ἐπιμ. Chr. Moss - K. Kiefer, Princeton, N.J. 1995).
- Byzantium 330-1453: Byzantium 330-1453 (κατάλ. ἐκθεσης, ἐπιμ. R. Cormack - M. Vassilaki, Royal Academy of Arts, London 2008).
- Byzantium, Faith and Power: Byzantium, Faith and Power (1261-1557) (κατάλ. ἐκθεσης, ἐπιμ. H. C. Evans, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004).
- Γαλάβαρης, Βυζαντινὰ χειρόγραφα: Γ. Γαλάβαρης, Ἑλληνικὴ Τέχνη, Ζωγραφικὴ βυζαντινῶν χειρογράφων (Ἀθήνα 1995).
- Cutler, Transfigurations: A. Cutler, *Transfigurations, Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography* (Pennsylvania-London 1975).
- Cutler - Spieser, Byzance médiévale: A. Cutler - J. M. Spieser, *Byzance médiévale 700-1204* (Paris 1996).
- Demus, Sicily: O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (London 1949).
- Demus, San Marco: O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I, 1-2, *The Eleventh Century*, II, 1-2, *The Thirteenth Century* (Chicago and London 1984).
- Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου: Πρακτικὰ Διεθνοῦς Συμποσίου γιὰ τὸ Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου, Ἄρτα 1990 (ἐπιμ. Ε. Χρυσοῦ, Ἄρτα 1992).
- Δημητροκάλλης, Γεράκι: Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι, Οἱ τοιχογραφίες τῶν ναῶν τοῦ Κάστρου (Ἀθήνα 2001).

- Diez - Demus, *Hosios Lucas and Daphni*:
E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni* (Cambridge Mass. 1931).
- Djurić, *Sopoćani*:
V. J. Djurić, *Sopoćani* (Beograd 1962, σερβ.).
- Djurić, *La peinture murale byzantine*:
V. J. Djurić, *La peinture murale byzantine: XII^e et XIII^e siècles*, *CIEB XV*, I (Αθήναι 1979) 159-252.
- Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*:
N. B. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης* (Αθήναι 1995).
- Ἑρμηνεία*:
Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* (ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως, ἐν Πετρούπολει 1909).
- Εὐφρόσυνον*:
Εὐφρόσυνον, Ἀφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη 1-2 (Αθήνα 1991, 1992).
- Glory of Byzantium*:
The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261 (κατάλ. ἐκθεσης, ἐπιμ. H. C. Evans - W. D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997).
- Goldschmidt - Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen*:
A. Goldschmidt und K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, Zweiter Band: Reliefs* (Berlin 1934).
- Grabar, *Bulgarie*:
A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris 1928).
- Grabar, *L'empereur*:
A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin, Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient* (Paris 1936).
- Grigoriadou-Cabagnols, *L'église de Samari*:
H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, *CahArch* 20, 1970, 177-196.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*:
L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle I-II* (Bruxelles 1975).
- Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Monumentalmalerei*:
R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert* (Giessen 1963).
- Ἡπειρος*:
Ἡπειρος, 4000 χρόνια ἑλληνικῆς ἱστορίας καὶ πολιτισμοῦ (γεν. ἐποπτεία Μ. Β. Σακελλαρίου, Αθήνα 1977).
- Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*:
Στ. Μ. Πελεκανίδης κ.ἄ., *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Σειρὰ Α', Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, Παραστάσεις - ἐπίτιτλα - ἀρχικὰ γράμματα Α-Δ* (Αθήναι 1973-1991).
- Θησαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτρου*:
Οἱ θησαυροὶ τῆς Μονῆς Πάτρου (γεν. ἐποπτ. Ἀ. Δ. Κορίνη, Αθήνα 1988).
- Θησαυροὶ τῆς Μονῆς Σινᾶ*:
Σινᾶ, Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης (γεν. ἐποπτ. Κ. Α. Μανάφη, Αθήνα 1990).
- Θωράκιον*:
Θωράκιον, Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τοῦ Παύλου Λαζαρίδου (Αθήνα 2004).
- Images of the Mother of God*:
Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium (ἐπιμ. Μ. Vassilaki, Norfolk 2005).
- Janin, *Églises et monastères de Constantinople*:
R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, 1, Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique, III, Les églises et les monastères* (Paris 1969²).
- Καλοπίση-Βέρτη, *Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ*:
Σ. Καλοπίση-Βέρτη, *Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ στὸ ἀνεξάρτητο κράτος τῆς Ἡπείρου τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνοδουκάδων, Πρόταση 4*, 1998, 61-70.

- Καμαρούλιας, *Τὰ μοναστήρια τῆς Ἡπείρου*:
Kariye Djami 1-4: Δ. Ι. Καμαρούλιας, *Τὰ μοναστήρια τῆς Ἡπείρου Α'-Β'* (Ἀθήνα 1996).
- Κατσαρός, Λόγια στοιχεῖα: Β. Κατσαρός, Λόγια στοιχεῖα στὴν ἐπιγραφικὴ τοῦ «Δεσποτάτου», Λόγιοι καὶ διανοούμενοι κατὰ τὸν 13ο αἰ. στὴν Ἡπειρο μὲ βάση τὶς ἔμμετρος ἐπιγραφές τοῦ χώρου, *Δεσποτάτο τῆς Ἡπείρου 517-544*.
- Κατσιώτη, *Πρόδρομος*: Ἀ. Κατσιώτη, *Οἱ σκηνές τῆς ζωῆς καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τοῦ ἀγίου Ἰωάννη Προδρόμου στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (Ἀθήνα 1998).
- Κόλλιας, *Πάτμος*: Ἦ. Κόλλιας, *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, Πάτμος* (γεν. ἐποпт. Μ. Χατζηδάκη, Ἀθήνα 1988).
- Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*: J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident 1-2* (Bruxelles 1992²).
- Λαμπηδών: *Λαμπηδών, Ἀφιέρωμα στὴ μνήμη τῆς Ντούλας Μουρίκη 1-2* (γεν. ἐπιμ. Μ. Ἀσπρᾶ-Βαρδαβάκη, Ἀθήνα 2003).
- L'Art byzantin du XIII^e siècle*: *L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Soporčani, 1965* (Beograd 1967).
- Lazarev, *Murals and Mosaics*: V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century* (London 1966).
- Lazarev, *Storia*: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967).
- Lidov, *Θαυματοργές εἰκόνες τῆς Παναγίας*: Α. Lidov, *Θαυματοργές εἰκόνες τῆς Παναγίας, Μήτηρ Θεοῦ 47-57*.
- Majeska, *Russian Travelers to Constantinople*: G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, DOS XIX* (Washington, D.C. 1984).
- Mango - Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos*: C. Mango - E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings, DOP 1966, 119-206*.
- Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου - Τουφεξῆ-Πάσχου, *Βυζαντινὰ χειρόγραφα*: Ἀ. Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου - Χρ. Τουφεξῆ-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος Α'-Γ'* (Ἀθήνα 1978-1997).
- Μαργάρου, *Τίτλοι καὶ ἐπαγγελματικά ὀνόματα γυναικῶν*: Ε. Μαργάρου, *Τίτλοι καὶ ἐπαγγελματικά ὀνόματα γυναικῶν στὸ Βυζάντιο* (Θεσσαλονίκη 2000).
- Μεσαιωνικὴ Ἡπειρος*: *Μεσαιωνικὴ Ἡπειρος, Πρακτικὰ ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου, Ἰωάννινα 1999* (ἐκδ. ἐπιμ. Κ. Ν. Κωνσταντινίδου, Ἰωάννινα 2001).
- Μπναῖον τοῦ Δεκεμβρίου*: *Μπναῖον τοῦ Δεκεμβρίου* (Ἀθῆναι 1971).
- Μήτηρ Θεοῦ*: *Μήτηρ Θεοῦ, Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (κατάλ. ἔκθεσης, ἐπιμ. Μ. Βασιλάκη, Ἀθήνα 2000).
- Millet, *Mistra*: G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album* (Paris 1910).
- Millet, *Recherches*: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos* (Paris 1916).

- Millet - Frolow, *Yougoslavie*: G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)* I-III (Paris 1954, 1957, 1962).
- Μουρίκη, *Νέα Μονή*: Ντ. Μουρίκη, *Τὰ ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς Χίου Α-Β* (Αθήνα 1985).
- Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι*: Ν. Κ. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι, Οἱ ἐκκλήσιες τοῦ οἰκισμοῦ* (Θεσσαλονίκη 1981).
- Νάξος: Μ. Χατζηδάκης - Ν. Δρανδάκης - Ν. Ζίας - Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου - Ἀ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, Νάξος* (γεν. ἐποпт. Μ. Χατζηδάκη, Ἀθήνα 1989).
- Nicol, *Despotate*: D. M. Nicol, *The Despotate of Epiros* (Oxford 1957).
- Nicol, *The Family of Kantakouzenos*: D. M. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus), ca. 1100-1460, A Genealogical and Prosopographical Study* (Washington, D.C. 1968).
- Nicol, *Despotate 1267-1479*: D. M. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267-1479, A contribution to the history of Greece in the middle ages* (Cambridge 1984).
- Omont, *Évangiles*: H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle, Reproductions du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale I-II* (Paris 1908).
- Omont, *Miniatures*: H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle* (Paris 1929).
- Ὀρλάνδος, *Κόκκινη Ἐκκλησιά*: Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, *Μνημεῖα τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου, Ἡ Κόκκινη Ἐκκλησιά* (Παναγία Βελλᾶς), *Ἡπειρῶνον Β'*, 1927, 153-169.
- Ὀρλάνδος, *Κάτω Παναγία*: Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ μονὴ τῆς Κάτω Παναγιάς*, *ΑΒΜΕ Β'* (1936) 70-87.
- Ὀρλάνδος, *Μονὴ τῶν Βλαχερνῶν*: Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ παρὰ τὴν Ἄρταν μονὴ τῶν Βλαχερνῶν*, *ΑΒΜΕ Β'* (1936) 3-50, 180.
- Ὀρλάνδος, *Μονὴ Πάτρου*: Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτρου* (ἐν Ἀθήναις 1970).
- Παπαδόπουλος Κεραμεύς, *Συνοδικὰ γράμματα*: Α. Παπαδόπουλος Κεραμεύς, *Συνοδικὰ γράμματα Ἰωάννου τοῦ Ἀποκαύκου, μητροπολίτου Ναυπάκτου*, *Βυζαντις Α'*, 1909, 3-30.
- Παπαδοπούλου, *Ἡ βυζαντινὴ Ἄρτα*: Β. Ν. Παπαδοπούλου, *Ἡ βυζαντινὴ Ἄρτα καὶ τὰ μνημεῖα τῆς* (Αθήνα 2002).
- Παπαδοπούλου - Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας*: Β. Ν. Παπαδοπούλου - Ἀ. Α. Τσιάρα, *Εἰκόνες τῆς Ἄρτας, Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ στὴν περιοχὴ τῆς Ἄρτας κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς χρόνους* (Ἄρτα 2008).
- Patterson-Ševčenko, «*Servants of the Holy Icon*»: Ν. Patterson-Ševčenko, «*Servants of the Holy Icon*», *Byzantine East - Latin West* 547-553.
- Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*: Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, Καστοριά* (γεν. ἐποпт. Μ. Χατζηδάκη, Ἀθήνα 1984).
- Pentcheva, *Icons and Power*: Β. V. Pentcheva, *Icons and Power, The Mother of God in Byzantium* (The Pennsylvania State University 2006).
- Πεντηκοστάριον: *Πεντηκοστάριον* (Αθήναι 1972).
- Radojčić, *Mileševa*: Sv. Radojčić, *Mileševa* (Beograd 1963, серβ.).

- Rajković, *Sopoćani*: M. Rajković, *Sopoćani* (Beograd 1963).
- Safran, *San Pietro at Otranto*: L. Safran, *San Pietro at Otranto, Byzantine Art in South Italy* (Rome 1992).
- Schiller, *Ikonographie 1-3*: G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst 1-3* (Gütersloh 1966, 1968, 1971).
- Σταυρίδου-Ζαφράκα, Συμβολή: Α. Σταυρίδου-Ζαφράκα, Συμβολή στο ζήτημα της αναγόρευσης του Θεοδώρου Δούκα, *Αφιέρωμα στον Έρμανουήλ Κριαρά, Πρακτικά Έπιστημονικού Συμποσίου, 1987* (Θεσσαλονίκη 1988) 39-62.
- Stojković, *Mileševa*: Ž. Stojković, *Mileševa* (Beograd 1963).
- Studenica et l'art byzantin*: *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200* (Beograd 1988).
- Συμπόσιο ΧΑΕ*: Χριστιανική Αρχαιολογική Έταιρεία, *Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*.
- Synaxarium EC*: *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta SS Novembris* (έπιμ. H. Delehaye, Bruxelles 1902).
- Συνέκδημος*: *Μέγας και Ίερός Συνέκδημος Όρθοδοξών* (έκδ. «Τήνος», χ.τ., χ.χρ.).
- Σωτηρίου, *Μονή Σινᾶ*: Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινᾶ Α΄-Β΄* (Αθήναι 1956, 1958).
- Talbot, *Affirmative Action*: A. M. Talbot, *Affirmative Action in the 13th Century: An Act of John Apokaukos concerning the Blachernitissa Monastery in Arta, Φιλέλλην, Studies in Honour of Robert Browning* (έπιμ. C. N. Constantinides κ.ᾶ., Venice 1996) 399-409.
- Talbot Rice, *Haghia Sophia*: D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond* (Edinburgh 1968).
- Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*: Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα* (Θεσσαλονίκη 1986).
- Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*: Ν. Χατζηδάκη, *Έλληνική Τέχνη, Βυζαντινά ψηφιδωτά* (Αθήνα 1994).
- Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*: Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Όσιος Λουκάς* (γεν. έποпт. Μ. Χατζηδάκη, Αθήνα 1996).
- Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την Μητρόπολη*: Μ. Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρᾶ, ΔΧΑΕ Θ΄, 1977-1979, 143-175*.
- Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*: T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne: Florence, Laur. VI. 23* (Paris 1971).
- Weyl Carr, *Court Culture*: A. Weyl Carr, *Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople, Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (έπιμ. H. Maguire, Washington, D.C. 1997) 81-99.
- Women and Byzantine Monasticism*: *Women and Byzantine Monasticism, Proceedings of the Athens Symposium 1988* (έπιμ. J. V. Perreault, Canadian Archaeological Institute at Athens, Athens 1991).
- Živković, *Mileševa*: B. Živković, *Mileševa, Les dessins des fresques* (Belgrade 1992).

- άβγοτάραχο(ν), 91
 Άγγλος άνωνυμος, 88
 Άγιον Όρος, μονή Διονυσίου, σημ. 393·
 μονή Δοχειαρίου, σημ. 393, σημ. 413·
 μονή Μεγίστης Λαύρας, 41· παρεκ-
 κλήσιο Άγίου Νικολάου Μ. Λαύρας,
 45· Πρωτάτο, 45· μονή Χελανδαρίου,
 σημ. 393, σημ. 413
 Αθήνα, Όμορφη Έκκλησιά, σημ. 220
 Αϊγινα, Όμορφη Έκκλησιά, 94
 Αλέξιος Γ΄ Άγγελος, 11
 Ανδρέας Κρήτης, 66
 Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος, 74, 113,
 117, 119, 121
 Ανικία Ίουλιανή, 43
 Άννα, θυγατέρα του Θεοδώρου Δούκα, 63
 Άννα Καντακουζηνή Παλαιολογίνα, 73,
 88, 92, 111, 117, 118, 120, 121, 122
 Άννα Τζιμισκῆ, 112
 Αντώνιος του Novgorod, 87
 Arilje, Άγιος Άχιλλεϊος, 78, 79
 Arkazhi, Εύαγγελισμός, 20
 Αρμενία, ναός της Παναγίας στην Axtala,
 21
 Αρσενιάτες, 118
 Άρτα, 11, 12, 110, 111, 120· Άγία Θεοδώ-
 ρα, 13, 64, 110, 111, 120, σημ. 40,
 Άγιος Βασίλειος, σημ. 3· Άγιος Γεώρ-
 γιος, 13, 65, βλ. Άγία Θεοδώρα· Κάτω
 Παναγιά, 21, 35, 60, 64, 66, σημ. 142,
 σημ. 285, σημ. 421, σημ. 450, σημ.
 451, σημ. 459· Παρηγορήτισσα, 11, 66,
 71, 111, 117· Βουλγαρέλι, Κόκκινη
 Έκκλησιά (Παναγία ή Πανύμνητος,
 Παναγία της Βελλᾶς), 110, 111, 112,
 113, σημ. 78, σημ. 118· Πλαιοί, Άγιος
 Δημήτριος του Κατσούρη, 27, 110,
 112, 113· Ροδιά, Άγιος Νικόλαος, 20,
 59, 115
 Άρτα, μονή της Βλαχέρνας, σημ. 3· Βλα-
 χιόρενα, σημ. 3· Βλαχιόρινα, σημ. 3·
 Βλαχερνίτισσα, 11· γλυπτά, 13, 63, 64,
 71, σημ. 420· επιτύμβιες επιγραφές,
 13· μαρμαροθετήματα με ψηφιδωτό
 δαπέδου, 13· ναός, 12, 63-64, 71· σαρ-
 κοφάγοι, 64, 65, 66
 Άττική, Δαφνί, μονή της Παναγίας, 21,
 25, 37, σημ. 220· Καλύβια Κουβαρά,
 Άγιος Πέτρος, σημ. 448· Μαρκόπουλο,
 Ταξιάρχης, σημ. 216
 Άχρίδα, Άγία Σοφία, 21, 40, 78, 80· Περί-
 βλεπτος (Άγιος Κλήμης), 25, 93, 95,
 96
 Βαΰκονο, μονή Πετριτζού, 76, 98, σημ.
 220, σημ. 423
 Βασιλεύουσα, 61, 62, 64, 120, βλ. Κων-
 σταντινούπολη
 Βενετία, Άγιος Μάρκος, 21, 26, 28, 31,
 33, 35, 79
 Βέροια, ναός του Χριστού, σημ. 83, σημ.
 183
 Βηθλεέμ, Βασιλική της Γεννήσεως, 37,
 44
 Βοιωτία, Άγιος Νικόλαος στα Καμπιά, 39·
 μονή του Όσίου Λουκά, 21, 22, 26, 37,
 41, 42
 Βουλγαρία, Koloucha, Άγιος Γεώργιος, 40
 Γαγγρηνή, 65
 Γαλαξειδί, μονή του Σωτήρος Χριστού,
 64, 66
 Γεράκι, Άγιος Νικόλαος, σημ. 448· Άγία
 Παρασκευή, 95· Εύαγγελίστρια, 32
 Γεωργία, Calendžixa, Χριστός Σωτήρας,
 25
 Γεώργιος-Γρηγόριος Κύπρου, 118, σημ.
 525
 Γεώργιος Θεριανός, 92
 Clavijo, 85
 Δανός άνωνυμος, 87
 Dečani, μονή της, 46
 Djurdževi Stupovi, ναός του, σημ. 311,
 σημ. 315

- Ἐζεκίας, 44, 67
- εἰκόνα μαρμαρίνη τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, 65
- εἰκόνες, Ἀθήνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, Παναγία ἢ Ἐπίσκεψις, 99· ἀθηναϊκὴ συλλογὴ, Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων, σμ. 393· Ἀλεξάνδρεια, Πατριαρχεῖο, Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων, σμ. 393, σμ. 413· Βαῤκονο, μονὴ Πετριτζοῦ, Παναγία, 98· Γεωργία, Lagourka, Παναγία, 99· Ζάκυνθος, ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα Λαγκαδιώτισσας, 33· Κωνσταντινούπολη, Μαρία Ρωμαία, 84· Ὀδηγήτρια τῆς μονῆς Ὀδηγῶν, 84, 87-88, 117· Κύπρος, Πελέντρι, Ἐλκόμενος, 33· Μόσχα, Ἀκάθιστος, σμ. 384, Παναγία τοῦ Vladimir, 99· Πάτρος, μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, Γέννηση, 94· Σινᾶ, μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης, εἰκόνες, 29, 30, 33, 34, 41, 75, σμ. 188
- Εἰρήνη-Εὐλογία Κορνηνὴ Παλαιολογίνα, 88, 117, 118
- ἐλεφαντοστά, Dumbarton Oaks, Ἀπιστία, 36· Λονδίνο, Δευτέρα Παρουσία, σμ. 299
- ἐπιγραφές, 82, 83, 87, σμ. 285, σμ. 429, σμ. 466
- Ἐπίδαυρος Λιμηρά, Ἅγιος Βαβύλας, σμ. 308
- ἐπίσκοπος Κοζύλης, 117
- Εὐβοία, Ὁξύλιθος, Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, 79, 81
- εὐλογία τοῦ Bobbio, σμ. 442
- Εὐρυτανία, Ἐπισκοπή, 43, σμ. 216
- Ζάκυνθος, Κάστρο, ναὸς τοῦ Σωτῆρος, σμ. 216
- Žiža, μονὴ τῆς, 60, 93, 94, 96
- Ζωὴ Δούκαινα, 62, σμ. 260
- Gradač, ναὸς τοῦ, 94
- Ἡπειρος, Κωστάνιανη Δωδώνης, Ταξιάρχης, σμ. 118· Μονοδέντρι, μονὴ Ἁγίας Παρασκευῆς τοῦ Βίκου, 92
- Θεοδώρα βασίλισσα, 84
- Θεοδώρα ὁσία, βασίλισσα τῆς Ἄρτας, 13, 65, 66, 73, 101, 121
- Θεοδώρα Ραούλαινα Παλαιολογίνα, 88, 118, 120
- Θεόδωρος Κορνηνὸς Δούκας, 11, 61, 62, 63
- Θεόδωρος Τζιμισκῆς πρωτοστράτωρ, 111, 112
- Θεσσαλονίκη, 11, 62, σμ. 260· Ἅγιοι Ἀπόστολοι, 93, 96· Ἅγιος Γεώργιος (Ροτόντα), σμ. 214· γυναικεία μονὴ τῆς σεβαστοκράτειρας, 61, 62· Παναγία τῶν Χαλκῶν, 75
- Θήβα, μονὴ τῆς Δεκανῆς, 61
- Θωμᾶς Κορνηνὸς Δούκας, 11, 117
- Ἰβὰν Γ' τῆς Μόσχας, 92
- Ἱερουσαλήμ, ναὸς τῆς, 44, 67
- Ἰσαὰκ ὁ Μεσοποταμίτης, σμ. 267
- Ἰσαάκιος Β' Ἄγγελος, 11
- Ἰωάννης Ἀπόκαυκος, 11, 13, 61, 62, 63, 101, 116
- Ἰωάννης ἐπίσκοπος Ἄρτας, 63
- Ἰωάννης Καντακουζηνός, 117
- Ἰωάννης Κορνηνὸς Δούκας, 11
- Ἰωάννης Τζιμισκῆς, 112
- Ἰωάννινα, Νησί, μονὴ τῶν Φιλανθρωπῶν, 33, 45
- Ἰωβ Μελίας ὁ Ἰασίτης, 65
- Καλαμπάκα, βασιλικὴ (Κοίμηση), 40
- Καππαδοκία, ναοί, 76, σμ. 215· Βαῤκογ, Ἅγιος Νικόλαος, 95· Çarikli kilise, 97, 99· Karanlik kilise, 98, 99· Korama, Kiliçlar, 97· Soganli, Ἁγία Βαρβάρα, 79, 80· Tchareqle kilise, 79· Tokali, Νέα Ἐκκλησία, σμ. 65
- Κάρολος Β' ὁ Ἄνδεγαυός, 11
- Καστοριά, Ἅγιοι Ἀνάργυροι, 90· Ἅγιος Στέφανος, 100· Παναγία Μαυριώτισσα, 75
- Κίεβο, Ἁγία Σοφία, 20, 40, 41· Ἅγιος Κύριλλος, 78

- Κρεμίκονσι, Άγιος Γεώργιος, σημ. 393
- Κρήτη, Άγιος Γεώργιος Άρτου Ρεθύμνης, 80· Άγιος Ίωάννης του Κουδουμά, 80· Αρχάνες, Άσώματος, 90· τοιχογραφίες, 92· Ρούστικα Ρεθύμνου, ναός Θεοτόκου καί Σωτήρος, σημ. 308
- Κυνουρία, μονή Λουκοῦς, σημ. 393
- Κύπρος, Άγιος Νικόλαος τῆς Στέγης στὴν Κακοπετριά, σημ. 410· Άγιος Ίωάννης ὁ Χρυσόστομος στὸν Κουτσοβέντη, 40· Ἐγκλείστρα τοῦ Ὁσίου Νεοφύτου στὴν Πάφο, 29, 31, σημ. 369· Παναγία τοῦ Ἄρακος, 32, 41, 95
- Kurbınovo, Άγιος Γεώργιος, 26, 95, σημ. 170
- κωθώνια, 82, 89-90
- Κωνσταντινούπολη, 11, 13, 20, 33, 39, 60, 62, 64, 68, 73, 83, 86, 92, 111, 112, 116, 117, 121· Ζεῦγμα, 85· Κωνσταντινιαναί, 85· Σταυρὶν -ίον, 82, 85· μονὴ τοῦ Δαλμάτου, 61· τοῦ Ζαούτζη, 61· τῆς Θεοτόκου τῶν Βλαχερνῶν, 46, 98· τῆς Νέας Περιβλέπτου (μονὴ τοῦ Χαρσιανίτου), 94, 96· τῶν Ὀδηγῶν, 85, 87, 89· τοῦ Παντοκράτορος, 94· τῆς Χώρας, 25, 38, 45, 80· ναὸς τῆς Ἁγίας Εὐφημίας, 114· τῆς Ἁγίας Σοφίας, 22, 79· τοῦ Ἁγίου Πολυεύκτου, 43· τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, 21· τῶν Ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, 46· Odalar, 20· τῆς Παναγίας τοῦ Φάρου, 33· Tokly Dede Μετζίντ, 114· τοῦ Χριστοῦ τῆς Χαλκῆς, 87· παλάτι τῶν Βλαχερνῶν, σημ. 435
- Λακωνία, Παναγία Χρυσοφίτισσα, 75, 79, 81
- λαχανοπώλιδες, 90
- λαχανοπώλισσα, 83, 90
- Λιτανεία τῆς Βλαχερνίτισσας (τῆς Παρασκευῆς), 116· τῆς Μεσοπαντίτισσας (τῆς Τρίτης), 116· τῆς Ὀδηγήτριας (τῆς Τρίτης), 83-85, 87-88, 90, 92, 116, 119, 120, 121· τῆς Παναγίας τοῦ Polotsk, σημ. 503
- Μακάριος ἱερομόναχος Ἀσπρόφρυς (Μακάριος Μακρῆς), 94
- Μάνη, Ἄνω Μπουλαριοί, Ἄτι Στράτηγος, 31, 43, σημ. 184· Ἐπισκοπή, 102· Κέρια, Άγιος Γεώργιος, 95· Παλιόχωρα, Άγιος Πέτρος, 40· Πύργος Διροῦ, Ταξιάρχης τοῦ Γλέζου, 36· Τσόπακας, Άγιος Θεόδωρος (Τρισάκτια), σημ. 77
- Μανουήλ Εὐγενικός, 25
- Μαρία Δούκαινα, 62, 73
- Μαρία Τζιμισκῆ, 112
- Ματειί, ναὸς τοῦ, 94
- Μεσσηνία, Σαμάρι, μονὴ Ζωοδόχου Πηγῆς, 27, σημ. 65, σημ. 228
- Mileševa, ναὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, 27, 28, 29, 57, 58, 59, 75, 76, 102
- Μιχαήλ Α' Ἄγγελος Κομνηνὸς Δούκας, 11
- Μιχαήλ Β' Κομνηνὸς Δούκας, 11, 13, 23, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68
- Μιχαήλ Η' Παλαιολόγος, 11, 74, 113, 117, 119
- μολυβδόβουλλο τῆς Συλλογῆς Ν. Likhachen, σημ. 433
- Μονεμβασία, Άγιος Νικόλαος, ναὸς Ἁγίου Νικολάου, 45, σημ. 119
- Μονγεαλε, καθεδρικός ναὸς, 27, 28, 29, 31, 37, 38, 40, 79
- Μογασα, Προφήτης Ἡλίας, 59
- Μυστρᾶς, Μητρόπολη (Άγιος Δημήτριος), 25, 114, σημ. 455· Ὀδηγήτρια μονῆς Βροντοχίου (Ἀφεντικό), 94· μονὴ τῆς Παντάνασσας, 41· μονὴ τῆς Περιβλέπτου, 25· παρεκκλήσιο τοῦ παλατιοῦ, 39
- Νάξος, Μονή, Παναγία ἡ Δροσιανή, 46· Χαλκί, Άγιος Γεώργιος ὁ Διασορίτης, 21, 40, 102· Πρωτόθρονος, 26, 40
- Nereditsa, ναὸς τοῦ Σωτήρος, 20, 41, 95
- Nerezi, Άγιος Παντελεήμονας, 20, 21, 40, σημ. 188
- Νίκαια, 68
- Νικηφόρος Α' Κομνηνὸς Δούκας, 11, 67, 71, 73, 111, 112, 117, σημ. 284
- Νικηφόρος Βλεμμύδης, 64
- Νικόλαος Μεσαρίτης, 33

- όπωροπόλιδες, 90
 όπωροπόλιτσα, 83, 90
 Otranto, Άγιος Πέτρος, 95
- Παλέρμο, Cappella Palatina, 40, 41, 79·
 Παναγία του Ναυάρχου (Martorana),
 46
- Πάτμος, μονή του Θεολόγου, παρεκκλή-
 σιο της Παναγίας, 38, 79, 80· τράπεζα,
 27, 28, 29, 30, 31, 39, 78
- Ρεΐ, Άγιοι Απόστολοι, 44, 58, 59, 60
- Πελαγονία, μάχη της, 68
- Pero Tafur, 85, 87, 88
- ποδέα του Ίστορικού Μουσείου της Μό-
 σχας, 92-93, 116, 119
- Πόλη, 21, 61, 91, 116, 122, βλ. Κωνσταν-
 τινούπολη
- Πουλχερία, 84
- Prilep, Άγιος Νικόλαος, 31, 33
- πωρικοπόλιτσαι, 90
- Ravanica, ναός της, 94
- Ρόδος, Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα, 31·
 Θάρι, μονή του Ταξιάρχη Μιχαήλ, 32,
 39, 41, 54, 102
- Ρουμανία, ναός της Curtea de Arges, 88
- Ρωσία, Ρσκον, Μεταμόρφωση μονής Mi-
 rož, 21, 31, 35, 38, 41· Staraya Ladoga,
 Άγιος Γεώργιος, 20· Vladimir, Άγιος
 Δημήτριος, 75, 76
- Ρώσοι προσκυνητές, 79
- Ρώσος άνωνυμος, 85
- Σέρβια, Άγιοι Ανάργυροι, σημ. 215· Βασι-
 λική, 33
- Σέρρες, Άγιος Νικόλαος στον Έλαιώνα,
 21· μονή του Προδρόμου, σημ. 393
- Σολομών, 44, 66, 67
- Σοροάνι, Άγία Τριάδα, 32, 35, 37, 58-59,
 60, 78, 79
- Σοφία-Ζωή Παλαιολογίνα, 92
- Σταυρίν-ιον, βλ. Κωνσταντινούπολη
- Στέφανος Ραδοσλάβος, 63
- Στέφανος του Nonogod, 85, 87, 88
- Studenica, έκκλησία του Κράλη, 33, 45·
 μονή της Παναγίας, 40, 41, σημ. 208
- Σύνοδος του Άδραμυττίου, 118, 120
- Σύνοδος των Βλαχερνών, 118, 120
- Σύνοδος της Λυών, 117
- τόξο κιβωρίου, 94
- Torcello, Santa Maria Assunta, 75, 76
- Τραπεζούντα, Άγία Σοφία, 21, 28, 38, 59, 60
- Τρίκαλα, μονή της Παναγίας των Μεγά-
 λων Πυλών, σημ. 450
- ύφασμα της Μόσχας, βλ. ποδέα
- Φέρρες, Κοσμοσώτειρα, 22
- Φιλιπιάδα, μονή της Παντάνασσας, 66,
 110, 111, 112, 113, 117, σημ. 40
- φουκάς, 90
- φουσκās, βλ. φουκάς
- φωκάδια, 82, 90
- Φώτιος, 66
- χαβιάρι(v), 91
- χαβιαροπούλος, 91
- Χάζαρις (Χάζαρος), 82, 91
- χαράγματα, 81
- χειρόγραφα, Άγία Πετρούπολη, Petrop.
 gr. 21, 36, 37, σημ. 240, σημ. 249·
 Petrop. gr. 250, 63· Petrop. gr. 373,
 σημ. 184, συναξάριο, 41· Άγιον Όρος,
 μονή Βατοπεδίου, «Λόγος διηγηματι-
 κός», 84, 85, 89· κώδ. 602, 92· μονή
 Διονυσίου, κώδ. 587μ, 27, 29, 30, 32,
 60· μονή Ίβήρων, κώδ. 5, 35, 39, σημ.
 65· κώδ. 463, 76· μονή Παντελεήμο-
 νος, κώδ. 2, 26· μονή Παντοκράτορος,
 κώδ. 61, 35· Άθήνα, Έθνική Βιβλιοθή-
 κη της Ελλάδος, κώδ. 68, 29· κώδ. 77,
 σημ. 99· κώδ. 93, 31· Βατικανό, Vatic.
 gr. 1153, σημ. 226· Βερολίνο, κώδ.
 3807, 98· Dumbarton Oaks, D.O. 3,

45· Freer Gallery of Art, τετραευαγγέλιο, 31· μονή Σινᾶ, κώδ. 339, 37· Παρίσι, Paris. gr. 54, 30· Paris. gr. 74, 29, 76, 80· Paris. gr. 139, 45, 60· Paris. gr. 510, 35, 40· Paris. gr. 923, 44· Paris. N.B. gr. 1474, 84· Πάρμα, Par. gr. 5, 27, 28, 29· Πατριαρχείο Ἱεροσολύμων, Σταυροῦ 109, 27, 28· Rossano, τετραευαγγέλιο, 41· Φλω-

ρεντία, Laur. VI 23, 31, 34· Plut. V 9, 35, 60

Χίος, Νέα Μονή, 22, 29, 30, 41, 42

χορταρίναι, 90

Χρονικό τοῦ Γαλαξειδίου, 64

Χρονικό τοῦ Μορέως, 11

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Ἀαρών, 113

ἄγγελος, 27-28, 99, 100, 111-112

Ἁγία Τριάδα, 73, βλ. Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ

Ἅγιος -οι, 19, 20, 21, 22, 72, 73, 103, 106, 107, 109, 114· ἱαματικοί, 21, 22, 66· σπηθάρια, 19, 72, 103

Ἀγορά (φόρος) τῆς Τρίτης, 82-83, 85, 87, 90-92, 107, 121, βλ. Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας

Ἀκάθιστος Ὕμνος, 116, 119, σημ. 336, σημ. 384

Ἀκεφιμᾶς, 72, 103, 113, 114

Ἀνάληψη, 21, 58

Ἀνάργυροι, 20

Ἀνάσταση, 19, 22, 59, 60, σημ. 201

Ἀναστάσιμα γεγονότα, 22, 65

Ἀνεμπόδιστος, 72, 102, 108, 109, 113

Ἄνθιμος, 114

Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 64, βλ. Ψηλάφηση

Ἀποκαθήλωση, 58

ἀρχάγγελοι, 72, 73, 97, 98, 121

Ἀσπασμός Μαρίας καὶ Ἐλισάβετ, 19, 21, 25-26, 49, 50, 51, 52, 53, 56

Αὐξέντιος, 22, 41

Βαβύλας, 114

Βαϊοφόρος, 57

Γαβριήλ ἀρχάγγελος, 97, σημ. 65

Γάμος τῆς Κανᾶ, 80

Γέννηση, 94, 95

Γερόντιος, 102

Γεώργιος, 102, 114

Δαμιανός, 19, 20, 22, 45-46, 53

Δαμιανός «ὁ Ἀσιανός», σημ. 215

Δευτέρα Παρουσία, 71, 73, 75-76, 105, 106, 108, 114, 118, 121

Δημήτριος, 71, σημ. 474

διακόνισσα (;) τῆς μονῆς Ὁδηγῶν, 82, 89, 91, 105-106, 107, 108, 120, βλ. Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας

διακοσμητικά σχέδια, 46-47, 103-104

διακοσμητικές ταινίες, 19, 20, 47, 68, 72, 106

Ἐζεκίας, 19, 22, 23, 43-44, 47, 53, 54, 56, 65, 66-67

Ἐλευθέριος, 19, 39, 53, 56

Ἐμπαιγμός, 19, 23, 32-34, 49, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 68

Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στίς Μυροφόρους, 34-36, βλ. Χαίρετε

Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἕνδεκα μαθητές, 58

Ἐρμογένης, 72, 101-102

Εὐαγγελισμός, 28, 57, 59, 90

εὐαγγελιστής, 19, 41

Εὐγραφος, 72, 101-102, 108, 110, 114

- Ευλόγηση τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς, 19, 20, 21, 25, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 68
- Εὐστράτιος, 41
- Θεοδότη, σημ. 216
- Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης, 114
- Θεοτόκος, 46, 93, 95, 97, 98, 99, 112· «Ἡ Ἐπίσκεψις», 99, βλ. Παναγία
- Θωμᾶς, 53
- Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδα, 19, 20, 23, 38-39, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 60
- Ἰεζεκιήλ, 114
- ἱεράρχης -ες, 19, 39-40, 72, 73, 77, 78, 101, 102, 103, 114
- Ἰερεμίας, 35
- Ἰούδας, 29
- Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, σημ. 208
- Ἰωάννης εὐαγγελιστής, 32, 41
- Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης, 57
- Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, 19, 20, 21, 40-41, 53, 54, 55, 66, 71
- Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, 58, 59
- Κοινωνία τῶν ἀποστόλων, 113
- Κοσμᾶς, 19, 20, 22, 45-46, 53, 56
- Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς οἱ ἀπὸ Ἀραβίας, βλ. Δαμιανός, Κοσμᾶς
- Κοσμᾶς «ὁ Ρωμαῖος», σημ. 215
- Κρίση τοῦ Πιλάτου, 19, 23, 30-32, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 107
- κτιτορικὴ παράσταση, 57, 92, 112, 113, 117
- Κυπριανός, 39
- Κυριακὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, 116, 119
- κωθώνια, 82, 89-90, 105, 106
- Λιτανεΐα τῆς εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη, 71, 72-73, 74, 79, 81-93, 105-106, 107, 108, 109, 111, 112, 115, 118, 119-120, 121, 122· Λιτανεΐα εἰκόνας τῆς Ὁδηγήτριας στὴ Μόσχα, 92-93, 119
- Λιτανεΐα τῆς Τρίτης, 83-85, 87-88, 90, 91, 92, 120, 121, βλ. Λιτανεΐα τῆς Ὁδηγήτριας
- Λουκάς, 41, 60
- Μάμας, 114
- Μαρδάρτιος, 19, 21, 41-42, 53, 55
- Μαρία ἡ Αἰγυπτία, 72, 100-101, 107, 108, 109, 110, 114
- Μάρκος, 27, 41, 113
- μάρτυρας -ες, 73, 100, 101, 102-103, 118
- Μελχισεδέκ, 113
- Μηνᾶς, 72, 101-102
- Μιχαὴλ ἀρχάγγελος, 65, 97
- Μιχαίας, 60
- μυθολογικὴ σκηνή, 120-121
- Νάθαν, 60
- Νικόλαος, 39, 40, 51
- Ὁρέστης, 41
- Πάθη τοῦ Χριστοῦ, 19, 23, 53, 55, 65, 66
- Παλιὸς τῶν Ἡμερῶν, 59
- Παναγία «ἡ Βλαχέρνα», 71· «ἡ Βλαχερνίτισσα», 98· «ἡ Βλαχερνιώτισσα», 98· Γλυκοφιλοῦσα (Ἐλεοῦσα), 72, 73, 97-99, 121, 122· δεομένη, 22, σημ. 420· ἔνθρονη, 93, 95· ἡ Ὁδηγήτρια, 72, 73, 81, 82, 83, 87, 92, 98, 99, 116, βλ. Θεοτόκος
- Παντελεήμων, 19, 22, 42-43, 51, 56, 58, 114
- Πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας, 22, 41
- Πεντηκοστή, 19, 21, 26-27, 50, 52, 66
- Πέτρος, 29, 30, 52, 58, 113
- Πλάτων, 72, 103, 108, 109, 110
- Πολύευκτος (;), 19, 22, 43, 53, 56
- Πολυχρονία, 102
- Προδοσία, 19, 23, 28-30, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60
- Προκόπιος, 114
- Προσευχή, 19, 23, 27-28, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 107

- Προσκύνηση τῶν μάγων, 94
- προσωποποίηση τῆς γῆς, 93, 94, 95, 96, 108, 114, 119, βλ. Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων
- προσωποποίηση τῆς ἐρήμου, 93, 95, 96, 119, βλ. Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων
- προφήτες, 19, 71
- Πρώτη Οἰκουμενικὴ Σύνοδος, 72, 76, 77
- Ρωμανός, 72, 103
- Σκηνὲς ἀγορᾶς (φόρος), 82-83, 93, 105-106, 107, 109, 114, 120, 121· «...ας[πωλ]ῶν τὰ φωκάδια», 82-83, 90, 91-92· «Ἡ λαχανοπώλισσα πω[λοῦ]σα τὰ λάχανα», 83, 90, 91· «[Ἡ ὀπ]ωρ[οπ]ώλ[ισσα πωλ]οῦσ[α] τὰ ὀπωρικά», 83, 90, 91, 92· «Ὁ Χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιάρ[ιν]», 82, 91, 92, βλ. Λιτανεία τῆς Τρίτης
- Σκηνὲς βίου τῆς ὁσίας Θεοδώρας, 121
- Σολομών, 19, 22, 23, 43-44, 47, 53, 54, 56, 65, 66-67
- Σπυρίδων, 19, 39, 40, 53
- Σταύρωση, 19, 22, 90
- Στέφανος πρωτομάρτυρας, 57
- Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων, 71, 72-73, 93-97, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 119, 121, βλ. «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ»
- Συναξάριο ἀγίου Δημητρίου, 114
- Συναξάριο ἀγίας Εὐφημίας, 114
- Σύνοδοι, 71, 72, 73, 76-79, 101, 106, 108, 110, 113, 114, 115, 118, 120, 121
- «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ», 93-97, 105, 111, 113, 115, 116, 119, βλ. Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων
- Ὑπαπαντή, 58
- Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, 71, 72, 73, 79-81, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 118, 119, 121
- Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ, 72, 73, 99-100, 101, 105, 109, 110, 115, 118
- φωκάδια, 82-83, 90, 91, 105
- Φωκάς, 40
- Χαίρετε, 19, 23, 34-36, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 107, 114
- Χριστός, 57, 60· Παντοκράτορας, 19, 35, 71
- ψευδοεἰκόνες, 101, 102
- Ψηλάφηση, 19, 23, 36-38, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, βλ. Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνες	σελ.
1. Ἡ μονή τῆς Βλαχέρνας, ἀπὸ ΝΑ.	161
2. Ὁ ναός, ἀπὸ ΝΑ.	161
3. Ἀποψη τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ.	162
4. Μερικὴ ἀποψη τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ.	162
5. Ἡ Εὐλόγησις τῆς Παναγίας ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς.	163
6. Ὁ Ἀσπασμὸς τῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἑλισάβετ.	163
7. Ἡ Πεντηκοστή, τμῆμα.	164
8. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ.	165
9. Ἡ Προδοσίᾳ τοῦ Χριστοῦ.	166
10. Ἡ Κρίσις τοῦ Πιλάτου.	167
11. Ἡ Κρίσις τοῦ Πιλάτου. Ὁ Χριστὸς, λεπτομέρεια.	168
12. Ἡ Κρίσις τοῦ Πιλάτου. Οἱ ἀρχιερεῖς μὲ τὴ συνοδεία τους, λεπτομέρεια.	168
13. Ὁ Ἑρπαιγμὸς τοῦ Χριστοῦ.	169
14. Ἡ Ἐμφάνισις τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρους.	170
15. Ἡ Ἐμφάνισις τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρους. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14.	171
16. Ἡ Ἐμφάνισις τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρους. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14.	171
17. Ἡ Ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ.	172
18. Ἡ Ψηλάφησις. Ὁ Χριστὸς καὶ ἀπόστολοι, λεπτομέρεια.	173
19. Ἡ Ψηλάφησις. Οἱ ἀπόστολοι δεξιὰ, λεπτομέρεια.	173
20. Ἡ Ἰασις τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ Χριστὸς καὶ ἀπόστολοι, λεπτομέρεια.	174
21. Ἡ Ἰασις τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ παραλυτικὸς.	174
22. Οἱ ἅγιοι Ἐλευθέριος καὶ Σπυρίδων (;).	175
23. Ὁ ἅγιος Νικόλαος (;).	175
24. Ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος, λεπτομέρεια.	176
25. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.	177
26. Ἀδιάγνωστος ἅγιος, λεπτομέρεια.	177
27. Ὁ ἅγιος Παντελεήμων.	178
28. Ὁ ἅγιος Μαρδάριος.	179
29. Ὁ ἅγιος Πολύευκτος (;), τμῆμα.	179
30. Ὁ προφῆτης Σολομών.	180
31. Ὁ Ἐζεκίας.	180
32. Διακοσμητικὸ σχέδιο τόξου.	181
33. Οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός.	182
34. Ὁ ἅγιος Κοσμᾶς.	182
35. Ὁ ἅγιος Δαμιανός.	182
36. Ἀποψη τῶν τοιχογραφιῶν στὴ νότια περιοχὴ τοῦ νάρθηκα, ἀπὸ Β.	183
37. Ἐπιγραφή. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 33.	183
38. Ἡ Δευτέρα Παρουσία. Ὁ Χριστὸς, ἀπόστολοι καὶ ἄγγελοι.	184
39. Ἡ Δευτέρα Παρουσία. Ὁ καλὸς ληστῆς στὸν Παράδεισο, δίκαιοι.	184
40. Ἡ Α΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδος.	185
41. Οἰκουμενικὴ Σύνοδος, τμῆμα.	186
42. Οἰκουμενικὴ Σύνοδος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 41.	186
43. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ.	187
44. Ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη.	188
45. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἐπιγραφές.	189
46. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Τὸ κεντρικὸ τμῆμα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου.	190
47. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασις.	190
48. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Δεόμενες γυναῖκες στοὺς ἐξῶστες τοῦ κτιρίου ἀριστερά.	191
49. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 48.	191
50. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Τὸ ἀριστερὸ τῆς πομπῆς.	192

51. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Γυναῖκες στὸ δεξιὸ τῆς πομπῆς.	192
52. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἡ διακόνισσα (;) προσφέρει τὰ κωθώνια.	193
53. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. «Ὁ Χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιάριν».	193
54. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ὁ πωλῶν τὰ φωκάδια.	194
55. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἡ λαχανοπώλισσα.	194
56. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ» καὶ ἅγιος.	195
57. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων.	195
58. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ μάγοι.	196
59. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ μάγοι, λεπτομέρεια.	196
60. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Ἡ γῆ.	197
61. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄνθρωποι ἀριστερά.	197
62. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ποιμένες, ἡ ἔρημος καὶ ἄνθρωποι.	198
63. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄνθρωποι δεξιά.	199
64. Ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα.	199
65. Ἡ Φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ.	200
66. Ἀδιάγνωστος ἅγιος.	200
67. Ἡ ὁσία Μαρία ἡ Αἰγυπτία.	201
68. Οἱ ἅγιοι Μηνᾶς, Ἐρμογένης καὶ Εὐγραφος.	202
69. Ὁ ἅγιος Ἐρμογένης.	202
70. Ὁ ἅγιος Εὐγραφος.	202
71. Ὁ ἅγιος Ἀκεφιμᾶς.	203
72. Ὁ ἅγιος Πλάτων.	203
73. Ἀδιάγνωστος ἅγιος.	204
74. Διακοσμητικὸ σχέδιο τόξου.	204
75. Διακοσμητικὸ σχέδιο τόξου.	204
76. Ὁ Ἀσπασμὸς τῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἐλισάβετ, λεπτομέρεια.	205
77. Ἡ Πεντηκοστή. Ἀπόστολοι.	205
78. Ἡ Προσευχή. Ὁ Πέτρος καὶ νεαρὸς ἀπόστολος.	206
79. Ἡ Προσευχή. Ἀπόστολος.	206
80. Ἡ Προδοσία, κεντρικὸ τμήμα.	207
81. Ἡ Προδοσία, δεξιὸ τμήμα.	207
82. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου.	208
83. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου. Οἱ ἀρχιερεῖς μὲ τὴ συνοδεία τους.	209
84. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου. Ὁ Πιλάτος, λεπτομέρεια.	209
85. Ὁ Ἐμπαιγμὸς. Ὁ Χριστός, λεπτομέρεια.	210
86. Ὁ Ἐμπαιγμὸς. Οἱ στρατιῶτες στὸ ἀριστερὸ τῆς παράστασης, λεπτομέρεια.	211
87. Ὁ Ἐμπαιγμὸς. Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ κέρας καὶ στρατιώτης δεξιά, λεπτομέρεια.	211
88. Ὁ Ἐμπαιγμὸς. Στρατιώτης καὶ χορευτὴς ἀριστερά.	211
89. Ὁ Ἐμπαιγμὸς. Στρατιώτης δεξιά.	211
90. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὶς Μυροφόρους. Ὁ Χριστός, λεπτομέρεια.	212
91. Ἡ Ψηλάφηση.	213
92. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Θωμᾶς, λεπτομέρεια.	214
93. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Χριστός, λεπτομέρεια.	214
94. Ἡ Ψηλάφηση. Ἀπόστολοι στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς παράστασης, λεπτομέρεια.	214
95. Ἡ Ψηλάφηση. Ἀπόστολοι στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης, λεπτομέρεια.	215
96. Ἡ Ψηλάφηση. Ἀπόστολοι δεξιά, λεπτομέρεια.	215
97. Ἡ Ψηλάφηση. Ἀπόστολος δεξιά, λεπτομέρεια.	216
98. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Πέτρος, λεπτομέρεια.	216
99. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ ἀκραῖος ἀπόστολος ἀριστερά, λεπτομέρεια.	216
100. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Θωμᾶς, λεπτομέρεια τῶν ἱματίων του.	216
101. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς ἀποστόλους.	217
102. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ. Οἱ ἀπόστολοι, λεπτομέρεια.	217
103. Ἡ Ἰαση τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ παραλυτικὸς, λεπτομέρεια.	217
104. Ὁ ἅγιος Μαρδάριος.	218
105. Ὁ ἅγιος Κοσμᾶς.	218
106. Ὁ ἅγιος Δαμιανός.	218

107. Διακοσμητικό σχέδιο στο μέτωπο τόξου του νότιου κλίτους.	219
108. Διακοσμητικό σχέδιο σε τόξο του βόρειου κλίτους.	219
109. Διακοσμητικό σχέδιο στη βάση του νότιου τρούλου.	219
110. Διακοσμητικό σχέδιο στη δυτική καμάρα του νότιου κλίτους.	219
111. Διακοσμητικό σχέδιο στη δυτική καμάρα του βόρειου κλίτους.	219
112. Οί τοιχογραφίες στη νότια περιοχή του νάρθηκα, άποψη από Β.	220
113. Οί τοιχογραφίες στον νάρθηκα, άποψη από Ν.	220
114. Οικουμενικές Σύνοδοι, άγιοι και διακοσμητικά σχέδια.	221
115. Οικουμενική Σύνοδος, ο άγιος Ρωμανός (;) και διακοσμητικά σχέδια.	222
116. Έκκλησιαστική Σύνοδος, τμήμα.	223
117. Η Α΄ Οικουμενική Σύνοδος. Ίεράρχες, λεπτομέρεια.	223
118. Η Φιλοξενία του Άβραάμ. Το άριστερό της παράστασης.	224
119. Η Φιλοξενία του Άβραάμ. Το δεξιό της παράστασης.	224
120. Η Φιλοξενία του Άβραάμ. Το δοχείο της Σάρρας.	224
121. Η Λιτανεία της εικόνας της Παναγίας της Όδηγήτριας στην Κωνσταντινούπολη (σχέδιο Θ. Κωνσταντινίδη).	225
122. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Δεόμενες γυναίκες στους έξωστες του κτιρίου άριστερά.	226
123. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Αρχόντισσες και λαϊκές στο άριστερό της πομπής, λεπτομέρεια.	227
124. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Γυναίκες στο δεξιό της πομπής, λεπτομέρεια.	227
125. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Λεπτομέρεια της εικ. 123.	228
126. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Αρχόντισσα, λεπτομέρεια.	228
127. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Αρχόντισσα, λεπτομέρεια.	228
128. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Αρχόντισσα, λεπτομέρεια.	228
129. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Η διακόνισσα (;) προσφέρει τα κωθώνια.	229
130. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. «Ο Χάζαρις πουλών το χαβιάρι».	229
131. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Λεπτομέρεια της εικ. 130.	229
132. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Ο πωλών τα φωκάδια.	230
133. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Η λαχανοπώλισσα.	230
134. Η Λιτανεία της Όδηγήτριας. Η όπωροπώλισσα.	230
135. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ».	231
136. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων. Οί μάγοι, ή γή και άνθρωποι άριστερά.	231
137. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων. Οί ποιμένες, ή έρμος και άνθρωπος δεξιά.	231
138. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων. Οί μάγοι, λεπτομέρεια.	232
139. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων. Οί ποιμένες, λεπτομέρεια.	232
140. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων. Οί άνθρωποι άριστερά, λεπτομέρεια.	233
141. Το Στιχηρό των Χριστουγέννων. Οί άνθρωποι δεξιά, λεπτομέρεια.	233
142. Αρχάγγελος.	234
143. Η Φυγή της Έλισάβετ, άγιος και διακοσμητικά σχέδια.	235
144. Άγιος και διακοσμητικά θέματα.	235
145. Η Φυγή της Έλισάβετ, λεπτομέρεια.	235
146. Ο άγιος Εϋγραφος, λεπτομέρεια.	236
147. Ο άγιος Άκεφιμάς.	236
148. Ο άγιος Άνεμπόδιστος.	236
149. Άδιάγνωστος άγιος.	237
150. Ο άγιος Πλάτων.	237
151. Διακοσμητικό σχέδιο παραστάδας.	238
152. Διακοσμητικό σχέδιο παραστάδας.	238

ΠΙΝΑΚΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

Έκδοτική Άθηνων (Η. Γεωργουλέας), εικ. 50

S.E. J. Gerstel, εικ. 46, 47

Γ. Μπαλής, εικ. 56, 62

Δ. Μπενέτος, εικ. 5-7, 20-23, 26-39, 43-45, 48, 51-54, 57-59, 61, 63-73

Β. Πτηνόπουλος, εικ. 11-12, 15-16, 18-19, 42, 49, 55, 60, 74-89, 91, 93, 104-111, 116-152

Μ. Σκιαδαρέσης, εικ. 2, 8-10, 13-14, 17, 24-25, 40-41

Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων (Η. Γεωργουλέας), εικ. 1, 3, 4

Α. Τσουκαλάς, εικ. 90, 92, 94-103, 112-115



1. Η μονή τῆς Βλαχέρνας, ἀπὸ ΝΔ.



2. Ὁ ναός, ἀπὸ ΝΑ.



3. Άποψη τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ.



4. Μερικὴ ἄποψη τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ ναοῦ.



5. Ἡ Εὐλόγησις τῆς Παναγίας ἀπὸ τοῦς ἱερεῖς.



6. Ὁ Ἀσπασμὸς τῆς Μαρίας καὶ τῆς Ἐλισάβετ.



7. Η Πεντηκοστή, τμήμα.



8. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ.



9. Ἡ Προδοσία τοῦ Χριστοῦ.



10. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου.



11. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου. Ὁ Χριστός, λεπτομέρεια.



12. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου. Οἱ ἀρχιερεῖς μετὰ τὴ συνοδεία τους, λεπτομέρεια.



13. Ὁ Ἐρπαιγρὸς τοῦ Χριστοῦ.



14. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στις Μυροφόρους.



15. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στίς Μυροφόρους.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14.



16. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στίς Μυροφόρους.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 14.



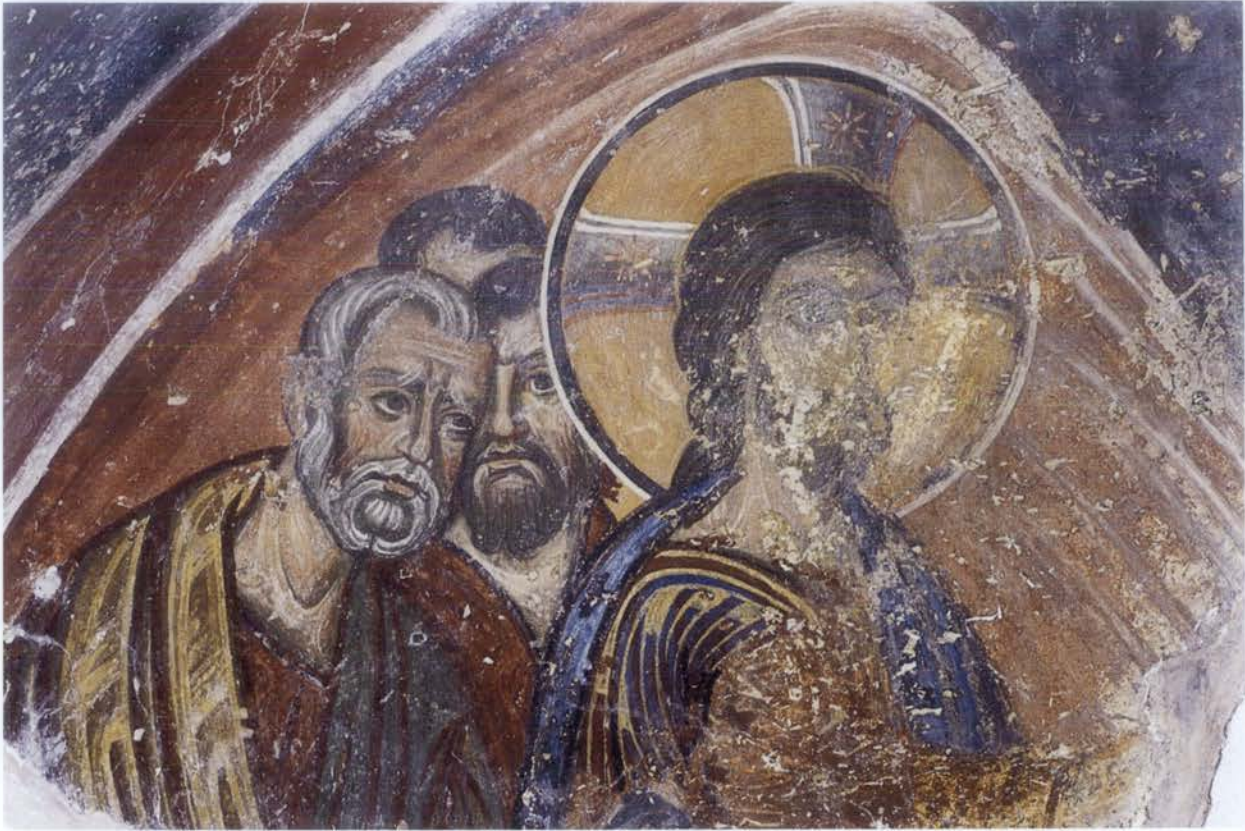
17. Η Ψηλάφηση τοῦ Θωμά.



18. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Χριστὸς καὶ ἀπόστολοι, λεπτομέρεια.



19. Ἡ Ψηλάφηση. Οἱ ἀπόστολοι δεξιά, λεπτομέρεια.



20. Η Ίαση τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ Χριστὸς καὶ ἀπόστολοι, λεπτομέρεια.



21. Η Ίαση τοῦ παραλυτικοῦ.
Ὁ παραλυτικὸς.



22. Οι άγιοι Έλευθέριος και Σπυρίδων (;).



23. Ό άγιος Νικόλαος (;).



24. Ὁ ἅγιος Ἐλευθέριος, Λεπιτομέρεια.



25. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.



26. Αδιάγνωστος ἅγιος, λεπτομέρεια.



27. Ὁ ἅγιος Παντελεΐμων.



28. Ὁ ἅγιος Μαρδάριος.



29. Ὁ ἅγιος Πολύευκτος (ς), τμήμα.



30. Ὁ προφήτης Σολομών.



31. Ὁ Ἐζεκίας.



32. Διακοσμητικό σχέδιο τόξου.



33. Οἱ ἅγιοι Κοορᾶς καὶ Δαμιανός.



34. Ὁ ἅγιος Κοορᾶς.



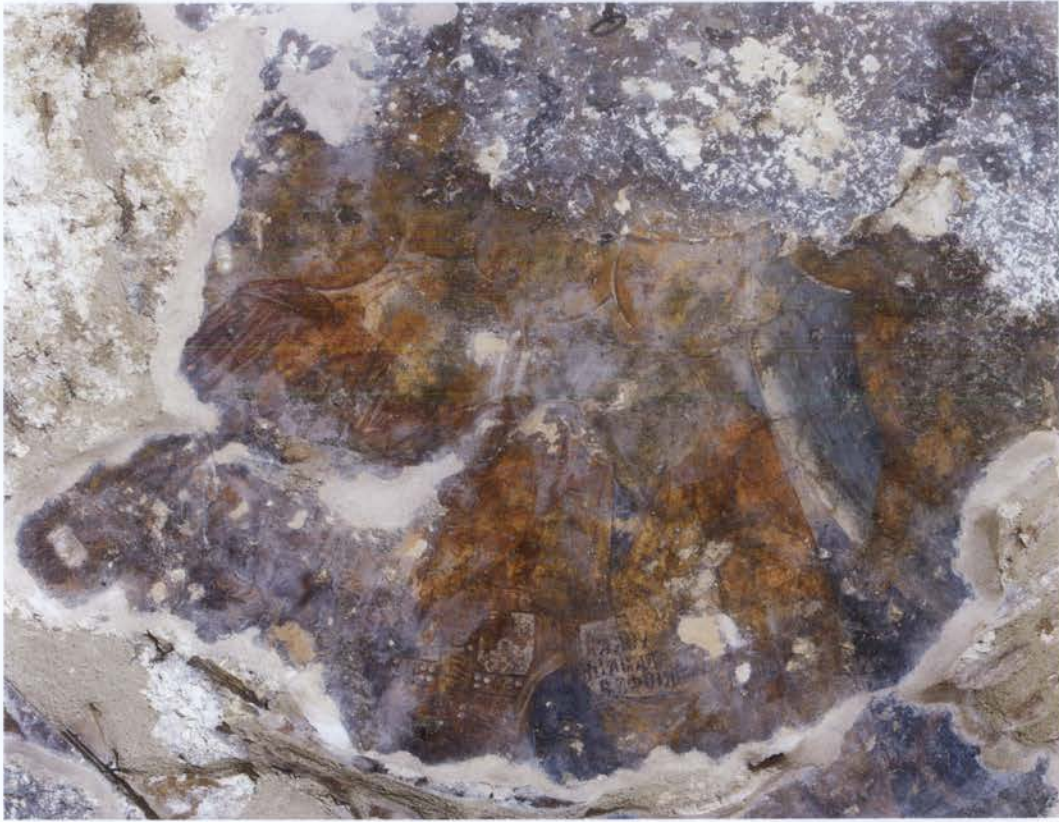
35. Ὁ ἅγιος Δαμιανός.



36. Άποψη τῶν τοιχογραφιῶν στὴ νότια περιοχὴ τοῦ νάρθηκα, ἀπὸ Β.



37. Ἐπιγραφὴ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 33.



38. Η Δευτέρα Παρουσία. Ὁ Χριστός, ἀπόστολοι καὶ ἄγγελοι.



39. Η Δευτέρα Παρουσία. Ὁ καλὸς Ληστής στὸν Παράδεισο, δίκαιοι.



40. Ἡ Α' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος.



41. Οικουμενική Σύνοδος,
τρῆμα.



42. Οικουμενική Σύνοδος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 41.



43. Η Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ.



44. Ἡ Λιτανεία τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη.



45. Η Λιτανεία τῆς Ὁδηγίτριας. Ἐπιγραφές.



46. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγίτριας. Τὸ κεντρικὸ τμήμα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου.



47. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγίτριας. Τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης.



48. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγίας. Δεόμενες γυναῖκες στους ἐξώστες τοῦ κτιρίου ἀριστερά.



49. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγίας.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 48.



50. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγίτριας. Τὸ ἀριστερὸ τῆς πομπῆς.



51. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγίτριας. Γυναῖκες
στὸ δεξιὸ τῆς πομπῆς.



52. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηγύτριας. Ἡ διακόνισσα (:) προσφέρει τὰ κωθώνια.



53. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηγύτριας. «Ὁ Χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιρίν».



54. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηγήτριας. Ὁ πωλὼν τὰ φοκάδια.



55. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηγήτριας. Ἡ λαχανοπώλισσα.



56. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ» καὶ ἅγιος.



57. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων.



58. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων.
Οἱ μάγοι.



59. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ μάγοι, λεπτομέρεια.



60. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων.
Ἡ γῆ.



61. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄνθρωποι ἀριστερά.



62. Τὸ Στιχπρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ποιμένες, ἡ ἔρμημος καὶ ἄνθρωποι.



63. Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄνθρωποι δεξιά.



64. Ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα.



65. Ἡ Φυγή τῆς Ἐλισάβετ.



66. Αδιάγνωστος ἅγιος.



67. Η όσια Μαρία ἡ Αἰγυπτία.



68. Οί ἅγιοι Μνᾶς, Ἐρμoγένης καὶ Εὐγραφoς.



69. Ὁ ἅγιος Ἐρμoγένης.



70. Ὁ ἅγιος Εὐγραφoς.



71. Ὁ ἅγιος Ἀκεφιῶς.



72. Ὁ ἅγιος Πλάτων.



73. Αδιάγνωστος άγιος.



74. Διακοσμητικό σχέδιο τόξου.



75. Διακοσμητικό σχέδιο τόξου.



76. Ο Άσπαυρός τῆς Μαρίας καί τῆς Ἐλισάβετ, Λεπτομέρεια.



77. Ἡ Πεντηκοστή. Απόστολοι.



78. Η Προσευχή. Ο Πέτρος και
νεαρός απόστολος.



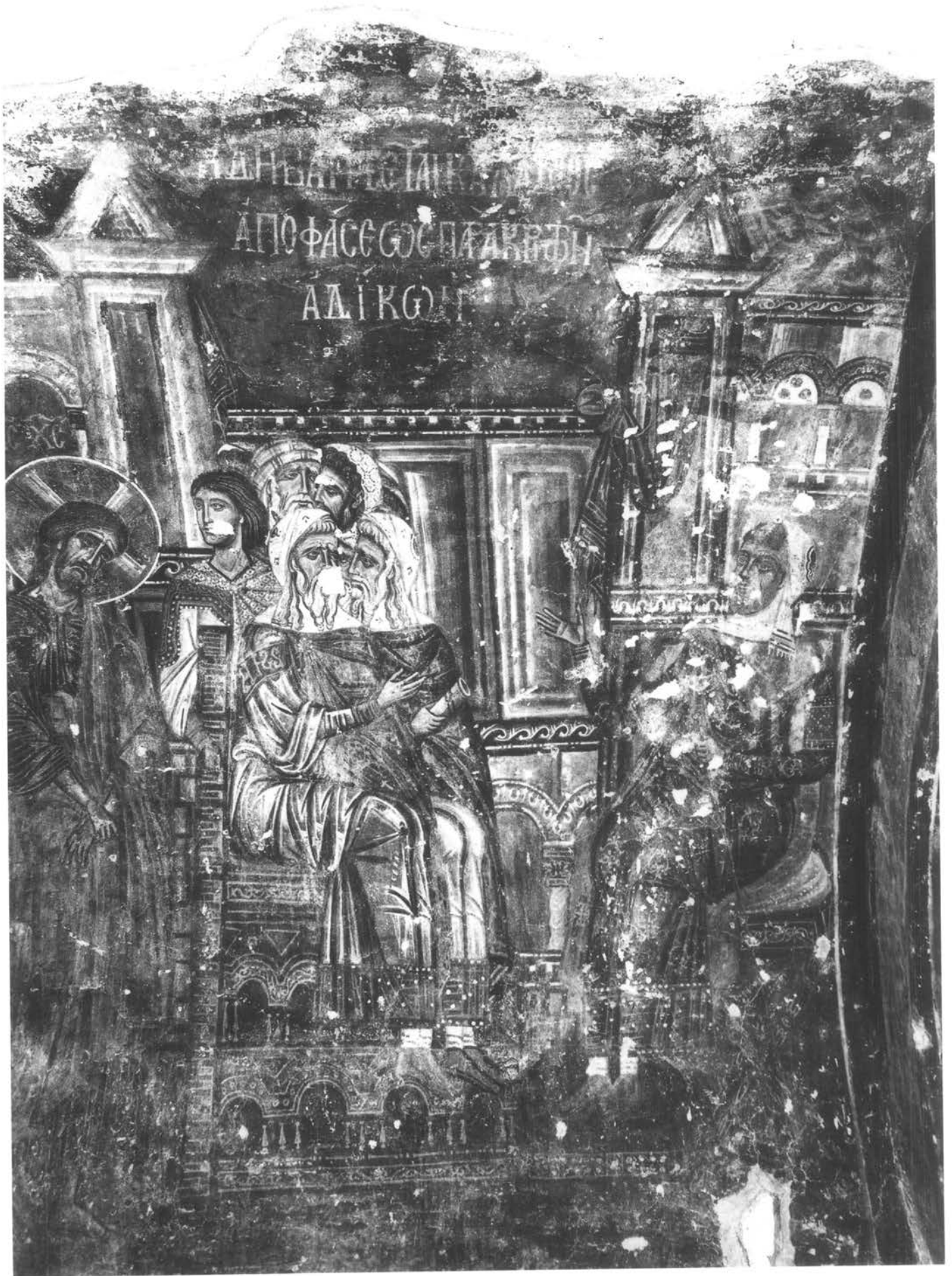
79. Η Προσευχή. Απόστολος.



80. Ἡ Προδοσία, κεντρικὸ τμήμα.



81. Ἡ Προδοσία, δεξιὸ τμήμα.



82. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου.



83. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου. Οἱ ἀρχιερεῖς μετὰ τὴ συνοδεία τους.



84. Ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου. Ὁ Πιλάτος, λειπομέρεια.



85. 'Ο 'Ερπαιγρός. 'Ο Χριστός, λεπτομέρεια.



86. 'Ο Έρπαιγρός. Οί στρατιώτες στο άριστερό τής παράστασης, λεπτομέρεια.



87. 'Ο Έρπαιγρός. 'Ο άνθρωπος με τó κέρας και στρατιώτης δεξιά, λεπτομέρεια.



88. 'Ο Έρπαιγρός. Στρατιώτης και χορευτής άριστερά.



89. 'Ο Έρπαιγρός. Στρατιώτης δεξιά.



90. Ἡ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στίς Μυροφόρους. Ὁ Χριστός, λεπτομέρεια.



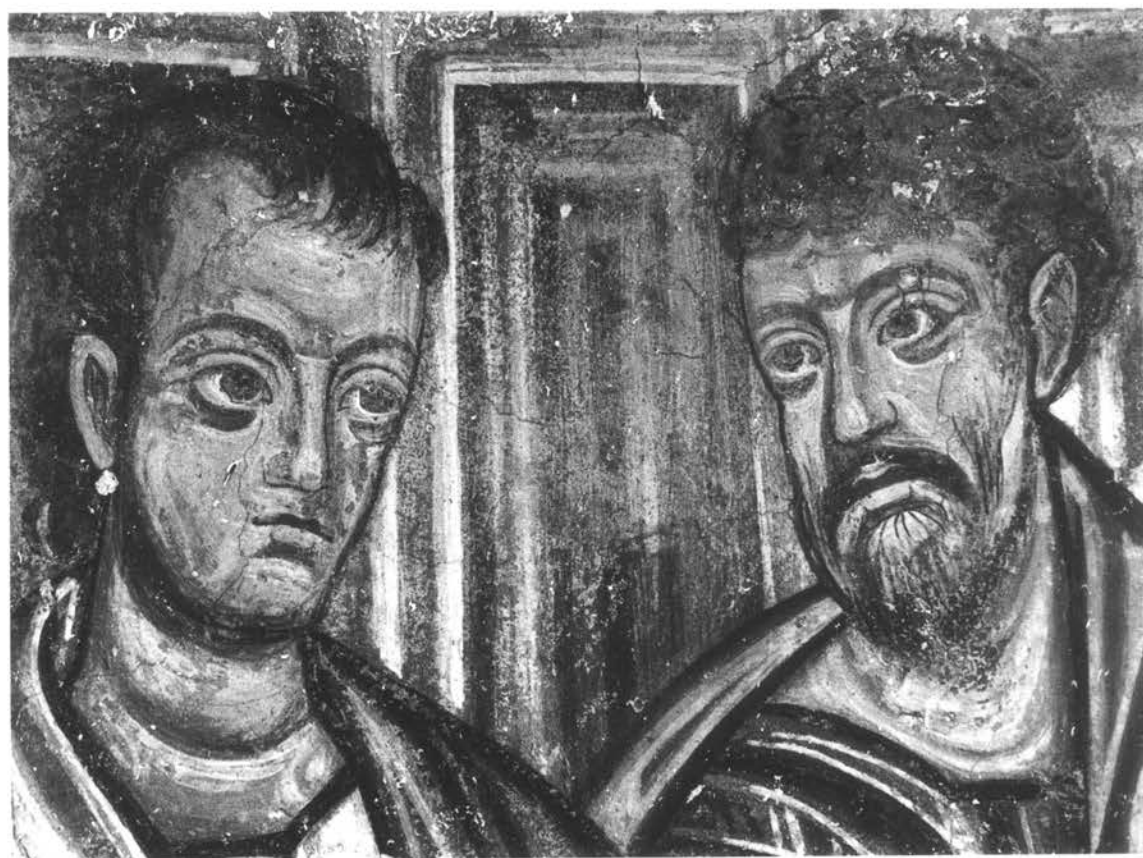
91. Η Ψηλάφηση.



92. Ἡ Ψηλάφρησι. Ὁ Θωρᾶς, λεπτομέρεια.



93. Ἡ Ψηλάφρησι. Ὁ Χριστός, λεπτομέρεια.



94. Ἡ Ψηλάφρησι. Ἀπόστολοι στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς παράστασης, λεπτομέρεια.



95. Ή Ψηλάφηση. Απόστολοι στο άριστερό μέρος τής παράστασης, λεπτομέρεια.



96. Ή Ψηλάφηση. Απόστολοι δεξιά, λεπτομέρεια.



97. Ἡ Ψηλάφηση. Απόστολος δεξιά, λεπτομέρεια.



98. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Πέτρος, λεπτομέρεια.



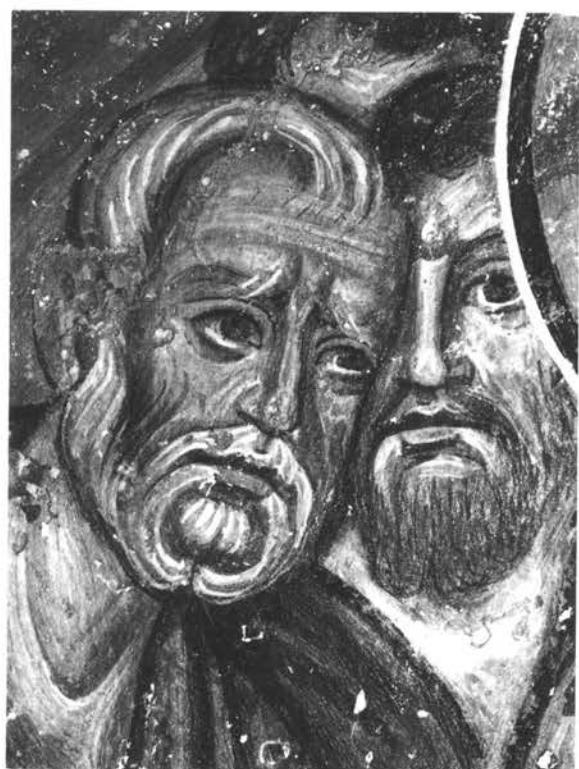
99. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ ἀκραῖος ἀπόστολος ἀριστερά, λεπτομέρεια.



100. Ἡ Ψηλάφηση. Ὁ Θωμᾶς, λεπτομέρεια τῶν ἱματίων του.



101. Ἡ ἴαση τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ Χριστὸς μετὰ τοὺς ἀποστόλους.



102. Ἡ ἴαση τοῦ παραλυτικοῦ. Οἱ ἀπόστολοι, λεπτομέρεια.



103. Ἡ ἴαση τοῦ παραλυτικοῦ. Ὁ παραλυτικὸς, λεπτομέρεια.



104. Ὁ ἅγιος Μαρδάρτιος.



105. Ὁ ἅγιος Κοσμάς.



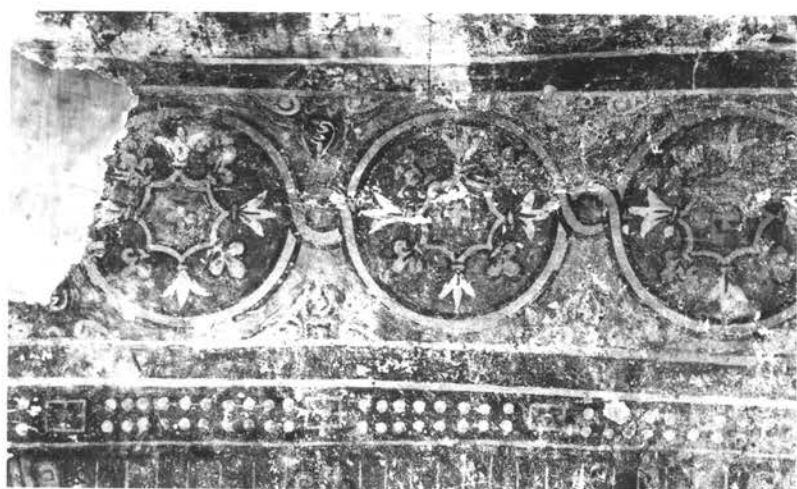
106. Ὁ ἅγιος Δαμιανός.



107. Διακοσμητικό σχέδιο στο μέτωπο τόξου του νότιου κλίτους.



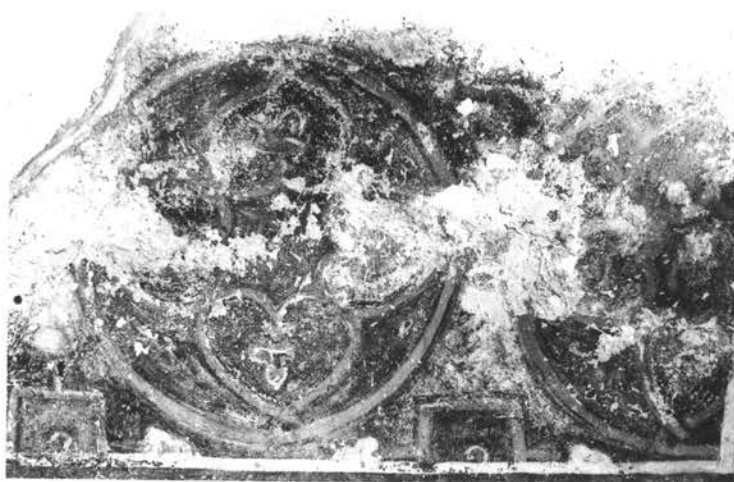
108. Διακοσμητικό σχέδιο σε τόξο του βόρειου κλίτους.



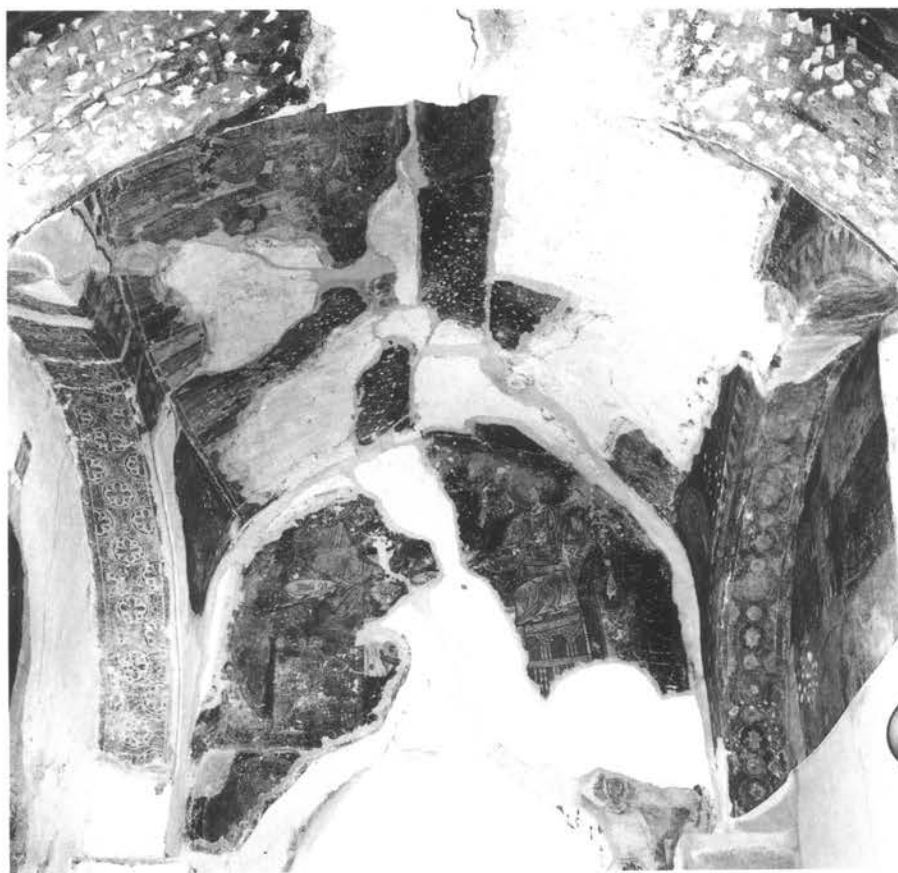
109. Διακοσμητικό σχέδιο στη βάση του νότιου τρούλου.



110. Διακοσμητικό σχέδιο στη δυτική καμάρα του νότιου κλίτους.



111. Διακοσμητικό σχέδιο στη δυτική καμάρα του βόρειου κλίτους.



112. Οί τοιχογραφίες στὴ νότια περιοχὴ τοῦ νάρθηκα, ἄποψη ἀπὸ Β.



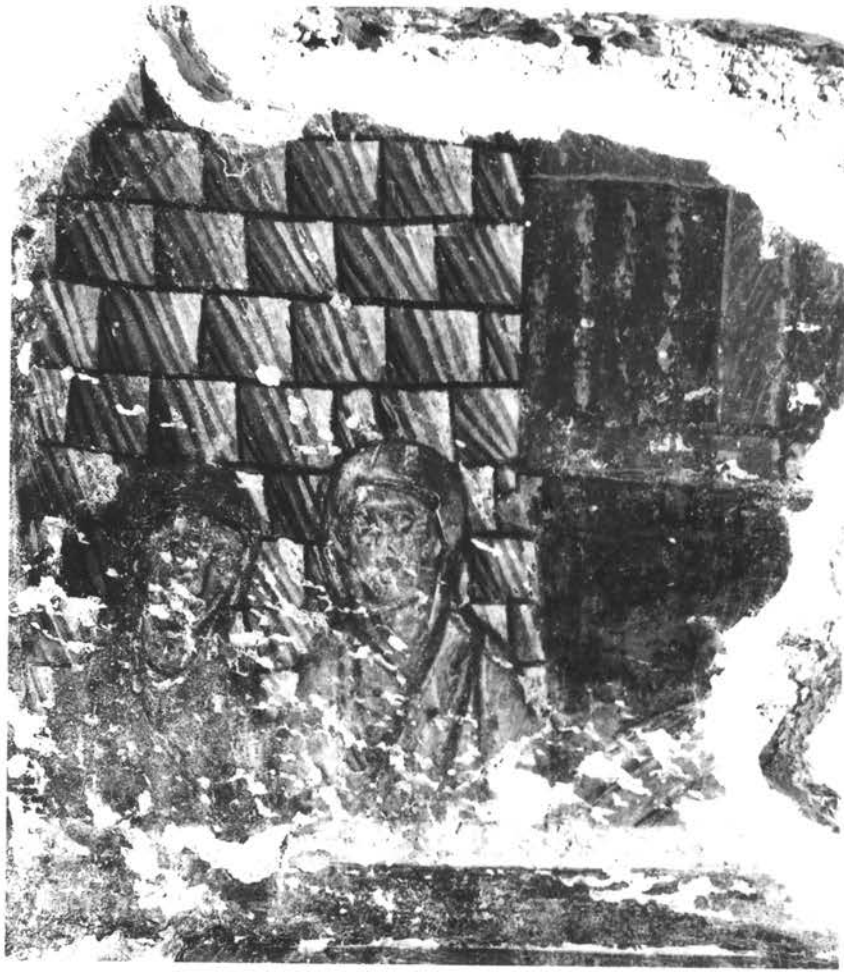
113. Οί τοιχογραφίες στὸν νάρθηκα, ἄποψη ἀπὸ Ν.



114. Οικουμενικές Σύνοδοι, ἅγιοι καὶ διακοσμητικὰ σχέδια.



115. Οικουμενική Σύνοδος, ὁ ἅγιος Ρωμανός (:) καὶ διακοσμητικὰ σχέδια.



116. Ἐκκλησιαστικὴ Σύνοδος, τμήμα.



117. Ἡ Α' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος. Ἱεράρχες, λεπτομέρεια.



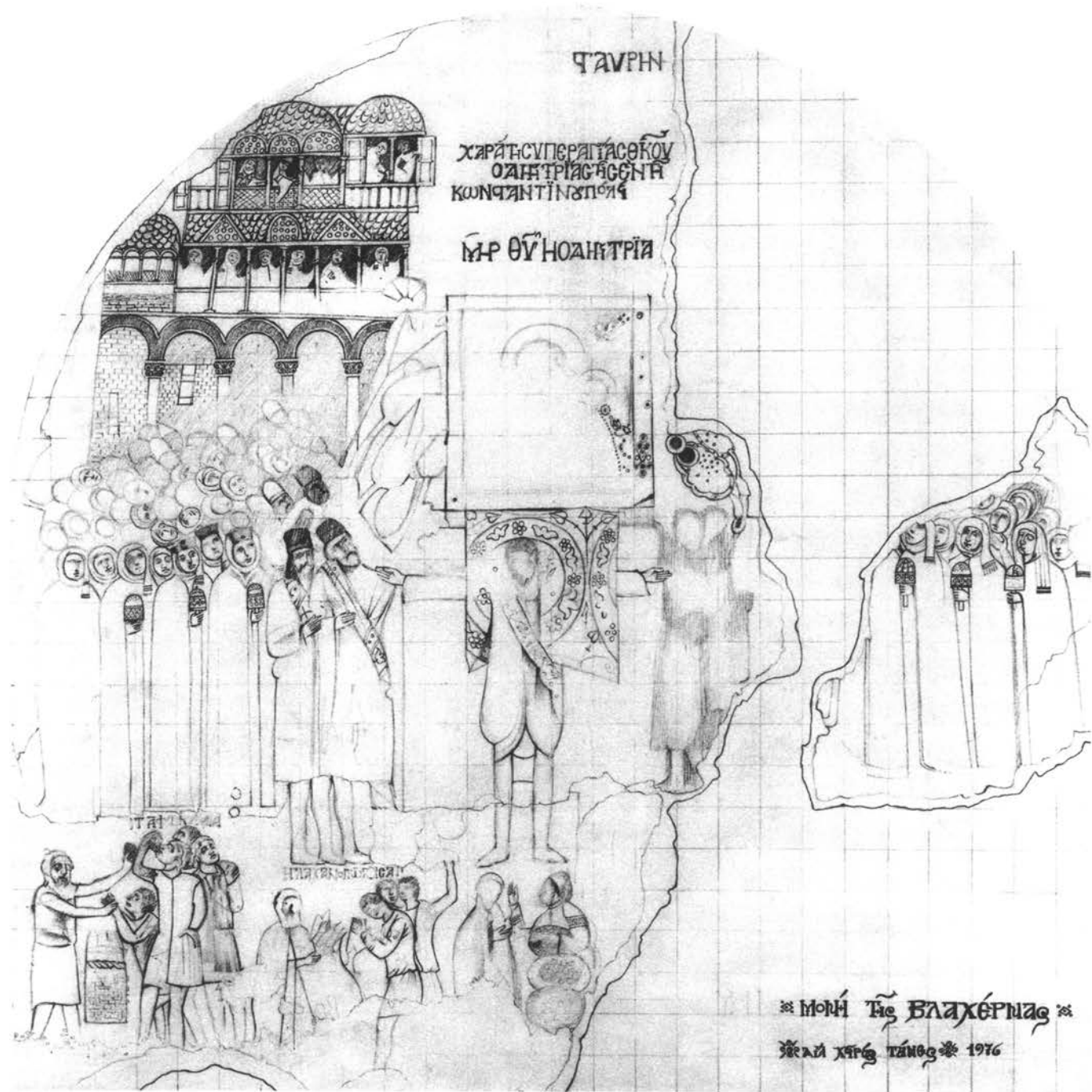
118. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Τὸ ἀριστερὸ τῆς παράστασης.



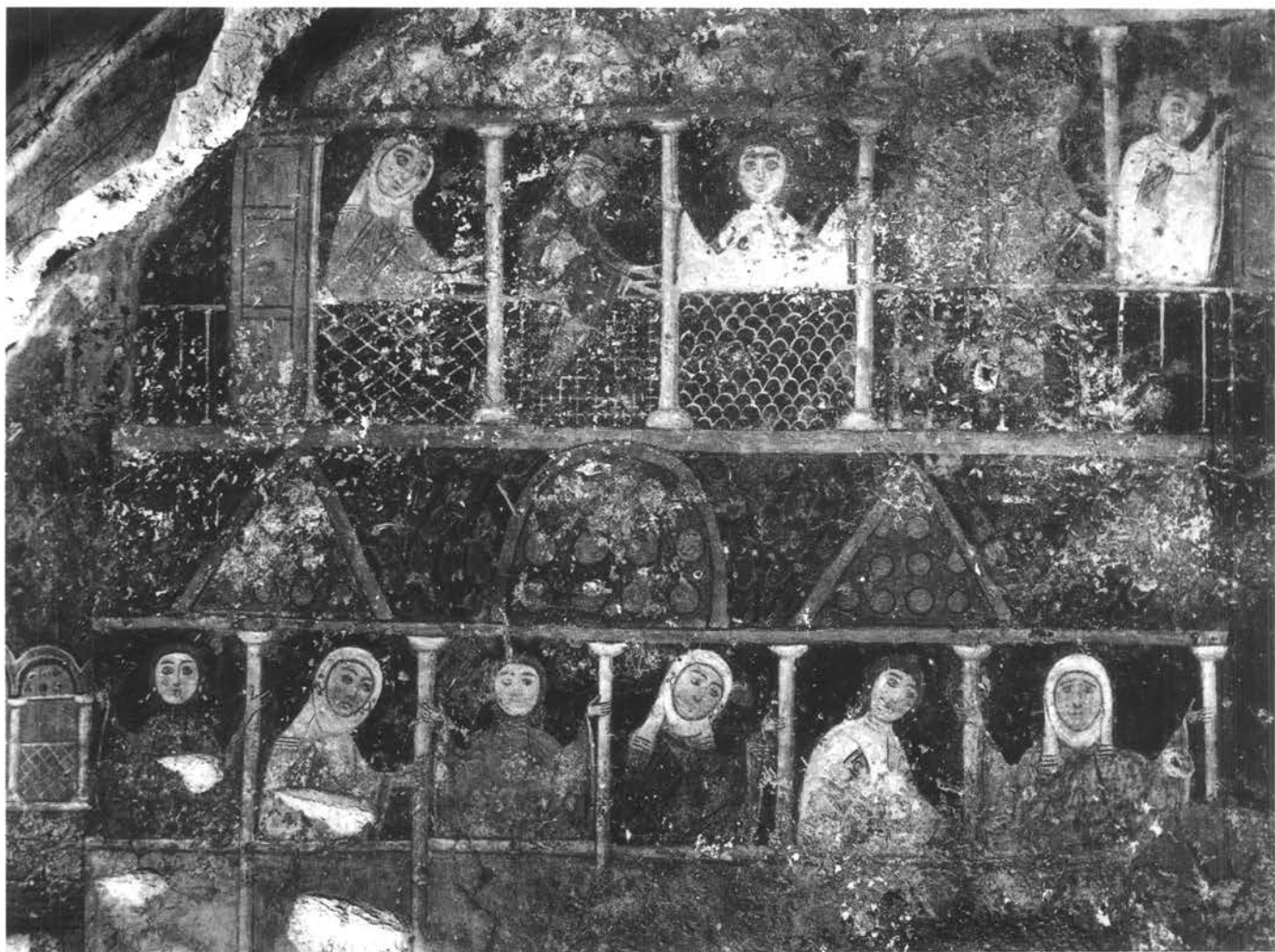
119. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Τὸ δεξιὸ τῆς παράστασης.



120. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Τὸ δοχεῖο τῆς Σάρρας.



121. Ἡ Λιτανεΐα τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Ὁδηγήτριας στὴν Κωνσταντινούπολη (σχέδιο Θ. Κωνσταντινίδη).



122. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδυσσήτριας. Δεόμενες γυναῖκες στοὺς ἐξώστες τοῦ κτιρίου ἀριστερά.



123. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδυσσεύς. Ἀρχόντισσες καὶ λαϊκὲς στὸ ἀριστερὸ τῆς πομπῆς, λεπτομέρεια.



124. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδυσσεύς. Γυναῖκες στὸ δεξιὸ τῆς πομπῆς, λεπτομέρεια.



125. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 123.



126. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἀρχόντισσα, Λεπτομέρεια.



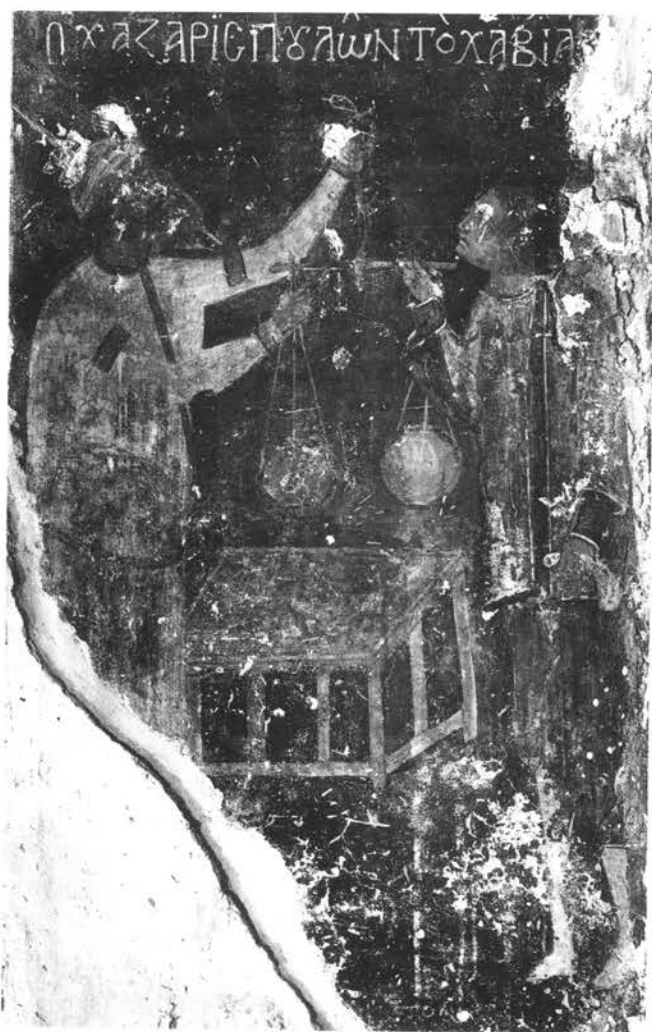
127. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἀρχόντισσα, Λεπτομέρεια.



128. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἀρχόντισσα, Λεπτομέρεια.



129. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηνίτριας. Ἡ διακόνισσα (:) προσφέρει τὰ κωθῶνια.



130. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηνίτριας. «Ὁ Χάζαρις πουλῶν τὸ χαβιάριν».



131. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὀδηνίτριας. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 130.



132. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ὁ πωλὼν τὰ φωκάδια.



133. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἡ λαχανοπώλισσα.



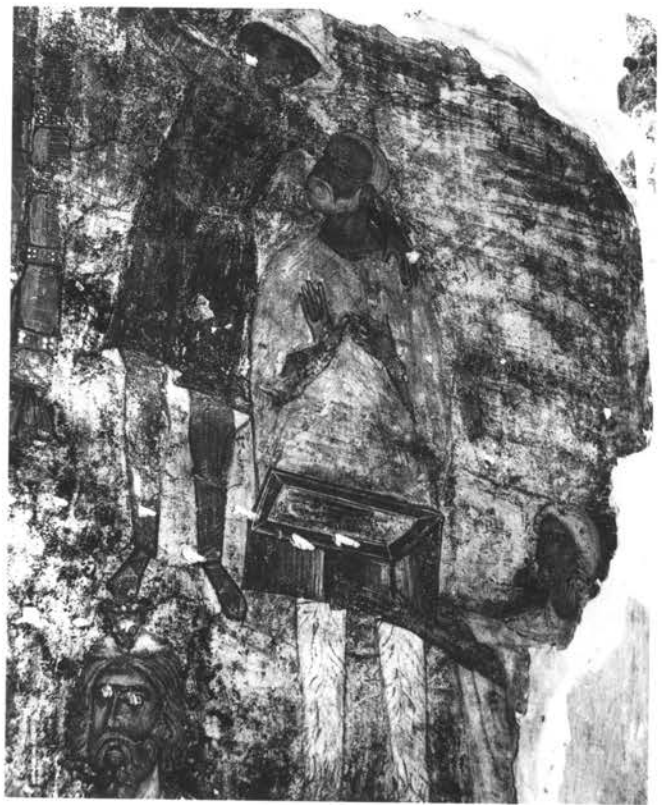
134. Ἡ Λιτανεία τῆς Ὁδηγήτριας. Ἡ ὀπωροπώλισσα.



135. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων «Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ».



136. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ μάγοι, ἡ γῆ καὶ ἄνθρωποι ἀριστερά.



137. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ποιμένες, ἡ ἔρημος καὶ ἄνθρωπος δεξιά.



138. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ μάγοι, Λεπτομέρεια.



139. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ποιμένες, Λεπτομέρεια.



140. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄνθρωποι ἀριστερά,
λεπτομέρεια.



141. Τὸ Στιχρὸ τῶν Χριστουγέννων. Οἱ ἄνθρωποι δεξιὰ,
λεπτομέρεια.



142. Αρχάγγελος.



143. Ἡ Φυγή τῆς Ἐλισάβετ, ἅγιος καὶ διακοσμητικὰ σχέδια.



144. Ἄγιος καὶ διακοσμητικὰ θέματα.



145. Ἡ Φυγή τῆς Ἐλισάβετ, λεπτομέρεια.



146. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, Λεπτομέρεια.



147. Ὁ ἅγιος Ἀκεφιμῶς.



148. Ὁ ἅγιος Ἀνεμόδιος.



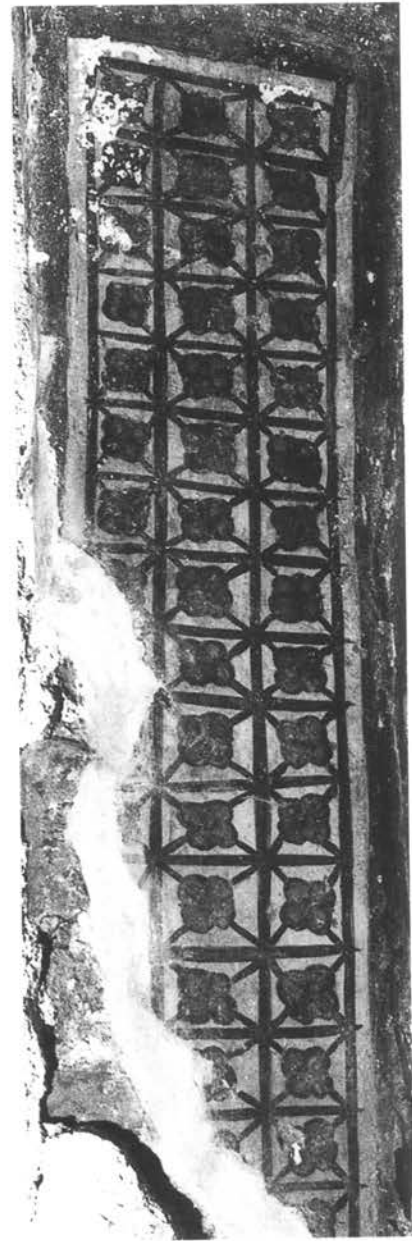
149. Αδιάγνωστος ἅγιος.



150. Ὁ ἅγιος Πλάτων.



151. Διακοσμητικό σχέδιο παραστάδας.



152. Διακοσμητικό σχέδιο παραστάδας.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΗΣ ΜΥΡΤΑΛΗΣ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ
Η ΒΛΑΧΕΡΝΑ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΑΡ. 264 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2009
ΣΕ 400 ΑΝΤΙΤΥΠΑ ΣΤΗΝ *ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ*
ΤΗΝ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΚΑΝΕ ΤΟ *ΤΟΞΟ*
ΚΑΙ ΤΗ ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟ *LIBRO D'ORO*.