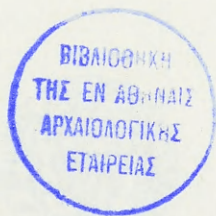


ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ
ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΣΤΑΝΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΗΣ



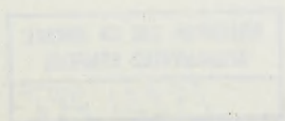
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡΙΘ. 98

ΦΑΝΗΣ Α. ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ

ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ
ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΣΤΑΝΙΑ ΜΑΝΗΣ



ΑΘΗΝΑ 1982



Ἀφιερώνεται στὴ μνήμη
τῆς Μαρίας καὶ τοῦ Γεωργίου Σωτηρίου

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	ια
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
I. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	5
II. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ	13
1. Ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας	13
2. Οἱ ἱεράρχες τῆς ἀψίδας	17
3. Ἡ ποδέα	24
4. Ἡ Ἀνάληψη	30
5. Τὸ Ἅγιο Μανδύλιο	45
6. Ὁ Εὐαγγελισμὸς	47
7. Ἡ Γέννηση	53
8. Ἡ Σταύρωση	67
9. Ἡ Ἀνάσταση	86
10. Ἡ Βάπτισις	95
11. Οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι	100
12. Ἡ γέννησις τοῦ Προδρόμου	103
13. Ὁ Δίκαιος Ζαχαρίας καὶ ἡ Ἁγία Ἑλισάβετ.....	109
14. Ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἐπιφανειῶν τοῦ τρούλλου καὶ γύρω ἀπὸ αὐτὸν.....	111
III. Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ	119
IV. ΤΟ ΚΟΣΜΗΜΑ	125
1. Τὰ φυτικά καὶ ἄλλα κοσμήματα	125
2. Τὸ κουφικὸ κόσμημα	129
V. Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΜΟΡΦΗΣ	131
VI. ΠΤΥΧΟΛΟΓΙΑ	147

VII. ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛ- ΛΕΣ	168
1. Ἡ χρήση τοῦ χρώματος	168
2. Τὸ ἀφρημένο βάθος	170
3. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ τὸ βάθος τῶν συνθέσεων	172
4. Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων ἀπὸ τὶς μορφές καὶ ἡ ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ περιθώρια	175
5. Ἡ ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν καὶ ἡ συγκρότηση τῶν συνθέσεων	183
6. Ἡ συμμετρία τῶν συνθέσεων καὶ ἡ ἔξαρση τῆς κεντρικῆς μορφῆς	184
7. Ἡ στατικότητα τῶν σωμάτων	185
8. Οἱ συνιζήμενες μορφές κάτω ἀπὸ κοινὰ περιγράμματα	186
9. Τὸ ἀνάποδο φτερό	188
10. Οἱ λόφοι-πλαίσια	189
11. Ἡ ἐλαστικότητα μερικῶν περιγραμμάτων	190
12. Τὸ χάραγμα τοῦ σχεδίου πάνω στὸ κονίαμα	191
13. Ἡ δυσκολία στὴν ἀπόδοση τοῦ γυμοῦ καὶ οἱ ἀφύσιες βραχύνσεις	192
14. Οἱ διορθώσεις	192
15. Ἡ ζωγραφικὴ κατὰ ἐπικαλυπτόμενα στρώματα	192
16. Τὰ φωτιστέφανα	193
17. Οἱ τρεμουλιαστὲς γραμμὲς	194
VIII. ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΠΙΓΡΑΦΩΝ	196
IX. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	200
X. Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ	216
SUMMARY	225
ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΕΤΜΗΜΕΝΟΙ ΤΙΤΛΟΙ	232
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΕΤΜΗΜΕΝΟΙ ΤΙΤΛΟΙ	235
ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	271
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	275
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ	281
ΠΙΝΑΚΕΣ	

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Ἐπιθυμῶ νὰ ἐκφράσω τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες στὸν καθηγητὴ κ. Νικόλαο Δρανδάκη, πὸν ὑπῆρξε ὁ εἰσηγητὴς τῆς διδακτορικῆς αὐτῆς διατριβῆς, καθὼς καὶ στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, πὸν ἐνέκρινε τὴ διατριβὴ καὶ τὴ βαθμολόγησε μὲ ἄριστα.

Ἐπίσης ἰδιαιτέρες εὐχαριστίες ὀφείλω στοὺς καθηγητὲς

—κ. Δημήτρη Πάλλα, πὸν μοῦ παραχώρησε τὴ δημοσίευση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Προδρομοῦ, τὸν ὁποῖο ἐκεῖνος εἶχε δεῖ πρῶτος,

—κ. Αἰκατερίνη Χριστοφιλοπούλου, γιὰ τὴν ἐποικοδομητικὴ κριτικὴ καὶ βοήθειά της στὸ κεφάλαιο περὶ τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς,

—κ. Μανουῖσο Μανούσκα, ἀκαδημαϊκὸ, γιὰ τὴ φιλοξενία, πὸν μοῦ πρόσφερε στὸ Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο Βενετίας, ὅπου μπόρεσα νὰ ἐνημερωθῶ στὴν ἰταλικὴ βιβλιογραφία καὶ νὰ ἐργασθῶ ἀπερίσπαστα σὲ ἓνα περιβάλλον ἰδιαιτέρα πρόσφορο γιὰ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα.

Γιὰ τὴν παρῶσα ἔκδοση ὀφείλω ἰδιαιτέρες εὐχαριστίες στὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία καὶ τὸν Γενικὸ Γραμματέα της καθηγητὴ καὶ ἀκαδημαϊκὸ κ. Γεώργιο Μυλωνᾶ, πὸν περιέλαβαν τὴ διατριβὴ τούτη στὶς ἐκδόσεις τῆς Ἑταιρείας.

Τέλος, δὲν πρέπει νὰ παραλείψω ὄλους ἐκείνους, πὸν ἡ ἐργασία τους ἔχει ἐνσωματωθεῖ στὸν παρόντα τόμο.

Ὁ ἀρχιτέκτων κ. Ἀλκῆς Τσολάκης ἔκανε τὴν ἀποτύπωση τοῦ μνημείου καὶ βάσει τῆς ἀποτυπώσεως αὐτῆς ἡ κ. Κατερίνα Κολλιριάτη, ἀρχιτέκτων τῆς Β' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων, ἐκπόνησε τὰ σχέδια πὸν δηλώνουν τὶς σχετικὲς θέσεις τῶν εἰκονογραφικῶν συνθέσεων (σελ. 6 καὶ 7). Ὁ κ. Δημήτρης Ψαρᾶς, ἀρχιτέκτων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, σχεδίασε τὰ πανομοιότυπα τῶν ἐπιγραφῶν (σελ. 5, 10 καὶ 216) καθὼς καὶ τὸν πίνακα μὲ τὰ σχήματα τῶν γραμμάτων, τῶν συμπλεγμάτων καὶ τῶν βραχυγραφιῶν, πὸν παρουσιάζονται σὲ ὅλες τὶς ἐπιγραφές τοῦ ναοῦ (σελ. 197). Ἡ κ. Κικὴ Περιβολαροπούλου, σχεδιάστρια τῆς Β' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων, σχεδίασε γράμματα καὶ σύμβολα, πὸν ἐπαναλαμβάνονται μέσα στὸ κείμενο (σελ. 9, 13, 196, 198). Ὁ κ. Ἀνδρέας Φωτόπουλος δακτυλογράφησε μέρος τοῦ χειρογράφου.

Στὶς φωτογράφους δίδες Ἰνῶ Ἰωαννίδη καὶ Λενιώ Μπαρτζιώτη ὀφείλονται οἱ φωτογραφίες ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ὑπ' ἀριθ. I καὶ XVI, πὸν εἶναι δικές μου.

Τὴν ἐπιμέλεια τῆς ἐκδόσεως εἶχε ἡ ἀρχαιολόγος κ. Ἡλέκτρα Κουκουλιῶ, ἐπιμελήτρια Δημοσιευμάτων καὶ ὁ ἀρχαιολόγος κ. Ἀντώνης Χριστοδούλου, διευθυντῆς Δημοσιευμάτων τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

Σὲ ὅλους ἐκφράζω τὴν εὐχαριστίαν μου γιὰ τὴ συμβολή, τὴ βοήθεια καὶ τὴ συνεργασία τους.

Φανή Ἀ. Δροσογιάννη

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε μιὰ ὄρεινὴ πτυχή τῆς Μεσσηνιακῆς Μάνης, σὲ ὑψόμετρο 560 μ. ἀπὸ τὴ θάλασσα, βρίσκεται κρυμμένη ἡ Μεγάλῃ Καστάνια. Διπλωμένη κυριολεκτικὰ μέσα στὰ βουνά, χωρὶς ἀμαξιτὸ δρόμο μέχρι τελευταῖα, καὶ ἀθέατῃ ἀκόμα καὶ ἀπὸ πολὺ κοντά, κατορθώνει νὰ διαφεύγει τὴν προσοχὴ τῶν περιηγητῶν καὶ παρὰ τὸ μέγεθος καὶ τὴ σημασία της εἶναι τόπος σπανιότατα μνημονεύμενος. Ἡ γεωγραφικὴ της θέση μέσα σὲ ἀδιέξοδῃ ὄρεινὴ τοποθεσία τὴν ἀπομονώνει ἀπὸ τὸν κόσμο, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴ γειτονικὴ καὶ συνώνυμη Καστάνιτσα, ἡ ὁποία, μολονότι μικρῇ, συχνότατα μνημονεύεται. Ἡ φήμῃ τῆς Καστάνιτσας ὀφείλεται στὴν ταραχώδῃ πολεμικὴ ἱστορία της καὶ στὴ στρατηγικὴ της θέση μέσα σὲ ὄρεινὴ διάβαση μεταξὺ Μάνης καὶ Λακεδαιμόνος. Ἡ Μεγάλῃ Καστάνια ὅμως ἔχει ἓνα σπουδαῖο ἱστορικὸ τίτλο. Μ' αὐτὴ της τὴν ἀπομόνωση ὑπῆρξε πρόσφορο καταφύγιο γιὰ τὸν Θεόδωρο Κολοκοτρώνη, ποὺ καταδιωκόμενος ἀπὸ τοὺς Τούρκους κρύφτηκε ἐπὶ ἓνα μῆνα στὸν πύργο τοῦ ἄρχοντα τῆς περιοχῆς Καπετὰν Κωνσταντῆ Ντουράκη πρὶν καταφύγει στὴ Ζάκυνθο.¹

Ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον ἐξ ἄλλου εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ Μεγάλῃ Καστάνια ἔχει ὀκτὼ ἐκκλησίες βυζαντινῶν χρόνων καθὼς καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ὄνομασία της μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸ 1278 μ.Χ. Σὲ βενετσιάνικῃ δικαστικῇ ἀπόφαση τοῦ ἔτους αὐτοῦ ἀπαντᾷ ἡ ἐξῆς παράγραφος: «Item Alberto Marangono et Johanni Conte, derobatis, dum irent de corone ad Castagniam cum una barcha caricata de oleo et sale, et essent... Belforte, ubi erat capitaneus Macriducha, per homines de Arduuista, descendentes et venientes ad ipsos, et captis et detentis in carceribus cum sociis, de tanto, quod valuerit yperpera LX; affirmato hoc per sacramentum, verum esse, coram castellanis, dixerunt dicti Judices, restitui debere pro ipsorum dampno yperpera LX».² Μὲ αὐτὴ τὴν ἀπόφαση ἐπιδιαικάζονται ἐξήντα ὑπέρπυρα ὡς ἀποζημίωση στοὺς Βενετούς ἐμπόρους Alberto Marangono καὶ Johanni Conte, ποὺ κατευθύνονταν

1. ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ, Ἄπομνημονεύματα, κεφ. 10. ΡΩΜΑΙΟΣ, Τραγούδια Κολοκοτρωναίων, Πελοποννησιακὰ 1956, 424. ΜΝΗΜΩΝ, Μάνη (1977), πίν. ἐναντι σ. 32 (ἔπου ἀναγράφεται ἐσφαλμένα «Πολεμπουργος Δουκάκη» ἀντὶ τοῦ σωστοῦ «Δουράκη» ἢ «Ντουράκη»). ΜΠΕΛΙΑ, Ἑπίμνημα περὶ Μάνης, Λακωνικὰ Σπουδαὶ 1975, 290 (ἔπου φαίνεται ὅτι στὸ ὑπόμνημα γίνεται σύγχυση μεταξὺ Μεγάλῃς Καστάνιας καὶ Καστάνιτσας).

2. TAFEL - THOMAS, Urkunden III (1964), 234. Bon, Morée 505.

από την Κορώνη στην Καστάνια και πού, όταν τὸ πλοῖο τους, φορτωμένο μὲ λάδι και ἀλάτι, ἔφτασε στὸ Belforte, δέχτηκαν ἐπίθεση, ληστεύθηκαν, συνελήφθησαν και φυλακίσθηκαν. Ἐπίσης ἀναφέρεται ὁ Capitaneus Macriducha, πού πρέπει νὰ ἦταν Βυζαντινὸς ἀξιωματικὸς και homines de Arduuista, πού πρέπει νὰ ἦταν Μελιγγοὶ ἀπὸ τὴν Ἀντρούβιστα, ὑπὸ τις διαταγὲς τοῦ πρώτου ἢ πού δροῦσαν μὲ τὴ συγκατάθεσή του.¹ Μὲ πολὺ λίγα λόγια ἡ ἀπόφαση μᾶς δίνει πληροφορίες γεωγραφικὲς και ἱστορικὲς. Τὸ Belforte δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ φράγκικο Beaufort, τὸ φρούριο πού ἔχτισε ὁ Γουλιέλμος Βιλλεαρδουίνος στὴ θέση τοῦ ἀρχαίου Λεῦκτρο, τῆς σημερινῆς Στούπας, ὅταν ὑπέταξε τὴ Μάνη τὸ 1248 μ.Χ.² Τὰ λείψανα τοῦ φρουρίου σώζονται ἀκόμα σήμερα σὲ βραχάδι λόφο κοντὰ σὲ μιὰ θαλασσινὴ ἀγκάλη, πού εἶναι και ἡ πλησιέστερη πρὸς τὴ Μεγάλη Καστάνια ἀγκάλη. Ἡ Κορώνη ἦταν βέβαια τότε βενετσιάνικη κτήση, ἐνῶ ἡ Καστάνια και τὸ Λεῦκτρο φαίνεται ὅτι ἤδη εἶχαν ἀνακτηθεῖ ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς.³ Φαίνεται ἐπίσης ὅτι τὴν ἐποχὴ πού συνέβη τὸ περιστατικὸ οἱ συνήθως ἀνυπότακτοι Μελιγγοὶ ἦταν σὲ καλὲς σχέσεις μὲ τὸ βυζαντινὸ κράτος.⁴ Ἀξιοσημείωτο εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ὄνομα τῆς Καστάνιας ὑπῆρχε ἤδη τὸ 1278 και ὅτι εἶχε ἀπὸ τότε τὴ σημερινὴ μορφή και τὸν σημερινὸ τονισμό του (Castagniam).⁵

Πολυάνθρωπη και πυκνότητα χτισμένη, μὲ τὸν πύργο τοῦ Ντουράκη στὸ κέντρο, ἡ Μεγάλη Καστάνια εἶναι σκαρφαλωμένη στὲς πλαγιὲς τοῦ βουνοῦ, πού τὴν περικλείει ὀλόγυρα σὰν χωνί. Ἐνα μοναδικὸ πέρασμα ὁδηγεῖ στὸ χωριὸ εἶναι μιὰ μικρὴ κοιλάδα, πού τὴ στολίζουν κατὰ μῆκος ἐπάλληλα πέτρινα ἀλώ-

1. Τὸ ὄνομα Macriducha εἶναι προφανῶς βυζαντινὸ, ἐνῶ τὸ τοπωνύμιο Ἀντρούβιστα, πού και σήμερα ὑπάρχει, εἶναι σλαβικό.

2. Χρονικὸν τοῦ Μωρέως, ἔκδοση SCHMITT (1979), στίχ. 3008-3031. Cambridge Mediaeval History IV, Part I, 399. Bon, Morée (1969), 73 και 504-507.

3. Ἀπὸ τὸ 1262 ἀρχίζει ἡ ἀνάκτηση τῆς Πελοποννήσου ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς και μετὰ τὸν τῶν πρώτων ἐπαναστατῆ κατὰ τὸν Φράγκων ἢ Μάνη. Βλ. Χρονικὸν τοῦ Μωρέως, ἔκδοση SCHMITT (1979), στίχ. 4592-4593. Bon, Morée (1969), 129-130.

4. Γιά τις σχέσεις τῶν Μελιγγῶν μὲ τοὺς Βυζαντινοὺς και τοὺς Φράγκους βλ. κατωτέρω κεφάλαιο γιὰ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή.

5. Τὸ τοπωνύμιο Καστανέα εἶναι ἀρχαῖο. Βλ. προχείρως PAPE, Wörterbuch (1884). CHANTRAINE, Dictionnaire (1968). Στὸν ΗΡΟΔΟΤΟ, βιβλίον VII, κεφ. 183 και 188, ἀναφέρεται Κασθαναὴ πόλη τῆς Μαργησίας. Στὴν παραλία μετὰ τῆς Κασθαναῆς και τῆς Σηπτιάδος ἀκτῆς εἶχε ἀγκυροβολήσει ὁ περσικὸς στόλος και ἐκεῖ ναυάγησε ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς πλοίων σὲ καταιγίδα λίγο πρὶν ἀπὸ τὴ ναυμαχία τοῦ Ἀρτεμισίου. Ὡς πρὸς τὸν ἐντοπισμὸ τοῦ τοπωνύμιου Castagnia πού ἀναφέρεται στὴ βενετσιάνικη δικαστικὴ ἀπόφαση, σίγουρα ἔχει δίκιο ὁ Bon, πού τὸ ταυτίζει μὲ τὴ Μεγάλη Καστάνια (Bon, Morée, 1969, 505, σημ. 1), πού τὸ εἶχαν ταυτίσει μὲ τὴν Tafel - Thomas (TAFEL - THOMAS, Urkunden, III, 1964, 234, σημ. 1), πού τὸ εἶχαν ταυτίσει μὲ τὴν Καστάνισσα. Ἡ Μεγάλη Καστάνια εἶναι μεγάλος οἰκισμὸς, πολὺ μεγαλύτερος ἀπὸ τὴν Καστάνισσα, ὥστε νὰ δικαιολογεῖ τὴ διεξαγωγὴ ἐμπορίου. Ἐπίσης εἶναι πολὺ πλησιέστερα στὸ Λεῦκτρο. Ἀντίθετα ἡ Καστάνισσα εἶναι μικρὴ και βρίσκεται νοτιότερα και πολὺ ἀνατολικότερα, πρὸς τὸ μέρος τῆς Λακωνίας. Ἐκτός αὐτοῦ εἶναι ἄγνωστο ἂν ὑπῆρχε κἀν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δεδομένου ὅτι δὲν ἔχουν βρεθεῖ στὴν Καστάνισσα βυζαντινὲς ἐκκλησίες ἐνῶ στὴ Μεγάλη Καστάνια ὑπάρχουν ὀκτὼ ἐκκλησίαι βυζαντινῶν χρόνων.

νια, στριμωγμένα τὸ ἓνα πάνω στὸ ἄλλο στὸ στενὸ χῶρο τῆς καὶ προσεκτικὰ χωρισμένα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ ἀξερολιθίες), ποὺ προστατεύουν ζηλότυπα τὸ δικαίωμα τῆς μανάτικης ἰδιοκτησίας. Τὰ ἁλώνια παρακολουθοῦν τὴν κοιλάδα ὡς τὰ πρῶτα σπῆτια τοῦ χωριοῦ, ἔπου αὐτὴ στενεύει καὶ κλείνει σχεδὸν τελείως. Ἐκεῖ, στὴ φυσικὴ αὐτὴ πύλη, ὑπάρχει ἀριστερὰ ἓνας παλαιός, ἐρειπωμένος καὶ ξεχασμένος ὑδρόμυλος, ἐνῶ δεξιὰ προβάλλει ἀκέραιος ὁ βυζαντινὸς ναῦσκος τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, μιὰ ζωντανὴ παρουσία (πίν. I).¹

Ὁ ναῦσκος εἶναι σταυρεπίστεγος μὲ τροῦλλο καὶ ἔχει ἐμβαδὸν μόλις 4.85×3.90 .² Ὁ τροῦλλος του εἶναι κυλινδρικός καὶ ἡ ἀψίδα του τρίπλευρη. Ἡ τοιχοδομία εἶναι ὀλόκληρη ἀπὸ λαξευτοὺς πωρόλιθους σὲ ὀριζόντιους δόμους μὲ πλίνθους μόνο στοὺς ὀριζόντιους καὶ ὄχι στοὺς κατακόρυφους ἄρμους. Οἱ πωρόλιθοι, μολονότι λαξευτοί, εἶναι κανονικοὶ μόνο ὡς πρὸς τὸ ὕψος τους. Ἀνοίγματα εἶχε ἡ ἐκκλησία τὴν πόρτα τῆς εἰσόδου στὸν δυτικὸ τοῖχο καὶ τὰ τέσσερα παράθυρα τοῦ τροῦλλου στὰ τέσσερα σημεῖα τοῦ ὀρίζοντα. Στὴν ἀψίδα ἔχει τώρα ἓνα τετράγωνο μικρὸ παράθυρο, ποὺ ὡς πρὸς τὴ μορφή του τουλάχιστον εἶναι νεώτερο. Τίποτα δὲν προδίδει ἂν στὴν ἀψίδα ὑπῆρχε ἀρχικὸ ἄνοιγμα. Στὰ τύμπανα τῆς ἐγκάρσιας κεραίας ὑπάρχουν δύο ψευδοπαράθυρα λαξευμένα σὲ πέτρα.³ Τὰ πλαίσια τῆς πόρτας καὶ τῶν παραθύρων τοῦ τροῦλλου σταματοῦν στὶς γενέσεις τῶν τόξων καὶ δὲν συνεχίζονται πρὸς τὰ κάτω. Οἱ σταθμοὶ δηλαδὴ δὲν ἔχουν καμμία ἰδιαίτερη διαμόρφωση. Αὐτὸ βέβαια εἶναι στοιχεῖο ἀρχαικότητος, τόσης ὅμως ἀρχαικότητος ὅση δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικήσει ἡ ἐκκλησία.⁴

Στὶς ἀρχιτεκτονικὲς λεπτομέρειες χρησιμοποιεῖται ἓνα σύστημα μικτὸ πλίνθου καὶ πέτρας. Χρῆση πῶρινων στοιχείων γίνεται στὸ περιθύρωμα τῆς πόρτας καὶ τὰ ψευδοπαράθυρα, ποὺ εἶναι ὀλόκληρα πέτρινα. Τὸ κουφιστικὸ τόξο τῆς πόρτας εἶναι πεταλόμορφο⁵ καὶ περιβάλλεται ἀπὸ ἓνα πολὺ βαρὺ τετραπλὸ πλαίσιο, ποὺ ἀποτελεῖται κατὰ σειρὰν ἀπὸ δύο ταινίες παράλληλων ὄρθιων πλίνθων, μιὰ ὀδοντωτὴ ταινία καὶ τέλος μιὰ ταινία ἀπὸ λαξευτοὺς πωρόλιθους ἐλαφρότατα

1. Ἡ αἴσθησις τῆς στενῆς εἰσόδου πρὸς τὸ χωριὸ ἔχει μετριασθεῖ τώρα πολὺ ὕστερα ἀπὸ τὴ διάνοιξη τοῦ δρόμου ποὺ πέρασε ἀνάμεσα στὴν ἐκκλησία καὶ τὴν πλαγιά τοῦ βουνοῦ.

2. Οἱ μετρήσεις δὲν εἶναι κανονικὲς: βόρειος τοῖχος 4.86, νότιος τοῖχος 4.80 κ.ο.κ. Οἱ ἀποκλίσεις μᾶλλον δὲν ἀφελόνται στὴν ἀρχικὴ κατασκευή, ἀλλὰ σὲ ἐλαφρὰ κατολισθήση τοῦ ἐδάφους, ὅπως δείχνει ἡ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν ὀριζόντιο ποὺ παρουσιάζει ἡ ὀδοντωτὴ ταινία στὸ νότιο τοῖχο. Γιὰ τοὺς σταυρεπίστεγους ναοὺς βλ. NAGORNI, Sveti Petar Bjelo Polje (1978). NIKONANOT, Θεσσαλία (1979), 147-150. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1979), 8, σμμ. 11.

3. Γιὰ τὰ ψευδοπαράθυρα, ποὺ ἐπιχωριάζουν στὴ Μάνη βλ. MEGAW, Mani, BSA 1932-33, πίν. 18, 20, 21. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, ΠΑΕ 1974, 114, πίν. 91β. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, ΠΑΕ 1976, 216-217, πίν. 152α, 153β, 156β.

4. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀρχιτεκτονικὴ Δυτικῆς Στερεᾶς Ἑλλάδος (1975), 160-161 καὶ 164.

5. Τὰ πεταλόμορφα τόξα θεωροῦνται χαρακτηριστικὰ τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰώνα. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 66, σμμ. 2.

λοξότμητη (πίν. I). Οι δύο πρώτες ταινίες δὲν χωρίζονται μεταξύ τους, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες χωρίζονται ἀπὸ μία μονή σειρά πλίνθων. Ἡ πρώτη ταινία εἶναι λίγο σὲ ἔσοχη καὶ οἱ ὑπόλοιπες ξεπερνοῦν ἢ μία τὴν ἄλλη ἀλληλοδιαδόχως ἔτσι ποὺ ἡ τελευταία σειρά τῶν πλίνθων ποὺ περιβάλλουν τὴν τέταρτη ταινία, τὴν πῶρινη, ξεπερνᾷ ἐλαφρότατα τὴν ἐπιφάνεια τῆς προσόψεως. Ἡ τρίτη ταινία, ἡ ὀδοντωτή, θλᾶται στὸ ὕψος τῆς γενέσεως τοῦ τόξου καὶ ἐκτείνεται ὀριζόντια δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ πάνω στὴν πρόσοψη συνεχίζοντας στὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο τοῖχο καὶ σταματώντας στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο ἐκατέρωθεν τῆς ἀψίδας λίγο πρὶν ἀπ' αὐτήν. Ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ διαμόρφωση τῶν πλαισίων στὰ παράθυρα τοῦ τρούλλου δὲν σώζεται κανένα ἔγχοσ καὶ ἡ ἀποκατάστασή τους ἔγινε κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὴν πόρτα καὶ τὰ ψευδοπαράθυρα. Βέβαιο πάντως εἶναι ὅτι ἀπὸ τὶς γενέσεις τῶν τόξων τους καὶ κάτω τὰ παράθυρα δὲν εἶχαν καμμία πλαισίωση ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ πόρτα.

Μία ζώνη ἀποτελούμενη ἀπὸ ὀδοντωτὴ ταινία πάνω σὲ τέσσερις σειρὲς ὀριζοντίων πλίνθων χώριζε στὴ μέση τὸ ὕψος τοῦ τρούλλου στὸ δυτικὸ του ἡμισυ, δηλαδὴ στὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς ἐκκλησίας ποὺ ἦταν περισσότερο ὁρατὸ ἀπὸ τὸν παλαιὸ δρόμο ποὺ ὀδηγοῦσε στὸ χωριό. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ ζώνη αὐτὴ δὲν συνεχίζοταν στὸ ἀνατολικὸ ἡμισυ, γιατί στὸ ὕψος τῆς ὑπάρχουν χριστιανικὲς λαξευτὲς πέτρες, ποὺ μᾶλλον βρίσκονται στὴν ἀρχικὴ τους θέση. Ὀδοντωτὲς ταινίες φαίνεται ὅτι ὑπῆρχαν ἐπίσης κάτω ἀπὸ τὶς σίμες, ὅπου οἱ σίμες ἦταν ὀριζόντιες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐγκάρσια κεραία.

Στὸν βόρειο τοῖχο ὑπῆρχε μία ἀκόμη κεραμοπλαστικὴ διακόσμηση, μία ζώνη ἀπὸ τετράγωνα πλακίδια ρομβοειδῶς διατεταγμένα (diaper pattern) διακοπτόμενη στὶς ἄκρες τοῦ τοίχου κοντὰ στὶς γωνίες καὶ στὸ μέσο τοῦ τοίχου κατὰ τὸ πλάτος τῆς ἐγκάρσιας καμάρας (πίν. I). Τέλος στὴν πρόσοψη ὑπῆρχε πλούσια διακόσμηση ἀπὸ ἔνθετα πινακία. Πέντε ἦταν διατεταγμένα σταυροειδῶς πάνω ἀπὸ τὴν πόρτα ἐνῶ ἄλλα δύο βρίσκονταν τὸ ἓνα πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὸ ἄλλο πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ κουφιστικοῦ τόξου. Σώζεται μόνο τὸ ἀποτύπωμα πάνω στὸ κονίαμα. Κανένα θραῦσμα πινακίου δὲν βρέθηκε οὔτε στὸν τοῖχο οὔτε στὸ χῶρο γύρω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία.

Στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας τὸ ζωγραφικὸ σύνολο σώζεται ἀρκετὰ καλὰ. Τὸ βλέμμα τοῦ ἐπισκέπτη πέφτει ἀμέσως πάνω στὴν Παναγία τῆς ἀψίδας, ποὺ εἶναι ὠραιότατη, μὲ ἐπιβλητικὴ εὐγένεια καὶ σὲ μέγεθος σχεδὸν διπλάσιο ἀπὸ τὶς μορφὲς τῶν ὑπόλοιπων συνθέσεων (πίν. II, III, V καὶ A). Ἐπίσης ἐντύπωση προκαλοῦν ἀμέσως ἡ καθαρότητα τῶν γραμμῶν, ἡ ραδιόντητα τῶν μορφῶν, τὸ πειθαρχημένον τῶν σχημάτων, ἡ ἰσορροπία καὶ συνοχὴ τῶν συνθέσεων καὶ τὰ ἀνοιχτά, φωτεινά χρώματα, μεταξύ τῶν ὁποίων προεξάρχει τὸ γαλανὸ τοῦ βάθους, ποὺ ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ σὰν νὰ ἀπηχεῖται μέσα στὶς λεπτομέρειες τῶν συνθέσεων.

I. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ἡ εἰκονογραφικὴ διάταξη εἶναι ἀπλούστατη καὶ λιτότατη (βλ. σχέδια στὶς σ. 6 καὶ 7). Στὴν ἀψίδα εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὄρθια κρατώντας τὸ Χριστὸ στὸ στήθος καὶ δορυφορούμενη ἀπὸ δύο ἀγγέλους. Κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία σὲ μία μεσαία ζώνη εἰκονίζονται τέσσερις μετωπικοὶ ἱεράρχες καὶ κάτω ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες σὲ μία τρίτη ζώνη ποδῶν, ποὺ μιμεῖται ὕφασμα κεντητὸ μὲ πυκνὸ φυτικὸ ἑλικοειδὲς κόσμημα. Στὴ μέση τῆς ζώνης τῶν ἱεραρχῶν παρεμβάλλεται τὸ μικρὸ τετράγωνο παράθυρο, ποὺ ὑπάρχει σήμερα στὴν ἀψίδα, καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὸ ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή:¹

+
 ΝΑΟΣ ΚΕ ΑΝΗΣΤΟΡΗ[ΘΗ]
 ΤΗΜΗΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΔΗ
 Α ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΝ ΠΡΟΚΡΙ
 ΤΟΝ ΚΕ ΤΟΥ ΚΗΝΟΥ ΛΑΟΥ +
 ΗΠΕΡ ΑΦΕΣ(Ε)ΟΣ ΤΟΝ ΑΜΑΡ
 ΤΗΟΝ ΑΥΤΟΝ . ΑΜΗΝ ΓΕΝΗ[ΤΟ]
 Κ(ΥΡΙ)Ε ΤΟ ΘΕΛΗΜΑ ΣΟΥ +

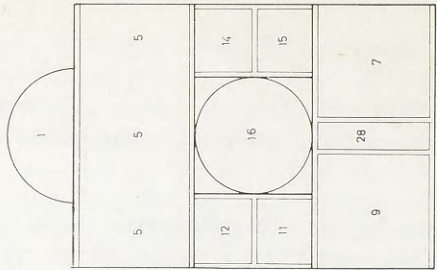
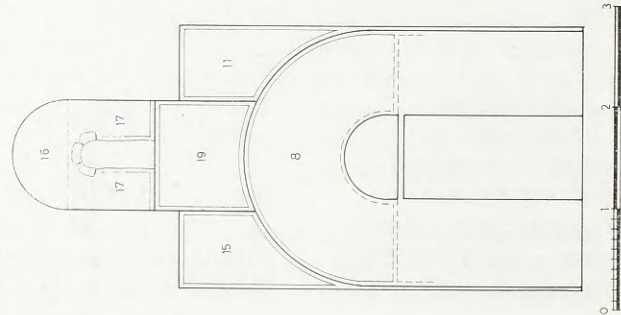
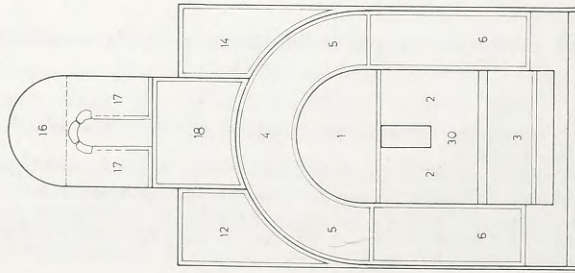
+
 ΗΛΟΣΚΕΦΗΝΩ.Ι.
 ΤΗΗΕΖΠΟΔ.ΟΜΩΔΠ
 Ζ. ΟΡΗ.ΩΝΠΡΟΚΡ
 ΖΙΚ.ΤΚΗΝ.ΠΛΙΩ
 Ι ΠΕΡ.ΠΦ ΕΟΟ.ΙΝΑΜΡ
 ΤΗΟΝΑΦΟΝΔΜΗΝΓΕΝ
 ΚΕΩΘΕΡ.ΠΗΜΑ.ΟΥ

Ἄλλες οἱ μορφές τῆς ἀψίδας εἶναι σὲ κλίμακα μεγαλύτερη, σχεδὸν διπλάσια, ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες συνθέσεις. Αὐτὸ συντελεῖ στὴν ἐπιβλητικότητά τους. Εἰκονίζονται ὅμως σὲ προτομή. Εἶναι δηλαδὴ οἱ συνθέσεις συγκεκριμένως στὸ κάτω μέρος τους. Φαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος θυσίασε τὴν πληρότητα τῶν μορφῶν γιὰ νὰ τὶς ἐξάρει περισσότερο.²

Στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου, πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα εἰκονίζεται τὸ

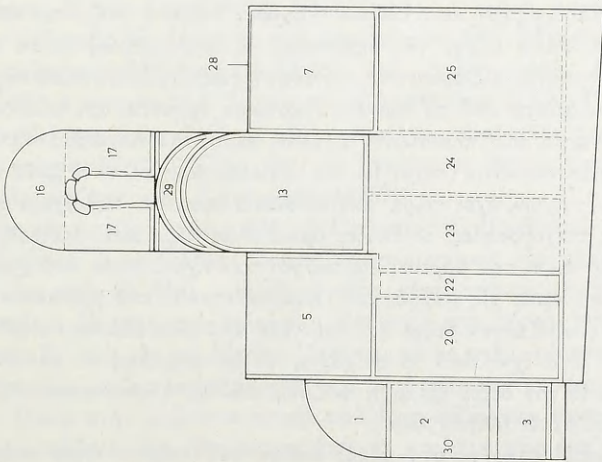
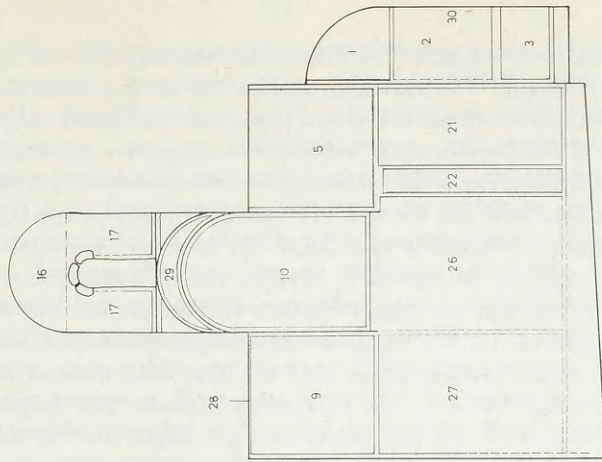
1. Γιὰ τὴν ἐπιγραφή βλ. κατωτέρω τὰ ἐξῆς κεφάλαια, «Οἱ ἱεράρχες τῆς ἀψίδας», «Τὰ γράμματα τῶν ἐπιγραφῶν» καὶ «Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή».

2. Διαφοροποίηση στὴν κλίμακα παρουσιάζεται καὶ μέσα στὶς συνθέσεις, ὅπου ἡ κεντρικὴ μορφή εἶναι συνήθως πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς δευτερεύουσες. Συγκεκριμένα μέσα στὴν ἐκκλησία ὑπάρχουν τέσσερις διαφορετικὲς κλίμακες, τῆς Πλατυτέρας, τῶν Ἱεραρχῶν, τῶν κεντρικῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων καὶ τῶν δευτερευουσῶν μορφῶν τῶν συνθέσεων. Γιὰ περιπτώσεις ὅπου ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται συγκεκριμένως ἐν προτομῇ βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 80, σμ. 2.



ΑΝΟΡΤΗ

1. Παναγία άψίδας. 2. Τεράζες άψίδας. 3. Ποδία. 4. Άγιο Μενόβλιο. 5. Ανάκληση. 6. Ευαγγελισμός. 7. Γέννηση. 8. Σταύρωση. 9. Ανάσταση. 11. Άγιος Δαμιανός. 12. Άγιος Κοσμάς. 14. Δίκαιος Ζαχαρίας. 15. Άγια Ήλσαβέτ. 16. Παγκοκάρτορ (:). 17. Όλοσιμες μορφές. 18. Στιβάριο Άρχαγγέλου Ούρηλ και τετράμορφα. 19. Στιβάριο Άρχαγγέλου και σεραφείμ. 28. Ταυία με φορτικό έλικαιοδές κόσμημα. 30. Κτητορική έπιγραφή.



1. Παναγία ἑψίδας. 2. Τεράστιες ἑψίδας. 3. Ποδιά. 5. Ἀνάληψη. 7. Γέννησι. 9. Ἀνάστασι. 10. Βάπτισι. 13. Γέννησι τοῦ Προδρόμου.
 16. Πεντακράτωρ (ι). 17. Ὁλόσωμες μορφές. 20. Ἅγιος Πολύκαρπος. 21. Ἀδιάκωστος Ὀλόσωμος ἱερέαρχης. 22. Ἀπεικόνισι κιοῦσκαου.
 23. Προδρόμος. 24. Ἀδιάκωστος ἅγιος. 25. Ἅγιος Προκόπιος. 26. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. 27. Ἀδιάκωστος ἅγιος. 28. Ταῖνια με φητινὸ
 ἑλικωσὸδες κόσμημα. 29. Ταῖνια με κόσμημα ἀπὸ βαθμιδιωτῆς πυραμίδες μέσα σὲ ἀλλολοισυμπληρούμενα τρίγωνα. 30. Κτητορικὴ ἐπιγραφή.

Ἄγιο Μανδύλιο καὶ σὰ τμήματα τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς ἀψίδας ὁ Εὐαγγελισμὸς. Τὴν ἀνατολικὴ καμάρα τὴν καταλαμβάνει ὀλόκληρη ἡ Ἐνάληψη, ἡ ὁποία ἐπεκτείνεται καὶ σὲ ἓνα μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου, πού τὸ καταλαμβάνουν οἱ δύο ἄγγελοι οἱ ἐπὶ κεφαλῆς τῶν ἡμιχορίων τῶν ἀποστόλων.

Τὸν δυτικὸν τοῖχο τῆς ἐκκλησίας καταλαμβάνει πολυπρόσωπη ἡ Σταύρωση. Ἡ δυτικὴ καμάρα χωρίζεται σὰ δύο ἀπὸ μία ταινία μὲ πυκνὸ φυτικὸ ἐλικοειδὲς κόσμημα, πού διαγράφει τὴν κλειδα τῆς. Δεξιὰ καὶ ἀριστερά, σὸ νότιο καὶ τὸ βόρειο ἡμισυ τῆς καμάρας, βρίσκονται ἡ Γέννηση καὶ ἡ Ἀνάστασις.

Τὸ ἐγκάρσιο κλίτος ἔχει σὸ βόρειο τύμπανο τὴ Βάπτισις καὶ σὸ νότιο τὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Τὰ δύο τμήματα τῆς ἐγκάρσιας καμάρας, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν τροῦλλο, χωρίζονται καὶ αὐτὰ στὴ μέση ὅπως ἡ δυτικὴ καμάρα. Ὁ χωρισμὸς τους ὅμως γίνεται μὲ μία ἀπλὴ κόκκινη ταινία. Στὰ διάχωρα πού δημιουργοῦνται εἰκονίζονται στὴ μὲν βόρεια καμάρα μπρὸς ἀπὸ τὴ Βάπτισις, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, οἱ Ἅγιοι Δαμιανὸς καὶ Κοσμάς, στὴ δὲ νότια μπρὸς ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, ὁ Δίκαιος Ζαχαρίας καὶ ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσα.

Στὸν τροῦλλο εἰκονίζοταν σίγουρα ὁ Παντοκράτωρ, ἀλλὰ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ τροῦλλου ἔχει καταστραφεῖ. Στὴ σφενδὸν ὡς σὺνταίρια τὰ πόδια καὶ οἱ παρυφῆς τῶν ἐνδυμάτων τῶν δύο ἀπὸ τίς τέσσερις μορφῆς πού ἀποτελοῦν τὴν πρώτη ζώνη γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα. Στὶς ἐπιφάνειες πού δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στὴ βάση τοῦ τροῦλλου καὶ τίς δύο καμάρες, τὴν κύρια καὶ τὴν ἐγκάρσια, εἰκονίζονται ἄγγελοι μέσα σὲ σπηθάρια, τετράμορφα καὶ σεραφεῖμ.

Ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῶν τοίχων ἐλάχιστα λείψανα σώζονται καὶ συμπεραίνεται ὅτι σὸ κάτω μέρος τῆς ἐκκλησίας οἱ τοιχογραφίες εἶχαν κάποτε χαλάσει καὶ ἐπιζωγραφεθεῖ. Σαφέστατη φαίνεται ἡ ἐπιζωγράφισις αὐτὴ τῆς κάτω ζώνης, γιατί ὑπολείμματα ἀπὸ τὸ πρόσθετο κονίαμα ἔρχονται καὶ σβήνουν μαλακὰ πάνω στὴν ταινία πού πλαισιώνει τὸ κάτω μέρος τοῦ διαχώρου τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου σὸ νότιο τοῖχο. Τὸ νέο κονίαμα, πού κάλυπτε μόνο τίς κάτω ἐπιφάνειες τῶν τοίχων, ἔχει τώρα παντοῦ ἄλλοῦ ἀποπέσει καὶ ἔχουν ἀποκαλυφθεῖ οἱ παλαιῆς τοιχογραφίες, οἱ ὁποῖες ὅμως εἶναι πάρα πολὺ κατεστραμμένες. Στὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου καὶ τοῦ νότιου τοῖχου, μέσα σὸ χάρο τοῦ ἱεροῦ, καὶ γειτονικά πρὸς τίς μορφῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, πού βρίσκονται στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, εἰκονίζοταν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ ἓνας ὀλόσωμος ὄρθιος ἱεράρχης. Σώζονται λίγα ἔγχρη ἀπὸ τὸ σιχάριο, τὸ ἐπιτραχήλιο, τὸ φαίλιονο καὶ τὰ ὑποδήματα. Ἀπὸ τὸν δεξιὸ ἱεράρχη σώζεται ἐπίσης ὁ φωτιστὸς καὶ ἡ ἐπιγραφή [Ο ΑΓΙΟΣ] ΠΩΛΗΚ[ΑΡ]ΠΟΣ.

Πλὴν στὸν κάθε ἱεράρχη, σὸ μέρος ἐκεῖνο τοῦ τοῖχου, ὅπου πρέπει νὰ

ἀκουμποῦσε τὸ τέμπλο, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὴν τομὴ τῆς ἐγκάρσιας καὶ τῆς κύριας καμάρας, εἰκονίζονται δύο κιονίσκοι στριφτοὶ χωρὶς κιονόκρανο (πίν. XXXVIII). Ἀποδίδονται μὲ λοξές, ὁμόρροπες μὲν ἀλλὰ κυματιστές γραμμές, τριῶν χρωμάτων, κόκκινες, μαῦρες καὶ ἄσπρες, καὶ περιβάλλεται ὁ καθένας ἀπὸ τῆ συνηθισμένη κόκκινη ταινία μὲ ἄσπρη παρυφή, ποὺ περιβάλλει ὅλες τις συνθέσεις. Οἱ λοξές ὁμόρροπες γραμμές δίνουν τὴν ἐντύπωση στριφτῶν ραβδώσεων. Συγχρόνως τὸ γεγονός ὅτι οἱ λοξές αὐτὲς γραμμές παρουσιάζονται πολὺ κυματιστές ἴσως σημαίνει ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ραβδώσεις οἱ κιονίσκοι νοοῦνται χρωματιστοί, μὲ νερά, καὶ γυαλιστεροί. Στὸ πάνω μέρος τῶν κιονίσκων, ἐκεῖ ποὺ ἔπρεπε νὰ εἶναι τὸ κιονόκρανο, ὑπάρχει μεγάλη τρύπα στὸν τοῖχο, ὅπου προφανῶς εἰσχωροῦσε τὸ ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου. Ἄλλα ἴχνη τέμπλου δὲν σώζονται κατὰ μῆκος τῶν κιονίσκων. Μόνο χαμηλὰ στὸ δεξιὸ κιονίσκο διακρίνεται μία ἀκόμη ἐγκοπὴ, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ὑποδοχὴ. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι στὸ πολὺ μικρὸ αὐτὸ κτήριο (πλάτους ἐσωτερικοῦ 2.60-2.68 μ.) πρέπει νὰ ὑπῆρχε ἓνα πολὺ μικρὸ καὶ ὑποτυπῶδες τέμπλο. Γιὰ οἰκονομία χώρου οἱ παραστάδες τοῦ ἐπιστυλίου πάνω στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο παραλείφθηκαν τελείως καὶ ἀντικαταστάθηκαν μὲ ζωγραφικὴ ἀπομίμηση. Τὸ γεγονός ὅμως ὅτι πάνω στὸν ἀριστερὸ ζωγραφιστὸ κιονίσκο δὲν διακρίνεται καμμία ἄλλη ὑποδοχὴ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ ἐπιστυλίου εἶναι μία ἔνδειξη ὅτι τὸ τέμπλο αὐτὸ παρὰ τὸ μικρὸ του μέγεθος εἶχε στὸ ἀριστερὸ μέρος καὶ μία δεύτερη πύλη, αὐτὴ ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὴν Πρόθεση.

Στὸ ὑπόλοιπο τῶν τοίχων, ἀπὸ τὸ σημεῖο ὅπου εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ ψευδοκιονίσκοι ὡς τὸν δυτικὸ τοῖχο, εἰκονίζονταν ὁλόσωμες μορφές κατὰ τι μεγαλύτερες ἀπὸ τοὺς δύο ἱεράρχες ποὺ ἀναφέρθηκαν ἤδη. Ἡ κάθε μορφή καταλάμβανε ἓνα ξεχωριστὸ διάχωρο ὀριζόμενο ἀπὸ κόκκινη ταινία. Κάτω ἀπὸ τὴ Βαπτιστὴ ὑπῆρχε μετωπικὸς ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ (πίν. XXXVIII). Σώζονται μόνον ὁ φωτοστέφανος, τὰ μαλλιά μὲ τὴν ταινία τους, ἓνα ἴχνος φτεροῦ καὶ ἓνα ὑπόλειμμα ἐπιγραφῆς ⲛⲏ . Κάτω ἀπὸ τὴν Ἀνάστασιν ὑπῆρχε μετωπικὸς ἅγιος ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζεται μόνον ἡ ἐπιγραφή ΑΓΗΟC.

Στὸ νότιο τοῖχο, κάτω ἀπὸ τὴ Γέννησιν τοῦ Προδρόμου εἰκονίζεται ὁ Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος ὄρθιος ὁλόσωμος καὶ κατ' ἐνώπιον. Ἡ παράστασις, ὡς πρὸς τὴ θέσιν καὶ τὸ μέγεθος, εἶναι ἄριστη μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ποὺ βρίσκεται ἀπέναντι στὸ βόρειο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴ Βάπτισιν. Ἡ μορφή τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου εἶναι πολὺ κατεστραμμένη καὶ φαίνεται ὅτι εἶχε ἐπιζωγραφηθεῖ ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιπες παραστάσεις τῆς πρώτης ζώνης. Πάνω στὴν ὀριζόντια ταινία ποὺ διαχωρίζει τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεώς του σώζεται ἓνα ὑπόλειμμα ἀπὸ τὸ κινῆμα τῆς ἐπιζωγραφῆσεως, ποὺ

πρὸς τὸ κάτω μέρος του εἶναι παχύ, ἐνῶ πρὸς τὸ ἐπάνω σβήγει μαλακὰ στὸ ἐπίπεδο τῆς παλαιᾶς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Αὐτὸ πείθει ὅτι μόνον ἡ κάτω ζώνη εἶχε ἐπιζωγραφηθεῖ.

Ἐκτὸς τὴν ἐπιζωγράφηση δὲν σώζεται ἄλλο ἕχνος. Ἐκτὸς τὴν ἀρχικὴ παράσταση τοῦ ὀλόσωμου Πρόδρομου διακρίνεται καθαρὰ ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ εἰληταρίου του, γραμμὴν με ὀραϊότατα σκοῦρα γράμματα πάνω σὲ ἀνοιχτὸ βάθος:

ΩΝΟ	ωηο
BOONT	OCN ^τ
[EN] TH E	ττ
HMΩ	ηηκ
ACATE	//C ^η E
ΟΑ	ΩΔ:
N K(YPIO)Y	ν

Πιὸ πέρα, κάτω ἀπὸ τὴ Γέννηση, εἰκονίζεταν ἕνας ἀκόμα ἅγιος, ἀπὸ τὸν ὁποῖο σώζεται μόνον ἡ ἐπιγραφὴ [Ο ΑΓΙΟΣ] ΠΡΟΚΟΠΗΟΣ.

Στὸ δυτικὸ τοῖχο, ἐκατέρωθεν τῆς θύρας εἰσόδου δὲν σώζεται τίποτε. Ὅσο γιὰ τὸ τύμπανο τοῦ κουφιστικοῦ τόξου πάνω ἀπὸ τὴ θύρα φαίνεται μᾶλλον ὅτι ἦταν κενὸ (πίν. XIV καὶ Γ).

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἐκκλησίας ἔχει μιὰ κρυστάλλινη καθαρὴτητα καὶ ἀπλότητα καὶ τὸ περιεχόμενό του εἶναι καθαρὰ δογματικόν.

Ἡ κύρια καμὰρα καὶ ὁ τροῦλλος εἶναι ἀφιερωμένα στὸν Χριστὸ ἐνῶ ἡ ἐγκάρσια καμὰρα εἶναι ἀφιερωμένη στὸν ἐπάνωμο ἅγιο, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο. Ὑπάρχει ἕνας ὀριζόντιος κατὰ μῆκος ἄξονας, ὁ ἄξονας τῆς κύριας καμὰρας, ποὺ συνδέει τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα τῆς κόγχης με τὴ Σταύρωση τοῦ δυτικοῦ τοῖχου. Κάθετα τώρα πρὸς τὸν ὀριζόντιο αὐτὸ ἄξονα τῆς κύριας καμὰρας, ποὺ εἶναι ἀφιερωμένος στὸ Χριστό, ἔρχεται ὁ ἄλλος ὀριζόντιος ἄξονας, ὁ ἄξονας τῆς ἐγκάρσιας καμὰρας, ποὺ εἶναι ἀφιερωμένος στὸν Πρόδρομο. Στὸ δεξιὸ ἄκρο του, στὸ νότιο δηλαδὴ τύμπανο, εἶναι ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου, καὶ στὸ ἀριστερό, τὸ βόρειο τύμπανο, ἡ Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ. Ὁ δευτερεύων αὐτὸς ἄξονας συνδέει ἔτσι τὴν ἑναρξὴ τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Προδρόμου καὶ τὸ ἀπώγειό της.

Ἄν ἐξετάσουμε τώρα τὸ ἀνατολικὸ ἡμισυ τῆς ἐκκλησίας, βλέπομε ὅτι διατάσσονται κλιμακωτὰ πρὸς τὰ ἐπάνω οἱ τρεῖς βασικὲς φάσεις τῆς κλίμακος ποὺ ἀνέβηκε ὁ Χριστός: στὴν ἀψίδα ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ποὺ συμβολίζει τὴν Ἐνανθρώπιση· στὴν καμὰρα μεγάλῃ καὶ ἀπλωτῇ ἡ Ἀνάληψη, ποὺ συμβολίζει

τὴ νίκη καὶ τὴ δικαίωση μὲ τόσους ἐπίγειους μάρτυρες· στὸν τροῦλλο, ψηλά καὶ μακριά, ὁ τελικὸς θρίαμβος, ὁ Παντοκράτωρ ἐν δόξῃ περιστοιχισμένος ἀπὸ ἀγγελικὲς δυνάμεις.

Στὸ δυτικὸ ἥμισυ πάλι τῆς ἐκκλησίας ἡ εἰκονογραφία δίνει μὲ καταπληκτικὴ λακωνικότητα τοὺς τρεῖς κύριους σταθμοὺς τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ κοντὰ στοὺς ἀνθρώπους. Ἐδῶ ἡ εἰκονογραφία διατάσσεται πάνω σὲ ἓνα ὀριζόντιο ἐπίπεδο. Ἀριστερά, στὸ νότιο ἥμισυ τῆς δυτικῆς καμάρας, ἡ Γέννηση, δηλαδὴ ἡ εἴσοδος τοῦ Χριστοῦ στὸν κόσμον τῶν ἀνθρώπων· στὴ μέση, στὸ δυτικὸ τύμπανο, ἡ Σταύρωση, δηλαδὴ τὸ ὀξύτερο σημεῖο τῆς κρίσεως· δεξιά, στὸ βόρειο ἥμισυ τῆς δυτικῆς καμάρας, ἡ Ἀνάσταση τῶν νεκρῶν, δηλαδὴ τὸ τελικὸ ἐπίτευγμα τοῦ Χριστοῦ.

Ἐξ ἄλλου μέσα στὸ θέμα τῆς Βαπτίσεως παρουσιάζεται ἡ τομὴ, ἡ διασταύρωση, ἀνάμεσα στὴν ἱστορία τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν ἱστορία τοῦ Προδρόμου. Αὐτὸ ρίχνει κάπως τὸ βάρος πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ προγράμματος. Παρατηρεῖται ἐπίσης ὅτι καὶ μέσα στὴ διασταύρωση αὐτή, δηλαδὴ μέσα στὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς Βαπτίσεως, ἐξαίρεται, ὅπως εἶναι φυσικὸ, τὸ πρωτεῖο τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἐξαίρεται καὶ σὲ ὀλόκληρη τὴν ἐκκλησία, ὅπου ὁ κύριος ἄξονας, ἡ κύρια καμάρα, εἶναι τοῦ Χριστοῦ, καὶ ὁ δευτερεύων ἄξονας, ἡ ἐγκάρσια καμάρα, εἶναι τοῦ Προδρόμου.

Ὅπως ἡ Σταύρωση πλαισιώνεται ἀπὸ τὴ Γέννηση καὶ τὴν Ἀνάσταση (πίν. XIV καὶ Γ) κατὰ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο πλαισιώνονται μὲ συναφὴ πρὸς αὐτὲς θέματα οἱ σκηνὲς τῆς Γενήσεως τοῦ Προδρόμου καὶ τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη εἰκονίζονται ἀντίστοιχα στὸ νότιο καὶ τὸ βόρειο τύμπανο τοῦ ἐγκάρσιου σκέλους. Ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου στὸ νότιο τύμπανο πλαισιώνεται κυκλικὰ ἀπὸ τὸν ὀλόσωμο Ζαχαρία, πατέρα τοῦ Προδρόμου, καὶ τὴν ὀλόσωμη βρεφοκρατοῦσα Ἐλισάβετ, μητέρα τοῦ Προδρόμου, ποὺ εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιά στὸ ἀνατολικὸ καὶ δυτικὸ ἥμισυ τῆς νότιας ἐγκάρσιας καμάρας (πίν. XIX καὶ XXII, XXIII). Ἔτσι δημιουργεῖται στὸ δεξιὸ μέρος τῆς ἐκκλησίας ἓνας ἰδιαιτέρος χώρος σὰν κόγχη ἀφιερωμένος ἀποκλειστικὰ στὸν Πρόδρομο. Ἀντίστοιχα ἡ Βάπτισμα, ποὺ εἰκονίζεται στὸ βόρειο τύμπανο, πλαισιώνεται κυκλικὰ ἀπὸ τὸν ὀλόσωμο Ἅγιο Δαμιανὸ καὶ τὸν ὀλόσωμο Ἅγιο Κοσμῶ, ποὺ εἰκονίζονται ἀριστερὰ καὶ δεξιά στὸ δυτικὸ καὶ τὸ ἀνατολικὸ ἥμισυ τῆς βόρειας ἐγκάρσιας καμάρας (πίν. XVIII, XX, XXI). Οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι συσχετίζονται μὲ τὴ Βάπτισμα, γιατί οἱ θεραπευτικὲς τους ιδιότητες συγκρίνονται μὲ τὲς θεραπευτικὲς ιδιότητες τῆς Βαπτίσεως καὶ τοῦ νεροῦ. Κυρίως ἡ Βάπτισμα εἰκονίζει τὴν ὑπόσχεση καὶ συμβολίζει τὴν ἐλπίδα τῆς ψυχικῆς σωτηρίας ἐνῶ οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι συμβολίζουν τὴν ἐλπίδα τῆς σωματικῆς θεραπείας. Ἔτσι δη-

μιουργείται στο ἀριστερό μέρος τῆς ἐκκλησίας ἕνας πάρισος με τὸν προηγούμενο
ἰδιαίτερος χώρος σὰν κόγχη ἀφιερωμένος στὴν ὑπόσχεση καὶ τὴν ἐλπίδα τῆς σω-
τηρίας.

Τέλος οἱ δύο μορφές τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων ἀφ' ἑνὸς καὶ οἱ δύο μορφές τοῦ
Δίκαιου Ζαχαρία καὶ τῆς Ἀγίας Ἐλισάβετ ἀφ' ἑτέρου ἐξισορροποῦν τὰ δύο τμή-
ματα τῆς ἐγκάρσιας καμάρας, γιατί εἶναι καὶ οἱ τέσσερις περίπου ἰσότητες με-
ταξύ τους, ὄρθιες, ὀλόσωμες καὶ μετωπικές ἢ σχεδὸν μετωπικές.


Πέρα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς συσχετισμούς, ἅμα σταθοῦμε στὴν εἴσοδο τῆς ἐκκλη-
σίας καὶ κοιτάζομε δεξιὰ καὶ ἀριστερά, παρατηροῦμε ὅτι ἀριστερά μὲν βρίσκονται
πλάι πλάι ἡ Ἀνάσταση, ποὺ εἶναι ζωγραφισμένη στὸ βόρειο ἡμισυ τῆς δυτικῆς
καμάρας, καὶ ἡ Βάπτισις, ποὺ εἶναι ζωγραφισμένη στὸ βόρειο τύμπανο, ἐνῶ
δεξιὰ εἶναι ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, στὸ νότιο ἡμισυ τῆς δυτικῆς καμάρας, καὶ
ἡ Γέννησις τοῦ Προδρόμου στὸ νότιο τύμπανο. Ἐχομε δηλαδὴ κατὰ παράταξιν
τοποθετημένες πλάι πλάι δεξιὰ μὲν δύο γεννήσεις, δηλαδὴ δύο συνθέσεις πολὺ
ὅμοιες μεταξύ τους, καὶ ἀριστερά πάλι δύο συνθέσεις πολὺ ὅμοιες μεταξύ τους,
γιατί ἡ Ἀνάσταση καὶ ἡ Βάπτισις με τὸν Χριστὸ ἐξαιρούμενο σὲ μιὰ ἀξονική
θέση στὴ μέση ἔχουν τὴν ἴδια περίπου συγκρότηση. Αὐτό, εἴτε ἔγινε σκόπιμα
εἴτε ὄχι, νομίζω ὅτι μειώνει κάπως τὴν ἰσορροπία τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμ-
ματος. Δηλαδὴ οἱ δύο ὄρθιες μορφές ἀριστερά δὲν ἐξισορροποῦν τίς δύο πλα-
γιαστὲς μορφές δεξιὰ ὅσο καὶ ἂν ἡ Παναγία τῆς Γεννήσεως ἔχει ζωγραφιστεῖ
ἔτσι ὥστε νὰ πλησιάζει ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερο μιὰ κατακόρυφη θέσις. Νο-
μίζω δηλαδὴ ὅτι ἡ παράλληλη διάταξις τῶν δύο ὁμοίων μορφῶν ἀπὸ τὴ μί-
α πλευρά καὶ τῶν ἄλλων δύο ὁμοίων ἀπὸ τὴν ἄλλη ζημιώνει τὴν ἰσορροπία τοῦ
εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, ἐνῶ μία χιαστί διάταξις, με τὴ Βάπτισις στὸ νότιο
τύμπανο καὶ τὴ Γέννησις τοῦ Προδρόμου στὸ βόρειο θὰ τὴν ἐξισορροποῦσε πλή-
ρως. Δὲν ξέρω ποὺς λόγος ὑπῆρξε. Δοθέντος ὅμως ὅτι τὰ πάντα μέσα στὴν
ἐκκλησία διέπονται ἀπὸ ὀρισμένες ἀρχές, πιστεύω ὅτι σίγουρα κάποιος ἄλλος
λόγος σοβαρότερος ὑπαγόρευσε τὴ διάταξις αὐτή. Ἴσως ὁ ζωγράφος ἤθελε νὰ
εἰκονίσει πλάι πλάι καὶ ἔτσι νὰ παραλληλίσει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὰ δύο ἐπιτεύγματα
τῶν δύο τιμωμένων Προσώπων, δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Προδρόμου, καὶ
ἀφ' ἑτέρου τίς δύο γεννήσεις, τὴν εἴσοδο τοῦ κάθε ἐνὸς στὸν κόσμον τοῦτο.

II. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας

Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται σὲ ἓνα τύπο αὐστηρότατα συμμετρικό, ἔχοντας μπρὸς στὸ στῆθος τῆς μετωπικὸ τὸν Χριστό, ὁ ὁποῖος μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητὸ (πίν. II, III, V καὶ Α). Τὰ χέρια Του εἶναι ἐκτεταμένα πρὸς τὰ ἔξω, ἐνῶ ἀντίθετα τὰ χέρια τῆς Παναγίας κλείνουν πρὸς τὰ μέσα περιβάλλοντας τὸ σῶμα Του. Τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Παναγίας περνώντας κάτω ἀπὸ τὸν ἀγκῶνα τοῦ Χριστοῦ ἀκουμπᾷ μπρὸς στὸ στῆθος Του, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι ἀκουμπᾷ στὸ ἀριστερὸ γόνατο τοῦ Χριστοῦ. Οἱ κλειστοὶ βραχίονες τῆς Παναγίας καὶ οἱ ἀνοιχτοὶ βραχίονες τοῦ Χριστοῦ πλησιάζουν καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ πρὸς μία ἀπόλυτα συμμετρικὴ διάταξη.

Ἡ Παναγία φορεῖ βαθυπόρφυρο μαφόριο μὲ ὀκτάκτινο ἄστρο στὸ μέτωπο καὶ τοὺς ὤμους.¹ Λόγω τῆς φθορᾶς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας δὲν φαίνεται ἂν κρατοῦσε μαντήλι καὶ ἂν εἶχε κροσσωτὴ παρυφὴ στὸν ἀριστερὸ βραχίονα. Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀποδομένο μετωπικά, ἀλλὰ μὲ μιὰ πολὺ μικρὴ ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη συμμετρία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς διαφορετικὲς σκιὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια. Μέρος τῆς ἀποκλίσεως αὐτῆς εἶναι καὶ ἡ ἔκκεντρο θέση τοῦ ἄστρου πάνω στὸ μαφόριο. Ἡ ἀνεπαίσθητη ἀπόκλιση ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη συμμετρία ἦταν σύμφωνη μὲ τὰ βυζαντινὰ γοῦστα καὶ μέσα στὸ πρόγραμμα τῶν Βυζαντινῶν ζωγράφων.²

Ἡ Παναγία συνοδεύεται ἀπὸ δύο περίτεχνες βραχυγραφίες 

Τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ παρὰ τὴ φθορὰ φαίνεται ὅτι ἦταν ὀλόχρυσα σύμφωνα μὲ τὴ ζωντανὴ ἀλλὰ καὶ πολὺ παλαιὰ παράδοση, ποὺ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν ὥρις στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ τέλους τοῦ 5ου αἰῶνα στὸν Ἅγιο Δημήτριον Θεσσαλονίκης καὶ ποὺ ἐπικράτησε μετὰ τὴν 3ῃ ἐν Ἐφέσῳ Οἰκουμενικῇ Σύνοδο, 431 μ.Χ.³

Ἡ σύνθεσις εἶναι τελείως στατικὴ καὶ τὸ περίγραμμά τῆς κλειστὸ. Ὁ τύπος

1. Κατὰ τὴν ἐξέτασι τῆς εἰκονογραφίας γίνονται καὶ μερικὲς τεχνολογικὲς παρατηρήσεις ὅπου αὐτὲς εἶναι σημαντικὲς γιὰ τὴν πληρέστερη κατανόησι τῶν συνθέσεων. Γιὰ τὸ ἄστρο καὶ τὴν πρόελευσή του ἀπὸ τὸν παλαιохριστιανικὸ σταυρὸ βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 53, σμ. 41.

2. DEMUS, Sicily (1949), 393.

3. MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 91. WEITZMANN, The Icon (1978), 48, πίν. 5.

εντάσσεται στον τύπο τῆς Κυριώτισσας ἢ Νικοποιοῦ.¹ Στὸν τύπο αὐτὸ ὑπάρχουν δύο κύριες παραλλαγές, ἐκείνη ὅπου τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Παναγίας βρίσκεται πάνω στὸν ὄμο τοῦ Χριστοῦ καὶ πού κατὰ τοὺς Megaw καὶ Hawkins χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν 6ο αἰώνα, καὶ ἐκείνη ὅπου τὸ χέρι τῆς Παναγίας περνάει κάτω ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀκουμπᾷ στὸ στήθος Του.² Ἡ δευτέρα παραλλαγή, μὲ τὸ

1. Γιὰ τὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας, πού οἱ διαφορές του ἀπὸ τὸν τύπο τῆς Νικοποιοῦ δὲν εἶναι ἀκόμα καλὰ ξεκαθαρισμένες βλ. KONDAKON, *Ikonografija Bogomateri* (1915), εἰκ. 49-70. TATIĆ-DJURIĆ, *Kyriotissa*, *Συνέδριο Ἀθηνῶν*, (1976). MEGAW-HAWKINS, *Kanakaria* (1977), 86, σμμ. 314. DEMUS, *Sicily* (1949), 310, σμμ. 450. WELLEN, *Theotokos* (1961), 147. WEITZMANN, *Eleventh Century, Studies* (1971), 301, σμμ. 67. HALLENSLEBEN, *Marienburg, LCI* (1971), στῆλες 165-166. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* (1975), 54-55, 59-60, 64. CUTLER, *Transfigurations* (1975), 119-120, σμμ. 57. KALOPISSI-VERTI, *Kranidi* (1975), 213-216. GRABAR, *Iconographie de la Vierge*, *CArch* 1977, 175 καὶ 177. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Δροσινάνη*, *AAA* 1970, 415-416. WEITZMANN, *The Icon* (1978), 48. Βλ. ἐπίσης ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, *Ταξιδάρχη Μακροπούλου*, *ΔΧΑΕ* 1975-76, 202-204, πίν. 106. Πάντως ἓνα λογοπαίγνιο μὲ τὸ τοπωνύμιο «Τὰ Κύρου» αἰγούρα θὰ ἔβρεσε στοὺς Βυζαντινοὺς (φίλους τῶν λογοπαϊνίων) λόγῳ τῆς παρηγήσεως μὲ τὴ λέξις κύριος, πού ἀναπλάθει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας ὡς μητέρας τοῦ Κυρίου καὶ ἀφ' ἑτέρου αὐτῆς τῆς Παναγίας ὡς Κυρίας. Πρβ. τὰ ἐπιθέτα Κυρὰ (στὸ Λιβάνι τῆς Κύρου), Ἀφεντίνα (στὸ Μυστρά), Ἀφέντρια (σὲ δύο ἐκκλησίες τῆς Κύρου, μία στὴν Καρασσία καὶ μία κοντὰ στὸ Κουτσουβέντη), Παντάνασσα (στὸ Μυστρά) καθὼς καὶ τὰ ἐπιθέτα Κυρία τῶν Ἀγγέλων καὶ Δέσποινα. Ἐξ ἄλλου γιὰ τὴν ἀπόδοσι τοπωνυμικοῦ ἐπιθέτου σὲ ὑφιστάμενο τύπο τῆς Παναγίας βλ. BABIĆ, *Studienica*, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976, 41. Δύο ἐκκλησίες μὲ τὴν ἐπωνυμία Παναγία Κυριώτισσα ὑπῆρχαν στὴ Βέροια. Βλ. ΧΙΟΝΙΔΗ, *Βέροια* (1970), 195-196, ὅπου καὶ λεπτομερῆς βιβλιογραφία. Ἡ μία ἀπὸ τίς δύο, στὴν βόρεια διασώζονταν καὶ τοιχογραφίες, βρισκόταν πλὴν στοὺς ξενώνας τῶν ἀξιωματικῶν Βεροίας καὶ κατεδαφίστηκε τὸ 1970-1971. Οἱ τοιχογραφίες μεταφέρθηκαν στὸ Μουσεῖο Βεροίας. Βλ. *ΑΔ* 26, 1971, *Χρονικά*, 22, πίν. 28β. Ὡς πρὸς τὴν προσωνυμία Νικοποῖος αὐτὴ βέβαια θυμίζει πάντα τὸ «Τῆ Ὑπεράχῳ Στρατηγῶ». Κάτι ἀνάλογο εἶναι καὶ ἡ προσωνυμία τῆς Ἀθηνᾶς Νίκης στὴν ἀρχαία Ἀθῆνα.

2. Βλ. KALOPISSI-VERTI, *Kranidi* (1975), 215-216, ὅπου ἡ πρώτη παραλλαγή θεωρεῖται παλαιότερη τῆς δευτέρας. Γιὰ τὴ χρονολόγησι τῆς πρώτης παραλλαγῆς βλ. μεταγενέστερα MEGAW-HAWKINS, *Kanakaria* (1977), 88, σμμ. 323. *Παραδείγματα τῆς πρώτης παραλλαγῆς* ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα εἰς KALOPISSI-VERTI, *Kranidi* (1975), 215, εἶναι ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας τῆς Ateni (Georgia), 1980, πίν. 103. TATIĆ-DJURIĆ, *Kyriotissa*, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976, σ. 776), ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας εἰς David-Garedja (LAFONTAINE-DOSOGNE, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976, εἰκ. 7), *μία τοιχογραφία πάνω σὲ κίονα τῆς Βασιλικῆς τῆς Γεννήσεως* στὴ Βηθλεὲμ (JOHNS, *Palestine*, *PEQ* 1948-49, πίν. VIII₂· σχετικὰ μὲ τὴ Βασιλικὴ τῆς Γεννήσεως ἀλλὰ ὄχι μὲ τὴν τοιχογραφία αὐτὴ βλ. FOLDA, *Crusader Frescoes, Second Annual Byzantine Studies Conference* 1976, 12-13), καὶ ἡ περιφρημὴ φορητὴ εἰκόνα *Madonna Nicopeia* τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας (GRABAR, *Tesoro*, 1971, πίν. XIV. TATIĆ-DJURIĆ, *Kyriotissa*, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976, 778-9, 785). *Μία Παναγία τοῦ τύπου αὐτοῦ ὑπάρχει σὲ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Σινᾶ*, 12ου αἰ. (WEITZMANN, *Die Ikonen*, 1977, πίν. 24). *Τὴ μικρογραφία τῆς Παναγίας Κυριώτισσας* στὸ χειρόγραφο Π 113 (565) τῆς Μαριανῆς Βιβλιοθήκης, πού ἐντάσσεται στὴν πρώτη παραλλαγή, ἡ KALOPISSI-VERTI (*Kranidi*, 1975, 215) τὴ χρονολογεῖ στὸ τέλος τοῦ 11ου αἰώνα σύμφωνα ἄλλωστε καὶ μὲ τὸν WEITZMANN (*Aristocratic Psalter*, *DOP* 1976, 79) καὶ μὲ τὸν FURLAN (*Codici greci della Marciana*, I, 1978, 48-51), ἐνῶ ἡ Weyl-Carr χρονολογεῖ τὸ χειρόγραφο στὸν 12ο αἰώνα (WEYL-CARR, *Rockefeller-McCormick*, 1978, 190). Ἐξ ἄλλου τὴν καλὰ διατηρούμενη τοιχογραφία τῆς Παναγίας Κυριώτισσας στὸ *Kalenderhane Camii* ἡ KALOPISSI-VERTI (*Kranidi*, 1975, 215) τὴ θεωρεῖ Παλαιολόγου, ἐνῶ ἀπὸ τὰ ἀνασκαφικὰ δεδομένα προκύπτει ὅτι χρονολογεῖται πρὶν ἀπὸ τὴν πρώτην Ἰωάννη (STRIKER—DOGAN KUBAN, *Kalenderhane Camii*, *DOP* 1968, 192 καὶ 189-192). *Παραδείγματα τῆς δευτέρας παραλλαγῆς ἀναφέρονται ἐπίσης* εἰς KALOPISSI-VERTI, *Kranidi* (1975), 216. *Στὴ δευτέρα παραλλαγή* θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ προστεθεῖ ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας στὴ Μονὴ τοῦ Στύλου (SCHIEMENZ, *Latomos*, *Pantheon* 1971, 46-52, *παρένθετος πίναξ*) καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μὲ τὴν Παναγία Κυριώτισσα καὶ τοὺς Ἁγίους Θεόδωρο καὶ

χέρι τῆς Παναγίας μπρὸς ἀπὸ τὸ στῆθος τοῦ Χριστοῦ, στὴν ὁποία ἀνῆκει ἡ Παναγία τῆς Καστάνιας, χρησιμοποιοῦντο καὶ στὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας τῆς Βάτου, ὅπου ἡ Παναγία εἶναι συνήθως ἄρθια καὶ δορυφορούμενη.¹ Σὲ μερικές εἰκόνες τῆς πρώτης κυρίως παραλλαγῆς ὑπάρχει ρητὴ ἢ ἐπιγραφὴ «Κυριώτισσα».²

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε τεχνολογικὴ σύγκριση καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς ἐκτελέσεως ἡ Παναγία ὡς πρὸς τὴ φυσιογνωμία καὶ τὶς εἰκονογραφικὰς λεπτομέρειες μοιάζει μὲ τὴν Παναγία τοῦ ἀναθηματικοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἰωάννου Κομνηνοῦ στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, ἡ ὁποία ἀνῆκει στὴ δευτέρη παραλλαγὴ.³ Ἡ εἰκονογραφικὴ ταυτότητα δείχνει ἀκόμα πιὸ ἔντονα τὴν ποιοτικὴν διαφορά. Πρβ. π.χ. τὴν παρυφὴ τοῦ μαφορίου γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο καὶ τὸν λαϊμό, ποῦ, ἐνῶ εἰκονογραφικὰ εἶναι ἴδια σχεδόν, στὴν Καστάνια πέφτει βαριὰ καὶ χαλαρὴ, ἐνῶ στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως ἔχει τόνο καὶ μιὰ δυναμικὴ ἐλαστικότητα. Ὁμοιότητα φυσιογνωμικὴ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τοῦ τύπου ὑπάρχει μὲ τὴν Παναγία Κυριώτισσα στὸ Ψάλτηριο ὑπ' ἀριθμὸν Π 113 (565) τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης.⁴ Ἐπίσης φυσιογνωμικὴ ὁμοιό-

Ἔργο Θεόφιμο (WEITZMANN, *Sina Icons*, 1976, εἰκ. 26). Πολλὰ ἀκόμη παραδείγματα, χωρὶς νὰ γίνονται διάκριση τῶν δύο παραλλαγῶν, ἀναφέρονται εἰς TATIC-DJURIC, *Kyriotissa*, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976. Ὡς διασκευὴ προερχομένη ἀπὸ πρότυπο τοῦ τύπου τῆς Κυριώτισσας ἢ Νικοποιοῦ θεωρῶ τὴν Παναγία τοῦ χειρογράφου τῆς Μελβούρνης (BUCHTHAL, *Melbourne Gospel Book*, SBNGV 1961, 1 κέ., εἰκ. 1, 3, 5-7 καὶ ἐγχρωμοῦ πίναξ, SPATHARAKIS, *Portrait*, 1976, 76, εἰκ. 43. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ, 1979, ἐγχρωμὴ εἰκόνα στὴ σ. 420). Νομίζω ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν εἶχε ὡς πρότυπο μιὰ Ὀδηγητρία, ἀλλὰ μιὰ Κυριώτισσα, τὴν ὁποία τροποποίησε ἀλλάζοντας λίγο τὸ σχῆμα καὶ τὴ θέση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ἐκτείνοντας τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Παναγίας πρὸς τὰ ἔξω καὶ στρέφοντας τὸ βλέμμα πρὸς τὰ δεξιὰ. Τοῦτο φαίνεται ἀπὸ τὴ θέση τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ποῦ εἶναι πολὺ κοντὰ σὲ μιὰ ἀξονικὴ τοποθέτηση, ἀπὸ τὴ μεγάλῃ στατικότητα τῆς Παναγίας, ἀπὸ τὸ ἐκτεταμένο δεξιὸ χέρι τῆς, ποῦ δὲν ταιριάζει σὲ ἓνα σῶμα τόσο στατικὸ καὶ ποῦ ἔχει τὴν κλειδίωση τοῦ ἀγκώνα πολὺ ψηλά. Ἐπίσης φαίνεται ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ποῦ δὲν κρατᾷ καλὰ τὸ Χριστὸ, καὶ ἀπὸ τὴ μεγάλῃ ἀντίθεση, ποῦ παρουσιάζεται ἀνάμεσα στὴ λοξὴ κατεύθυνση τοῦ βλέμματος καὶ στὴν ἀμετακίνητῃ μεταπιότητα τοῦ προσώπου. Αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις δὲν μειώνουν καθόλου τὸ ἔργο, ἀλλὰ μᾶλλον τοῦ προσδίδουν περισσότερὴ ἔνταση.

1. Βλ. WEITZMANN, *Loca Sancta*, DOP 1974, 53-54, εἰκ. 48, 49, 51 καὶ WEITZMANN, *The Icon* (1978), πίν. 30. Κατ' ἐξάρηση μιὰ ἀπὸ τὶς εἰκόνες ποῦ ἀποδίδονται στὸν τύπο τῆς Βάτου ἔχει τὴν Παναγία μὲ τὸ χέρι στὸν ὄμο τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ δὲν ἔχει ἐπιγραφὴ ποῦ νὰ ἐπιβεβαιώνει τὴν ταύτιση (WEITZMANN, *Loca Sancta*, DOP 1974, εἰκ. 47).

2. Βλ. τὴν Παναγία στὸ χῶρο τοῦ διακονικοῦ στὸ *Kalenderhane Camii* (STRIKER - DOGAN KUBAN, *Kalenderhane Camii*, DOP 1968, εἰκ. 33) καὶ τὴ μικρογραφία τοῦ χειρογράφου Π 113 (565) τῆς Μαρκιανῆς, ὅπου ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει ἰσως προστεθεῖ μεταγενέστερα ἀπὸ κάποιον ποῦ εἶδε τὴν εἰκόνα καὶ τὴν ἀναγνώρισε ὡς Κυριώτισσα (BONICATTI, *Salterio*, *Bollettino Paleografico* 1956-57, πίν. 1). Ἐπίσης ἡ ἐπιγραφὴ «Κυριώτισσα» ὑπάρχει καὶ σὲ μιὰ δευτέρη Παναγία στὸ *Kalenderhane Camii*, ποῦ κατὰ διατηρημένη, ποῦ χρονολογεῖται σὲ παλαιολόγειους χρόνους (STRIKER - DOGAN KUBAN, *Kalenderhane Camii*, DOP 1968, εἰκ. 31-32).

3. GRABAR, *Peinture Byzantine* (1953) πίν. στὴ σ. 99. Βλ. ἐπίσης RICE, *Art of Byzantium* (1959) πίν. XXIII. VOLBACH—LAFONTAINE-DOSOGNE, 1968, πίν. 17. BECKWITH, *Byzantine Art* (1970), εἰκ. 221. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ (1979), ἐγχρωμὴ εἰκόνα στὴ σ. 403.

4. BONICATTI, *Salterio*, *Bollettino Paleografico* 1956-57, πίν. I.

τητα παρουσιάζεται με την εικόνα τῆς Παναγίας μεταξὺ τοῦ Ἁγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχου καὶ τοῦ Ἁγίου Θεογνίου στή Μονή τοῦ Σινᾶ.¹ Ἡ ὁμοιότητα φτάνει καὶ μέχρι τὸν τρόπο ἀποδόσεως τῶν αὐτιῶν.

Οἱ δορυφόροι τῆς Παναγίας στήν Καστάνια εἶναι δύο ἄγγελοι με χρυσοκέντητες πολυτελεῖς βυζαντινὲς στολές, με τὸ δεξιὸ χέρι σὲ στάση μαρτυρίας καὶ με σκῆπτρο στὸ ἀριστερὸ (πίν. Β, IV, II, III). Ἡ παράδοση τῶν ἀγγέλων ὡς δορυφόρων τῆς Παναγίας εἶναι πολὺ ζωηρὴ στὸ Βυζάντιο, χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ καὶ ἔχει τὶς ρίζες τῆς στήν κοσμικὴ τέχνη τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος.²

Οἱ ἄγγελοι εἰκονίζονται κατὰ τὰ τρία τέταρτα, κλίνοντες ἐλαφρὰ τὸ κεφάλι πρὸς τὴν Παναγία, πράγμα ποὺ ἐναρμονίζει τὴ στάση τους ἀλλὰ καὶ τὴν ὅλη σύνθεση με τὸ καμπύλο τόξο τῆς ἀψίδας. Ἔτσι τὸ τόξο γίνεται ἓνα ἀρμονικὸ πλαίσιο γιὰ τὴ σύνθεση.³ Οἱ στάσεις τῶν χειρῶν, ποὺ τὸ δεξιὸ μαρτυρεῖ ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ σκῆπτρο, ἀνήκει σὲ παλαιότερη εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ εἶναι τύπος ἀνόθευτος.⁴ Ἐδῶ ἡ φθορὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ἔχει ἀποκαλύψει τὸ προκαταρτικὸ σχέδιο, σύμφωνα με τὸ ὅποιο τὸ δεξιὸ χέρι βρισκόταν ψηλότερα πάνω στὸ ταβλί, ἐνῶ κατόπιν ὁ ζωγράφος τὸ μετατόπισε χαμηλότερα. Ἡ ἀλλαγὴ στὴν κατεύθυνση τοῦ χειριοῦ δὲν ἦταν αὐθαίρετη ἢ τυχαία. Ὅπως εἶχε ἀρχικὰ σχεδιασθεῖ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ἀγγέλου ἦταν ἀκριβῶς ὁμόρροπο με τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ἄλλου ἀγγέλου ποὺ βρῖσκεται πλάι του στὸ μέτωπο τοῦ τόξου ποὺ περιβάλλει τὴν κόγχη (πίν. II). Αὐτὸς ὅμως ἀνήκει στὴ σύνθεση τῆς Ἀναλήψεως καὶ δείχνει τὸν Χριστὸ ποὺ ἀναλαμβάνεται στὴν κορυφὴ τῆς καμάρας. Ἐπομένως ἦταν ἀναγκαία ἡ διαφοροποίηση, οὕτως ὥστε ὁ ἓνας ἄγγελος νὰ κατευθύνει τὸ βλέμμα πρὸς τὸν ἀναλαμβανόμενο Χριστὸ πάνω στὴν καμάρα καὶ ὁ ἄλλος νὰ κατευθύνει τὸ βλέμμα πρὸς τὸν Χριστὸ πρὸ τοῦ στήθους τῆς Παναγίας μέσα στὴν κόγχη.

1. WEITZMANN, Sina Icons (1976), εἰκ. 26. Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνεται παρεπιπτόντως καὶ ἀναφέρεται ἐπὶ ἡ χρονολογία τῆς εἶναι νεότερη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ καλύπτει τὸ βιβλίο. Δὲν διακρίνεται καθαρὰ ἀν ἡ Παναγία εἰκονίζεται καθιστὴ ἢ ὄρθια. Πιθανότερο πάντως εἶναι ὅτι νοεῖται ὄρθια.

2. DEMUS, Sicily (1949), 312. SHEPHERD, Tapestry Panel, BCMA 1969, 90 κέ., ὅπου οἱ συνοδευόντες ἄγγελοι θεωροῦνται ὅτι πρωτοεμφανίζονται στὸν 6ο αἰῶνα χωρὶς νὰ λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ὅτι ὑπάρχουν καὶ παλαιότερα παραδείγματα (MEGAW-HAWKINS, Kanakaria, 1977, 85-86). LAFONTAINE-DOSOGNE, Eski Baca, JÖB 1972, 171-172. MEGAW, Cyprus, Metropolitan or Provincial, DOP 1974, 73-76 καὶ 86. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 54-55, 57-59, 60, 62. HEISER, Die Engel (1976), 135. MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 85-86. Βλ. καὶ FRANCASTEL, Le droit au trône (1973), ποὺ ὅμως δὲν φαίνεται νὰ ἔχει συνειδητοποιήσει τὸ βαθὺ θρησκευτικὸ συναίσθημα, ποὺ διαπότιζε τὸν βυζαντινὸ κόσμο.

3. Πρβ. ἀνάλογες προσαρμογὲς στὸ Kurbinovo. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 54; «Les formes des anges reprennent la courbe, plusieurs fois soulignée, de l'arc triomphale». Πρβ. καὶ κατωτέρω κεφάλαιο «Ἡ ἐνωμάτωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση».

4. MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), σμ. 96.

Οι ἄγγελοι τῆς ἀψίδας φοροῦν τὴν ἐνδυμασία τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς, ὅπως εἶχε ἐπικρατήσει στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.¹ Οἱ στολές εἶναι χρυσοκέντητες. Ἡ ἀντιπαράθεση δύο διαφορετικῶν κεντητῶν ὑφασμάτων στὸ ἴδιο πρόσωπο δὲν εἶναι τόσο ἱκανοποιητικὴ αἰσθητικά, ὅσο εἶναι ἡ ἀντιπαράθεση ἐνὸς κεντητοῦ καὶ ἐνὸς μονόχρωμου, ποὺ βρίσκομε π.χ. στὸ χειρόγραφο Διονυσίου 61.² Ἡ ὑπερβολὴ τῆς πολυτέλειας ἐδῶ ἴσως μείωσε τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. Δὲν θὰ πρέπει ὅμως νὰ κατηγορηθεῖ γι' αὐτὴν ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας, γιὰτὶ τὴ βρίσκομε στὴ στολὴ τοῦ αὐτοκράτορα στὸ χειρόγραφο Coislin 79.³

Τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο φτερά τοῦ κάθε ἀγγέλου εἶναι γυρισμένο ἀνάποδα πρὸς τὰ πάνω καὶ χάνεται πίσω ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο.⁴

Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι στὸ κάτω μέρος πράσινο καὶ τὸ ἐπάνω γαλάζιο. Τὸ βάθος αὐτὸ θεωρεῖται ἀφηρημένο καὶ εἶναι πολὺ συνηθισμένο μὲ διάφορες παραλλαγές στὸν 12ο αἰώνα.⁵

2. Οἱ ἱεράρχες τῆς ἀψίδας

Οἱ ἱεράρχες τῆς ἀψίδας δὲν εἰκονίζονται στὸν τύπο τῶν «συλλειτουργούντων». Εἶναι μετωπικοί, μὲ μονόχρωμα ἀκόσμητα φαιλόνια καὶ μὲ κλειστὸ βιβλίον στὸ ἀριστερὸ χέρι (πίν. II καὶ VI). Στὴ θέση, ποὺ σὲ μιὰ σύνθεση «συλλειτουργούντων» ἱεραρχῶν θὰ βρισκόταν κανονικὰ ὁ ἀμνός, ἐδῶ βρίσκεται ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή καὶ πάνω ἀπ' αὐτὴν ἓνα μικρὸ τετραγωνικὸ παράθυρο (πίν. II καὶ VII). Δύο ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες, οἱ καλύτερα διατηρούμενοι ταυτίζονται μὲ ἐπιγραφές *Ο ΑΓΗΘΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΧΡΥCΟCΤΟΜΟC* καὶ *[Ο ΑΓΙΟC] ΓΡΟΗΓΩΡΗΟC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC*.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνα δημιουργεῖται μιὰ νέα παράδοση στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας. Ἐτσι οἱ μετωπικοὶ ἱεράρχες τοῦ 11ου αἰώνα μετατρέπονται σὲ ἱεράρχες «συλλειτουργοῦντες», προσκλίνοντες πρὸς τὸν Χριστὸ-Ἀμνὸ, ποὺ εἰκονίζεται στὸ μέσο τῆς ἀψίδας. Μέσα στὴν

1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 63. Οἱ ἄγγελοι ντυμένοι μὲ τὴ σύγχρονη ἐνδυμασία ἐμφανίζονται ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ. Γνωστότατοι εἶναι οἱ ἄγγελοι στὸν Ἅγιον Ἀπολλινάριο in Classe τῆς Ραβέννας (DEICHMANN, Ravenna III, 1958, πίν. 383, 402-403 καὶ BOVINI, Ravenna, 1957, πίν. 46). Οἱ MEGAW-HAWKINS ἀναφέρουν πολὺ παλαιότερα παραδείγματα, τὰ γλυπτὰ τοῦ Alahan (MEGAW-HAWKINS, Kanakaria, 1977, 96, σημ. 371). Βλ. καὶ κατωτέρω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ τρούλλου.

2. Θεσσαροὶ Α' (1973), εἰκ. 104 καὶ SPATHARAKIS, Portrait (1976), πίν. 77.

3. SPATHARAKIS, Portrait (1976), πίν. 71.

4. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Τὸ ἀνάποδο φτερό».

5. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Τὸ ἀφηρημένο βάθος».

εξέλιξη από τὸν ἓνα στὸν ἄλλο τύπο παρουσιάζονται ὀρισμένα μεταβατικά σχήματα πολὺ ἐνδιαφέροντα.¹

Οἱ ἱεράρχες τῆς Καστάνιας ἀνήκουν σαφῶς στὴν παλαιὰ παράδοση. Αὐτὸ βέβαια δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ χρονολογικὸ τεκμήριο, γιατί ὑπάρχουν μνημεῖα νεώτερα ποὺ διατηροῦν τὴν παλαιὰ εἰκονογραφικὴ παράδοση.² Δὲν εἶναι ὅμως τόσο πολλὰ αὐτὰ ὅσο σήμερα νομίζεται. Ἐδῶ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὸ θέμα τῶν «συλλειτουργούντων» ἱεραρχῶν, ποὺ εἶναι ἓνα καθαρὰ εὐχαριστιακὸ θέμα, ἀποτελεῖ μιὰ ἀδιάσπαστη ἐνότητα, ἓνα σύνολο, μὲ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα τῆς κόγχης, ποὺ συμβολίζει τὴν Ἐνσάρκωση τοῦ Κυρίου.³ Αὐτὸ δὲν ἔχει παρατηρηθεῖ μέχρι σήμερα, ἐνῶ ἐξηγεῖ πολλὰ πράγματα. Διότι σὲ περιπτώσεις, ποὺ δὲν ὑπάρχει Παναγία Βρεφοκρατοῦσα στὴν κόγχη, δὲν πρέπει νὰ ἀναζητοῦνται «συλλειτουργούντες» ἱεράρχες στὸν κύλινδρο. Ἐπειδὴ αὐτὸ δὲν ἔχει γίνει μέχρι σήμερα ἀντιληπτό, οἱ μελετητὲς προβληματίζονται ὅποτε οἱ ἱεράρχες εἶναι μετωπικοὶ καὶ ὄχι «συλλειτουργούντες» ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα καὶ μετὰ, ἀκόμα καὶ ὅταν στὸ τεταρτοσφαίριο δὲν εἰκονίζεται ἡ Παναγία.⁴ Ἐνῶ στὴν πραγματικότητα εἶναι

1. Τὸ θέμα τῆς μεταλλαγῆς αὐτῆς ἔχει δημιουργήσει ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον. Γιὰ μιὰ σύνοψη καὶ κριτικὴ σύνθεση τῶν σχετικῶν μελετῶν βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 68-79. Νεώτερα τὸ θέμα θίγεται στὸν THIERRY, Costume II, REB 1976, 336, σμ. 6, καὶ HATFIELD-Young, Ayia Solomoni, Byzantion 1978, σμ. 21-23 (ὡς πρὸς τὴ χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ἁγίας Σολομῆς, ποὺ κάνει ἡ συγγραφεὺς στὸν 14ο αἰῶνα, νομίζω ὅτι δὲν δικαιολογεῖται ἀπὸ τὰ τεχνολογικὰ στοιχεῖα ποὺ παρουσιάζουν οἱ δημοσιευμένες φωτογραφίες. Τὴν ἴδια ἀντίρρηση ἔχει διατυπώσει ἡ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo, 1975, 75, σμ. 130). Βλ. καὶ LA FONTAINE-DOSOGNE, Bezirana Kilisesi, BZ 1968, 291-301, πλ. I-IV. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ καὶ λοιποί, ΠΑΕ 1978, 142, σμ. 1, 142, σμ. 2, 154, σμ. 1.

2. Βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 69, σμ. 113. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1978), 18. ΚΑΤΣΑΡΟΣ, Εὐπάλιο, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 241, σμ. 21.

3. Γιὰ τὸν σημασιολογικὸ συσχετισμὸ καὶ τὴ σημασιολογικὴ διασύνδεση τῶν σκηνῶν μεταξύ τους μέσα στὴν ἐκκλησία βλ. KITZINGER, Monreale (1960), 92 καὶ 104. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 287 κέ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 58, σμ. 60.

4. NERSESSIAN, Kariye (1975), 319. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1978), 17-18. Ἐξ ἄλλου τὸ εἰκονογραφικὸ σύστημα Παναγίας Βρεφοκρατοῦσας-«συλλειτουργούντων Ἱεραρχῶν» εἶναι θέμα ποὺ συνήθως περιορίζεται στὴν κεντρικὴ ἀψίδα τοῦ ναοῦ καὶ δὲν ἐπαναλαμβάνεται στὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικὸ ὄψε στὰ παρεκκλήσια. Οἱ Βυζαντινοὶ ζωγράφοι προτιμοῦν τὴν ποικιλία καὶ θέλουν νὰ ἀξιοποιήσουν ὅλες τὶς δυνατότητες ποὺ τοὺς προσφέρει τὸ θεματολόγιο τῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως. Ἔτσι σὲ ἐκκλησίες, ποὺ στὴν κεντρικὴ ἀψίδα εἰκονίζονται οἱ «συλλειτουργούντες» μὲ τὴ Βρεφοκρατοῦσα, στίς πλανὲς ἀψίδες εἰκονίζονται μετωπικοὶ ἱεράρχες μὲ τὸν Παλαιὸ τῶν Ἡμερῶν ἢ μὲ θέμα πάντως ποὺ δὲν εἶναι ἡ Βρεφοκρατοῦσα. Πρβ. π.χ. στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, εἰκ. 2) καὶ τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Ροδιάς (ΟΡΑΝΑΔΟΣ, Ἄρτα, ABME 1936, 141 καὶ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 43). Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλη ἀποψη ἡ ἐρμηνεία τῆς Nersessian γιὰ τοὺς μετωπικοὺς ἱεράρχες στὴν ἀψίδα τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας δὲν πείθει, γιατί τὴν ἀπουσία τῶν «συλλειτουργούντων» τὴ θεωρεῖ ἐνδειχτὴ δὲν ἐτελείτο ἡ Θεία Λειτουργία μέσα στὸ παρεκκλήσιο. Ὅμως εἶναι πολὺ ἀριθμῶν οἱ ἐκκλησίες τοῦ 12ου, 13ου καὶ 14ου αἰῶνα, ὅπου σίγουρα ἐτελείτο ἡ Θεία Λειτουργία καὶ ὅμως στὴν ἀψίδα δὲν εἰκονίζονται «συλλειτουργούντες Ἱεράρχες». Βλ. τὰ παραδείγματα τὰ ἀναφερόμενα εἰς HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 69, σμ. 113, καὶ ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1978), 18, ὅπου ἀριθμοῦνται μνημεῖα τοῦ 13ου αἰῶνα ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν παλαιὰ παράδοση. Σ' αὐτὰ μποροῦν νὰ προστεθοῦν ἀκόμα ὁ Ἀη-Στρατήγιος Μπουλαριῶν (12ου

περίεργο να εικονίζονται («συλλειτουργοῦντες») ὅταν λείπει ἡ Παναγία. Συνεπῶς αὐτὲς μόνο οἱ περιπτώσεις θὰ πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζονται ὡς ἐξαιρέση· καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ μιὰ ἐρμηνεία γιὰ τὴν κρύπτη τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιὰ (13ου αἰ.), ὅπου στὸν κύλινδρο εἰκονίζονται «συλλειτουργοῦντες» καὶ στὴν κόγχη ὁ Παντοκράτωρ, ἢ γιὰ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Καμπινάρη Πλάτσας (1337-1338), ὅπου στὸν κύλινδρο εἰκονίζονται πάλι «συλλειτουργοῦντες» καὶ στὴ κόγχη ἡ Δέηση.¹ Ἐξ ἄλλου θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ παρερμηνεία καὶ σὲ συμφυρμὸ ἡ διακόσμηση τῆς ἀψίδας στὴν ἐκκλησία τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχάγγελου στὸ Κούνεσι τῆς Κρήτης, ποὺ εἶναι ἕνα μνημεῖο 14ου αἰῶνα καὶ ὄχι καλῆς ποιότητος καὶ ποὺ ἀκόμη καὶ σὲ αὐτὸ ἡ πρώτη ζώνη κάτω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τῆς κόγχης καταλαμβάνεται ἀπὸ μετωπικούς ἱεράρχες καὶ μόνο σὲ μιὰ δεύτερη, κατώτερη, ζώνη ἔχουν παρεμφερῆ οἱ «συλλειτουργοῦντες».² Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας πάλι (δευτερο ἡμισυ 13ου αἰῶνα) ὑπάρχει ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὴν Πλατυτέρα μιὰ ζώνη μετωπικῶν ἱεραρχῶν καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὴν μιὰ δεύτερη ζώνη «συλλειτουργούντων». Αὐτὸ νομίζω ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα συγκερασμὸ δύο εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων, τοῦ παλαιοῦ καὶ τοῦ νέου.³

Δὲν ἀποτελεῖ κανένα ἐμπόδιο ἂν καμμιά φορὰ παρεμβάλλεται μεταξὺ τῆς Παναγίας καὶ τῶν «Συλλειτουργούντων» τὸ θέμα τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων ἢ ἡ Προσκομιδῆ. Ὅχι μόνο αὐτό, ἀλλὰ ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων ἢ τὸ συναφές θέμα τῆς Προσκομιδῆς εἶναι ποὺ ἔδωσε πρώτη σαφὲς εὐχαριστιακὸ περιεχόμενο στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἀψίδας ὅπως τὸ βλέπομε στὴ Nere-

αἰ.), ἡ Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης (12ου αἰ.), ὁ Ἅγ. Ἰωάννης τῆς Καστανίας, ὁ Ἅγιος Βασίλειος τῆς γέφυρας στὴν Ἄρτα κ.ἄ. (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 20 καὶ 67 καὶ ΑΔ 27, 1972, Χρονικά, 461, πίν. 396α). Ὡς πρὸς τοὺς ἱεράρχες τοῦ παρεκκλησίου στὸ Fetihie Djami (ΜΟΥΡΙΚΗ, Fetihie, 1978, 70-73) δὲν νομίζω ὅτι ὑπῆρχε περίπτωση νὰ εἰκονίζονται προσκλίνοντες μιὰ καὶ στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας δὲν βρίσκεται ἡ Παναγία Βροφοκρατοῦσα. Ἐξ ἄλλου ἡ ἐρμηνεία τῆς Μουρίκη ὅτι οἱ μετωπικοὶ αὐτοὶ ἄγιοι νοοῦνται ὡς συμμετέχοντες σὲ μιὰ Μεγάλη Δέηση φαίνεται ἀρκετὰ εὐλογη. ἴσως ὅμως αὐτὸ νὰ μὴ ἦταν τὸ μοναδικό, ἀποκλειστικὸ καὶ καθαρὸ νόημα τῆς ἀπεικονίσεως. Ἡ στάση τοῦ ἁγίου ποὺ κρατᾷ βιβλίον δὲν εἶναι βέβαια ἡ τυπικὴ στάση τοῦ δεομένου (WALTER, Clergy, Theodore Psalter, REB 1973, 241), καίτοι πολλὲς φορὲς ἄγιοι ποὺ παραστάκου σὲ δέηση εἰκονίζονται μὲ βιβλίον στὸ χέρι, ἴσως γιὰ νὰ νοοῦνται ὡς συμμεριζόμενοι ἀπλῶς τὴν ἐπιθυμία τῶν κυρίως δεομένων προσώπων. ἴσως λοιπὸν ἐδῶ ὁ σκοπὸς τοῦ ζωγράφου ἦταν ἄφ' ἐνὸς μὲν νὰ παρουσιάσει τοὺς ἁγίους κατὰ τὸ παλαιό, ἀπλό, εἰκονογραφικὸ σύστημα καὶ ἀφ' ἑτέρου νὰ τοὺς φαντασθεῖ ὡς συμμεριζόμενους τὴ δέηση τῶν κυρίως δεομένων μορφῶν. Ἄλλωστε εἶναι ἐπίσης γνωστὴ ἡ ἀγάπη τῶν Βυζαντινῶν ζωγράφων (τῶν μὴ λαϊκῶν) νὰ δίνουν δυνατότητες ποικίλης ἐρμηνείας στίς συνθέσεις τους καὶ νὰ ὑπαινίσσονται παρὰ νὰ δηλώνουν κατηγορηματικὰ ὅτι ἔχουν νὰ ποῦν. Ἐπειδὴ τέλος θὰ ἦταν πολὺ κραυγαλέο καὶ ἀντιαισθητικὸ νὰ εἰκονισθοῦν ὅσοι αὐτοὶ οἱ ἄγιοι δεόμενοι, εἶναι πιὸ πιθανὸ ὅτι τὸ καλὸ γούστο καὶ ἡ σεμνότητα τοῦ ἀναθέτη ὑπαγόρευαν τὴν ἀπεικόνισή τους σὲ μιὰ πιὸ οὐδέτερη στάση, ἡ ὁποία δὲν δηλώνει ἀπερίφραστα ἀλλὰ καὶ δὲν ἀποκλείει τὴ δέηση.

1. Γιὰ τὸν Ἅγιο Νικόλαο στὰ Καμπιὰ βλ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Καμπιὰ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976. Γιὰ τὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Καμπινάρη Πλάτσας βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Platsa (1975), πίν. 28.

2. ΔΑΣΣΙΘΩΤΑΚΗΣ, Δύο ἐκκλησίαις Νομοῦ Χανίων, ΔΧΑΕ 1960-61, 35-37, πίν. 14.

3. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 38.

ditsa.¹ Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἦταν εὐκόλο νὰ προχωρήσει ἡ φαντασία καὶ νὰ ὁραματισθεῖ τοὺς μετωπικοὺς ἱεράρχες ὡς «συλλειτουργοῦντες».

Τὰ φαιλόνια τῶν ἱεραρχῶν εἶναι ὅλα μονόχρωμα. Τὸ γεγονός ὅτι δὲν εἶναι πολυσταύρια ἀποτελεῖ μιὰ ἀπλή ἔνδειξη γιὰ τὴν παλαιότητα τῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως. Ὅπως ἔχει ἀποδειχθεῖ τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο ἔχει ἤδη ἐμφανισθεῖ ἀπὸ τὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ 11ου αἰώνα, ἀλλὰ καὶ τὸ παλαιὸν μονόχρωμο ἀκόσμητο φαιλόνιο δὲν ἐκλείπει τελείως.² Ἐχουν ὅλα χρῶμα καστανέρυθρο. Κάτω ἀπὸ τὸ φαιλόνιο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου διακρίνεται στιχάριο φαιογάλανο. Τὰ ἐπιμάνικα εἶναι χρυσοκέντητα καὶ ἀνάμεσα στὶς πτυχὲς τῶν φαιλόνιων διακρίνεται σαφῶς ἐγγεῖριο κεντητό.³ Τὰ ὠμοφόρια εἶναι ἄσπρα μὲ γριρὶ παρυφῆ καὶ μὲ σταυροὺς στοὺς ὤμους καὶ στὴν ὄρατὴ ἀπόληξη, ποὺ παρουσιάζεται στρογγυλεμένη. Πάνω στὰ ὠμοφόρια σῶζονται δύο σχήματα σταυρῶν. Τὸ ἓνα εἶναι μὲ παραλληλόγραμμες ἀπλὲς κεραῖες, ποὺ στὴν ἀπόληξη τῆς κάθε μιᾶς σχηματίζεται μιὰ μικρότερη ἐγκάρσια κεραία. Τὸ ἄλλο σχῆμα δημιουργεῖται ἀπὸ πέντε κύκλους διατεταγμένους σταυροειδῶς καὶ τέσσερα γαμμιάδια παρεμβαλλόμενα ἀνὰ ἓνα ἀνάμεσα στὶς δημιουργούμενες κεραῖες. Τὸ δεύτερο σχῆμα εἶναι κάπως ἀσυνήθιστο. Τὰ δύο αὐτὰ σχήματα τῆς Καστάνιας ξαναβρίσκονται στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης. Ὁ κάπως περίτεχνος σταυρὸς στὸ ὠμοφόριο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου εἶναι ἄλλη μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴν παλαιότητα τῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως.⁴

1. BABIĆ, *Ènèques officiants, Frühmittelalterliche Studien* 1968, 381. Βλ. καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 93-94, ὅπου λέγεται γιὰ τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων ὅτι ὑπογραμμίζει τὴ σχέση ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν Ἑνσάρκωση καὶ τὴν Εὐχαριστία. Παραδείγματα τῆς παλαιᾶς εἰκονογραφικῆς διατάξεως: ἡ Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου (POWSTENKO, *Saint Sophia Kiev*, 1954, εἰκ. στὶς σ. 116 καὶ 120, πίν. 31), ἡ Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος (BOSCHKOV, *Bulgarische Malerei*, 1969, πίν. 22 καὶ BABIĆ, *Studentica*, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, σ. 32), καθὼς καὶ ἡ ἐπιβίωσή της στὴ Μονὴ Kintzvičci τῆς Γεωργίας (VELMANS, *Kincvisi*, *CArch* 1978, 147-161). Ἀργότερα, ὅταν πιά ἐπικράτησε τὸ θέμα τῶν «συλλειτουργούντων» μὲ τὸν Ἀμνὸ, αὐτὸ ἀπέκτησε μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τὸ θέμα τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων. Γι' αὐτὸ καὶ καμμιά φορὰ παρατηρεῖται παράλειψη τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων καὶ μάλιστα σὲ ἐκαλήσεις μικρῶν διαστάσεων, ὅπου τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα κατ' ἀνάγκην περιορίζεται καὶ περιορίζεται δραστηκῶς. Στὴ Studentica ἐξ ἄλλου, ὅπου στὴν ἀψίδα εἰκονίζονται κατὰ σειρὰν ἡ Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα, ἡ Προσκομιδὴ καὶ οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες, ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ Προσκομιδὴ καὶ οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἐκλαμβάνονται ὡς μιὰ ἐνότητα (BABIĆ, *Studentica*, Συνέδριο Ἀθηνῶν, 1976, 34).

2. MEGAW-HAWKINS, *Perachorio*, *DOP* 1962, 308, σμ. 57, 60. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 86-88, σμ. 185. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἀλεποχώρι (1978), 18. Γιὰ παραδείγματα πολυσταύριων φαιλόνιων στὸν 11ο καὶ 12ο αἰώνα βλ. DEMUS, *Sicily* (1949), 325. SAGOROULO, *Asinuo* (1966), 81. THIERRY, *Costume*, REB 1976, 325, σμ. 3. Γιὰ παραδείγματα ἐπιβιώσεως τῶν μονόχρωμων φαιλόνιων στὸν 13ο αἰώνα βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἀλεποχώρι (1978), 18. Γενικότερα βλ. NAUMANN-BELTING, *Euphemia-Kirche* (1966), 191. Βλ. ἐπίσης ΔΡΑΝΔΑΚΗ καὶ ἄλλων, ΠΑΕ 1978, 154, σμ. 1.

3. Γιὰ τὸ ἐγγεῖριο βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 87.

4. Βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Μάνη (1964), 29, σμ. 6, καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 87, σμ. 186, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι οἱ περίτεχνοι σταυροὶ στὰ ὠμοφόρια εἶναι χαρακτηριστικοὶ τοῦ 11ου καὶ 12ου

Στὸν Ἅγιον Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο, παρ' ὅλο πὸν λείπει τὸ προσιδιάζων πολυσταύριο φαιλόνιο, ὑπάρχει ὁμοίως ὁ προσιδιάζων σταυρὸς τοῦ μάρτυρος.¹ Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, πὸν τὸ κρατεῖ σὲ στάση ὁμόρροπη μὲ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου. Οἱ ἄλλοι δύο ἱεράρχες εἶναι πολὺ χαλασμένοι, ἀλλὰ τὰ δεξιὰ ἐπιμάνικά τους πὸν σώζονται εἶναι καὶ αὐτὰ ὁμόρροπα μὲ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου καὶ τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου.

Παρὰ τὴ μεγάλη φθορὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας οἱ ἱεράρχες φαίνεται ὅτι εἶχαν ἔντονα ἀτομικὰ χαρακτηριστικά.² Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης εἶχε τὸ τυπικὸ κατεσκληρὸς πρόσωπο μὲ πλατὺ μέτωπο καὶ ἀραιὸ γένι, πὸν ἀποτελεῖ τὸν συνηθέστερο ἀπὸ τοὺς τρεῖς εἰκονογραφικοὺς τοῦ τύπου.³ Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος φαίνεται νὰ εἶχε ἀραιὰ μαλλιά μὲ λίγες κατσαρὲς γκρίζες μπουῦκλες ἐκατέρωθεν τοῦ μετώπου (πίν. XXVIII). Μιὰ σπείρα ἀπὸ τὰ μαλλιά ἔχει διατηρηθεῖ καὶ θυμίζει τὸν συνηθῆ τύπο τῶν μαλλιῶν τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου, ὅπως παρουσιάζεται π.χ. στὸν Ὅσιο Λουκᾶ Φακίδος, σὲ εἰκόνα τοῦ ἁγίου στὸ Ermitage, σὲ τοιχογραφία στὸν Καλόπυργο Δρυῖ, σὲ ἀπεικόνιση τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τῶν Ἀκραξαντίνων στὴν Ἐπισκοπὴ Μάνης κ.ἄ.⁴ Καλὰ σώζεται τὸ χαρακτηριστικὸ γένι μὲ τὴν πλατὺ ἀπόληξη πὸν οἱ Megaw καὶ Hawkins παρομοιάζουν μὲ φτυάρι.⁵ Τὸ πλατὺ γένι μὲ τὴν ὀριζόντια ἀπόληξη, ὅπου οἱ ἄκριες τῶν τριχῶν στρίβουν οἱ μισὲς

αἰὼνα καὶ ὅτι σπανίζουν στὸ 13ο (ἀνάμεσα στὶς ἐξαιρέσεις τοῦ 13ου αἰ. ἀναφέρεται ἡ Artje, ὅπου ἐμφανίζονται τετραφυλλόσχημοι σταυροὶ· δὲν γίνεταί ὁμοίως ἡ διάκριση ὅτι τοὺς τετραφυλλόσχημους σταυροὺς στὴν Artje τοὺς φοροῦν μόνον ἀρετικοὶ ἱεράρχες στὶς ἀπεικονίσεις τῶν Οἰκουμενικῶν Συνόδων· βλ. MILLET-FROLOW, II, 1957, πίν. 94). Γιὰ τὰ ὅμοια σχήματα στὴν Ἐπισκοπὴ Μάνης, 12ου αἰ., βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), πίν. 67α καὶ 70α, 68α-β, 69, 70β. Σταυρὸς ἀνάλογος μὲ τὸ δεύτερο σχῆμα τῆς Καστανίας, ἀλλὰ μὲ τίς κερατὲς σὲ σχῆμα ἐλλειψέως ἀντὶ κύκλου βρισκεταί σὲ ἀπεικόνιση τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ 8ου-10ου αἰ. (WEITZMANN, Sina Icons, 1976, πίν. XCII, ἀρ. B 38, ὅπου ἀναγράφεται μὲ ἐρωτηματικὸ ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ Ἁγίου Θεογνίου). Παραπλήσια σχήματα ὑπάρχουν σὲ μνημεῖα πὸν δὲν φαίνεται νὰ ἔχουν ἰδιαιτέρη σχέση μετὰ τὸν, π.χ. τὴν Tokali Kilisse (JERPHANION, Cappadoce, A, 1928, πίν. 85), τὸ Eski Gümüş (GOUCH, Eski Gümüş, Anatolian Studies 1964, πίν. XXIXa, XXXIb καὶ GOUCH, Eski Gümüş, Archaeology 1965, πίν. στή σ. 259), τὴν Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος (DJURIC, Saint Sophia Ohrid, 1963, πίν. 7 καὶ 8), τὸ Περαχωριὸ (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 309, πίν. 26-27), τὴν Ἐργλείστρα (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, πίν. 34, 45, 69, 70), τὴ Μονὴ Μυρτιάς (ΟΡΑΝΔΟΣ, Μονὴ Μυρτιάς, ABME 1964, πίν. 1), τὸν Ἅγιο Νικόλαο Μελενίκου (ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μελενίκου, ΕΕΦΣΠΘ 1950, εἰκ. 2. STRANSKY, Συνέδριο Σόφιας 1934, εἰκ. 3. STRANSKY, Συνέδριο Ρώμης 1936, πίν. CXXXVII. Τίς δύο νεώτερες δημοσεύσεις, MAVRODINOVA, Sveti Nikola pri Melnik, 1975, καὶ GERGOV, Melnik, 1970, δὲν μπόρεσα νὰ συμβουλευθῶ). Βλ. ἐπίσης MAVRODINOVA, Melnik, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 6-8.

1. Βλ. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, σμ. 58.

2. Γιὰ τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν Μεγάλων Πατέρων βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (1966). Βλ. ἐπίσης SPATHARAKIS, Portrait (1976), 111, καὶ ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἁλεποχώρι (1978), 16.

3. DEMUS, Two Palaeologan Mosaic Icons, DOP 1960, 87-119, κυρίως 110 κέ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἁλεποχώρι (1978), 16.

4. DIEZ-DEMUS (1931), εἰκ. 16. LAZAREV, Storia (1967), εἰκ. 327, καὶ BANCK, USSR Collections (1966), πίν. 225-226. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1975, πίν. 174β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), πίν. 70.

5. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1966, 309.

δεξιά και οι μισές άριστερά, τὸ ξαναβρίσκομε στὸν ἴδιο ἄγιο στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου, 11ου αἰώνα, σὲ ἀσκητὴ ἄγιο στὸν Ἁγιο Ἰωάννη Χρυσόστομο στὸν Κουτσοβέντη Κύπρου, ἀρχῶν 12ου αἰ., στὴν κορυφαία μορφὴ τοῦ Ἰουδαίου στὴν Βαιοφόρο τῆς Nerezi, 1164 μ.Χ., σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Σάββα στὸ Κιέβο, 12ου αἰ., στὸν Ἁγ. Γρηγόριο τὸν Ναζιανζηνὸ στὴν Palatina, 12ου αἰ., στὸν Ἁγ. Γρηγόριο τὸν Θεολόγο στὸ Περαχωριό, 12ου αἰ., στὸν Ἁγ. Γρηγόριο τὸν Ναζιανζηνὸ στὴ Nereditsa, 1199 μ.Χ., στὴν Προδοσία στὴν Karanlik Kilsisse, τέλους 12ου αἰ., στὸν Ἁγ. Ἀθανάσιο στὸ Μονάγρι Κύπρου, τέλους 12ου αἰ., κ.ἄ.¹

Μιὰ σύγκριση μὲ τὸν Κουτσοβέντη δείχνει ὅτι ἐκεῖ τὸ γένι ἀποδίδεται μὲ μία μονὴ σειρὰ ἀπὸ παράλληλες τοξωτὲς πινελιὲς πάνω σὲ σκοῦρο φόντο και ὅτι κάθε πινελιά εἶναι ἐνιαία ἀπὸ τὴ ρίζα ὡς τὴν ἄκρη τοῦ γενιοῦ. Ἀντίθετα στὴν Καστάνια οἱ τοξωτὲς πινελιὲς διατάσσονται σὲ δύο ζῶνες. Στὴν κάτω εἶναι μαῦρες μὲ ἄσπρο φόντο και στὴν ἐπάνω εἶναι ἄσπρες. Στὴν Καστάνια ὑπάρχει περισσότερη ἐλευθερία και χαλαρότητα ἢ μᾶλλον ἓνα εἶδος ἱμπερессиονισμοῦ. Στὸν Κουτσοβέντη ὅμως ὑπάρχει κανονικότητα και πειθαρχία. Ἄν συγκρίνομε τώρα και τὸ Μονάγρι, ἐκεῖ ἡ τέχνη εἶναι κατώτερη ἀπὸ τῆς Καστάνιας, γιατί οἱ πινελιὲς εἶναι πολὺ ψιλὲς και ἄρρυθμες και προχειροδουλεμένες.

Στὴ μέση ἀκριβῶς τῆς ζώνης τῶν ἱεραρχῶν ἀνοίγει ἓνα μικρὸ τετραγωνικὸ παράθυρο, ποῦ ἡ σημερινὴ του μορφὴ εἶναι νεώτερη, ἀλλὰ ποῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθεῖ ἂν βρίσκεται στὴ θέση μικρότερου παλαιοῦ ἀνοίγματος. Ἐσωτερικὰ δὲν σώζεται κανένα ἔγχος πλαισίου, ἀλλὰ οὔτε και ἐξωτερικὰ εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ καμμία διαπίστωση. Μέχρι τὴν πρόσφατη κατασκευή τοῦ δρόμου, ποῦ περνᾷ πίσω ἀπὸ τὴν ἐκκλησία, τὸ ἱερὸ ἀκουμποῦσε πάνω σὲ ἐπικλινὴ και βραχώδη καταφέρεια τοῦ βουνοῦ και μόνο τὸ ἐπάνω ἦμισυ τῆς ἀψίδας ἐξεῖχε ἀπὸ τὸ ἔδαφος. Αὐτὴ ἡ ἐλεύθερη ἐπιφάνεια ἦταν χτισμένη μὲ λαξευμένους πωρόλιθους ἐνῶ τὸ ἀφανὲς κάτω ἦμισυ ἦταν χτισμένο μὲ ἀργοὺς λίθους. Ἡ γενικὴ θέση τοῦ παράθυρου πάνω στὸ σύνορο μεταξὺ λαξευμένων και ἀργῶν λίθων θὰ μπορούσε κάπως νὰ διαφωτίσει. Δυστυχῶς ὅμως ὅλο τὸ κομμάτι τῆς ἀψίδας πάνω και γύρω ἀπὸ τὸ παράθυρο ἔχει ξαναχτιστεῖ και οἱ λαξευτοὶ λίθοι πάνω και γύρω ἀπὸ τὸ παράθυρο ἔχουν ἀντικατασταθεῖ. Ἔτσι τὸ σύνορο ἔχει χαθεῖ.

1. LAZAREV, *Drevnerusskie Mosaici i Freski* (1973), πίν. 44. PAPAGEORGIOU, *Masterpieces* (1965), πίν. XV₂. GRABAR, *Peinture Byzantine* (1953), πίν. στή σ. 142, και VOLBACH — LAFONTAINE-DOSOGNE (1968), πίν. XXXIV. LAZAREV, *Storia* (1967), εἰκ. 334, ὅπου γίνεται σύγκριση τῆς μορφῆς αὐτῆς μὲ τις μορφὲς τῆς Nerezi. DEMUS, *Sicily* (1949), 324, εἰκ. 23B και 24B. MEGAW-HAWKINS, *Perachorio*, *DOP* 1962, 309. LAZAREV, *Murals and Mosaics* (1966), πίν. 99. JERPHANION, *Cappadoce, A* (1928), πίν. 110γ, και BUDDÉ, *Göreme* (1958), πίν. 65. BOYD, *Monagri*, *DOP* 1974, εἰκ. 16. AA 21, 1966, Χρονικά, πίν. 44. Γενικότερα βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, *Εικονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν* (1966).

Ἡ ζημιὰ ἀντανακλᾶται μὲν πάνω στίς τοιχογραφημένες ἐπιφάνειες τοῦ ἐσωτερικοῦ (πίν. II), ἀλλά ἐκεῖ εἶναι περισσότερο περιορισμένη ἀπὸ ὅτι εἶναι στὸ ἐξωτερικό, ὅπου οἱ λαξευμένοι λίθοι ἔχουν ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ἀψίδας καὶ διατηροῦνται μόνο σὰ πλάγια, δεξιὰ καὶ ἀριστερά. Εἶναι πάντως ἡ ζημιὰ στὸ σύνολό της μᾶλλον μεγαλύτερη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ θὰ προκαλοῦσε μία προσπάθεια διανοίξεως παραθύρου, ἔστω καὶ σὲ ἓνα τελείως τυφλὸ τοῦχο. Νομίζω ὅτι ἡ αἰτία της ἦταν ἄλλη. Ἐπομένως πάνω στὸ θέμα τῆς ὑπάρξεως ἢ μὴ ἀρχικοῦ ἀνοίγματος δὲν ἔχομε καμμία ἀπόδειξη.

Στὴν περίπτωση ποὺ δὲν ὑπῆρχε κανένα ἀνοίγμα, τότε εἶναι πιθανὸ νὰ ὑπῆρχε κάποια ζωγραφικὴ διακόσμηση πάνω ἀπὸ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή, γιὰτὶ ἐκεῖ ἡ ἐπιφάνεια εἶναι ἀρκετὰ φαρδιά. Φαίνεται μάλιστα ὅτι τὰ δύο ζεῦγη τῶν ἱεραρχῶν ἔχουν πολὺ οἰκονομικὰ συγκεντρωθεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὰ ἀριστερά γιὰ νὰ ἀφήσουν τὸν χῶρο ἐλεύθερο, πράγμα ποὺ εἶναι μᾶλλον ἀπίθανο νὰ εἶχε γίνεῖ γιὰ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή, ποὺ ἄλλωστε καταλαμβάνει μόνο τὸ κάτω ἡμισυ τοῦ χώρου αὐτοῦ. Μιὰ πιθανότητα, χωρὶς ὅμως καμμία ἀπόδειξη, εἶναι νὰ βρισκόταν ἐκεῖ, μέσα σὲ ξεχωριστὸ πλαίσιο, ἡ προτομὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου σύμφωνα μὲ μιὰ πολὺ παλαιὰ παράδοση, ποὺ τὴν ξαναβρίσκομε στὸν 12ο αἰώνα, ὅπου σὲ μερικὰ μνημεῖα εἰκονίζεται ἓνα ἢ περισσότερα ἰδιαιτέρως τιμῶμενα πρόσωπα (ἔχι κατ' ἀνάγκη ὁ ἐπώνυμος ἅγιος τῆς ἐκκλησίας) μέσα σὲ ξεχωριστὸ διάχωρο στὸ κέντρο τῆς ἀψίδας κάτω ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς κόγχης.¹ Τὸ ξεχωριστὸ αὐτὸ στοιχεῖο βρίσκεται ἐκτὸς τῶν ἄλλων στὸ Torcello, τὴν Ἀσί-νου, τὸ Περαχωριό, τὴν Ἐγκλείστρα καὶ τὰ Λαγουδερά. Κυρίως ὅμως παρουσιάζεται στὸν Ἅγιο Βασίλειο τῆς γέφυρας στὴν Ἄρτα. Ἐπίσης κάτι ἀνάλογο παρουσιάζεται στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης.²

Τὸ σύστημα αὐτὸ ἀποδίδει πολὺ εὐλόγα ὁ καθηγητῆς Δρανδάκης σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ συγκερασθοῦν δύο εἰκονογραφικὲς παραδόσεις, δηλαδὴ ἐκείνη κατὰ τὴν ὁποία στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται ἓνα μεγάλο θεολογικὸ θέμα, ὅπως ἡ Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα, καὶ ἐκείνη κατὰ τὴν ὁποία στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται ὁ ἐπώνυμος ἅγιος, ὅπως π.χ. στὴ Santa Agnese τῆς Ρώμης ἢ τὴν πολὺ ζωνρὴ ἐπιβίωση τῆς παραδόσεως στὴ Μάνη, τὰ Κύθηρα καὶ τὴν Κρήτη.³ Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο πιθανὸν ἀποσκοπεῖται νὰ ἀναπλάσει ὁ πιστὸς μέσα στὴ φαντασία του δύο διαφορετικὲς σκηνὲς πάνω στὴν ἕδρα ἀψίδα, σὰν νὰ ἦταν ἐπιτεθειμένες ἢ μιὰ πάνω στὴν ἄλλη, ἢ μᾶλλον σὰν νὰ ἦταν δύο νοητὰ ἐναλλασσό-

1. GRABAR, *Martyrium*, II (1946), 105-117. PANAYOTIDI, Naxos, *CArch* 1974, εἰκ. 7.

2. ANDREESCU, Torcello I-II, *DOP* 1972, εἰκ. 7 καὶ 9. SACOPOULO, Asinou (1966), 84. *AA* 27, 1972, Χρονικά, 461, πίν. 396α. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 92-93.

3. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, *ΔΧΑΕ* 1977-79, 38 καὶ 40-41.

μενα στρώματα ζωγραφικής πάνω στην ίδια επιφάνεια. "Άλλωστε είναι γνωστή ή αγάπη των Βυζαντινών ζωγράφων να δίνουν διπλό και πολλαπλό περιεχόμενο στις συνθέσεις τους.¹

Για την Καστάνια αυτό δὲν εἶναι τίποτα πάρα πάνω ἀπὸ μία ἀπλή ὑπόθεση. Θὰ ἀποτελοῦσε πάντως ἓνα ταιριαστὸ συνδυασμὸ ἢ ἀπεικόνιση τοῦ τιμώμενου προσώπου συνοδευόμενη ἀπὸ μία κτητορικὴ ἐπιγραφή πὸ κάνει ρητὴ μνεία τοῦ προσώπου αὐτοῦ, ὅπως κάνει ρητὴ μνεία τοῦ Προδρόμου ἢ ἐπιγραφή τῆς Καστάνιας. Δὲν εἶναι ὅμως καὶ καθόλου ὑποχρεωτικὴ μιὰ τέτοια ἀποκατάσταση, γιατί εἶναι ἀρκετὰ τὰ μνημεῖα μὲ κτητορικὴ ἐπιγραφή μέσα ἢ γύρω ἀπὸ τὴν ἀψίδα.²

3. Ἡ ποδέα

Κάτω ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες ὑπάρχει μιὰ πλατιὰ ποδέα πὸ ἀπομιμῆται ὕφασμα μὲ πυκνὸ φυτικὸ ἐλικοειδὲς κόσμημα (πίν. II καὶ XXXIXα). Τὸ ὕφασμα εἰκονίζεται τενωμένο καὶ περιορίζεται μόνον στὴν ἀψίδα χωρὶς νὰ περιθεῖ τὴν ὑπόλοιπὴ ἐκκλησία. Φαίνεται περισσότερο σὰν ἓνα λειτουργικὸ ἄμφιο ἀνάλογο ὡς πρὸς τὸ ὕλικο μὲ τὸ "Ἅγιον Μανδῆλιο πὸ εἰκονίζεται καὶ αὐτὸ τενωμένο στὸ τύμπανο τοῦ τόξου πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα.

Τὸ κόσμημα τῆς ποδέας ἀποτελεῖται ἀπὸ φυτόμορφη ἀλλὰ ἀπλουστευμένη ἔλικα χωρὶς φύλλα, πὸ ζωγραφίζεται μὲ μία μονὴ σκοῦρα γραμμὴ πάνω σὲ λευκὸ φόντο. Σχηματίζει μεγάλα πλαγιαστὰ καρδιόσχημα, πὸ διατάσσονται ἀντιτυπικὰ κατὰ ζεύγη, ἀλλὰ ἡ διάταξή τους εἶναι ἀσύμμετρη σὲ σχέση μὲ τὴ

1. GRIGORIADOU, Κυπριακὸ Συνέδριο 1969, 38: «Π tente en même temps une synthèse des deux formules iconographiques en usage pendant le XIIe siècle. . et incite ses spectateurs à appliquer une double grille d'interprétation pour déchiffrer l'image qu'il propose».

2. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Κουτσοβέντη (1110-1118;) στὴ βάση τοῦ τοῖχου δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν ἀψίδα (βλ. MANGO-HAWKINS, Istanbul and Cyprus, DOP 1964, 335-340, εἰκ. 41-42) καὶ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Ἁγίου Νικολάου Μελενίκου (12ου αἰ.) στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδας (ΜΑΥΡΟΔΙΝΟΒΑ, Melnik, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 2 καὶ 10, σ. 436-437), ὑπάρχουν κτητορικὲς ἐπιγραφὲς μέσα στὴν ἀψίδα ἢ κοντὰ στὴν ἀψίδα σὲ μία σειρά μνημείων 13ου αἰῶνα (βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι, 1978, 67). Ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ τὴ μεγαλύτερη ὁμοιότητα μὲ τὴν Καστάνια ὡς πρὸς τὴ θέση τῆς ἐπιγραφῆς τὴν παρουσιάζει ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Σκλαβοπούλα Σελίνου (ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι 1978, 67, καὶ ΛΑΞΣΙΩΠΤΑΚΗ, Ἐκκλησίαι Δυτικῆς Κρήτης, Κρητικὰ Χρονικὰ 1970, 51, π. ΚΔ'). Ἐκτὸς τώρα ἀπὸ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή τῆς Καστάνιας, δύο ἐπιφάνειες ἀνάλογες μὲ αὐτὲς ὅπου βρίσκεται ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Κουτσοβέντη ὑπάρχουν καὶ στὴν Καστάνια, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς ἀψίδας, κάτω ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ Ἐυαγγελισμοῦ (πίν. II). Στὴν ἀριστερὴ ἐπιφάνεια σώζεται τὸ κováμα σὲ χρώμα λευκὸ, ἓνα φόντο δηλαδὴ κατάλληλο γιὰ ἐπιγραφή πὸ θὰ γραφόταν μὲ χρώμα σκοῦρο. Ἐπιγραφή ὅμως δὲν ὑπάρχει οὔτε καὶ φαίνεται νὰ ὑπῆρξε ποτέ, γιατί δὲν σώζονται ἴχνη, καίτοι τὸ κováμα διατηρεῖται. Μιὰ τέτοια ἐπιγραφή θὰ ἀποτελοῦσε ἄλλωστε ἀντίθεση πρὸς τὶς ὑπόλοιπες ἐπιγραφὲς τῆς ἐκκλησίας, τὴν κτητορικὴ καὶ τὶς ἄλλες, πὸ εἶναι γραμμένες μὲ λευκὸ χρώμα πάνω σὲ σκοῦρο φόντο. (Στὴν Καστάνια εἶναι γραμμὴ μὲ σκοῦρο χρώμα πάνω σὲ ἄσπρο βάθος μόνον ἡ ἐπιγραφή τοῦ ἀνοιχτοῦ εὐληταρίου πὸ κρατᾷ ἢ ὀλόσωμη μορφή τοῦ Προδρόμου στὸν νότιο τοῖχο.) Βλ. καὶ MELADINI-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Kythera, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 451 (Ποῦρκο Κυθήρων.)

θέση τῆς ποδέας μέσα στὴν ἀψίδα. Στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κάθε καρδιόσχημου ὑπάρχει μικρότερο καρδιόσχημο καὶ ἐλικοειδεῖς σπεῖρες. "Αὐτα, μικρότερα, καρδιόσχημα γεμίζουν τὰ μεγάλα κενὰ ποὺ δημιουργοῦνται ἑκατέρωθεν τῆς ἀντιτυπικῆς συναντήσεως τοῦ κάτω ἄκρου δύο μεγάλων καρδιοσχημῶν, ἐνῶ ἐλικοειδεῖς σπεῖρες γεμίζουν τὰ μικρὰ κενὰ, ποὺ δημιουργοῦνται ἑκατέρωθεν τῆς ἀντιτυπικῆς συναντήσεως τοῦ ἄνω μέρους δύο μεγάλων καρδιοσχημῶν. Τὸ κόσμημα ἔχει δύο διαφορετικὰ χρώματα, καφέ στὸ μεγαλύτερο μέρος του καὶ κόκκινο στὰ μικρὰ καρδιόσχημα ποὺ βρίσκονται στὸ ἐσωτερικὸ τῶν μεγάλων· τὸ στέλεχος σὲ ὅλο τὸ μῆκος του, κυρίως ὅμως ὅπου ἔχει περισσότερες περιελίξεις, παρουσιάζει μικρὰς ἀποφύσεις, ποὺ τοῦ δίνουν μιὰ ἀγκαθωτὴ ὄψη. Εἶναι ἐκτελεσμένο μὲ κάποια χαλαρότητα, χωρὶς ἀπόλυτη ἀκρίβεια καὶ συμμετρία. Σὰν ἰδέα μοιάζει πολὺ μὲ ἀνάλογο κόσμημα ἀπὸ πλαγιαστὰ καρδιόσχημα στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀρχίδος (μέσων 11ου αἰ.) καθὼς καὶ μὲ ἄλλο ἀνάλογο κόσμημα στὴν Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου (1244).¹ Παρὰ τὴ διαφορὰ στὴν ποιότητα τῆς ἐκτελέσεως θυμίζει τὸ διακοσμητικὸ θέμα τοῦ χειρογράφου ὑπ' ἀριθ. 56 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν, 10ου ἢ 11ου αἰ., ποὺ τὸ ξαναβρίσκομε στὸ χειρόγραφο Princeton, Sheide Lib. Cod. M 1, πρώτου ἡμίσεος τοῦ 11ου αἰ., καὶ ποὺ εἶναι μᾶλλον σπάνιο σὲ ἄλλα χειρόγραφα. Μιὰ ἄλλη ἐντυπωσιακὴ ὁμοιότητα μὲ τὰ δύο αὐτὰ χειρόγραφα εἶναι ἡ χρῆση δύο διαφορετικῶν ἀποχρώσεων.²

Τὸ ὕφασμα μπορεῖ νὰ νοηθεῖ εἴτε κατὰ τὴν ἔννοια ποὺ εἰκονίζεται μὲ τὰ καρδιόσχημα πλαγιαστά, ὅπως παρουσιάζονται μερικὲς φορὲς ἀκόμα καὶ σὲ ἐπιτιτλα,³ εἴτε μπορεῖ νὰ νοηθεῖ ὡς ἕνας μακρὸς λῶρος ἀπλωμένος κατὰ τὸ πλάτος τῆς ἀψίδας, ὅπως εἶναι ἀπλωμένος ὁ Ἐπιτάφιος στὴν ἀψίδα τῆς Σαμαρίνας.⁴ Στὴ δευτέρῃ αὐτῇ περίπτωσι τὰ καρδιόσχημα δὲν νοοῦνται πλέον πλαγιαστά ἀλλὰ κεντημένα κατὰ τὸν κατὰ μῆκος ἄξονα τοῦ λῶρου.

Ἡ ποδέα ποὺ ἀπεικονίζει ὕφασμα ἀπαντᾷ καὶ στὴν ἀνατολὴ καὶ στὴ δύση.

1. MILLET-FROLOW, 1954, πίν. 87^α-ε. KALOPISSI-VERTI, Kranidi (1975), πίν. 28α.

2. ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΣΧΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν (1978), εἰκ. 1, 2, 8-10. VIKAN, American Collections (1978), No. 10, εἰκ. 15. Κάποια σχετικὴ ἀναλογία παρουσιάζουν ἐπίσης τὰ κοσμήματα στὰ χειρόγραφα Cromwell 45, τέλους 10ου αἰ. (HUTTER, Bodleian, I, 1977, ἀρ. 6, εἰκ. 44-46, 49), Βατοπεδίου 456 (WEITZMANN, Mandylion, Studies, 1971, εἰκ. 223 καὶ 225), Vat. Gr. 1157, Vat. Pius II Gr. 75 (WEITZMANN, Buchmalerei, 1935, εἰκ. 156 καὶ EBERSOLT, Miniatures, 1926, πίν. XL12). Βλ. καὶ σχέδια εἰς ΒΑΜΠΟΥΛΗ, Διακοσμητικὴ (1977), ἀρ. 140β, 141κβ, 142ι, 144ε. Τὸ καρδιόσχημο κόσμημα συναντᾶται συχνὰ στὸν 12ο αἰ. (ΟΡΛΑΝΔΟΣ Πάτμος, 1970, 255, σημ. 1, εἰκ. 95, 96, 97, 104, 116, πίν. 4, 26, καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo 1975, 571). Ἡ ἰδέα ἔχει μεταφερθεῖ σὲ βυζαντινίζοντα ἔργα τῆς δύσεως, π.χ. στὴν κάσσα τῆς Beata Giuliana τοῦ Museo Correr τῆς Βενετίας, 13ου αἰ. (BETTINI, Venezia e Bisanzio, 1974, No. 74).

3. WEITZMANN, Mandylion, Studies 1971, εἰκ. 223, 225. HUTTER, Bodleian, I (1977), εἰκ. 307.

4. GRIGORIADOU-CABAGNOLS, Samari, CArch 1970, εἰκ. 4. Μιὰ τέτοια διάταξη ἔχουν τὰ καρδιόσχημα στοὺς λῶρους τῶν ἀρχαγγέλων ποὺ δορυφοροῦν τὴν Παναγία τῆς ἀψίδας στὴν Πάτμο (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Πάτμος 1970, εἰκ. 95 καὶ 97, πίν. 4 καὶ 26).

Στήν ἀνατολή ὅμως σπανίζει κάπως, κυρίως στοὺς πρώιμους χρόνους, γιατί πολλές φορές τῆ θέση τῆς καταλαμβάνει ὀρθομαρμάρωση ἢ ἀπομίμηση ὀρθομαρμάρωσης. Τῆ σπανιότητα αὐτὴ πολλοὶ τῆ θεώρησαν ἀνυπαρξία καὶ ἔχουν τὴν τάση νὰ ἀποδίδουν τὴν ἀπεικόνιση τῆς ποδέας ἀπὸ ὕφασμα σὲ δυτικὴ παράδοση.¹ Ὑπάρχει ὅμως ἡ ἀπεικόνιση ὕφασματος στὸ Çavuşin (963-969 μ.Χ.) καὶ τὸ Aşikeli Ağa Kilisesi.²

Βέβαια ἡ ἀπεικόνιση ποδέας ἀπὸ ὕφασμα εἶναι συνηθέστερη σὲ νεώτερα μνημεῖα, ὅπου ἄλλοτε τὸ ὕφασμα εἰκονίζεται τετραγώνιο καὶ ἄλλοτε ἀντηρημένο, χαλαρὸ καὶ πτυχούμενο. Π.χ. στὴν Ἐγκλείστρα, τὴν Πάτμο, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Ροδιάς, στὴν ἐκκλησία τοῦ Abou Gosh, σὲ τοιχογραφίες 14ου αἰώνα σὲ ἀψίδα τοῦ διακονικοῦ στὸ Kalenderhane τῆς Κωνσταντινουπόλεως, στὴν Ἁγία Εὐφημία τῆς Κωνσταντινουπόλεως, στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου Θεσσαλονίκης, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Καμπινάρη Πλάτσας.³ Δὲν εἶναι ὅμως αὐτὸ λόγος γιὰ νὰ ἀποδοθεῖ σὲ δυτικὴ ἐπίδραση.

Τὸ ἐρώτημα εἶναι ποῦ ἀκριβῶς νόημα ἔχει ἡ μεγάλη αὐτὴ ποδέα μέσα στὴ μικρὴ ἐκκλησία τῆς Καστάνιας καὶ ἂν ἔχει καμμία ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου ὅτι περιορίζεται μόνο στὴν ἀψίδα καὶ δὲν ἐκτείνεται στοὺς ὑπόλοιπους τοίχους. Εἶναι ἄραγε ἓνα ἀπλὸ διακοσμητικὸ στοιχεῖο σύμφωνα μὲ τὴν παλαιὰ παράδοση ἢ μήπως ἔχει προσλάβει κανένα ιδιαίτερο συμβολικὸ νόημα;

Βέβαιο εἶναι ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἀψίδας τῆς Καστάνιας ἀνταποκρίνεται πλήρως στὸ τυπικὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ 11ου αἰώνα, ποὺ τὸ ἀπαρτίζουν ἡ Παναγία στὴν κόγχη, οἱ μετωπικοὶ ἱεράρχες στὸν κύλινδρο καὶ μία διακοσμητικὴ ζώνη στὸ κάτω μέρος στερημένη ἀπὸ κάθε συμβολικὸ περιεχόμενο. Ἡ διακοσμητικὴ αὐτὴ ζώνη συνήθως εἰκονίζει ὀρθομαρμάρωση καὶ ὄχι ὕφασμα καὶ συνεχίζεται καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν ἀψίδα, στοὺς ὑπόλοιπους τοίχους τῆς ἐκκλησίας. Πρβ. τὴν Παναγία τῶν Χαλκῶν καὶ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἀρχιερέου Μιχαὴλ στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου.⁴ Ἀνάλογο εἶναι τὸ εἰκονογρα-

1. Cozzi, Soggetti profani (1976), 1-83, πίν. 1-31. DALLA BARBA BRUSIN—LORENZONI, Aquileia (1968), 89-93. MORGAGNI-SCHIEFFRER, Aquileia (1972), 340-341. ZOVATTO, Portogruaro, Concordia, Summaga, Sesto al Reghena, Caorle (1971), 65-75. Πρβ. ERRARD-GAYET, Ravenne et Pomposa, πίν. XVIII γιὰ τὴν πτυχωτὴ ποδέα στὴν Pomposa.

2. RESTLE, Asia Minor (1967), πίν. 328. THIERRY, Aşikeli Ağa Kilisesi, CArch 1968, εἰκ. 3.

3. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 60. ΟΡΑΝΑΝΔΟΣ, Πάτμος (1970), 124, εἰκ. 94 καὶ 52, ὅπου γίνεται σύγκριση μὲ δυτικὰ παραδείγματα. ΟΡΑΝΑΝΔΟΣ, Ἄρτα, ABME 1936, 141 καὶ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, σ. 43, σημ. 25. DIEHL, Abou Gosh, CRAI 1924, 92. STRIKER-DOĞAN KUBAN, Kalenderhane Camii, DOP 1968, εἰκ. 11, 15, 16. NAUMANN-BELTING, Euphemia Kirche (1966), πίν. 23b-c καὶ 24b. GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, DOP 1978, εἰκ. 4. MOURIKI, Platsa (1975), εἰκ. 45.

4. PAPAΔΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκῶν (1966), εἰκ. 6. POWSTENKO, Saint Sophia Kiev (1954), πίν. 141-

φικό πρόγραμμα στην κεντρική άψίδα της 'Αγίας Σοφίας του Κιέβου και της 'Αγίας Σοφίας της 'Αχρίδος, μόνο που στα δύο αυτά μνημεῖα παρεμβάλλεται συμπληρωματικά ἡ Κοινωνία τῶν 'Αποστόλων ἢ ἡ Προσκομιδῆ.¹

"Ομοῦς ἡ ποδέα τῆς Καστάνιας, καθὼς ἐξαίρεται λόγω μεγέθους και λόγω περιορισμοῦ της μέσα στην άψίδα, φέρνει ἀμέσως στὸ νοῦ τὸν 'Επιτάφιο τῆς Σαμαρίνας, ὅπως εἰκονίζεται πάνω ἀπὸ τοὺς μετωπικούς ἱεράρχες.² Ἐχει μήπως ἡ ἀπεικόνιση τῆς ποδέας αὐτῆς στην Καστάνια καμμιά σχέση με τὸν 'Επιτάφιο τῆς Σαμαρίνας; Μήπως ὁ ζωγράφος ἐμπνεύσθηκε τὴν ποδέα ἀφοῦ εἶδε τὴ Σαμαρίνα ἢ μήπως και τὰ δύο μνημεῖα ξεκίνησαν ἀπὸ ἓνα ἀπώτερο κοινὸ πρότυπο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχουν και τὰ δύο ἀπομακρυνθεῖ;³

'Η ποδέα τῆς Καστάνιας πάντως μπορεῖ με λίγη φαντασία νὰ ἐκληφθεῖ εὐκόλα ὡς προβολὴ πάνω στὸν τοῖχο μιᾶς 'Αγίας Τράπεζας σκεπασμένης με μία πραγματικὴ κεντητὴ ποδέα. Μιὰ τέτοια ἀπεικόνιση 'Αγίας Τράπεζας με τοὺς ἱεράρχες νὰ στέκουν γύρω της θὰ εἶχε νόημα ταυτόσημο με τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ-Ἄμνοῦ. Δηλαδή και στὴ μία περίπτωση και στην ἄλλη οἱ ἱεράρχες θὰ ἦταν συλλειτουργοῦντες, στὴ μία περίπτωση προσκλίνοντες πρὸς τὸ πλάι και στὴν ἄλλη νοούμενοι ὡς προσκλίνοντες πρὸς τὰ ἔμπρός, δηλαδή πρὸς τὴν πραγματικὴ 'Αγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας πού βρίσκεται ἐνώπιόν τους.

Τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἱεράρχες εἰκονίζονται συγκεκομμένοι συντελεῖ στὸ νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι οἱ ἱεράρχες στέκουν πίσω ἀπὸ τὴν ποδέα, ἢ ὅποια κρύβει τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός τους. Τὸ ὅτι δὲν κρατοῦν εἰλητάρια δὲν ἔχει ιδιαίτερη σημασία σὲ ἓνα μεταβατικὸ σχῆμα.

'Επίσης ἡ ἐντύπωση πού δίνει ἡ ποδέα στην Καστάνια δὲν ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὴν ἐντύπωση πού δίνει ἡ 'Αγία Τράπεζα, πάνω στην ὅποια εἶναι ξαπλωμένος ὁ Χριστὸς-Ἄμνος στὸ Kurbinovo.⁴ Ἀκόμα πλησιέστερη εἶναι ἡ ἐντύπωση πού δίνει ἡ 'Αγία Τράπεζα στην Κοινωνία τῶν 'Αποστόλων στὴ Nerezi και

142. Ἡ ποδέα στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἶναι κάτι μεταξύ ἀπομιμήσεως μαρμαροθετήματος (opus sectile) και ἀπομιμήσεως κεντητοῦ ὑφάσματος. Συγγενεῖς πάντως με ἄλλες καθαρὲς ἀπομιμήσεις μαρμαροθετήματος στὸν ἴδιο ναὸ (αὐτόθι πίν. 26).

1. POWSTENKO, Saint Sophia Kiev (1954), εἰκ. στὴ σ. 116, σ. 120, πίν. 31. HAMANN-MACLEAN και HALLENSLEBEN (1963), πίν. 5. GRABAR, Choeur de Sainte Sophie, CArch 1965, 260 και BABIĆ, Studenica, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 32. Βλ. και ἄνωτέρω σ. 20, σημ. 1 και κατωτέρω σ. 29, σημ. 1.

2. MILLET, Recherches (1960), εἰκ. 536. GRIGORIADOU-CABAGNOLS, Samari, CArch 1970, εἰκ. 4. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Σάμορι, ΕΕΘΣΑΙΠΘ 1972, πίν. 7α.

3. Στὸ σημεῖο αὐτὸ μπορεῖ ἴσως νὰ γίνει ἓνας ἀκόμη συσχετισμὸς, καθαρὰ ὑποθετικός, με ἓνα τρίτο μνημεῖο, τὸν Ἅγιο Σώζοντα Γερακίου, και νὰ ἀναζητηθεῖ ὁ λόγος τῆς τοποθετήσεως τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου ἀμέσως πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν «Συλλειτουργούντων Ἱεραρχῶν» σὲ ἓνα συμμετρὸ και μία ἀπόδοση κατ' ἀναλογία με τὴν ἀπόδοση τοῦ Ἐπιταφίου ὅπως αὐτὴ γίνεται στὴ Σαμαρίνα (ΓΚΙΑΟΥΡΗΣ, Ἅγιος Σώζων, AAA 1977, 87 και εἰκ. 4).

4. BABIĆ, Evêques officiants, Frühmittelalterliche Studien 1968, πίν. XXX.

τὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Manastir.¹ Ἡ ἀναλογία γίνεται ἀκόμα πιὸ χτυπητὴ ὅταν προσέξει κανεὶς ὅτι οἱ μορφές, ποὺ στέκουν πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα στὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων τῆς Nerezi καὶ τοῦ Manastir, εἰκονίζονται φυσικὰ συγκεκομμένες, ὅπως εἰκονίζονται συγκεκομμένοι οἱ ἱεράρχες στὴν Καστάνια.

Πάνω στὴν κόκκινη διαχωριστικὴ ταινία, ἀνάμεσα στοὺς ἱεράρχες καὶ τὴν ποδέα, ὁ τοῖχος εἶναι ἄγχιος σὰν νὰ στηριζόταν ἐκεῖ ράφι μεταξὺ ποδέας καὶ κτητορικῆς ἐπιγραφῆς. Στὴ θέση αὐτὴ τὸ ράφι δὲν μπορούσε νὰ εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Ἁγία Τράπεζα τῆς ἐκκλησίας. Μία ὅμοια κατασκευὴ ὑπάρχει στὴν Ἐγκλείστρα τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου στὴν Πάφο, ὅπου ἡ Ἁγία Τράπεζα ἐξέχει ἐπίσης σὰν ράφι ἀπὸ τὸν τοῖχο τοῦ ἱεροῦ² καὶ ὅπου ἡ ἐξέχουσα ἄκρη τῆς ἀκουμπᾶ σὲ ἓνα στήριγμα, ποὺ στέκει ὄρθιο παράλληλα πρὸς τὸν τοῖχο τῆς ἀψίδας. Ὁ τοῖχος σὲ ὅλο τὸ πλάτος του καὶ κάτω ἀπὸ τὴν Τράπεζα καὶ πέρα ἀπ' αὐτὴν, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, εἶναι διακοσμημένος μὲ μία ποδέα ποὺ μιμεῖται τεντωμένο ὕφασμα ὅπως στὴν Καστάνια. Τὸ σχέδιο ὅμως τοῦ ὕφασματος εἶναι ἀπλὸ καὶ ἀμελῶς ἐκτελεσμένο σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ περίτεχνο σχέδιο τῆς Καστάνιας καὶ μὲ τὴν κάποια ἐπιμέλεια στὴν ἐκτέλεσή του. Παρουσιάζει λοιπὸν ἐδῶ ἡ Καστάνια σοβαρὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν Ἐγκλείστρα. Τὸ δάπεδο δὲν σώζεται στὴν Καστάνια γιὰ νὰ μᾶς πληροφορήσει ἀν ὑπῆρχε στήριγμα τῆς Τράπεζας ἀνάλογο μὲ τῆς Ἐγκλείστρας (πίν. II).

Ἡ ἀπόδοση συμβολικοῦ περιεχομένου στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἀψίδας εἶναι ἴσως πολὺ παρακινδυνευμένη. Προβληματίζει ὅμως ἡ ἐξαιρετικὴ θέση τῆς ποδέας μέσα στὸ ἱερὸ καθὼς καὶ οἱ συγκεκομμένες μορφές τῶν ἱεραρχῶν μέσα στὴν ἀψίδα τῆ στιγμῆ ποὺ δύο ἄλλοι ἱεράρχες σὲ πολὺ κοντινὴ θέση, στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο, δεξιὰ καὶ ἀριστερά τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἰκονίζονται ὁλόσωμοι (πίν. XXXVIII).

Εἶναι πιθανὸν ὅτι, πρὶν ἀρχίσουν νὰ εἰκονίζονται οἱ καλούμενοι «συλλειτουργοῦντες», ποὺ προσκλίνουν πρὸς τὸν Ἄμνὸ τὸν εἰκονιζόμενον στὴ μέση τῆς ἀψίδας, κάποιοι ἢ κάποιοι εἶχαν ἤδη φαντασθεῖ ὡς συλλειτουργοῦντες στὸ μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας τοὺς ἱεράρχες τοὺς ζωγραφισμένους μετωπικοὺς στὸν κύλινδρο τῆς ἀψίδας. Δὲν χρειάζόταν ἄλλωστε καὶ πολλὴ φαντασία. Ἡ μεταλλαγὴ ἀπὸ τὴν ἔννοια τῶν μαρτυρούντων στὴν ἔννοια τῶν συλλειτουργούντων δὲν θὰ ἦταν πολὺ δύσκολη γιὰ τοὺς πιστοὺς, ποὺ παρακολουθοῦσαν τὸ μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας μέσα στὴν ἐκκλησία καὶ ποὺ ἐβλεπαν γύρω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τράπεζα, μέσα στὸ γῶρο τοῦ ἱεροῦ, καὶ ντυμένους μὲ τὴν ἴδια περίπου στολὴ

1. Αὐτόθι πίν. 23. DJURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 31.

2. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 60.

τοὺς ζωγραφισμένους ἱεράρχες καὶ τοὺς τελετουργοῦντες ἱερωμένους ἐπὶ τὸ αὐτό. Στὴν ἰδέα τῆς ἀπεικόνισης τῆς Συλλειτουργίας πάνω στὸν τοῖχο μπορεῖ μάλιστα νὰ συντέλεσε ἡ ἤδη ὑπάρχουσα πάνω στὸν τοῖχο ἀπεικόνιση τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων.¹ Καὶ σίγουρα τὴν πιὸ μεγάλη ὄθηση γιὰ νὰ διατυπωθεῖ εἰκονογραφικὰ ἡ νέα ἰδέα τὴν ἔδωσαν τὰ θεολογικὰ προβλήματα, ποὺ ἀπασχολοῦσαν τὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς, καὶ ἡ μέριμνά τους νὰ βροῦν ἐπιχειρήματα γιὰ τὰ θεολογικὰ τους πιστεύω.²

Γι' αὐτὸ εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα καὶ μετὰ, ἀπὸ τότε δηλαδὴ ποὺ δημιουργήθηκε ἡ εἰκονογραφία τῶν λεγομένων «Συλλειτουργούντων Ἱεραρχῶν» καὶ ποὺ ὑπῆρχε μέσα στὴ συνείδηση τῶν ζωγράφων καὶ μέσα στὴ συνείδηση τῶν πιστῶν ἡ γνώση τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ προγράμματος, ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ ἱεράρχες εἰκονίζονταν μετωπικοὶ κατὰ τὸ παλαιὸ εἰκονογραφικὸ σύστημα ἐνοοῦντο πάντα ὡς συλλειτουργοῦντες στὸ Μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ στάση τους. Ὑπὸ τὴν προϋπόθεση βέβαια ὅτι στὴν κόγχη θὰ βρισκόταν ἡ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα καὶ ὄχι ὁ Παντοκράτωρ ἢ ἄλλο θέμα.

Ἔτσι στὴν Καστάνια εἶναι φυσικὸ νὰ εἰκονίζονται μετωπικοὶ καὶ ὄχι προσκλίνοντες οἱ ἱεράρχες ἐὰν ὁ Ἄμνός νοεῖται ἐνώπιόν τους πάνω στὴν Ἁγία Τράπεζα τὴν πραγματικὴ, ἡ ὁποία συμπληρώνεται ἀπὸ τὴ ζωγραφιστὴ ποδέα. Στὴ Σαμαρίνα πάλι θὰ ἦταν περιεργὸ νὰ εἰκονίζονται προσκλίνοντες, ἀφοῦ ὁ Ἐπιτάφιος, ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸν Ἄμνόν, δὲν εἰκονίζεται στὸ ἴδιο ὕψος μὲ αὐτούς.

Ἐπαναλαμβάνω ὅτι ἡ πάρα πάνω ἐρμηνεῖα τῆς ποδέας εἶναι παρακινδυνευμένη καὶ δὲν τὴν ὑποστηρίζω. Ἀπλῶς τὴ θέτω. Εἶναι ὅμως γνωστὸ πῶς οἱ Βυζαντινοὶ ζωγράφοι ἐμπνέονται μιὰ ἰδέα ἀπὸ ἓνα εἰκονογραφικὸ θέμα, πρῶτα πλουτίζοντας το μὲ ἓνα νόημα, ποὺ ἀρχικὰ δὲν εἶχε, καὶ ἐν συνεχείᾳ μεταλλάσσοντας το σύμφωνα μὲ τὸ νέο αὐτὸ νόημα, ἐξειδικεύοντας πολλὰς φορές τὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος, ποὺ ἦταν ἀρχικὰ γενικότερο καὶ ἐπιδεικτικὸ νὰ δεχθεῖ πολλές ἐρμηνεῖες.³ Στὸ παραδοσιακὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα μὲ τὴν Παναγία, τοὺς μετωπικοὺς ἱεράρχες καὶ τὴν καθαρὰ διακοσμητικὴ ποδέα εὐκόλα μπορεῖ ἡ φαντασία τοῦ πιστοῦ νὰ ἀποδώσει ἓνα βαθύτερο καὶ συμβολικὸ νόημα. Δὲν χρειάζονται περισσότεροι ἀπὸ μερικοὺς ὑπαινιγμούς: στὴν προκειμένη περίπτωσιν ἡ μιὰ κάποια ἔξαρση ποὺ δίνεται στὴν ποδέα, οἱ συγκεκριμέναι μορφὲς τῶν ἱεραρχῶν καὶ κυρίως ἡ γνώση τοῦ πῶς ἐνοοῦντο καὶ πῶς ἐξωγραφίζοντο τὴν ἐποχὴ αὐτὴ οἱ ἱεράρχες τῆς κόγχης. Ἐνα ἀκόμα στοιχεῖο ἐνισχυτικὸ γιὰ τὴ

1. Βλ. σ. 20, σημ. 1 καὶ σ. 27, σημ. 1.

2. BABIĆ, *Evêques officiants*, *Frühmittelalterliche Studien* 1968, 368.

3. Βλ. σχετικὰ παρατηρήσεις γιὰ τοὺς Ἱεράρχες καὶ γιὰ τὸ Ἅγιο Μανδύλιο.

δημιουργία τῆς ἐντύπωσης αὐτῆς εἶναι ὅτι ἡ ποδέα παριστάνει ὕφασμα καὶ ὄχι τὴ συνηθέστερη στὴν παλαιὰ παράδοση ὀρθομαρμάρωση ἢ opus sectile.

4. Ἡ Ἀνάληψη

Στὸ μέτωπο τοῦ τόξου ποὺ περιβάλλει τὴν κόγχη, στὸ ἴδιο διάχωρο μὲ τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο εἰκονίζονται δύο ἄγγελοι ποὺ συγκλίνουν πρὸς τὸ κέντρο μὲ ἀρκετὰ ἔντονη κίνηση (πίν. II καὶ IX). Ἡ στάση τους δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τείνουν νὰ παρακολουθήσουν τὴν κλίση τοῦ τόξου, ὅπως τὴν παρακολουθοῦν ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τῆς κόγχης οἱ δύο ἄγγελοι ποὺ συνοδεύουν τὴν Παναγία. Ἐτσι τὸ καμπύλο τόξο τῆς ἀψίδας δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἐξαρθεῖ ἐπιτυχέστερα ἀπὸ ὅτι ἐξαίρεται μὲ τοὺς τέσσερις ἐλαφρὰ συγκλίνοντες ἀγγέλους καὶ μὲ τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο, ποὺ, παρ' ὅλο ὅτι εἰκονίζεται τετωμένο, τείνει καὶ αὐτὸ νὰ παρακολουθήσει τὴν καμπυλότητα τοῦ ἀρχιτεκτονήματος.

Οἱ δύο ἄγγελοι πλαισιώνουν συγχρόνως τὴ σύνθεση τῆς κόγχης καὶ ἐπαναλαμβάνουν τοὺς ἀγγέλους, ποὺ δορυφοροῦν τὴ Θεοτόκο. Διαφέρουν ὅμως ἀπὸ ἐκείνους, γιατί εἰκονίζονται ὀλόσωμοι, μὲ τὴν ἀρχαία στολή καὶ σὲ μιὰ στάση ἐλεύθερη, ἐνῶ οἱ ἄγγελοι τῆς κόγχης δὲν εἰκονίζονται ὀλόσωμοι, φοροῦν βυζαντινὴ ἐνδυμασία καὶ εἶναι σὲ μιὰ στάση ἱερατικῆ.

Ὁ δεξιὸς ἄγγελος τοῦ μετώπου εἶναι πολὺ κατεστραμμένος. Ἐτσι ὁ ἀριστερός, καθὼς ἐμφανίζεται πάνω στὸ μέτωπο μὲ ἔντονα κεντρομόλο κίνηση, μὲ ἀνοιχτὰ τὰ φτερά, μὲ τὸ σιῆπτρο στὸ ἓνα χέρι καὶ μὲ ἀνασηκωμένο τὸ ἄλλο, δίνει ἐκ πρώτης ὄψεως τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριὴλ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Μάλιστα ἡ πτυχολογία τοῦ ἱματίου του εἶναι ἡ τυπικὴ γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό.¹ Ὅμως δὲν ἀνήκει σὲ Εὐαγγελισμό, ἀλλὰ στὴ σύνθεση τῆς Ἀναλήψεως, ποὺ καταλαμβάνει ὀλόκληρη τὴν ἀνατολικὴ καμάρα τῆς ἐκκλησίας, μὲ τὸν Χριστὸ ἀναλαμβανόμενο ἀπὸ τέσσερις ἀγγέλους στὴν κλεῖδα καὶ μὲ τὰ δύο ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ πάνω στὶς γενέσεις, σὲ μιὰ διάταξη τυπικὴ κατὰ τὰ ἄλλα (πίν. X).²

Ἄλλὰ καὶ ἡ διάταξη αὐτὴ τῆς Ἀναλήψεως μὲ τοὺς ἀγγέλους πάνω στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο δὲν εἶναι μοναδική στὴν Καστάνια. Ὑπάρχει στὴν Εὐαγγελίστρια

1. Πρβ. Κουτσονένη καὶ Pskov (CARDA 1968, πίν. 12, καὶ LAZAREV, Murals and Mosaics, 1966, εἰκ. 78 στή σ. 100). Φυσιονομικὰ ὁ ἄγγελος αὐτὸς τῆς Καστάνιας μὲ τὴ λεπτὴ γαμψὴ μύτη, τὴν πλατιὰ σιαγόνα, τὸ χαμηλὰ τοποθετημένο στόμα καὶ τὰ μεγάλα μάτια μοιάζει μὲ μορφὲς στὸν Ἀη-Σπράττηγο Μπουλαριῶν καὶ κυρίως μὲ τὸν σεβίζοντα ἄγγελο τῆς κόγχης καὶ μὲ τὸν ἄγγελο ποὺ ἀνέχει τὴ δόξα τῆς Ἀναλήψεως. Βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Μάνη (1964), πίν. 27β, 29, 38β. Βλ. ἐπίσης κατωτέρω σ. 142.

2. KITZINGER, Palatina (1943), 277. BOYD, Monagri, DOP 1974, 301 καὶ JERPHANION, Date de Toquali, RA 1912, 251, εἰκ. 6, 7. ΕΥΓΡΟΠΟΥΛΟΣ, Προμετωπίς, ΕΕΒΣ 1937, 174. «Ἡ ὕπεράνω τοῦ ἱεροῦ καμάρα συμβολίζει τὸν μυστικὸν οὐρανόν, ὅπου ἀνῆλθεν ὁ Ἰησοῦς μετὰ τὴν Ἀνάληψιν».

τοῦ Γερακίου, στὸν Ταξιάρχη τοῦ χωριοῦ Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, στὸν Ἅγιο Παντελεήμονα Μπουλαριῶν, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο Γαρδενίτσας, τὸν Ἅγιο Νικήτα Ἄνω Πούλας, τὶς νεώτερες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου Γαρδενίτσας.¹ Μάλιστα στὶς πρώτες τέσσερις ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐκκλησίες, καὶ πιθανῶς καὶ στὶς ὑπόλοιπες δύο, εἰκονίζοταν στὴν κορυφὴ τοῦ μετώπου ἡ Παναγία τῆς Ἀναλήψεως ἀνάμεσα στοὺς δύο ἀγγέλους, στὴ θέση ὅπου στὴν Καστάνια εἰκονίζεται τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο. Ἡ διάταξη αὐτῆ τῆς Ἀναλήψεως, ποὺ στὴν οὐσία καταλαμβάνει καὶ συγχρόνως συνδέει ἀρρηκτα μεταξὺ τους ἕνα θόλο καὶ τέσσερις τοίχους, ἔχει ἐρμηνευθεῖ ὡς μεταφορὰ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος ἀπὸ παράσταση τρούλλου.² Ἴδια ἀκριβῶς εἶναι ἡ διάταξη τῆς Ἀναλήψεως στὴν Çarieli Kilisse, μόνο ποὺ δὲν βρίσκεται στὴν κεντρικὴ καμάρα τοῦ ἱεροῦ.³ Ἐνα πάρα πολὺ ἐνδιαφέρον κατάλοιπο τῆς διατάξεως αὐτῆς ὑπάρχει στὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ.⁴ Ἐκεῖ ἡ στενότητα τοῦ μετώπου τῆς ἀψίδας δὲν ἐπέτρεψε τὴν ἀπεικόνιση μορφῶν κι ἔτσι οἱ μὲν δύο ἀγγελοὶ μετακινήθηκαν πρὸς τὸ πλάι, στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο, ὅπου τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων, ἡ δὲ Παναγία μετακινήθηκε πρὸς τὰ ἐπάνω, στὴν καμάρα, ὅπου εἰκονίσθηκε κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ.

Ὅπως ἤδη προσέξαμε πάρα πάνω, στὴν Ἀνάληψη τῆς Καστάνιας λείπει ἡ Παναγία καὶ στὴ θέση της βρίσκεται τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο. Ὑπάρχει μία εἰκονογραφικὴ παράδοση τῆς Ἀναλήψεως μᾶλλον σπάνια, στὴν ὁποία λείπει ἡ Παναγία.⁵ Ἀνάμεσα στὶς διάφορες διακρίσεις τῶν τύπων τῆς Ἀναλήψεως, ποὺ ἔχουν ἐπιχειρηθεῖ γίνεται καὶ μία διάκριση κατὰ τὴν ὁποία ὁ τύπος ὅπου λείπει ἡ Παναγία θεωρεῖται ὅτι εἶναι ὁ ἱστορικὸς τύπος, σύμφωνα μὲ τὴ διήγηση τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων, ἐνῶ ὁ ἄλλος θεωρεῖται ὅτι εἶναι ὁ ἀφρημένος, δογματικὸς καὶ συμβολικὸς τύπος.⁶

1. Γιὰ τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου βλ. DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 3, COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), 74, καὶ ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Γεράκι, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 306. Γιὰ τὸν Ταξιάρχη τοῦ χωριοῦ Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας βλ. COUMBARAKI-PANSELINOU, αὐτόθι καὶ ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 35, σμ. 1. Γιὰ τὶς ὑπόλοιπες ἐκκλησίες, ποὺ εἶναι ὅλες στὴ Μάνη, βλ. ΓΚΙΟΛΕ, Θεολόγος Γαρδενίτσας, Λακωνικὰ Σπουδαὶ 1977, 54-55, ὅπου γίνεται παραπομπὴ στὸν ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ἅγιος Παντελεήμων Μπουλαριῶν, ΕΒΕΣ 1969-70, 450-451.

2. ΓΚΙΟΛΕ, Θεολόγος Γαρδενίτσας, Λακωνικὰ Σπουδαὶ 1977, 54.

3. Ε.δ. 55.

4. COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), εἰκ. 4 καὶ 26, σ. 73-74 καὶ 183.

5. Π.χ. στὴν Ayvali Kilisse, 913-920 μ.Χ., τὴν Tokali, τὸ Βελκάν, τὸ Κοκάρ (THIERRY, Asie Mineure, DOP 1975, 75 κέ.). Στὴν παράδοση αὐτὴ ἀποδίδεται καὶ ἡ Ὀμορφὴ Ἐκκλησιᾶ τῆς Αἴγνας (ΣΥΓΓΡΟΦΙΔΟΣ, Προμετωπὶς ΕΒΕΣ 1937, 165). Βλ. καὶ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Ἀνάληψη, ΕΒΕΣΑΠΘ 1974, 81. Σὲ πολὺ πρόωμὴ ἐποχὴ ὑπάρχει καὶ ἕνας μεταβατικὸς τύπος μεταξὺ Ἀναλήψεως καὶ Majestas Domini, ὅπου τὴν Παναγία ἀντικαθιστᾷ ὁ Ἰεζεκιὴλ στὸ παρεκλήσιο 45 τοῦ Bawit (IHM, Apsismalerei, 1960, 97-100).

6. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1966, 323-330. Ὁ Weitzmann λέει ὅτι ἡ Παναγία εἰσάγεται

Θά μπορούσε ίσως νά αποδοθεῖ ἡ Ἀνάληψη τῆς Καστάνιας στὸν ἱστορικὸ τύπο. Ἐν ὄψει ὅμως τῆς εἰκονογραφικῆς διατάξεως, ποὺ ὑπάρχει στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου καὶ τῆς ἄλλης ἐκκλησίης ποὺ εἶδαμε, θεωρῶ πιθανότερο ὅτι στὴν Καστάνια ἢ Παναγία τῆς ἀψίδας εἶναι συγχρόνως καὶ ἡ Παναγία τῆς Ἀναλήψεως. Αὐτὸ μᾶς φέρνουν αὐτόματα στὸ νοῦ οἱ Ἀναλήψεις, ποὺ ἀναφέραμε προηγουμένως. Μάλιστα σὲ ἐκκλησίαις, ὅπου ἡ Παναγία εἰκονίζεται ἤδη στὴν ἀψίδα, μιὰ δευτέρη ἀπεικόνισή της ἀποτελεῖ πλεονασμὸ. Τέτοιοι πλεονασμοὶ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας στὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων. Τέτοιοι πλεονασμοὶ θά ἦταν ἂν εἰκονίζονταν στὴν Καστάνια. Ἐπομένως πιστεύω ὅτι ἐκεῖ πρέπει νά αποδοθεῖ ἡ Ἀνάληψη τῆς Καστάνιας. Ἐπίσης πιστεύω ὅτι ἐκεῖ πρέπει νά αποδοθεῖ καὶ ἡ Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ τῆς Αἰγίνας, ὅπου λείπει ἡ Παναγία χωρὶς νά εἰκονίζονται οἱ ἄγγελοι στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο.¹

Βέβαια, ἀπὸ πολὺ νωρὴς ἤδη ὑπάρχουν ἐκκλησίαι, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ Παναγία καὶ στὴν ἀψίδα καὶ ἀνάμεσα στοὺς ἀποστόλους τῆς Ἀναλήψεως. Παράδειγμα τὸ κλασσικὸ μνημεῖο τοῦ 11ου αἰώνα, ἡ Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος.² Ἀλλὰ ἡ Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος εἶναι ἓνα ἔργο ποὺ ἀνήκει στὸ κύριο ρεῦμα τῆς τέχνης, ἐνῶ οἱ ἀπομονωμέναι ἐκκλησίαι σὲ διάφορα ἔκκεντρα μέρη τοῦ Ἑλλαδικοῦ χώρου, ὅπως στὴ Μάνη ἢ τὴν Αἰγίνα, μπορούσαν νά διατηροῦν παλαιότατες εἰκονογραφικὰ παραδόσεις μέχρι καὶ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα. Ἀκόμα περισσότερο ὅταν οἱ παλιῆς παραδόσεις ἐξυψηρετοῦσαν καὶ πρακτικὸ σκοπὸ, ὅταν διευκόλυναν δηλαδὴ στὴν οἰκονομία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ποὺ στὶς μικρὰς αὐτὲς περιφερειακὰς ἐκκλησίαις ἦταν συνήθως πολὺ περιορισμένη.

Ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ δὲν εἶναι ἀσυμβίβαστη μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται βρεφοκρατοῦσα. Γιατὶ ἔτσι ἐμφανίζεται μερικὰς φορὰς στὴν Ἀνάληψη, ὅποτε ἐκλαμβάνεται ὡς σύμβολο τῆς Ἐγσαρκώσεως σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸν ἀναλαμβάνομενο Χριστὸ, ποὺ εἶναι τὸ σύμβολο τῆς θείας φύσεώς Του. Στὸ Bawit, ἄλλης βέβαια ἐποχῆς, ἡ Ἀνάληψη μὲ τὴν ἔνθρονη βρεφοκρατοῦσα θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ ξεχωριστὸ τύπο.³

στὴν Ἀνάληψη γιὰ νά δηλώσει τὸ δόγμα τῆς Ἐγσαρκώσεως καὶ ὅτι μὲ αὐτὴ τὴν ἔννοια τῆς ταιριάζει ὁ ἱερατικὸς τύπος (WEITZMANN, *Loca Sancta*, DOP 1974, 43). Ἐπίσης θεωρεῖται ὅτι στὸν δογματικὸ τύπο ἀνάμεσα στοὺς δώδεκα συγκαταλέγονται ὁ Μῆρκος καὶ ὁ Λουκᾶς ἀφαιρουμένον δὺο ἄλλων ἀποστόλων, ὅτι οἱ ἀπόστολοι ἔχουν φωτοστέφανα καὶ ὅτι οἱ 4 εὐαγγελιστὰς καὶ ὁ Παῦλος κρατοῦν βιβλία ἢ εἰλητό. Ἄλλου πάλι ἡ παρουσία τοῦ Παύλου, τοῦ Λουκᾶ καὶ τοῦ Μάρκου θεωρεῖται λαϊκὸ στοιχεῖο.

1. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 1925, εἰκ. 10.

2. HAMANN-MACLEAN καὶ HALLENSLEBEN (1963), εἰκ. 18. DJURIĆ, *Saint Sophia Ohrid* (1963), εἰκ. 10.

3. Βλ. IHM, *Apsismalerei* (1960), 107. CLÉDAT, Baouit, CRAI 1904, πίν. 1. MASPERO, Baouit, CRAI 1913, εἰκ. 1. VOLBACH — LAFONTAINE-DOSOGNE (1968), πίν. L, ὅπου ἡ Ἀνάληψη παίρνει ἐσαχολογικὸ περιεχόμενο. Σὲν συμμετέχουσα ἄλλωστε σὲ μιὰ σύνθεση ποὺ ὑποβάλλει καὶ τὴν ἰδέα τῆς Ἀναλήψεως θεωρεῖται ἡ ὄρθια Παναγία στὴν ἀψίδα τῆς Cefalu (DEMUS, Sicily, 1949, 312, εἰκ. 1).

Ἐξ ἄλλου εἶναι γνωστὸ ὅτι ποικίλες διασυνδέσεις γίνονται στὸ νόημα τῶν διαφόρων συνθέσεων μέσα στὴν ἐκκλησία.¹ Καὶ ὅπως ἡ περιγραφή τοῦ Φωτίου ἀποδεικνύει ὅτι συσχετίζεται σὲ μία εἰκονογραφικὴ ἐνότητα ἡ Πλατυτέρα τῆς Ἀψίδας μὲ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου, ἔτσι δὲν εἶναι ἀδύνατος ὁ συσχετισμὸς τῆς Παναγίας στὴν Ἀψίδα τῆς Καστάνιας μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Ἀναλήψεως στὴν καμάρα.² Οὔτε αὐτὸ ἀποκλείει τὸν συσχετισμὸ τῆς καὶ μὲ τὸν Παντοκράτορα, ποῦ ἐνδεχομένως βρισκόταν στὸν τροῦλλο.

Μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα στὴν Καστάνια θὰ φαινόταν ἀκόμα πιὸ εὐλογητὴ ἂν ἡ Παναγία στεκόταν μόνη στὴν Ἀψίδα χωρὶς δορυφοροῦντες ἀγγέλους. Τὰ δύο ἀνόμοια ζεῦγη τῶν ἀγγέλων ποῦ τὴν περιβάλλουν, χαλαρώνουν κάπως τὴν ὑπόθεση αὐτή. Ἀλλὰ μὲ τὴ δυνατότητα τῶν πολλαπλῶν συσχετισμῶν, ποῦ παρέχει ἡ βυζαντινὴ παράδοση, θὰ μπορούσαμε νὰ βλέπομε τὴν Παναγία ὡς δορυφορούμενη ἀπὸ τὸ πρῶτο ζεῦγος, ὅταν τὴ βλέπομε ὡς Παναγία τῆς Ἀψίδας καὶ ὡς δορυφορούμενη ἀπὸ τὸ δεύτερο ζεῦγος ὅταν τὴ βλέπομε ὡς Παναγία τῆς Ἀναλήψεως.³

Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στοὺς δύο ἀγγέλους, ποῦ εἶναι τὸ πιὸ χτυπητὸ στοιχεῖο τῆς Ἀναλήψεως, μπορούμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἔχουν καὶ ἓνα δεύτερο πρόσθετο νόημα, λόγῳ τῆς θέσεως στὴν ὁποία βρίσκονται. Μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς οἱ ἄγγελοι φύλακες τοῦ ἱεροῦ σύμφωνα μὲ μιὰ ἄλλη πολὺ παλαιὰ εἰκονογραφικὴ παράδοση. Τὸ γεγονός ὅτι δὲν εἶναι μετωπικοὶ δὲν ἐμποδίζει τὴν ἐρμηνεῖα αὐτή, γιατί, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Demus, μέσα στὸν 12ο αἰῶνα ἡ μετωπικότητα τῶν ἀγγέλων τοῦ βήματος μετατρέπεται σὲ ὄψη τριῶν τετάρτων.⁴

Βασικὰ ὅμως οἱ δύο αὐτοὶ ἄγγελοι τοῦ ἀνατολικοῦ μετώπου ἡγοῦνται τῶν ἡμιχορίων τῶν ἀποστόλων, τὰ ὁποῖα εἰκονίζονται στὶς γενέσεις τῆς καμάρας πάνω στὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο τοῖχο τῆς ἐκκλησίας. Μολονότι κινοῦνται πρὸς τὰ ἔμπροσ, στρίβουν τὸ κεφάλι ἀπότομα πρὸς τὰ πίσω κοιτάζοντας τοὺς ἀποστόλους καὶ σηκώνουν τὸ χέρι ψηλὰ δείχνοντας τὸν ἀναλαμβανόμενον Χριστό.⁵ Στὸ βάθος

1. Βλ. ἀνωτέρω περὶ ἱεραρχῶν τῆς Ἀψίδας.

2. IHM, *Apsismalerei* (1960), 109.

3. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο γιὰ τοὺς ἱεράρχες τῆς Ἀψίδας (double grille).

4. DEMUS, *Sicily* (1949), 312, ὅπου σημειώνεται ἐπίσης ὁ διπλὸς προσρισμὸς τῶν ἀγγέλων στὴν Cefalu.

5. Ἡ χειρονομία μὲ τὴν παλάμη τοῦ σηκωμένου χεριοῦ γυρισμένη πρὸς τὰ ἔξω ἐρμηνεύεται συνήθως ὡς χειρονομία μαρτυρίας ἢ θαυμασμοῦ ἢ διδασκαλίας. Νομίζω ὅτι καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς ἔννοιες μαζί συνθέτουν τὸ νόημά τῆς. Ἐδῶ ὅμως ἐπειδὴ πρόκειται περὶ ἀγγέλων, ποῦ εἶναι γνωστές τῶν θεῶν πραγματῶν καὶ ἐπομένως δὲν εἶναι φυσικὸ νὰ ἐκπλήσσονται, πρέπει μᾶλλον νὰ ἔχει ἀτονήσει ἡ ἔννοια τοῦ θαυμασμοῦ καὶ νὰ κυριαρχοῦν οἱ ἔννοιες τῆς μαρτυρίας καὶ τῆς διδασκαλίας. Βλ. JERPHANTON, *Cappadocce*, T (1925), 93. GRABAR, *Martyrium II* (1946), 154, σμ. 2, 154, σμ. 3. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Ἀνάληψη, ΒΕΠΣΑΠΘ 1974, 81.

υπάρχει ἡ τυπικὴ ἐπιγραφή τῆς Ἀναλήψεως παρμένη ἀπὸ τὶς Πράξεις: δεξιὰ μὲν *ANTPEC ΓΑΛΗΛΗ ΤΗ ΕΣΤΟΙΚΑΤΕ ΒΛΑΠΟΝΤΕΣ ΗΣΤΟΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ* καὶ ἀριστερὰ *ΥΟΤΟC Ο Ι(ΗCΟΥ)C Ο ΑΝΑΛΗΦΘΗC ΑΨ ΟΙΜΟΝ ΗCΤΩΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ*. Ἐδῶ γίνεται εὐρεία χρῆσις τοῦ Η ἀντὶ τοῦ Ι, ποὺ ὀφείλεται στὴν ὑπερβολικὴ μέριμνα τοῦ ζωγράφου νὰ μὴ περιπέσει στὶς ἀπλουστεύσεις τῆς καθομιλούμενης γλώσσας, καὶ ποὺ ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο μιᾶς γενικότερης καὶ ἔντονα αἰσθητῆς ἐπιδιώξεως του νὰ ἐπιτύχει ἕνα χαρακτήρα εὐγενείας. Στὰ πλαίσια τῆς Ἰδίας προσπάθειας ἐντάσσεται ἡ ἀντικατάστασις τοῦ Ε μὲ τὸ ΑΙ στὴ λέξι «βλέποντες». Ὅσο γιὰ τὸν τύπο «βλέποντες» αὐτὸς ἐναλλάσσεται μὲ τὸν τύπο «ἐμβλέποντες» στὶς ἐκδόσεις τῶν Πράξεων.

Ἐτσι ὅπως εἰκονίζονται στὸ μέτωπο τοῦ τόξου οἱ δύο ἄγγελιο εἶναι σὰν νὰ βρίσκονται σὲ μία θέσι πιὸ προωθημένη, σὰν σὲ ἕνα μπαλκόνι θὰ λέγαμε, μπρὸς ἀπὸ τὸ μέρος ὅπου κινουῦνται οἱ ἀπόστολοι. Ἀριετὲς φορὲς στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μιὰ εἰκονογραφικὴ σύνθεσις ἐκτυλίσσεται σὲ περισσότερες ἀπὸ μία ἐπιφάνειες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀνάληψι στὴν Εὐαγγελίστρια τοῦ Γερακίου καὶ τὶς ἄλλες ἐκκλησίαι, ποὺ ἀναφέραμε προηγουμένως, τὰ πιὸ γνωστὰ παραδείγματα εἶναι οἱ ζωφόροι τῶν ἀγγέλων ποὺ κατὰ τὸν Grabar πιθανῶς συνανήκουν μὲ τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος, ὁ Εὐαγγελισμὸς, ἡ Γέννησι καὶ ἡ Ὑπαπαντὴ στὴν Palatina, οἱ ἄγγελο ποὺ προσκλίνουν στὴν Παναγία καὶ οἱ ἄγγελο ποὺ προσκυνοῦν τὸν Χριστὸ Ἐμμανουὴλ στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς, ἡ συνεχῆς σύνθεσις Ἐλκομένου καὶ Σταυρώσεως, ποὺ ἐκτυλίσσεται σὲ τρεῖς ἐπιφάνειες στὴν Ἐγκλείστρα τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου στὴν Πάφο, ἡ Ἀνάληψι στὴν Elmale Kilsisse, ἡ Γέννησι στὴν Karanlik Kilsisse κ.ἄ.¹

Παρατηροῦμε ὅμως καὶ κάτι ἀκόμη. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτά, ὅπως στὶς Ἀναλήψεις ποὺ ἀναφέραμε, στὴν Ἀχρίδα, στὴν Καστοριά, σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις στὴν Καππαδοκία, ἢ ἴσως ἀκόμη καὶ στὴν Ἐγκλείστρα, ἡ ἐπέκτασι μιᾶς συνθέσεως σὲ διάφορες ἐπιφάνειες γίνεται κατὰ τρόπο ποὺ δίνει περισσότερο μεταξὺ τους τὰ στοιχεῖα τῆς εἰκόνας καὶ ποὺ διασυνδέει καλύτερα μεταξὺ τους καὶ αὐτὰ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα καὶ ὑπογραμμίζει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωσι τοῦ κτηρίου. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις ὅμως τὸ σχόρπισμα μιᾶς σκηνῆς σὲ περισσότερες ἐπιφάνειες, ὅταν μάλιστα γίνεται κατὰ τρόπο ἀσύμμετρο καὶ

1. GRABAR, Choeur de Sainte Sophie d'Ochrid, CArch 1965, 265. DEMUS, Sicily (1949), 211, 218, εἰκ. 12, 17. BECK, Palatina, Byzantion 1970, πίν. VII-VIII. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά (1953), πίν. 6. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, 148, εἰκ. 33-34. RESTLE, Asia Minor (1946), 392, πίν. 200, 201, 227-229. JERPHANION, Cappadoce, A (1928 καὶ 1934), πίν. 104₃, 116₁, 120₃₋₄, 127₂, 192₂, 140₁. CORMACK, Cappadocia, JBAA 1967, 36.

συμπωματικό, ὀδηγεῖ μᾶλλον σὲ μιὰ χαλάρωση, ποὺ ἐπηρεάζει δυσμενῶς καὶ τὴν εἰκονογραφικὴ σύνθεση, κυρίως ὅμως τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση τοῦ κτηρίου. Νομίζω ὅτι ἡ Καστάνια πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς δύο περιπτώσεις. Ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου, ὁ κάθε ἕνας ἄγγελος ἀναστέλλει στιγμαῖα τὴν ὀριζόντια κίνηση τῶν ἀποστόλων καὶ τὴ μεταβιβάζει κατακόρυφα πρὸς τὰ πάνω, ἐκεῖ ποὺ βρίσκεται ὁ Χριστός. Χωρὶς βέβαια νὰ ὑπάρχει κανεὶς εἶδος ἄλλη σύγκριση, οἱ ἄγγελοι ἔχουν τὴν ἴδια αἰσθητικὴ λειτουργία μὲ τὶς στατικὲς μορφές, ποὺ κάνουν χρέη τροχονόμου στὶς γωνίες τῆς ζωφόρου τοῦ Παρθενῶνος. Ἀλλὰ ἐνῶ στὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνος ὑπάρχει ἡ κίνηση καὶ ἡ ἀναστολή τῆς πάνω σὲ ἓνα ὀριζόντιο ἄξονα, ἐδῶ ὑπάρχει πρῶτα μὲν ἡ ὀριζόντια κίνηση καὶ ἔπειτα ὄχι τόσο ἡ ἀναστολή τῆς, ποὺ εἶναι στιγμαῖα μόνον, ὅσο ἡ ἐκτροπὴ τῆς πρὸς μιὰ ἄλλη κατεύθυνση.

Ἀντίθετα μὲ τὰ συνηθισμένα σχήματα τῆς Ἀναλήψεως, ὅπου οἱ ἀπόστολοι εἶναι παλαιότερα στατικοὶ καὶ ἀργότερα κεινημένοι μὲν ἀλλὰ μὲ μιὰ κατακόρυφη γενικὴ κατεύθυνση πρὸς τὸν ἀναλαμβάνόμενο Χριστό, στὴν Καστάνια οἱ ἀπόστολοι παρουσιάζουν μιὰ γενικὴ ὀριζόντια κίνηση, περισσότερο μάλιστα αἰσθητὴ στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο. Ἔτσι παρ' ὅλο ποὺ μέσα στὰ δύο ἡμιχόρια ὑπάρχουν εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ποὺ προσιδιάζουν στὴν Ἀνάληψη, ὅπως π.χ. τὸ ζεῦγος τῶν ἀντινότων στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο, ὅμως ἡ γενικὴ ἐντύπωση θυμίζει περισσότερο Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων ἢ τὸ «Πορευθέντες Μαθητεύσατε» καὶ ὄχι τὴν Ἀνάληψη. Τὴν ἴδια ὀριζόντια γενικὴ κίνηση παρουσιάζει τὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου.¹ Τὴν ὀριζόντια κίνηση μὲ τὴν ἐν συνεχείᾳ ἐκτροπὴ τῆς τὴ βρισκομε καὶ στὴν Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου, ὅπου ὅμως ἀποδίδεται ζωγραφικὰ πάνω σὲ μιὰ ἐπιφάνεια καὶ περνᾷ μᾶλλον ἀπαρατήρητη, ἐνῶ ἐδῶ μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἀποδίδεται πλαστικὰ μέσα στὸ χῶρο.²

Σὲ ἀντίθεση μὲ αὐτὴ τὴν ὀριζόντια κίνηση τῶν ἀποστόλων ἔρχονται οἱ ἔντονα κατακόρυφες γραμμὲς τῆς πτυχολογίας τους. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶναι καὶ πάλι πιὸ ἔντονο στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο (πίν. VIII σὲ σύγκριση μὲ πίν. XI).

1. ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Γεράκι, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 308, εἰκ. 3. Βλ. καὶ σ. 42, σημ. 2.

2. Στατικοὶ εἶναι οἱ ἀπόστολοι καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους στὰ Φριλιγγιάνικα Κυθήρων (ΑΔ 20, 1965, Χρονικά, πίν. 190β), κ.ἄ. Στὴν Ἀνάληψη οἱ ἀπόστολοι εἶναι σχεδὸν πάντα ἐξαιρετικὰ κεινημένοι. Παραδείγματα τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Rabbula (Cecchelli — Furlani — Salmi, Rabbula, 1959, εἰκ. 13), ἡ Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης (Diehl — Le Tourneau — Saladin, Salonique, 1918, πίν. XLV. Beckwith, Byzantine Art, 1970, εἰκ. 162), ἡ Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος (Boschkov, Bulgarische Malerei, 1969, εἰκ. 23. Hamann-Maclean καὶ Hallensleben, 1963, εἰκ. 10), τὸ Περαχωριὸ (Megaw-Hawkins, Perachorio, DOP 1962, εἰκ. 38 καὶ 39), τὸ Ρεῶ (Hamann-Maclean καὶ Hallensleben, 1963, πίν. 101) κ.ο.κ. Γιὰ τὴ διαφορά μεταξὺ τῶν ἀποστόλων στὴν Ἀνάληψη καὶ τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων βλ. Megaw-Hawkins, Perachorio, DOP 1962, πίν. 21-22 καὶ πίν. 38-39. Γιὰ τὴν Ἁγία Τριάδα τοῦ Κρανιδίου βλ. Kalopissi-Verti, Kranidi (1975), πίν. 7 καὶ ἀκόμη καλύτερα Djuric, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 30.

Τώρα όταν προσέξει κανείς τους άποστόλους, και μάλιστα στο άριστερό ημιχόριο, διακρίνει μιὰ περαιτέρω εκλέπτυνση. Ἡ όρίζοντια κίνησή τους δέν εἶναι μιὰ καθαρή και μονοσήμαντη κίνηση πρὸς ἀνατολὰς πάνω σέ ἕνα μοναδικό ἄξονα. Ὅταν δεῖ κανείς τὴ σύνθεση λοξά, ἀπὸ τὴν κανονικὴ θέση τοῦ πιστοῦ μέσα στὴν ἐκκλησία (πίν. X), τότε βλέπει ὅτι ὁ κάθε ἀπόστολος ἀποκτᾷ ἀμέσως τρίτῃ διάσταση και φαίνεται νὰ προσκλίνει ὄχι τόσο πρὸς ἀνατολὰς ὅσο πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας ἀποσπώμενος ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια και κινούμενος πιά μέσα στὸν ἐλεύθερο χῶρο και ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Τὴν αἴσθηση αὐτὴ τῆς τρίτης διαστάσεως και τῆς κινήσεως μέσα στοῦ χῶρο τὴ δημιουργοῦν τὰ ἐξῆς στοιχεῖα:

1. Ἡ ἀλληλοδιάδοχη ἐναλλαγὴ τῆς κατακόρυφης μετὰ τὴ λοξὴ πτυχολογία σέ συνδυασμὸ μετὰ τις παρεμβαλλόμενες κατακόρυφες παράλληλες σκιές. Συγκεκριμένα οἱ κατακόρυφες πτυχολογίες, ποὺ πέφτουν ἀλληλοδιάδοχα και ρυθμικά ἀπὸ τὸ προτεταμένο ἀριστερὸ χέρι τριῶν ἀποστόλων, ποὺ στέκουν ὁ ἕνας πίσω ἀπὸ τὸν ἄλλον (Ἰωάννης, Μάρκος και Πέτρος), συνδυασμένες μετὰ τὴ σκιά ποὺ σχηματίζεται πίσω τους πάνω στὴν ὑπόλοιπη πτυχολογία, δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὅτι προβάλλουν μπρὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Σ' αὐτὲς προστίθεται ἡ κοντὴ πτυχολογία ποὺ πέφτει ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Θωμᾶ (πίν. X).

2. Ἡ ἔντονη προβολὴ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Θωμᾶ, μετὰ τὴ στροφή τοῦ προσώπου σχεδὸν κατὰ μέτωπον και τὸ βάθος ποὺ ἔχει ἡ πλάτη του σέ συνδυασμὸ μετὰ τὸ κεφάλι τοῦ ἄλλου ἀποστόλου ποὺ διακρίνεται ἀπὸ πίσω.

3. Τὰ προτεταμένα ἐπάλλληλα χέρια τοῦ Θωμᾶ καθὼς και ἡ σκιάσὴ τους.

4. Οἱ δύο καμπύλες παρυφές, ποὺ σχηματίζει κάτω ὁ χιτώνας τοῦ Ἰωάννου και τὸ γεγονός ὅτι ἡ μία ζωγραφίζεται χαμηλότερα ἀπὸ τὴν ἄλλη, πράγμα, ποὺ σέ συνδυασμὸ μετὰ τὴν ἀπόλυτα κατακόρυφη πτυχολογία τοῦ ὑφάσματος κάνει τὸν χιτῶνα νὰ φαίνεται ὡς δύο κυλινδρικές κολόνες, ποὺ ἡ μία βρῖσκεται λίγο πιὸ μπρὸς ἀπὸ τὴν ἄλλη.

5. Ἡ ἔντονη κατάμυρνη σκιά ποὺ δημιουργεῖται πλάι στοῦ δεξιὸ βραχίονα και τὸ δεξιὸ μῆρὸ τοῦ Θωμᾶ σέ συνδυασμὸ μετὰ τις παράλληλες ἔντονες σκιές ποὺ παρατηρήσαμε προηγουμένως στὰ ἱμάτια τοῦ Ἰωάννου και τοῦ Μάρκου.

6. Τὸ ἔντονα προτεταμένο και ἔντονα φωτισμένο ἀριστερὸ γόνατο τοῦ Θωμᾶ.

7. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ παρυφὴ τοῦ χιτῶνα και τὰ πόδια τοῦ Θωμᾶ εἶναι ζωγραφισμένα ὑψηλότερα ἀπὸ τους ἄλλους ἀποστόλους σέ συνδυασμὸ μετὰ τὴν ταλμηρότατη ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου, ποὺ κάνει τὸ ἱμάτιο μαζί μετὰ τὴν ἀνεμιζόμενη παρυφὴ τοῦ χιτῶνα.¹

1. Γιὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ τῆς ἀνεμιζόμενης παρυφῆς τοῦ χιτῶνα, ποὺ δημιουργεῖ ἕνα σχῆμα ὡς καμπανάκι

“Όλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πᾶνε χαμένα καὶ καμμία τέτοια ἐντύπωση δὲν δημιουργεῖται ὅταν κοιτάζουμε τὴ σύνθεση κατὰ μέτωπον. Ἄρκει μὴ σύγκριση τοῦ πίνακα VIII μὲ τὸν πίνακα X.

Ἡ αἴσθησις τῆς κινήσεως μέσα στὸ χῶρο καὶ ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἐνισχύεται ἀκόμα περισσότερο μὲ τὴ μεγάλη ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου ποὺ κάνει τὸ φτεροῦ τοῦ ἀγγέλου στὸ μέτωπο τοῦ τόξου τῆς ἀψίδας (πίν. IX καὶ X).

Ἔτσι εἶτε δοῦμε τοὺς ἀποστόλους ὡς στραμμένους πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἐκκλησίας εἶτε ὡς κινούμενους κατ’ εὐθεῖαν πρὸς ἀνατολάς, ὁ ἀγγελος συγκεντρώνει τὴν κίνησή τους, ποὺ εἶτε θὰ ἔφθανε σὲ ἀδιέξοδο στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο εἶτε θὰ χανόταν στὸ κενό, καὶ τὴν κατευθύνει πρὸς τὰ πάνω, πρὸς τὸν ἀναλαμβάνομενο Χριστό. Σὲ κάθε περίπτωσις ἡ αἰσθητικὴ λειτουργία τοῦ ἀγγέλου εἶναι ἐξ ἴσου σημαντικὴ. Στὴν πραγματικότητά ὅμως πιστεύω ὅτι ἡ πρόθεσις τοῦ ζωγράφου ἦταν νὰ δημιουργήσῃ μιὰ αἴσθησις ἐνδιάμεση, ἀμφιταλαντευομένη μεταξὺ τῶν δύο ἐντυπώσεων, ὅπως πολὺ ὠραῖα τὸ διατυπώνει ἡ Hadermann-Misguich λέγοντας: «des peintres de ce temps ont aimé les jeux formels dans lesquels s’interpénètrent et se confondent l’espace de l’image et celui du monument».¹

Στὸ δεξιὸ ἀγγελο δὲν ὑπάρχει ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου καὶ ἀπὸ ὅ,τι σώζεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ ἡμιχόριο ἢ τρισδιάστατη ἐντύπωση δὲν φαίνεται νὰ ἦταν ἐκεῖ τόσο ἔντονη παρ’ ὅλο ποὺ ἴσως ὑπῆρχε μιὰ μικρὴ ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου ἀπὸ τὸν ἀπόστολο Φίλιππο (πίν. XI). Ἐπίσης ὑπάρχει ἡ πρότασις τῶν χερῶν καὶ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Φιλίππου σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἐπικαλυπτόμενο κεφάλι τοῦ Σίμωνα καὶ σὲ ἀναλογία μὲ τὴν ἀντίστοιχη διάταξις τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου. Ἡ κακὴ διατήρησις δὲν ἐπιτρέπει περισσότερες συγκρίσεις οὔτε καὶ κανένα συμπέρασμα, γιὰτὶ δὲν μπορούμε νὰ ἀναπλάσουμε τὴν ἐντύπωση τοῦ συνόλου. Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι ὑπάρχει πράγματι μιὰ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς δύο πλευρές, ἀλλὰ ὅτι δὲν πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ στὴν ὑπαρξὴ δύο ζωγράφων. Τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ μὴν ἤθελε ὁ ζωγράφος νὰ ὑπάρχει τόση ἀναγλυφότητα καὶ στὶς δύο πλευρές. Μᾶλλον ἡ πρόθεσίς του ἦταν νὰ κρατήσῃ τὴ μία πλευρὰ πιὸ πίσω, γιὰτὶ ἡ πολλὴ ἀναγλυφότητα καὶ ἀντίρροπη ἐκατέρωθεν κίνησις ἀντικριστῶν μορφῶν, σὲ ἕνα τόσο στενὸ χῶρο, θὰ ἦταν ἐπικίνδυνη αἰσθητικῶς. Πάντως αὐτὸ δὲν εἶναι ἐφεύρεσις τοῦ ζωγράφου οὔτε καὶ ἄλλου μεσοβυζαντινοῦ ζωγράφου. Ἡ ἐκλέπτυνσις κατὰ

κάτω ἀπὸ τὴ σφιγμένη παρυφὴ τοῦ ἱματίου, βλ. κατωτέρω περὶ πτυχολογίας. Γιὰ τὴν ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων ἀπὸ τὶς μορφὲς καὶ ἡ ἐπικάλυψις τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ περιθώρια».

1. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 120.

τὴν ὁποία ἢ μία πλευρὰ παρουσιάζεται σὲ ὑψηλὸ ἀνάγλυφο καὶ ὑπερβαίνουσα τὸ πλαίσιο ἐνῶ ἢ ἄλλη παρουσιάζεται σὲ ταπεινὸ ἀνάγλυφο καὶ ἐπικαλυπτόμενη ἀπὸ τὸ πλαίσιο, ὀφείλεται σὲ ἀρχαία παράδοση.¹

Ἐνα πράγμα ποῦ πρέπει νὰ παραδεχθεῖ κανεὶς ὅτι μειώνει τὴν αἰσθητικὴ ἐντύπωση τῆς ὅλης εἰκονογραφικῆς συνθέσεως εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἀριστερὸς ἄγγελος εἰκονίζεται λίγο χαμηλότερα ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου (πίν. X).

Ἄν συγκρίνομε τὴν ἐκκλησία τῆς Καστάνιας μὲ τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου, ποῦ εἶναι ἓνα ἔργο μὲ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ ἄγγελος στὸ Γεράκι ἔχει μόνον δὲν εἶναι χαμηλότερα ἀλλὰ ἐξαιρεται ἐλαφρὰ λίγο πιο ψηλὰ ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους, τόσο μόνον ὅσο χρειάζεται.² Αὐτὴ ἡ διαφορὰ εἶναι πολὺ αἰσθητὴ καὶ στὶς ταινίες ποῦ πλαισιώνουν τὸ κάτω μέρος τῶν ζωγραφικῶν διαχωρῶν στὴν Καστάνια. Ἀντίθετα στὴ δεξιὰ πλευρὰ ὁ ἄγγελος εἶναι στὸ ὕψος τῶν ἀποστόλων καὶ ναὶ μὲν ἡ ταινία τοῦ πλαισίου του εἶναι χαμηλότερα ἀπὸ τὴν ταινία τῶν ἀποστόλων ἀλλὰ ἡ διαφορὰ δὲν εἶναι τόσο μεγάλη. Νομίζω ὅτι ὁ ζωγράφος ἔχοντας ἓνα πρότυπο, ποῦ ἔδινε ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸν ἀριστερὸ ἄγγελο, βρέθηκε ὑποχρεωμένος νὰ ἐπεκτείνει τὸ διάχωρο πρὸς τὰ κάτω, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ μὴ παραλείψει καμμιά ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες τοῦ προτύπου. Ἐκτός τῶν ἄλλων στὸν ἄγγελο αὐτὸ εἶναι συγκεντρωμένα ἐπὶ τὸ αὐτὸ τόσα μοτίβα πτυχολογίας, ποῦ θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἓνα λεξικὸ ἢ ἓνα δειγματολόγιο μοτίβων.³ Σὲ ὕψος χαμηλότερο ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν ταινία τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου εἶναι ἡ ταινία ποῦ πλαισιώνει τὸ κάτω μέρος τῆς συνθέσεως τῆς Παναγίας τῆς κόγχης (πίν. II).

Στὴν κλεῖδα τῆς καμάρας ὁ ἀναλαμβάνόμενος Χριστὸς δὲν φαίνεται καθαρὰ ἂν εἰκονίζεταν ὄρθιος ἢ καθιστός (πίν. X καὶ XII). Ἐπειδὴ ἡ πτυχολογία στὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος δείχνει κάπως πλατιά καὶ ἐπειδὴ τὸ σῶμα δὲν φαίνεται νὰ εἶχε μεγάλο ὕψος, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι μᾶλλον ἦταν καθιστός. Ἀντίστοιχα καὶ ἡ δόξα, μέσα στὴν ὁποία φέρεται ὁ Χριστός, εἶναι μὲν ἑλλειπτικὴ ἀλλὰ κάπως κοντὴ πλησιάζοντας σὲ σχῆμα τὸν κύκλο.⁴ Μέσα στὴ δόξα σώζεται ἡ συντομογραφία IC.

1. Βλ. σχετικὰ τὸ κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις, Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων ἀπὸ τὶς μορφές καὶ ἡ ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ περιθώρια».

2. DURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 3.

3. Βλ. κατωτέρω περὶ πτυχολογίας.

4. Γιὰ τὴν διάκριση σὲ τύπους ἀνάλογα μὲ τὴν στάση τοῦ Χριστοῦ βλ. DEWALD, Ascension, AJA 1915, 277-319, εἰκ. 1-26, καὶ Willoughby εἰς COLWELL-WILLOUGHBY, Karahissar (1936), 11, 247, καίτοι οἱ διακρίσεις μεταξὺ τῶν τύπων δὲν εἶναι πολὺ σαφεῖς. Ἐξ ἄλλου καὶ ἡ γεωγραφικὴ προέλευση ποῦ τοὺς ἀποδίδεται ἔχει ἀμφισβητηθεῖ. Βλ. MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 106-108. Γιὰ τὴ γενικότερη βιβλιογραφία τῆς

Ὁ Χριστὸς ἔχει ἓνα πολὺ ἐκφραστικὸ πρόσωπο μὲ συνεσπασμένα φρύδια καὶ ρυτιδωμένο μέτωπο. Εἰκονίζεται περιφροντικὸς σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή τοῦ Φωτίου.¹ Τὸ πρόσωπο εἶναι μετωπικόν, ἀλλὰ μὲ ἀρκετὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν ἀπόλυτην συμμετρίαν.² Παρατηρεῖται ὅτι καὶ τὸ ἰμάτιο καὶ ὁ χιτῶνας ἔχουν χρυσοκονδυλίες. Αὐτὸ συμβαίνει στὴν Καστάνια καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις ποὺ ἐμφανίζεται ὁ Χριστὸς μὲ χιτῶνα καὶ ἰμάτιο, δηλαδὴ στὴν Ἀνάληψη, τὴν Εἰς Ἄδου Κάθοδο καὶ στὰ χέρια τῆς Παναγίας Βρεφοκρατοῦσης στὴν ἀψίδα.³ Ἡ χρυσοκονδυλιὰ δὲν ἐμφανίζεται ἀλλοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παρυφή τοῦ χιτῶνα τοῦ Δίκαιου Ζαχαρία (πίν. XXII). Στὸν ἔνσταυρο φωτιστέφανο τοῦ Χριστοῦ ἡ κάθε κεραία κοσμεῖται ἀπὸ πέντε ἄσπρες στιγμὲς διατεταγμένους χιαστί. Ἐπίσης κάθε κεραία πλαισιώνεται ἐκατέρωθεν ἀπὸ ἓνα ζεῦγος λεπτῶν παράλληλων γραμμῶν. Τὰ ζεῦγη ποὺ πλαισιώνουν τὴν ἀριστερὴ καὶ τὴν ἐπάνω κεραία εἶναι ἄσπρα, ἐνῶ τὰ ζεῦγη ποὺ πλαισιώνουν τὴ δεξιὰ εἶναι σκοῦρα.

Στοὺς ἀγγέλους ποὺ ἀνέχουν τὴ δόξα ὁ ζωγράφος ὑπῆρξε ἐκλεκτικὸς. Τὸ ἓνα ζεῦγος στὸ ἐπάνω μέρος τῆς δόξας, εἶναι πολὺ κομψὰ ἀποδομένο. Τὸ σῶμα τους παίρνει ἓνα τοξωτὸ σχῆμα καὶ τὸ κεφάλι τους ἀκουμπᾷ ἀπαλὰ πάνω στὸ φωτεινὸ περίγραμμα ἔτσι ποὺ ὁ κάθε ἄγγελος ἀγκαλιάζει τὴ δόξα παρακολουθώντας τὸ περίγραμμά της (πίν. X καὶ XII). Συγχρόνως τὰ φτερά τους εἶναι ἀνοιγμένα καὶ τεντωμένα πρὸς τὰ ἐπάνω σὲ μιὰ κίνηση γεμάτη ἔνταση. Παρακολουθοῦν ὑπογραμμίζοντας τὸ τὸ τοξωτὸ πέρασ τῆς ἄντυγας. Τὸ ἄλλο ζεῦγος εἰκονίζονται γονατιστοὶ στὸν ἀέρα σὰν νὰ κρέμονται πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀποστόλων (πίν. VIII). Ὡς ἰδέα μοιάζουν πολὺ μὲ τοὺς ἀγγέλους τῆς Ἀναλήψεως στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης. Ἐκεῖ ὅμως ἡ ἴδια ἰδέα εἶναι ἀποδομένη μὲ περισσότερη φυσικὴ ἀλήθεια καὶ μὲ περισσότερη χάρη.⁴ Ἐδῶ ἡ διαφορὰ αὐτὴ τῆς διατάξεως ἀνάμεσα στὰ δύο ζεῦγη ὑπαγορεύθηκε σίγουρα ἀπὸ τὴν τρομερὰ μικρὴ καὶ περιορισμένη ἐπιφάνεια ποὺ διέθετε ὁ ζωγράφος. Παρατηροῦμε καὶ μιὰ ἄλλη διαφορὰ. Τὸ δεῦτερο ζεῦγος τῶν ἀγγέλων, αὐτοὶ ποὺ εἰκονίζονται συνεσταλμένοι, ἔχουν τοὺς βραχίονες ἐκτεταμένους κρατώντας τὴ δόξα σὲ μιὰ στάση ποὺ θυμίζει τὴ στάση δεήσεως, ἐνῶ ἀντίθετα τὸ πρῶτο ζεῦγος τῶν ἀγγέλων ἔχουν τοὺς βρα-

¹ Ἀναλήψεως βλ. SANDBERG-VAVALA, *Croce dipinta* (1929), 171-198. TSUJI, *Portes de Sainte Sabine*, CArch 1962, 16. SACROPOULO, *Asinou* (1966), 60-66. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΑΝ, Ἀνάληψη, ΕΕΠΕΑΠΘ 1974, 69-89. ΓΚΙΟΛΕΣ, Θεολόγος Γαρθενίτσας, *Λακωνικαὶ Σπουδαὶ* 1977, 44-55. MALMQUIST, *Kastoria* (1979), 67-69, σμ. 78-80.

1. FROLOW, *Deux sermons*, REB 1945, 43-91.

2. Πρβ. τὴν περιγραφή τοῦ Demus γιὰ τὸν Χριστὸ τοῦ Bargello στὸν DEMUS, *Sicily* (1949), 393: «The frontality is enlivened by subtle deviations from absolute symmetry deviations which are noticeable enough to prevent an effect of rigidity and slight enough to preserve the hieratic dignity of frontal representation».

3. Γιὰ τὸ χρυσοῦ ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ βλ. ἀνωτέρω περὶ Παναγίας τῆς ἀψίδας.

4. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μάνη* (1964), πίν. 81.

χίνους συνεσταλμένους κρατώντας τὴ δόξα μὲ τὰ χέρια κλειστά. Ὁ πρῶτος τρόπος, μὲ τὰ χέρια ἀνοιχτά, θεωρεῖται ὅτι ἀνήκει σὲ μιὰ παλαιότερη παράδοση καὶ ὁ δεύτερος, μὲ τὰ χέρια κλειστά, σὲ μιὰ νεώτερη παράδοση. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας ὑπῆρξε ἐκλεκτικός.¹

¹ Ἀλληλοεπικάλυψη παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὴ δόξα τοῦ Κυρίου καὶ τὰ φτερά καθὼς καὶ τὰ φωτοστέφανα τῶν ἀγγέλων. Ἐπειδὴ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ζωγραφίζονταν πλήρως ὅλες οἱ μορφές καὶ κατόπιν πάνω σὲ αὐτὲς ἐπιζωγραφίζονταν ὁτιδήποτε ἄλλο τὶς ἐπικάλυπτε, δὲν μπορούμε τώρα νὰ ποῦμε μὲ σιγουριὰ τί εἶναι τὸ ἐπικάλυπτον καὶ τί τὸ ἐπικαλυπτόμενο.² Νομίζω ὅτι μᾶλλον οἱ ἄγγελοι ἐπικάλυπταν τὴ δόξα, γιὰτὶ αὐτὸ εἶναι περισσότερο ἱκανοποιητικὸ αἰσθητικὰ. Ἴσως ὅμως ἡ δόξα ἀποδιδόταν διαφανῆς καὶ ἄφηγε νὰ διαφαίνονται ἀπὸ κάτω τὰ φτερά καὶ τὰ φωτοστέφανα.

Παράλληλα μὲ τὰ ἐκτεταμένα φτερά τοῦ πρώτου ζεύγους τῶν ἀγγέλων καὶ παράλληλα μὲ τὸ τοξωτὸ πέρας τῆς ἄντυγας ἐκτείνεται ἡ ἐπιγραφή:

Ἡ ΑΝΑΨΗΧ

Τὰ ἄλλα δύο φτερά, πιὸ μικρά, πιὸ ἀπομακρυσμένα καὶ μὲ μικρότερη σημασία ἀπὸ ζωγραφικὴ ἀποψη, παρουσιάζουν ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ συμμετρία. Αὐτὸ δημιουργεῖ μιὰ ἀντίθεση, εὐχάριστη αἰσθητικὰ, ποὺ προσφέρει ποικιλία στὰ ἐπιμέρους λεπτομερειακὰ στοιχεῖα χωρὶς νὰ ἀνατρέπει τὴ συμμετρικὴ αὐστηρότητα τῶν γενικῶν γραμμῶν. Εἶναι κάτι σὰν τὶς μικρὲς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴν συμμετρία, ποὺ τόσο εὐστοχα σχολιάζει ὁ Demus ἐν σχέσει πρὸς τὸν Χριστὸ τοῦ Bargello (πίν. XII).³

Τώρα σὲ μιὰ τρίτῃ ζώνῃ παράλληλῃ μὲ τὰ ἐκτεταμένα φτερά καὶ παράλληλῃ μὲ τὴν ἐπιγραφή ἐκτείνονται τὰ ἀνεμιζόμενα ἄκρα τῶν ἱματίων τῶν δύο ἀγγέλων (πίν. X). Ἡ διαμόρφωσή τους δὲν προσιδιάζει καθόλου πρὸς ἀνεμιζόμενο ὕφασμα, γιὰτὶ σχηματίζει τὸ συμμετρικὸ μοτίβο τῶν ἀντιτυπικῶν ζιγκ-ζάγκ ποὺ ταιριάζει σὲ πτυχολογία κατ' ἐξοχὴν στάσιμη.⁴ Δὲν εἶναι ὅμως παράλογος ὁ σχηματισμὸς ὅταν τὸν κοιτάζει κανεὶς ἀπὸ τὸ ἴδιο σημεῖο ἀπὸ τὸ ὁποῖο προορίζεται νὰ βλέπει τὰ ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων (βλ. πίν. X). Ὁ συνδυασμὸς ἐξ

1. JERPHANION, Cappadoce, T (1932), 392. Ἡ παλιὰ παράδοση διατηρεῖται βέβαια καὶ σὲ πολλὰ νεότερα μνημεῖα. Πρβ. τὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Κεραμὶ Νέξου, 13ου αἰῶνα (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Πρώτος Παλαιολόγους Ἀναγέννησις, ΔΧΑΕ 1964-65, πίν. 56, καὶ ΑΔ 28, 1973, Χρονικά, πίν. 513β καὶ 516α).

2. Πρβ. τὸ ἴδιο πράγμα στὴ Σταύρωση, ἀνάμεσα στὸ χέρι τοῦ Ἐκατόνταρχου, τὸ ρούχο τοῦ γλευζόντος Ἰουδαίου καὶ τὰ κράνη τῶν στρατιωτῶν (πίν. Γ καὶ XIV).

3. Βλ. σ. 39, σημ. 2.

4. HADERMANN, Kurbinovo (1975), 393. Ἡ συγγραφεὺς τὸ σχῆμα αὐτὸ τὸ ἑνομάζει double chute en zig-zag.

ἄλλου, πὺν κάνει ἡ ἄκρη αὐτῆ τοῦ ἱματίου τοῦ καθενὸς ἀγγέλου μὲ τὸ ἐκτετα-
 μένο φτερό, δημιουργεῖ δύο ἀντιτυπικὰ γεωμετρικὰ σχήματα, μέσα στὰ ὁποῖα
 πλαισιώνονται συμμετρικὰ τὰ δύο ἡμίση τῆς ἐπιγραφῆς $\dot{H} \text{ ANÁ} \quad \text{AHΨHC}$

Στὸ ἄλλο ζεῦγος τῶν ἀγγέλων ἀντίθεση μὲ τὴ συστολή τοῦ σώματος πα-
 ρουσιάζει, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀνοιχτὰ χέρια, τὸ ἀνεμιζόμενο ἱμάτιο τοῦ πρὸς ἀριστερὰ
 ἀγγέλου, πὺν ὑπερβαίνει τολμηρὰ τὸ πλαίσιο τῆς συνθέσεως (πίν. X). Ὁ πρὸς
 τὰ δεξιὰ ἄγγελος, καίτοι ἡ φθορὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας δὲν μᾶς ἐπιτρέπει
 νὰ εἴμαστε βέβαιοι, φαίνεται μᾶλλον ὅτι δὲν παρουσίαζε ὑπέρβαση τοῦ περιθω-
 ρίου. Ἐπίσης καὶ στοὺς ἡγεμόνες ἀγγέλους, πὺν εἰκονίζονται πᾶνω στὸν ἀνα-
 τολικὸ τοῖχο, ἡ ἴδια διαφορὰ παρατηρεῖται. Τὸ φτερὸ τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου
 κάνει μιὰ τολμηρότατη ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου, ἐνῶ ὁ δεξιὸς ἄγγελος δὲν κάνει
 καμμία ὑπέρβαση. Εἶναι ἄραγε αὐτὸ συμπτωματικὸ ἢ εἶναι μέρος ἐνὸς γενικό-
 τερου προγράμματος, πὺν εἶχε σκοπὸ νὰ ἐξάρει καὶ νὰ ἀποσπάσει τρόπον τινὰ
 ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τοῖχου ὀλόκληρο τὸ ἀριστερὸ ἡμισυ τῆς Ἀναλήψεως καὶ
 μόνο αὐτό; (πίν. II καὶ X)¹.

Ἡ ταύτιση τῶν ἀποστόλων γίνεται μὲ τὶς ἐπιγραφές τους. Στὸ ἀριστερὸ
 ἡμιχόριο ὑπάρχουν κατὰ σειρὰν προχωρώντας ἀπὸ ἀνατολῶν πρὸς δυσμᾶς οἱ
 συντομογραφίες $ΠΕ = Πέτρος$, $ΜΑΡ = Μᾶρκος$, $ΗΑ = Ἰάκωβος$, $ΙΩ = Ἰωάννης$,
 $ΘΟ = Θωμᾶς$, $ΜΑΝ = Μανθαῖος = Ματθαῖος$ (πίν. VIII). Ἀκέραιο σώζεται μό-
 νο τὸ πρόσωπο τοῦ Θωμᾶ καὶ τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Πέτρου, πὺν φαί-
 νεται ὅτι ἦταν ἀρκετὰ ἔντονα. Ὁ Ἰωάννης κρατεῖ τὸ εὐαγγέλιο μὲ τὸ ἀριστερὸ
 τοῦ χέρι, πὺν εἶναι σκεπασμένο μὲ τὸ ἱμάτιο. Ἐτσι στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο ὑπάρ-
 χουν δύο στοιχεῖα τοῦ δογματικοῦ τύπου, ἡ παρουσία τοῦ Μάρκου, πὺν ἦταν
 εὐαγγελιστῆς χωρὶς νὰ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς δώδεκα, καὶ τὸ εὐαγγέλιο πὺν κρα-
 τᾷ ὁ Ἰωάννης.

Στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο ἡ πρώτη ἀπὸ ἀνατολῶν μορφή συνοδεύεται ἀπὸ τὴ συν-
 τομογραφία $ΗΑ = Ἰάκωβος$ (πίν. XI). Αὐτὸ δὲν δημιουργεῖ δυσκολία, γιατί τὸ
 ὄνομα Ἰάκωβος τὸ ἔφεραν δύο ἀπὸ τοὺς δώδεκα ἀποστόλους. Ἡ δευτέρα μορφή,
 πὺν κρατᾷ εἰλητὸ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι δὲν διατηρεῖ τὴν ἐπιγραφὴ τῆς. Ἐν συνε-
 χεία ὑπάρχουν οἱ συντομογραφίες $ΛΟΥ = Λουκᾶς$, $ΒΑΡ = Βαρθολομαῖος$, $ΦΗ =$
 $Φίλιππος$, $ΣΙ = Σίμων$. Ἡ μορφή πὺν δὲν διατηρεῖ τὴν ἐπιγραφὴ τῆς, παρου-
 σιάζει πρόβλημα, γιατί ἀφ' ἐνὸς μὲν κρατᾷ εἰλητό, πὺν προσιδιάζει στὸν Παῦλο,
 καὶ ἀφ' ἑτέρου πρέπει νὰ εἶναι ὁ Ἀνδρέας, γιατί ὁ Ἀνδρέας εἶναι ἀναπόσπαστος
 ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη ἐνῶ ὁ Παῦλος δὲν εἶναι.² Νομίζω ὅτι μᾶλλον εἶχε γίνεи κά-

1. Βλ. πάλι κατωτέρω, κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις, Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων...».

2. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 327.

ποιο λάθος στην κατανομή τῶν ἐπιγραφῶν στο σημεῖο αὐτό, ἀλλὰ μόνο στο σημεῖο αὐτό, γιατί κατὰ τὰ ἄλλα οἱ ἐπιγραφές συμφωνοῦν μετὰ τὰ ἀτομικά χαρακτηριστικά τῶν ὑπόλοιπων ἀποστόλων. Τὸ ἐρώτημα μένει ἀνοιχτό. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Λουκᾶ καὶ τοῦ Μάρκου καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννου ἕνα ἀκόμα στοιχεῖο τοῦ δογματικοῦ τύπου εἶναι ὅτι οἱ ἀπόστολοι ἔχουν φωτοστέφανα.¹ Τὸ γεγονός ὅτι ἡ Ἀνάληψη βάζει τῶν στοιχείων αὐτῶν ἐντάσσεται στὸν δογματικὸν τύπο κάνει περισσότερο πιθανή τὴν παρουσία τῆς Παναγίας καὶ εἶναι ἕνα ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς ἀπόψεως ὅτι νοεῖται ὡς συμμετέχουσα στὴ σκηνὴ τῆς Ἀναλήψεως ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας.

Μιὰ ἄλλη παρατήρηση εἶναι ὅτι τελευταῖοι στά δύο ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων δὲν εἶναι οἱ δύο νεώτατοι Θωμᾶς καὶ Φίλιππος, ἀλλὰ οἱ Ματθαῖος καὶ Σίμων, ποὺ μόλις διακρίνονται πίσω ἀπὸ τὰ κεφάλια τοῦ Θωμᾶ καὶ τοῦ Φιλίππου ἀντίστοιχα. Ἄν συγκρίνομε ὅμως τὸ βόρειο ἡμιχόριο τῆς Καστάνιας μετὰ τὸ βόρειο ἡμιχόριο τῆς Εὐαγγελίστριας Γερακίου φαίνεται ἀμέσως καθαρὰ ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας μιμεῖται τὴ διάταξιν τῆς Εὐαγγελίστριας καὶ ἐπειδὴ ἔχει συμπτύξει τίς μορφές καὶ δὲν τοῦ μένει ἄλλος χῶρος, ἔχει ἐξοικονομήσει μετὰ δυσκολία μιὰ θέσιν γιὰ τὸν Ματθαῖο πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλιν τοῦ Θωμᾶ ἔτσι ποὺ φαίνεται τελευταῖος.² Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στο νότιο ἡμιχόριο. Ἡ διάταξις αὐτὴ τῶν ἀρχαίων ἀποστόλων ἀπ' ἑνὸς μὲν δείχνει, ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ θέσις τῶν ἡγεμόνων ἀγγέλων, μίμησις καὶ ἀντιγραφή εἴτε τῆς Εὐαγγελίστριας εἴτε ἑνὸς κοινοῦ προτύπου, καὶ ἀπ' ἑτέρου μέχρι ποῦδ σημεῖο μπορούσε ὁ ζωγράφος νὰ διασχιεῖ καὶ νὰ ἀναπροσαρμόζει τὰ πρότυπά του.

Τὰ δύο ἡμιχόρια τῶν ἀποστόλων ἐξεταζόμενα τεχνολογικὰ μᾶς διαφωτίζουν πάρα πολὺ ὡς πρὸς τὴ θέσιν τοῦ ζωγράφου μέσα στὴν ἐξέλιξιν τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς παραδόσεως. Βλέπομε ἐδῶ υἱοθετημένα πάρα πολλὰ μοτίβα τῆς μπαρόκ τεχνολογίας,³ τίς ομάδες τῶν συνομιλούντων (Μᾶρκος, Ἰάκωβος καὶ Ἰωάννης τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου, Ἀνδρέας καὶ Λουκᾶς τοῦ δεξιοῦ), τὸ ζεῦγος τῶν ἀντιπώτων (Ἰάκωβος καὶ Ἀνδρέας τοῦ δεξιοῦ ἡμιχορίου), τίς ἐπικαλύψεις, τὴν ἀνισομερῆ κατανομή τῶν μορφῶν, τὴν συνεστραμμένην στάσιν τοῦ Ἀνδρέα, τὴν κεινημένην πτυχολογία τοῦ Φιλίππου, τὸ φόρτωμα ἐν γένει ὅλης τῆς πτυχολογίας μετὰ διάφορα μοτίβα. Ὅλα αὐτὰ ὅμως εἶναι υἱοθετημένα καὶ ξένα, γιατί στὴν οὐσία ὁ γενικὸς χαρακτήρας τῆς συνθέσεως κάθε ἄλλο παρὰ μπαρόκ εἶναι. Ἡ ψυχὴ τοῦ ζωγράφου εἶναι πολὺ συντηρητικὴ καὶ τελείως ξένη πρὸς τὸ

1. JERPHANION, Cappadoce, T (1925), 93.

2. DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976 πίν. II, εἰκ. 3. ΚΟΥΝΟΥΠΗΩΤΟΥ-ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Γεράκι, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 3. SKAWRAN, Twelfth Century, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 6. Βλ. καὶ σ. 35, σημ. 1.

3. KITZINGER, Monreale (1960), passim. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, passim.

μπαρόκ. Υιοθέτησε τὰ σχήματα στερώντας τα ἀπὸ κάθε περιεχόμενο καὶ δίνοντάς τους ἓνα ἄλλο περιεχόμενο, ξένο πρὸς τὴ φύση τους, ὅπως ὁ ἴδιος τὸ ἐνοίωθε, ἓνα περιεχόμενο αὐτοκυριαρχίας καὶ ἀποχῆς ἀπὸ κάθε ὑπερβολῆ. Ἀκριβῶς τὸ ἄκρο ἀντίθετο τοῦ μπαρόκ. Θὰ ταίριαζε ἐδῶ ἡ ἔκφραση «ἀπολιθωμένο» μπαρόκ, ὅπως σὲ μιὰ ἄλλη περίπτωση χρησιμοποιήθηκε ἡ ἔκφραση «ἀπολιθωμένη πρωτοκομνήγεια τεχνοτροπία».¹

Στὸ ἀριστερὸ μάλιστα ἡμιχόριο, παρὰ τὴν ἐπικάλυψη ὑπάρχουν σὲ πρῶτο πλάνο παρατακτικὰ διατεταγμένες τέσσερις μορφές. Τὰ δεξιὰ χέρια τριῶν κατὰ σειρὰν ἀπὸ τὶς μορφές αὐτὲς εἶναι ὁμόροπα μέχρι μονοτονίας, ἐνῶ τὰ δύο χέρια τῆς τέταρτης δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴν ἴδια μονοτονία. Ἐπίσης ὁ ζωγράφος ἐκ παραλλήλου μὲ τὰ μπαρόκ σχήματα ἐφαρμόζει μέσα στὴν ἴδια σύνθεση, πάνω στὶς ἴδιες μορφές, τὴ ρυθμικὴ ἐπανάληψη. Ἡ πτυχολογία ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸ κάπως προτεταμένο ἀριστερὸ χέρι τῶν τριῶν αὐτῶν ἀποστόλων εἶναι σχεδὸν ταυτόσημη, ἐνῶ ἡ πτυχολογία στὸ δεξιὸ ἀγκώνα σὲ δύο ἀποστόλους ἐναλλάξ παρουσιάζει τὸ σχῆμα ἐκεῖνο ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸν λαϊμὸ καὶ περιβάλλει τὸν πῆχυν σὰν ἐπίδεσμος (sling). Ἡ ρυθμικότητα ὅμως αὐτῆ, ὅταν τὴ βλέπει κανεὶς λοξά, εἶναι ποὺ δημιουργεῖ τὴν αἴσθηση ὅτι οἱ μορφές κινοῦνται ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Ἀντίθετα, στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο, ὅπου δὲν ἤθελε πιθανῶς νὰ δημιουργήσῃ τὴν αἴσθηση αὐτῆ, ὁ ζωγράφος ἦταν ἐλεύθερος νὰ δώσει μιὰ κάποια περισσότερη ποικιλία καὶ στὶς στάσεις καὶ στὰ μοτίβα τῆς πτυχολογίας. Ἐκεῖ ὁ Ἀνδρέας ἔχει μιὰ ἀρκετὰ κεινημένη ἀλλὰ καὶ τυπικὴ στάση. Γυρίζει πίσω γιὰ νὰ μιλήσῃ μὲ τὸν Λουκᾶ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ εἰλητὸ καὶ μὲ τὸ ὑψωμένο δεξιὸ δείχνει τὸν Χριστό. Καὶ τὸ εἰλητὸ καὶ ἡ χειρονομία εἶναι σύμβολα μαρτυρίας.

Τελικὰ πρέπει νὰ εἰπωθοῦν δύο λόγια γιὰ τὰ δέντρα τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII, XI καὶ X). Ἐδῶ ἔχουν ἐκπέσει σὲ ἓνα παραπληρωματικὸ κόσμημα καὶ δὲν εἶναι πιά παρὰ μιὰ ἀνάμνηση τῶν δέντρων, ποὺ σὲ παλαιότερες ἐποχὲς ἐναλλάσσονταν ρυθμικὰ μὲ τοὺς ἀποστόλους.² Ἐξ ἄλλου εἶναι σχηματοποιημένα καὶ θυμίζουν περισσότερο κυκλικὰ ἐμβλήματα παρὰ φύλλωμα δέντρων. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ κυκλικὰ ἐμβλήματα τὰ φύλλα διατάσσονται κατὰ γεωμετρικὰ συστήματα ξεφεύγοντας ἐλάχιστα ἀπὸ τὴ συμμετρία καὶ τοῦτο μόνο ἐπειδὴ εἶναι ζωγραφι-

1. Boyd, Monagri, DOP 1974, 317, προκειμένου γιὰ τὴ μετακομνήγεια ζωγραφικὴ στὴν Κύπρο.

2. Πρβ. Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης (DIEHL — LE TOURNEAU — SALADIN, Salonique, 1918, πίν. XLV—XLVII καὶ BECKWITH, Byzantine Art, 1970, εἰκ. 204), Παναγία Χαλκίδων (ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκίδων, 1966, σχ. 4), Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος (BOSCHKOV, Bulgarische Malerei, 1969, πίν. 23). Στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος ἡ ρυθμικότητα ἔχει ἀρχίσει ἤδη νὰ χάνεται, γιὰτὶ τὰ δέντρα εἶναι ἀνισομή.

μένα κατά ένα κάπως ακατάστατο και χαλαρό τρόπο. Σε μία περίπτωση μάλιστα τα φύλλα διατάσσονται κατά συγκεντρικούς κύκλους. Σχηματοποιημένα δέντρα με κλειστά περιγράμματα υπάρχουν στο Τρίκιωμο, στο Περαχωριό, στην Έγκλειστρα του Άγ. Νεοφύτου (τις τοιχογραφίες και του 1183 και του 1200), στην Palatina, στο Monreale και κυρίως στον Άγ. Μάρκο Βενετίας.¹

Ός προς την κυκλική μορφή τα δέντρα μοιάζουν κάπως με το Τρίκιωμο.² Το ένα από τα σχήματα στην Καστάνια φαίνεται σαν μια απλούστευση και περαιτέρω σχηματοποίηση του δέντρου στη σκηνή της υποδοχής των τριών αγγέλων από τον Άβραάμ στο Monreale.³ Η ομοιότητα είναι τόσο χτυπητή που το δέντρο του Monreale θα μπορούσε να θεωρηθεί ως απώτερο πρότυπο του δέντρου της Καστάνιας, γιατί η ιδέα είναι ακριβώς η ίδια ως προς τις λεπτομέρειες και μόνο η εκτέλεση διαφέρει. Το άλλο σχήμα, όπου διατάσσονται τα φύλλα κατά ομόκεντρους κύκλους, μοιάζει πολύ με τα άκμα πύο γεωμετρικουποιημένα δέντρα στις τοιχογραφίες του 1200 στην Έγκλειστρα, όπου το φύλλωμα έχει πάρει τη μορφή ομόκεντρων καρδιοσχήμων.⁴

Και μόνο από την εξέταση της Αναλήψεως προκύπτει ότι ο ζωγράφος είναι ένας μέτριος τεχνίτης, που συνοδεύεται από μια παράδοση καθόλου μέτρια, από μια παράδοση σοφή, φορτισμένη με πλήθος νοημάτων και με πλήθος προδιαγραφών. Αυτή τον στηρίζει και του δίνει όντότητα. Είναι πάρα πολύ πιστός και εύλαβης απέναντί της. Δεν θέλει να πρωτοτυπήσει. Δεν φιλοδοξεί να αλλάξει, ούτε να βελτιώσει, ούτε να διερευνήσει ούτε να έρμηνεύσει τίποτα. Άλλοι ζωγράφοι της δικής του κατηγορίας υπήρξαν πύο φιλόδοξοι και θέλησαν να κάνουν έρμηνείες και προσαρμογές και βελτιώσεις, που πολλές φορές καταλήγουν σε ακατάληπτες λύσεις, που εμεΐς με τη σειρά μας τις έρμηνεύομε ως μανιερισμούς.⁵ Χάρη στην εύλαβική προσήλωσή του στη σοφή παράδοση, στην όποια πίστευε χωρίς να την έρουνά, μπορεί κανείς μέσα από τη μέτρια τέχνη του να διαβλέψει όλες τις άπειρες περίπλοκες έκλεπτύσεις της παραδόσεως αυτής.

1. PAPAGEORGIOU, Masterpieces (1965), πίν. XXII, MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, εικ. 31, 38, 39, σ. 324. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 29, 36, 61, 64, 65, DEMUS, Sicily (1949), 56, 179, 356, εικ. 26B, 27B, 28A, 28B, 94, 95, 96, 97, 103, KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 13. DEMUS, Decoration (1947), πίν. 6 και DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εικ. 138.

2. PAPAGEORGIOU, Masterpieces (1965), πίν. XXII.

3. DEMUS, Sicily (1949), πίν. 103.

4. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 29, 36, σελ. 145, 153.

5. Αυτή την παρατήρηση την έκαμε πρώτος ο Demus στο πραγματικά προφητικό βιβλίο του, DEMUS, Sicily (1949), 427, όπου μιλώντας για τους ζωγράφους των έκκλησιών Garieli, Elmali και Karanlik λέει: «They retranslated optical practices into representationally meaningless forms...».

5. Τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο

Ὁ κύλινδρος τῆς ἀψίδας προσκολλᾶται ἀπ' εὐθείας στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τῆς ἐκκλησίας χωρὶς τὴν παρεμβολὴ ἰδιαίτερης καμάρας ἱεροῦ (πίν. II). Αὐτὸ συμβαίνει πολλές φορές σὲ μικροὺς ναοὺς καὶ μάλιστα τοῦ τύπου τῶν σταυρεπιστέγων.¹ Ἐπειδὴ ὅμως μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο μένει ἀκατάσμητο τὸ ὑπολειπόμενον ἐκτὸς τῆς ἀψίδας πλάτος τοῦ ναοῦ, ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος, ὁ ὁποῖος ἐπέχει τὴ θέση θριαμβικοῦ τόξου, παρουσιάζει ἕνα μέτωπο ἀρκετὰ πλατὺ, σὰν ἕνα πέταλο ποὺ περιβάλλει τὴν ἀψίδα. Εἰκονογραφικὰ τὸ πέταλο αὐτὸ χωρίζεται σὲ τρία διαχωρα, ἥτοι τὸ μέτωπο τοῦ τόξου ποὺ πλαισιώνει τὴν κόγχη καὶ κάτω ἀπ' αὐτὸ δύο κατακόρυφους σταθμοὺς ἐκατέρωθεν τοῦ κυλίνδρου.

Στὴν κορυφὴ τοῦ μετώπου, πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν Παναγία τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται σὲ σχετικὰ μεγάλη κλίμακα τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο, τετραγώνου σύμφωνα μὲ τὴν παλαιὰ εἰκονογραφικὴ παράδοση.² Κυρτώνεται ὅμως ἐλαφρότατα πρὸς τὰ ἐπάνω σὰν νὰ ἔλκεται ἀπὸ τὴν τάση τοῦ δυναμικοῦ τόξου, πάνω στὸ ὁποῖο φέρεται (πίν. II). Οἱ μακριῆς πλευρὲς τοῦ Μανδηλίου σχηματίζονται ἐλαφρὰ καμπύλες, ἐνῶ συγχρόνως οἱ στενὲς πλευρὲς ἀποκλίνουν ἐλαφρὰ ἀπὸ τὴν κατακόρυφο. Ὅμως οἱ δύο καμπύλες τῶν μακρῶν πλευρῶν δὲν εἶναι ὁμόκεντρος μὲ τὴν καμπύλη τοῦ τόξου. Οὔτε εἶναι ὁμόκεντρος μεταξύ τους. Δείχνουν σὰν νὰ βρίσκονται ἀνάμεσα σὲ δύο ἀντίρροπες ἀλλὰ καὶ ἐξισούμενες τάσεις, τὸ εὐθύγραμμο σχῆμα τοῦ Μανδηλίου ἀπ' ἑνὸς καὶ τὸ καμπύλο δυναμικὸ σχῆμα τοῦ τόξου ἀπ' ἑτέρου.

Ἡ ἔλξη τοῦ τεταμένου Μανδηλίου ἀπὸ τὴ δυναμικὴ καμπύλη τοῦ τόξου ὑπάρχει καὶ στὸν νάρθηκα τῆς Ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος, 13ου αἰ.³ Ἀποδίδεται ὅμως ἐκεῖ μὲ λιγότερη λεπτότητα, γιατί ἐκεῖ τὸ Μανδῆλιο εἶναι πλήρως ὑποταγμένο στὸ σχῆμα τοῦ τόξου.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι κατὰ τὴν παλαιὰ παράδοση τὸ Μανδῆλιο ἐνοεῖτο προσηλωμένο πάνω σὲ ξύλο, ἐνῶ κατὰ τὴ νεώτερη παράδοση ἐνοεῖτο ὡς ἕνα ἐλεύθερο ὕφασμα κρεμασμένο ἀπὸ δύο κυρίως σημεῖα.

Ἡ τάση αὐτὴ τῆς προσαρμογῆς πρὸς τὸ ἀρχιτεκτόνημα, ποὺ παρουσιάζει τὸ Μανδῆλιο στὴν Καστάνια καὶ τὴν Τραπεζοῦντα, μπορεῖ νὰ ἔχει δύο ἐξηγήσεις. Ἡ ὅτι τὰ μνημεῖα χρονολογοῦνται μετὰ τὴ δημιουργία τῆς νεώτερης εἰκονογραφικῆς παραδόσεως καὶ οἱ ζωγράφοι τοὺς ἀντιγράφουν παλαιὰ πρότυπα χωρὶς νὰ τὰ καταλαβαίνουν φανταζόμενοι τὸ Μανδῆλιο ὡς ἕνα μαλακὸ ἐλεύθερο

1. Πρβ. προεξίως ΣΟΤΗΡΙΟΥ, Κρανίδι, ΕΕΒΣ 1926, εἰκ. 1, 5.

2. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 87-90.

3. RICE, Trebizond (1968), πίν. 60.

ύφασμα, ἢ ὅτι λόγοι καθαρὰ αἰσθητικοὶ τοὺς ὑπαγόρευσαν ὀρισμένες προσαρμογές.

Στὴ βυζαντινὴ τέχνη πολλὰς φορές ἀποδίδεται μία ἐλαστικότητα καὶ μία εὐκαμψία σὲ πράγματα ποὺ οἱ φυσικοὶ νόμοι στὴν πραγματικότητα δὲν θὰ τοὺς ἐπέτρεπαν. Ἀξίζει νὰ δεῖ κανεὶς τὸ ἀσημένιο πιάτο τῆς Κύπρου τοῦ 7ου αἰώνα, ὅπου τὸ ἔδαφος παρουσιάζεται νὰ βουλιάζει κάτω ἀπὸ τὸ βᾶρος τοῦ σιδηρόφρακτου Γολιάθ, ἀλλὰ ὅπου ὁ σχηματισμὸς αὐτὸς δὲν ξενίζει καθόλου, γιὰτὶ συγκαλύπτεται μὲ περισσὴ λεπτότητα.¹ Ἔτσι μπορεῖ νὰ θεωρήσει κανεὶς ὡς συμπτωματικὴ ἰδιομορφία τὸ βούλιαγμα τοῦ ἐδάφους κάτω ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ Γολιάθ ἢ ἐπίσης ὡς συμπτωματικὴ ἰδιομορφία τῆ μικρῆ ἔξαρση τοῦ ἐδάφους ἀνάμεσα στὰ τεταωμένα πόδια τοῦ Δαβίδ. Ἀντίθετα τελείως διαζευγμένη ἀπὸ κάθε φυσιοκρατικὴ ἔστω ἐπίφαση εἶναι ἡ κλίση τῶν βουνῶν ποὺ παρακολουθοῦν τὴν καμπυλότητα τοῦ πλαισίου στὴ θυσία τοῦ Ἀβραὰμ στὸν Ἅγιο Βιτάλιο τῆς Ραβέννας, βου αἰ.²

Ἐπιστρέφοντας στὸ θέμα τοῦ Μανδηλίου πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι στὴν Ἅγια Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος εἶναι περισσότερο πιθανὴ ἢ πρώτη ἐρμηνεία, ὅτι δηλαδή ὁ ζωγράφος εἶχε φαντασθεῖ τὸ Ἅγιο Μανδήλιο ὡς ἓνα μαλακὸ ὑφασμα. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ὑπέταξε τελείως στὸ σχῆμα τοῦ τόξου. Στὴν Καστάνια ὅμως δὲν εἶναι ἀπίθανη καὶ ἡ δευτέρη ἐρμηνεία, ὅταν μάλιστα δοῦμε ὅτι τὸ Μανδήλιο δὲν εἶναι πλήρως ὑποταγμένο καὶ ὅταν δοῦμε τὴ συνεχὴ μέριμνα τοῦ ζωγράφου νὰ προσαρμύζει τὴ ζωγραφικὴ σύνθεση στὶς ἀρχιτεκτονικὰς μορφὰς τοῦ κτηρίου. Πρβ. τοὺς προσκλίνοντες ἀγγέλους τῆς κόγχης, τὶς ὄρθιες καὶ στατικὰς μορφὰς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τοὺς συγκλίνοντες ἀγγέλους τῆς Ἀναλήψεως, τὰ συγκλίνοντα βουνὰ τῆς Βαπτίσεως. Εἶναι ἐντελῶς ἰδιαίτερη ἡ εὐαισθησία ποὺ παρουσιάζει στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας, ὁ σεβασμὸς ποὺ ἔχει γιὰ τὸ ἀρχιτεκτόνημα καὶ ἡ πρωτεύουσα θέση ποὺ δίνει σ' αὐτὸ καὶ στὰ ἐπὶ μέρους τοιαυτὰ.³

Τὸ Μανδήλιο, ποὺ ὅπως ἡ Βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκος εἶναι σύμβολο τῆς Ἐνσαρκώσεως τοῦ Κυρίου, εἰκονίζεται συνήθως στὸ μέτωπο τοῦ θριαμβικοῦ τόξου ποὺ προηγεῖται τοῦ ἱεροῦ. Ἀνάλογα ὁ Εὐαγγελισμὸς, ποὺ ἐπίσης συμβολίζει τὴν Ἐνσάρκωση, εἰκονίζεται συνήθως σὲ κάποια θέση χαμηλότερα, στὸ

1. Ἡ ὠραιότερη ἀπεικόνιση τοῦ πιάτου εἶναι στοῦ KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), εἰκ. 197. Τελευταία δημοσίευση στοῦ WEITZMANN, *Age of Spirituality* (1979), ἀρ. 431, σ. 475-483, εἰκ. στὴ σ. 481.

2. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), πίν. 154, σχόλιο στὴ σ. 84.

3. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ἐλαστικότητα μερικῶν περιγραμμάτων». Βλ. ἐπίσης κεφάλαιο «Ἡ Γέννηση», σ. 54-55.

στο μέτωπο δηλαδή τῆς καμάρας πού σχηματίζεται μπρὸς ἀπὸ τὸ ἱερό. Ὡραία καὶ σαφὴ ἐρμηνεία δίνει ὁ Kitzinger λέγοντας ὅτι ἡ καμάρα αὐτὴ ἐκλαμβάνεται συμβολικὰ ὡς ἡ ἀνατολικὴ πύλη τοῦ Ἱεζεκιήλ (κεφ. 44, 1-2), μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μπεῖ ἄνθρωπος, γιατί ἀπὸ ἐκεῖ πέρασε ὁ Κύριος. Συμβολίζει δηλαδή τὴ θεία σύλληψη τοῦ Χριστοῦ, τὴν ὁποία προεῖπε ὁ Ἱεζεκιήλ καὶ τὴν ὁποία παριστάνει ὁ Εὐαγγελισμός. Γι' αὐτὸ καὶ ἀπὸ τὴν καμάρα αὐτὴ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ περάσει παρὰ μόνον ὁ ἱερεὺς.¹

Ἐπίσης ἡ Hadermann-Misguich, παρ' ὅλο ὅτι δὲν μνημονεύει τὸν Kitzinger, προσθέτει μερικὲς ἀκόμα εὔστοχες παρατηρήσεις λέγοντας τὰ ἑξῆς: «Ὅπως ὑπογράμμισε ὁ Demus, ἀντίστοιχα μὲ τὴ φυσικὴ καὶ πνευματικὴ διαφορά πού χωρίζει τὸν Γαβριὴλ καὶ τὴν Παναγία, ἦταν ἀπαραίτητο νὰ ὑπάρχει καὶ ἓνας τοπικὸς διαχωρισμὸς μεταξὺ τους μέσα στὴν ἐκκλησία». Προσθέτει δὲ ἡ Hadermann-Misguich ὅτι ἡ τοποθέτηση τῶν δύο πρωταγωνιστῶν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς καμάρας τοῦ ἱεροῦ ἔχει ἐπὶ πλέον καὶ τὸ ἀποτέλεσμα νὰ συνδέει τὸν Εὐαγγελισμὸ — τὴ στιγμὴ δηλαδή τῆς Ἐνσαρκώσεως — ἀφ' ἑνὸς μὲν μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο τοῦ ἱεροῦ καὶ ἀφ' ἑτέρου μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ κύκλο τοῦ κυρίως ναοῦ, πρώτη σκηνὴ τοῦ ὁποίου εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ Εὐαγγελισμός.² Ὡς γνωστὸν ὁ κύκλος τοῦ ἱεροῦ εἶναι εὐχαριστιακὸς ἐνῶ ὁ κύκλος τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι ὁ δογματικὸς, πού δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ μία ἐπιλογὴ παρμένη ἀπὸ τὸν Εὐαγγελικὸ κύκλο. Παρατηρεῖ βέβαια ὅτι παλαιότερα, δηλαδή στὸν 11ο αἰῶνα, ὁ Εὐαγγελισμὸς δὲν βρίσκεται πάντα στὴν ἴδια θέση, ἀλλὰ ὅτι καὶ τότε ἀκόμη πολλές φορές ἡ διάσταση τῶν δύο μορφῶν μέσα στὸν χῶρο τῆς ἐκκλησίας ἐπιτυγχάνεται μὲ ἄλλους τρόπους.

Στὴν Καστάνια, ὅπως παρατηρήθηκε καὶ πάρα πάνω, ἐλλείπει καμάρας μπρὸς ἀπὸ τὸ ἱερό ἔγινε μία συνίχιση καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς ὅπως καὶ τὸ Ἅγιο Μανδύλιο εἰκονίσθηκαν στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ πού περιβάλλει ἄμεσα τὸν ἴδιο τὸν κύλινδρο καὶ τὴν κόγχη τῆς ἀψίδας.

Ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο σώζεται κάτω μὲν μέρος τοῦ ἐνδύματος, ἐπάνω δὲ ὑπολείμματα ἐπιγραφῶν, *ΑΡΧ ΓΑΒΡ* καὶ *ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΗ*. Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον καὶ βαδίζοντας. Τὸ ἱμάτιό του κάνει ἓνα σχῆμα πού συνηθίζεται

1. KITZINGER, Palatina (1949), 277. Βλ. καὶ KITZINGER, Monreale (1960), 16. Ἱεζεκιήλ, κεφ. 44, 1-2: «Ἡ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται, οὐκ ἀνοιχθήσεται, καὶ οὐδεὶς μὴ διέλθῃ δι' αὐτῆς ὅτι κύριος ὁ Θεὸς Ἰσραὴλ εἰσελεύσεται δι' αὐτῆς καὶ ἔσται κεκλεισμένη». Γιὰ τὴ θέση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στις παραστάδες τοῦ ἱεροῦ ἢ στὰ βημόθυρα τῆς Ὡραίας Πύλης βλ. καὶ GRABAR, L'iconostase, Zbornik Radova San (1961), 13-17, καὶ WEITZMANN, Saint Niclolas Triptych, ΔΧΑΕ 1964-1965, 17-18, μνημονεύμενα στὸ βιβλίον ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἁλεποχώρι (1978), σμ. 45. Βιβλιογραφία γιὰ τὸ συμβολισμὸ εἰς LAFINEUR-CRÉPIN, Vierge de Dom Rupert, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 326, σμ. 5.

2. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 97.

πολύ από το δεύτερο τέταρτο του 12ου αιώνα καιτοι υπάρχει και παλαιότερα. Καθώς τὰ δύο σκέλη βρίσκονται σὲ διασκειλισμὸ μὲ τὸ μὴ προβεβλημένο σκέλος πρὸς τὸ μέρος τοῦ θεατῆ, τὸ ἱμάτιο περιβάλλει σφιχτὰ τὸ περιγράμμα αὐτοῦ τοῦ σκέλους παίρνοντας ἔτσι μιὰ θέση λοξή, ἐνῶ μιὰ ἄκρια τοῦ ἱματίου κρέμεται ἀπὸ τὸ ἓνα χέρι, ποὺ εἶναι κάπως προτεταμένο.¹ Ὅμως ἀντίθετα ἀπὸ τὴ συνήθεια ἢ κρεμάμενη πτυχολογία, καιτοι πλούσια, πέφτει κατακόρυφη και στατική σχηματίζοντας τὸ γνωστὸ μοτίβο τῶν ἀντιτυπικῶν ζιγκ-ζάγκ, ποὺ ἔπως ἀναφέρθηκε πάρα πάνω προσιδιάζει σὲ πτυχολογία κατ' ἐξοχὴν στάσιμη.² Ἐτσι δ' Ἀρχάγγελος Γαβριήλ, παρ' ὅλο ποὺ βιάδιζε πρέπει νὰ ἦταν ἐλάχιστα κεκινημένος ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴ συνήθη ἀπεικόνισή του στὸν Εὐαγγελισμό, ὅπου πολλές φορές μάλιστα εἰκονίζεται μόλις προσγειούμενος ἢ ἀκόμα και ἱπτάμενος.³ Πρέπει νὰ ἦταν τὸ πολὺ σὰν τὸν Ἀρχάγγελο Γαβριήλ στὴ Μονὴ Μιροζ στὸ Ρσκον ἢ στὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης.⁴

Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἢ Παναγία, ποὺ σίγουρα εἰκονίζεταν ὄρθια σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ παράδοση, πρέπει νὰ ἦταν ἀπόλυτα στατική, εὐθυτενὴς και κιονόμορφη.⁵ Ἡ στατικότητα και συμμετρικότητα τοῦ σώματος τονίζεται ἀπὸ τρεῖς κατακόρυφες πτυχὲς καταμεσῆς τοῦ κορμοῦ, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὸ στάσιμο σκέλος και καταλήγουν στὸ ἐλαφρὰ προβεβλημένο ἄκρο πόδι τοῦ σκέλους αὐτοῦ, ποὺ διχοτομεῖ τὸ συμμετρικὰ διατεταγμένο στρίψωμα τοῦ ἐνδύματος. Ἡ δέσμη τῶν τριῶν κατακόρυφων πτυχῶν μαζί μὲ τὸ προβεβλημένο πόδι δημιουργοῦν ἓνα ἰσχυρὸ ἄξονα. Τὴν ἄξονικότητα τοῦ σχήματος ἐλαφρότατα μόνο ἐπηρεάζει τὸ ἀριστερὸ πόδι, τοποθετημένο λοξὰ στὸ πλάι, και τὸ γνωστὸ μοτίβο τῶν ἀντιτυπικῶν ζιγκ-ζάγκ στὸ ἴδιο πλάι.⁶ Ἡ σχηματικὴ αὐτὴ διαμόρφωση τοῦ κάτω σώματος, ποὺ συνοδεύεται και ἀπὸ ἄλλες μικρολεπτομέρειες, ὅπως τὴν ἀναδίπλωση τοῦ στριψώματος και τὴν παράλογη ἐκ πρώτης ὄψεως διακοπὴ τῆς ἀναδιπλώσεως αὐτῆς στὸ ἓνα πλάι (τὸ ἀντίθετο τοῦ ἄνετου σκέλους), εἶναι μιὰ δια-

1. WEYL CARR, Rockefeller-McCormick (1978), 269-270.

2. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὴν Ἀνάληψη και κατωτέρω γιὰ τὴν πτυχολογία. Τὸ μοτίβο αὐτὸ ἐπαναλαμβάνεται συχνὰ στὴν Καστάνια. Ἐδῶ, στὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἶναι ἀποδομένο μὲ ἐλευθερία μεγαλύτερη τοῦ συνήθους και μὲ κάποια ἀπόκλιση ἀπὸ τὴ συμμετρία.

3. Διονυσίου 587 (Θησαυροὶ Α', 1973, εἰκ. 264), χειρόγραφο Dumbarton Oaks 3 (NERSESSIAN, Dumbarton Oaks Psalter, DOP 1965, ἐγχρωμος πίναξ), εἰκῶν Σινᾶ 12ου αἰ. (WEITZMANN, The Icon, 1978, πίν. 27), Ἀράκου (MEGAW, Cyprus Metropolitan or Provincial, DOP 1974, εἰκ. 43).

4. LAZAREV, Murals and Mosaics (1966), εἰκ. 78. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 1a. Πρβ. και ἀρχάγγελο Εὐαγγελισμοῦ στὸ χειρόγραφο Leyden Gron 137 (WEYL CARR, Rockefeller-McCormick, 1978, εἰκ. 94) και Harley 1810 (αὐτόθι εἰκ. 98).

5. Γιὰ τὸν τύπο τῆς ὄρθιας Παναγίας στὸν Εὐαγγελισμό, ποὺ θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ μιὰ μᾶλλον παλαιότερη και ἱεροπρεπέστερη παράδοση βλ. DEMUS, Sicily (1949), 265-266. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), 1-14. HADERMANN-MISGUTCH, Kurbinovo (1975), 98-100.

μόρφωση πολύ συνηθισμένη, ένα μυριόλεκτο μοτίβο. Πριν από την πλήρη σχηματοποίησή της τή βρήκαμε στον "Άγιο Ίωάννη τῆς Σταυρώσεως στο Δαφνί, στους ιεράρχες στην Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος και στην Παναγία τῶν Χαλκίων τῆς Θεσσαλονίκης, στους ἀποστόλους τῆς ἀψίδας στην Cefalu, στην Capella Palatina τοῦ Palermo, στην Παναγία τῆς Ὑπαπαντῆς στο Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, στην Παναγία τῆς Ἀναλήψεως στο Μονάγρι, στην Παναγία Κυριώτισσα τοῦ χειρογράφου Marc. II 113 (565) κ.ἀ.¹ Ἐπίσης τή βρήκαμε νά ἔχει πολύ μεγάλη ὁμοιότητα μέ τήν Καστάνια στή μικρογραφία τῆς Ἁγίας Εὐφροσύνης στο χειρόγραφο τοῦ Συμεῶν Μεταφραστοῦ, B. M. Additional 11870 (11ου-12ου αἰ.), ὅπου ἡ ἁγία εἰκονίζεται τελείως κιονόμορφη.² Σχηματοποιημένη πιά και πανομοιότυπη μέ τῆς Καστάνιας τή βρήκαμε στην Παναγία τῆς Ἀποκαθλώσεως στην κρύπτη τῆς Aquileia, καθώς και σέ διάφορες μορφές σέ ἕνα τετράπτυχο 12ου αἰ. τοῦ Σινᾶ, τὸ ὁποῖο παρουσιάζει και ἄλλες ὁμοιότητες μέ τήν Καστάνια.³

Γενικά φαίνεται ὅτι οἱ δύο μορφές τοῦ ἀρχαγγέλου και τῆς Παναγίας ἦταν ιδιαίτερα στατικές μέ τονισμένο τὸν κατακόρυφο ἄξονα.⁴ Αὐτὸ ὅμως εἶναι ἀπόλυτα προσφυές μέ τή θέση ποῦ κατεῖχαν στο ναὸ πάνω στους δύο σταθμούς τοὺς ἀνέχοντες τὸ μέτωπο τοῦ τόξου γύρω ἀπὸ τήν κόγχη. Σ' αὐτὰ τὰ δύο φέροντα στοιχεῖα οἱ μορφές κατ' ἀνάγκη ἔπρεπε νά εἶναι στατικές και κιονόμορφες μέ τονισμένο τὸν κατακόρυφο ἄξονα. Ἀξίζει νά θυμηθοῦμε ὅτι σέ ἀνάλογες θέσεις στο Monreale και σέ παραπλήσιες θέσεις στο Περαχωριὸ και τὸν "Άγιο Γεώργιο τῆς Staraya Ladoga ἔχουν ζωγραφιστεῖ στυλιῖτες ἄγιοι, ποῦ ἐκτελοῦν χρέη καρυατίδων,⁵ ἐνῶ στην Cefalu και τὸν "Άγιο Γρηγόριο τοῦ Aní,

1. DIEZ-DEMUS (1931), πίν. 99. DJURIĆ, Saint Sophia Ohrid (1963), εἰκ. 6 και 7, και HAMANN-MACLEAN και HALLENSLEBEN (1963), εἰκ. 4 και 5. PAPADOPOULOS, Παναγία Χαλκίων (1966), εἰκ. 5, 6, 7. DEMUS, Sicily (1949), εἰκ. 3, 4, 21. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 3a. Boyd, Monagri, DOP 1974, εἰκ. 33. BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1956-1957, πίν. 1.

2. British Museum Manuscripts (1910), πίν. I. Λοιπὴ βιβλιογραφία στον Κατάλογο Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964, ἀριθ. 354, και WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), 282, σημ. 25.

3. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), πίν. Ἀποκαθλώσεως, ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 78, 76, 77. Γιὰ μιά λεπτομερέστερη ἐξέταση τοῦ μοτίβου αὐτοῦ σέ συσχέτισμό μέ τίς παρατηρήσεις τοῦ Demus βλ. κατωτέρω κεφάλαιο "Ἡ Πτυχολογία" σ. 157.

4. Ἀνάλογα παραδείγματα εὐαγγελισμῶν μέ ὄρθια Παναγία και στατικό ἄγγελο ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Buchthal (BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, 3) στο Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, τὸ Παντοκράτορος 49, 11ου αἰῶνα κατὰ Buchthal, τὸ Μηρολόγιο Βασιλείου Β', 11ου αἰῶνα, και τὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 2, 12ου αἰῶνα.

5. KITZINGER, Monreale (1960), 16, εἰκ. 53. DEMUS, Sicily (1949), 229. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 312, σχέδιο a2, εἰκ. 44. LAZAREV, Drevnerusskie Mosaiki i Freski (1973), πίν. 207-228. Στην ἴδια ἰδέα ὀφείλεται ἡ ἀπεικόνιση κινῶν, στυλιῶν ἢ δέντρων σέ διάφορα φέροντα στοιχεῖα τοῦ κτηρίου. Πρβ. τὸν "Άγιο Βιτάλιο Ραβέννας (KITZINGER, Byzantine Art in the Making, 1977, 86, εἰκ. 150-151), τὸν "Άγιο Ἀπολλινάριο in Classe τῆς Ραβέννας (RICCI-AZZARONI, San Apollinare in Classe, 1935, π. LXXVI). Πρβ. ἐπίσης τίς ἀπεικονίσεις στυλιῶν στή Μονή Miroz τοῦ Pskov στους πεσσοὺς τοὺς ἀνέχοντες τὸν τροῦλλο, δηλαδὴ

τῆ θέσῃ αὐτῇ τὴν καταλαμβάνουν ἀκόμα προσφύεστερα πραγματικὲς κολόνες.¹

Ἄπὸ τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης σώζεται ὁ θρόνος τῆς Παναγίας, τὸ ὑποπόδιο καὶ ἕχνη ἀρχιτεκτονικοῦ βάρους.

Ὁ θρόνος ἀποτελεῖται ἀπὸ μεγάλα σκαλιστὰ ἔξεργα φύλλα ἀκάνθης. Τέ-
τοιιοι θρόνοι εἶναι πολὺ ἀγαπητοὶ κυρίως στὸν 12ο αἰώνα.² Ἡ προέλευσή τους
εἶναι σίγουρα ἀπὸ ἀντιγραφὴ τῶν σκαλιστῶν ἐπίπλων τῆς καθημερινῆς ζωῆς.
Καὶ ὡς γνωστὸν τὰ σκαλιστὰ κοσμήματα τῶν ἐπίπλων μέχρι καὶ σήμερα ἀκόμα
εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον φυτικά. Ἡ ἰδέα δηλαδὴ τῶν θρόνων μὲ τὰ ἔξεργα καὶ
πλούσια φύλλα δὲν εἶναι παρὰ μία πολυτελέστερη ἀπόδοση τῶν σκαλιστῶν ἐπί-
πλων μὲ ἀπλούστερα καὶ ταπεινότερα ἀνάγλυφα, ὅπως αὐτὰ ἐμφανίζονται π.χ.
στὰ χειρόγραφα Paris. Gr. 74, Ἀθηνῶν 76, Τάφου 14, Vindob. Suppl. Gr. 52,
Vaticanus Barb. Gr. 449 κ.ά.³ Παράδειγμα ὁ θρόνος τῆς Παναγίας στὴν κόγχη
τῆς Ἀγίας Σοφίας Ἀχρίδος, ὅπου ὑπάρχει ὁ συνδυασμὸς τοῦ ταπεινοῦ ἀναγλύ-
φου μὲ τὰ πλούσια ἔξεργα φύλλα.⁴ Ἀνάλογες ἀπεικονίσεις ἐπίπλων μὲ σκαλιστὰ
ἢ γραπτὰ ἀνθέμια ἢ ἄλλα στερεότυπα φυτικὰ κοσμήματα τοῦ ἀρχαίου θεματο-
λογίου ὑπάρχουν στὴν ἀρχαία τέχνη.⁵ Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτὸ ἔχουν βρεθεῖ σὲ ἀνα-
σκαφὲς καὶ αὐτούσια ἀρχαῖα ἐπιπλα μὲ τὶς διακοσμῆσεις αὐτές.⁶

Ἐδῶ τὸ πόδι τοῦ θρόνου προβάλλει πίσω ἀπὸ τὸ ὑποπόδιο καὶ ἔχει καὶ
αὐτὸ σχῆμα φύλλου. Στὰ φυλλόμορφα πόδια τῶν θρόνων ἔχει ἀποδοθεῖ συμβο-
λική σημασία, ὅτι δηλαδὴ ὑποδηλώνουν τὴν ἄυλη ὑπόστασι τῶν θρόνων αὐτῶν.⁷

σὲ θέσεις ὅπου πρέπει νὰ τονισθεῖ ἡ ἔννοια τῆς κατακορύφου, καίτοι ἐκεῖ οἱ ζωγραφιστοὶ κίονες δὲν ἵκανοποιοῦν
αἰσθητικὰ, γιατί δὲν ἔχουν ἔδραση (LAZAREV, Drevnerusskie Mosaiki i Freski, 1973, εἰκ. 188). Οἱ στύλιες
στὶς ἐσωτερικὲς γωνίες τοῦ Pskov θυμίζουν τοὺς πραγματικοὺς ἐνδομημένους κίονες στὶς ἐξωτερικὲς γωνίες
κηρῶν, ὅπως π.χ. στὸ κωδωνοστάσι τῆς μητροπόλεως τοῦ Amalfi (VENDITTI, Architettura 11, 1967,
εἰκ. 421).

1. KITZINGER, Monreale (1960), εἰκ. 52. THIERRY, *Asie Mineure*, DOP 1975, εἰκ. 38.

2. Πρβ. τὸν θρόνο τοῦ Παντοκράτορα στὸν Ἅγιο Ἱερόθεο τῶν Μεγάρων (HADERMANN-MISGUICH, *Συνέ-
δριο Ἀθηνῶν* 1976, πίν. XXV. 10. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Ἱερόθεος, AAA 1978, εἰκ. 2), τὸν θρόνο τῆς Δεήσεως
στὴν Ἐργλείστρα (MANGO-HAWKINS, *St. Neophytos*, DOP 1966, εἰκ. 111) τὸν θρόνο τῆς Πλατυτέρας καὶ
τοῦ Ἐθαγγελισμοῦ στὸ Kurbinovo (HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo, 1975, 54 καὶ 509, ὅπου παρατηρεῖται
ὅτι ἀνάλογα κοσμήματα ὑπάρχουν στὴν Ἅγια Σοφία Θεσσαλονίκης, τὴν Παναγία τῶν Χαλκείων, τὴν Ἅγια
Σοφία τῆς Ἀχρίδος, τὴ Martorana, τὴ Nerezi, τὸ Monreale, τοὺς Ἅγιους Ἀναργύρους Κατορίας, τὴν
Πάτμο), στὸ χειρόγραφο Ἀθηνῶν 7 (BUBERL, *Athen*, 1917, εἰκ. 47) κ.ά. Ἐπίσης ὁ θρόνος αὐτὸς ὑπάρχει καὶ
στὶς τοιχογραφίες τοῦ 11ου αἰώνα στὸ Sant Angelo in Formis (BOLOGNA, Anfänge, 1964, πίν. 13).

3. TSUJI, Paris. Gr. 74, DOP 1975, εἰκ. 1, 2, 3, 4, 9, 15. BUBERL, *Athen* (1917), εἰκ. 66. GALAVARIS,
Gregory Nazianzenus (1969), εἰκ. 98. BUBERL-GERSTINGER, *Byz. Handschriften* (1938), 50-58, πίν. XXII-
XXVII. GERSTINGER, *Griechische Buchmalerei* (1926), πίν. XIX. Willoughby, εἰς *GOODSPEED - RIDDLE -
WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick*, 1932, πίν. C. Πρβ. καὶ ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1978), 54.

4. HAMANN-MACLEAN καὶ HALLENSLEBEN (1963), εἰκ. 11 καὶ 4.

5. Πρβ. RICHTER, *Furniture* (1966), εἰκ. 314-313.

6. Αὐτόθι εἰκ. 328 καὶ 451. DURUY, *Histoire des Romains I* (1879), εἰκ. στή σ. LIII.

7. STUBBLEBINE, *Throne, Marsyas* 1957, 26 καὶ 30. Στὴ σ. 26, σημ. 6, γράφεται: «This motif, which

Κατά τή γνώμη μου ή απόδοση συμβολικῆς ἔννοιας δὲν ἀποκλείεται. Ἀποκλείεται ὅμως ὁ συμβολισμὸς νὰ ὑπῆρξε ή αἰτία τῆς εἰκονογραφίας. Μᾶλλον ὁ συμβολισμὸς εἶναι μία νεώτερη πρόσθετη ἔννοια πού ἀποδόθηκε μεταγενέστερα σέ μιὰ ἤδη ὑπάρχουσα εἰκονογραφία. Ἐξ ἄλλου ή απόδοση συμβολικοῦ περιεχομένου σέ ἓνα ἤδη ὑπάρχον εἰκονογραφικό θέμα εἶναι ἀρκετὰ συνήθης. Ὁ συμβολισμὸς δὲν δημιουργεῖ τὸ θέμα. Δὲν ὑπάρχει τόση τόλμη. Τὸ θέμα δημιουργεῖ τὸν συμβολισμό, ὁ ὁποῖος ἐν συνεχείᾳ ἐπηρεάζει τή μετέπειτα ἐξέλιξη τοῦ θέματος. Παράδειγμα τὸ συμβολικὸ περιεχόμενο, πού ἀπὸ κάποια στιγμή καὶ πέρα ἄρχισε νὰ ἀποδίδεται στοὺς ἱεράρχες, οἱ ὁποῖοι ἤδη ἀπὸ πολὺ πρὶν εἰκονίζονταν στὸ ἱερό. Ἄλλο παράδειγμα εἶναι ὁ συσχετισμὸς καὶ ὁ συμφυρμὸς πού γίνεται τῶν δύο ξεχωριστῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων, τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου καὶ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, πού ἤδη ἀπὸ πολὺ παλαιότερες ἐποχὲς εἰκονίζονταν κάπως κοντὰ μεταξύ τους μπρὸς ἀπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ.¹

Παρατηροῦμε ἀκόμα στὸν θρόνο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Καστάνιας ὅτι τὰ ἀνθέμια τῶν δύο πλευρῶν του δὲν ἀντιστοιχοῦν μεταξύ τους· δηλαδή τὰ ἀνθέμια τῆς μιᾶς πλευρᾶς βρίσκονται ψηλότερα ἀπὸ τὰ ἀνθέμια τῆς ἄλλης. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ὀφείλεται αὐτὸ σέ μιὰ προσπάθεια προοπτικῆς ἀποδόσεως ἐνὸς θρόνου τοποθετημένου λοξά.²

Μπρὸς ἀπὸ τὸν θρόνο βρίσκεται τὸ ὑποπόδιο, πάνω στὸ ὁποῖο στέκεται ὄρθια ή Παναγία. Ἡ ἐπάνω ἐπιφάνειά του σκεπάζεται ἀπὸ φολιδωτὸ κόσμημα μὲ μιὰ στιγμή μέσα σέ κάθε φολίδα. Οἱ πλευρὲς τοῦ ὑποποδίου κοσμοῦνται ἀπὸ ἔνθετα τετράγωνα πετράδια καὶ μαργαριτάρια.³

Ἀπὸ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βᾶθος σώζονται στὸ μὲν ἀριστερὸ μέρος τῆς συνθέσεως ἓνα τμήμα τοίχου, πού μιμεῖται ή ἰσοδομικὴ τοιχοδομία ή τοῦβλα, στὸ δὲ ἐπάνω μέρος τῆς συνθέσεως, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ πλαίσιο, ἓνα κουβούκλιο, πού θὰ στέγαζε ἓνα πολὺ ψηλὸ καὶ στενὸ ἀρχιτεκτόνημα.⁴ Ἐπιγραφή στὸ διάχωρο τῆς Παναγίας δὲν σώζεται.

persists in all Tuscan thrones through those of Coppo di Marcovaldo, would seem to be an expression of the spiritual and weightless qualities of thrones which support holy figures.

1. Γιά τὸν συσχετισμὸ τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου μὲ τὸν Εὐαγγελισμὸ βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Μάνη (1964), 86 καὶ ΙΛΙΟΠΟΥΛΟΥ-ΡΟΓΑΝ, Fresques du Magne, Byzantion 1977, 204.

2. Πρβ. τὴ λοξὴ ἀπόδοση τῆς πύλης τῆς Ἱερουσαλὴμ στὴ Βασιλόφορο τῆς Palatina (DEMUS, Sicily, 1949, 355, εἰκ. 20B).

3. Γιά τὸ κόσμημα τοῦ ὑποποδίου βλ. SPATHARAKIS, Portrait (1976), 111, σσμ. 52, πίν. 72, καὶ HARDERMANN-MISGULICH, Kurbinovo (1975), 509-510. Πρβ. καὶ ὑποπόδιο σέ συνδυασμὸ μὲ τὸ θρόνο στὸν Εὐαγγελισμὸ τοῦ χειρογράφου Ἁθηνῶν 7, 1180 μ.Χ. (BUBERL, Athen, 1917, εἰκ. 47).

4. Γιά τὰ ἀρχιτεκτόνηματα στὸν Εὐαγγελισμὸ, πού πολλὲς φορὲς συνδυάζονται μὲ κήπους ή τουλάχιστον μὲ φυτὰ βλ. WEITZMANN, Spätkommenische Verkündigungssikone, Festschrift Einem 1965, 299 κέ. ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ-ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Εὐαγγελισμὸς Σινᾶ, Κέρνος Μπακαλάκη (1972), 80-83. VILLETTE, Maison de la

7. Ἡ Γέννηση

Στὴ σύνθεση τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, Δ) ὑπάρχουν τὰ ἑξῆς χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα.

1. Ἡ ἐπιδίωξη τῆς κομψότητας πολὺ τονισμένη, ὅπως δείχνουν οἱ ψιλόλιγνες ἀναλογίες τοῦ σώματος τῆς Παναγίας καὶ ἡ κομψή, κάπως ἐπιτηδευμένη, στάση της μετὴν ἐλαφρὴ κλίση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τὴν ἔμφαση ποὺ δίνεται στὰ ἐξαιρετικὰ μακροδάχτυλα χέρια της.

2. Μία ἐπιδίωξη πολυτέλειας, ποὺ ὑπάρχει παντοῦ, ἀπὸ τὴν πλούσια διακόσμηση τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας μετὸς ἑπτὰ σταυροὺς καὶ τὶς πολλαπλῆς χρυσῆς παρυφῆς ὡς τὰ πυκνὰ καὶ πολυτελῆ κεντήματα ποὺ στολίζουν τὸ στρῶμα τῆς Παναγίας, τὰ ἐνδύματα καὶ τὶς τυξίδες τῶν μάγων καὶ τὸν χιτωνίσκο τοῦ νέου βοσκοῦ, ὡς τὸ περίτεχνο σκόλισμα τῆς κολυμβήθρας καὶ τὸ κουφικὸ κόσμημα τῆς ὑδρίας ποὺ κρατᾷ ἡ Σαλώμη· ἀκόμα καὶ ὁ σκουφος τῆς μαίας δὲν ὑστερεῖ σὲ διακόσμηση· μέσα στὸν χορὸ αὐτὸ τῶν κοσμημάτων παίρνουν τὴ θέση τους καὶ τὰ καρδιόσχημα λουλούδια μετὸς μεγάλους ὄρθιους μίσχους ποὺ διανθίζουν τὸ φυσικὸ τοπίο.

3. Ἡ ἔξαρση τοῦ κεντρικοῦ θέματος, στὴν προκειμένη περίπτωσι τῆς Παναγίας, ποὺ ἐπιτυγχάνεται μετὰ δύο τρόπους, ἀφ' ἑνὸς μετὰ τὴ μεγαλύτερη κλίμακα, στὴν ὁποία ζωγραφίζεται καὶ ἀφ' ἑτέρου μετὰ τὸ φωτεινὸ σχῆμα τοῦ στρώματος, ποὺ τὴν περιβάλλει σὰν μάντορα¹. Τὸ θεῖο Βρέφος, μολονότι δὲν ἐξάιρεται τόσο ὅσο ἡ Παναγία, τονίζεται καὶ αὐτὸ καὶ πλαισιώνεται ἀπὸ τὶς δύο φωτεινὲς ὀδοντωτὲς ταινίες ποὺ περιβάλλουν ἢ μία τὴ φάτνη καὶ ἢ ἄλλη τὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου.

4. Ὁ κορσὸς τῆς ὅλης συνθέσεως ἀπὸ συμπληρωματικὰ εἰκονογραφικὰ θέματα, μάγους, βοσκούς, λουτρὸ Βρέφους κλπ.

5. Ἡ κατακόρυφη καὶ συμμετρικὴ διάταξη τῶν δευτερευόντων θεμάτων σὲ δύο συμμετρικοὺς στίχους ἐκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ θέματος, ποὺ εἶναι ὁμοίωτα μετὰ τὸ χειρόγραφο *Urbinatus Gr. 2^o*· ἐπίσης ἡ προσκόλλησι στὴ συμμετρία· ἀκόμα καὶ τὴν Παναγία ἔχει προσπαθήσει ὁ ζωγράφος νὰ τὴ φέρει ὅσο πιὸ κοντὰ μποροῦσε σὲ μιὰ ἀξονικὴ θέση· ἀνάλογη εἶναι ἡ συμμετρικὴ διάταξη ποὺ ἔχουν τὰ δύο ἀντωπὰ ζεύγη τῶν ἀγγέλων, ἡ συμμετρικὴ στάσις τοῦ Χριστοῦ μέσα στὴν κολυμβήθρα, ἡ συμμετρικὴ στάσις τῶν χειρῶν τῆς μαίας, ἡ συμμε-

Vierge (1941). Τὴ συχνὴ παρουσία ἐνὸς ψηλοῦ καὶ στενοῦ ἀρχιτεκτονήματος στὸν Εὐαγγελισμὸ παρατηρεῖ ἡ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 401-403.

1. Γιὰ τὴν παρατήρησι ὅτι τὸ στρῶμα πλαισιώνει καὶ ἐξάιρει τὸ σῶμα τῆς Παναγίας βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), 209.

2. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), εἰκ. 45.

τρικὴ στάση τῶν κνημῶν τῆς μαιίας, ὅπου γιὰ χάρη αὐτῆς τῆς συμμετρίας ἔχει θυσιασθεῖ ἢ κομψότητα, καὶ ὁ συμμετρικὸς καταρράκτης ποὺ δημιουργοῦν οἱ παρυφές τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας, στοιχεῖο κομψότητας καὶ αὐτό· ἀκόμα καὶ τὰ ἄλλα τοῦ τοπίου πλησιάζουν τῇ συμμετρίᾳ μὲ τὴν καρδιόσχημη μορφή τους καὶ τοὺς μίσχους, ποὺ τὶς περισσότερες φορές στέκουν ὄρθιοι σὰν κεράκια.

6. Ἡ ἀναγωγή τῶν πάντων σὲ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ γεωμετρικὰ συστήματα, ποὺ ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ ἀλληλοσυνδυάζονται· τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας διαγράφει ἓνα τόξο, ἀλληλοδιάδοχος μεγέθυνσεις τοῦ ὁποίου εἶναι ὁ φωτιστέφανος τῆς Παναγίας, τὸ στρῶμα καὶ οἱ ἐπάλληλες γραμμὲς τοῦ βουνοῦ τοῦ βάρους· ἡ χρυσὴ παρυφή τοῦ μαφορίου στὸ λαϊμὸ διαγράφει ἓνα τόξο ποὺ συμπληρώνει τὸ ἐλλείπον τμήμα ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ φωτιστέφανου· τὸ ἀπλωμένο ἀριστερὸ χερί τῆς Παναγίας διαγράφει ἓνα τόξο, τὸ ὁποῖο ἐπεκτείνουν πρὸς τὴ μία μεριά ὁ κεντητὸς σταυρὸς τοῦ δεξιοῦ ὤμου καὶ πρὸς τὴν ἄλλη ὁ κεντητὸς σταυρὸς τοῦ ἀριστεροῦ ἐπιμάνικου· τὸ τόξο αὐτὸ πάλι εἶναι ἀντιτυπικὸ πρὸς τὸ τόξο ποὺ διαγράφει ἡ χρυσὴ παρυφή τοῦ μαφορίου στὸ λαϊμὸ· ὅλο τὸ σῶμα τῆς Παναγίας γράφει ἐπίσης ἓνα τόξο· μεγέθυνση τοῦ τόξου αὐτοῦ ἀποτελεῖ τὸ σχῆμα τοῦ φωτεινοῦ στρώματος καὶ οἱ καμπύλες τοῦ βουνοῦ· τέλος ὅλο μαζὶ αὐτὸ τὸ τοξωτὸ σύνολο ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ ἀλληλοδιάδοχος καμπύλες ἔρχονται καὶ τὸ συναντοῦν δύο ἀντιτυπικὰ πρὸς αὐτὸ σχήματα, ἐπάνω μὲν τὸ τόξο, ποὺ περιέχει τὸ ἄστρο τῆς Βηθλεέμ, καὶ κάτω τὸ τόξο ποὺ διαγράφεται ἀπὸ τὴ ράχη τοῦ Ἰωσήφ· ἐξ ἄλλου τὴν ὀδοντωτὴ ταινία, ποὺ περιγράφει τὸ χεῖλος τῆς φάντης, τὴν ἐπαναλαμβάνει καὶ τὴν ὑπερκαλύπτει ἡ ὀδοντωτὴ ταινία ποὺ περιγράφει τὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου· τέλος ἡ ἐπάνω ἐπιφάνεια τῆς κολυμβήθρας εἰκονίζεται στρογγυλὴ σὰν νὰ εἶχε σχεδιασθεῖ ἐν κατόψει καὶ παισιώνει σὰν μετᾶλλιο τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ· ἀλλὰ καὶ τὰ χέρια τῆς μαιίας περιβάλλουν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία παρουσιάζεται ἔτσι παισιωμένη μέσα σὲ δύο κύκλους ποὺ συγχρόνως τέμνονται μεταξύ τους σὰν τοὺς κρῖκους μιᾶς ἀλυσίδας.

7. Οἱ λόφοι τοῦ τοπίου, τῶν ὁποίων τὰ περιγράμματα ἔχουν χάσει κάθε φυσιοκρατικὸ περιεχόμενο καὶ ἔχουν μετατραπεῖ σὲ περιθώρια ποὺ παισιώνουν τὶς ἐπὶ μέρους συνθέσεις δίνοντας αὐτοτέλεια στὴν κάθε μία τους· ὁ Δίκαιος Ἰωσήφ, τὸ λουτρό, οἱ βοσκοί, οἱ μάγοι, τὸ σπήλαιο, ἡ στρωμνὴ, ἡ κάθε μία ἐπὶ μέρους σύνθεση ἔχει ἓνα λοφάκι τοῦ τοπίου γιὰ δικό της ξεχωριστὸ φόντο.¹

8. Παρὰ τὴν ἀγάπη τῆς συμμετρίας, καὶ ἴσως μάλιστα γιὰ νὰ μετριασθεῖ ἡ σκληρότητα αὐτῆς τῆς συμμετρίας, τὰ περιγράμματα μερικῶν σχημάτων παρουσιάζονται μαλακά, ἐλαστικὰ καὶ εὐπλαστά· ἐδῶ, στὴ Γέννηση, τὸ βουνὸ

1. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Οἱ λόφοι-πλαίσια».

πού πλαισιώνει τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους κοιλιίνεται ἐλαφρὰ στὸ δεξί του μέρος σὰν νὰ βουλιάζει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τῶν δύο βοσκῶν καὶ διογκώνεται ἀντίστοιχα πρὸς τὸ ἀριστερὸ του μέρος σὰν νὰ μεταφέρεται ἡ πίεση στὴν ἄλλη πλευρά· συγχρόνως κοιλιίνεται τὸ στρῶμα τῆς Παναγίας στὸ σημεῖο πάνω ἀπὸ τὴ διόγκωση τοῦ λόφου· αὐτὸ πιστεύω ὅτι εἶναι μία ἐκλέπτυνση πού σκοπὸ δὲν ἔχει βέβαια τὴν ἀπόδοση τῆς φύσεως· ὁ σκοπὸς τῆς εἶναι καθαρὰ αἰσθητικός.¹

9. Τὰ συμπλέγματα δύο ἢ περισσότερων ἐπικαλυπτόμενων μεταξὺ τους μορφῶν, μέσα στὰ ὁποῖα ἀτονοῦν τὰ ἐπὶ μέρους περιγράμματα, ἔτσι πού οἱ μορφὲς χάνουν τὴν αὐτοτελεία τους καὶ συνιζάνονται σὲ ἓνα ἐνιαῖο σχῆμα κάτω ἀπὸ ἓνα κοινὸ γενικὸ περίγραμμα· ἔτσι εἶναι ἡ ὁμάδα τῶν τριῶν μάγων καὶ ἡ ὁμάδα τῶν δύο βοσκῶν.²

Πέρα ἀπ' αὐτὰ τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ ἡ σύνθεση τῆς Γεννήσεως στὴν Καστάνια παρουσιάζει ἀδιαμφισβήτητη εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὴ Γέννηση στὸ Εὐαγγελιστᾶριο τῆς Λαύρας, 11ου αἰ.³ Συγχρόνως εἶναι πολὺ χτυπητὴ ἡ ἀντίθεση πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα καὶ τὴν τεχνολογικὴ διαφορά τῶν δύο συνθέσεων. Ἐπίσης εἶναι καταφανεῖς οἱ τροποποιήσεις μὲ τάση πρὸς μία σχηματικότερη ἀπόδοση, τίς ὁποῖες ἔχει ὑποστῆ τὸ ἀρχικὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο.

Οἱ ὁμοιότητες βρίσκονται κυρίως στὴ σχετικὴ θέση τῶν ἐπὶ μέρους συνθέσεων, στὴν εἰκονογραφία τοῦ κεντρικοῦ θέματος καὶ στὴν εἰκονογραφία τῶν δευτερευουσῶν συνθέσεων ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Δίκαιο Ἰωσήφ. Ἐκπληκτικὴ εἶναι ἡ ὁμοιότητα τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους.

Μία λεπτομερέστερη ἀνάλυση καὶ σύγκριση τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων τῆς Γεννήσεως στὴν Καστάνια εἶναι νομίζω ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα. Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἡ Παναγία τῆς Καστάνιας δὲν εἶναι σὲ στάση *contrapposto*,⁴ φαίνεται ὅτι ἔχει τὴν ἴδια καταγωγή μὲ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισταρίου, γιατί ἔχει πολὺ βασικὲς ὁμοιότητες. Ἀνήκει ὅπως καὶ ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισταρίου στὸν τύπο ἐκεῖνο πού δὲν παρουσιάζει δείγματα πόνου,⁵ ἔχει τὸ ἀριστερὸ χέρι σὲ μιὰ θέση ἀνάλογη μὲ ἐκείνη τοῦ Εὐαγγελισταρίου, ἔχει τὰ γόνατα λυγισμένα γιὰ νὰ φαίνεται καθιστὴ καὶ ὁ καταρράκτης τοῦ μαφορίου τῆς ξεκινάει σίγουρα ἀπὸ τὴν ἀντικριστὴ διάταξη τῶν παρυφῶν τοῦ χιτῶνα καὶ τοῦ μαφορίου στὸ χειρόγραφο τῆς Λαύρας. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα οἱ ἀλλαγὲς πού ἔγιναν ἔχουν ὑπα-

1. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ἐλαστικότητα μερικῶν περιγραμμάτων». Βλ. ἐπίσης κεφάλαιο «Τὸ "Ἅγιο Μανδύλιο», σ. 45-46.

2. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Οἱ συνιζήμενες μορφὲς κάτω ἀπὸ κοινὰ περιγράμματα».

3. Ὁρθσοροί Γ' (1979), εἰκ. 7. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 632-633.

4. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 632.

5. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Kariye* (1975), 175, σμ. 69 καὶ σελ. 209, σμ. 77.

γορευθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπιδιάωξή τοῦ ζωγράφου τῆς Καστάνιας, ἢ μᾶλλον τοῦ προτύπου του, νὰ προσαρμόσει τὸ θέμα τῆς Παναγίας σὲ ἓνα καθαρὰ γεωμετρικὸ τοξωτὸ σχῆμα ὅσο τὸ δυνατὸν πρὸς συμμετρικὰ τοποθετημένο μέσα στὴν ὅλη σύνθεση. Προφανῶς αὐτοῦ ὀφείλεται ἡ τάση νὰ ἀπεικονισθεῖ ἡ Παναγία σὲ μία σχεδὸν κατακόρυφη θέση, αὐτοῦ ὀφείλεται ἡ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἢ ἀλλοτρίῃ τῆς θέσεως τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ἢ συστολή τοῦ ἀριστεροῦ ἀγκώνα καὶ ἡ κατ' ἐνώπιον ἀπεικόνιση τῶν κνημῶν, πού ἐν συνεχείᾳ ὑποχρέωσε τὸ ζωγράφο νὰ εἰκονίσει τὶς κνήμες μὲ βράχυνση, γιὰ νὰ δείξει τὰ γόνατα λυγισμένα. Ἀκόμα αὐτοῦ ὀφείλεται σίγουρα ἡ μετατόπιση τοῦ ἄστρου τῆς Βηθλεὲμ στὸ ἀριστερὸ πλῆι τῆς συνθέσεως.¹ Σπάνιο κάπως εἶναι τὸ σταύρωμα τῶν ἄκρων ποδῶν τῆς Παναγίας, πού νομίζω ὅτι ὀφείλεται καὶ αὐτὸ σὲ μιὰ ἐπιδιάωξή κομψότητος.²

Ἐκεῖνο πού ἐμποδίζει τὴ διατύπωση μιᾶς θεωρίας πού θὰ ἐρμήνευε ὅλες τὶς τροποποιήσεις μέσα στὸ πλαίσιο μιᾶς προσπάθειας γεωμετρικοποιήσεως εἶναι ἡ μικρογραφία τῆς Γεννήσεως στὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 6, ὅπου ἀφ' ἑνὸς μὲν ὑπάρχουν ὅλες οἱ ἀνωτέρω τροποποιήσεις καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ μιὰ ὀριζόντια καὶ ὄχι κατακόρυφη θέση μέσα στὴ σύνθεση. Ἴσως ὅμως καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐρμηνευθεῖ ἂν φαντασθοῦμε ἓνα ἐνδιάμεσο χειρόγραφο μὲ ἔντονη διάθεση γιὰ μιὰ γεωμετρικὴ διάταξη, τὸ ὁποῖο νὰ ἀντιγράφηκε πιστὰ μὲν ἀπὸ ἔργα πού ὀδήγησαν στὴν Καστάνια, ἐλεύθερα δὲ ἀπὸ ἔργα πού ὀδήγησαν στὸ Παντελεήμονος 6, καὶ στὰ ὁποῖα ἡ ἐπιθυμία νὰ ἀποδοθεῖ μιὰ φυσικότερη στάση στὴν Παναγία ἦταν ἐπικρατέστερη ἀπὸ τὸ δόγμα τῆς ὁλοκληρωτικῆς ὑποταγῆς σὲ γεωμετρικὰ σχήματα³. Ὅσο γιὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι, πού βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸ πηγούνι, αὐτὸ ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὴ φυσικὴ στάση τοῦ χειρογράφου τῆς Λαύρας καὶ ἔχει πάρει μιὰ ἐπιτηδευμένη στάση, πού ἀναδεικνύει τὰ ἐξόχως μακριὰ δάχτυλα. Τὸ μῆκος τονίζεται ἀπὸ παράλληλες γραμμὲς πάνω στὸ μετακάρπιο πού δηλώνουν τὶς φάλαγγες.⁴ Τὸ χέρι τοποθετημένο κάτω ἀπὸ τὸ πη-

1. Συγγένεια μὲ τὸν τροποποιημένο αὐτὸ τύπο παρουσιάζει ἡ Παναγία τῆς Γεννήσεως στὰ Λαγουδερά (VOLBACH — LAFONTAINE-DOSOGNE 1968, πίν. 34a).

2. Τὸ ξαναβρισκομε στὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 6 (Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 305). Λύγισμα τῶν γομάτων μὲ σκοπὸ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας καθιστῆς ὑπάρχει στὸ σπῆλαιο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἡράκλεια τῆς Μιλῆτου, ὅπου ἡ Παναγία εἰκονίζεται πραγματικὰ καθιστῆ (WULF — WIEGAND, Milet, 1913, πίν. VI₁), στὸ Caricli καὶ τὸ Karanlik (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 200 καὶ 229), στὰ Λαγουδερά (Unesco, Cyprus, 1963, πίν. XV). Ἐξ ἄλλου σταύρωμα τῶν ποδιῶν καὶ βράχυνση τῶν κνημῶν γιὰ τὸν ἴδιον σκοπὸ παρουσιάζεται στὸ Περραχωριὸ (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 317, εἰκ. 30), στὸ Pürgg τῆς Αὐστρίας (DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 5 καὶ Zeit der Staufer, 1977, εἰκ. 227). Στὸ χειρόγραφο Διονυσίου 587, τοῦ 1059 μ.Χ. (φ. 131 v καὶ 126 r) δὲν φαίνεται καθαρὰ ἂν τὰ πόδια τῆς Παναγίας εἶναι σταυρωμένα ἢ ὄχι. Στὴ Γέννηση ὅμως τοῦ Προδρόμου τοῦ ἴδιου χειρογράφου (φ. 154 v) φαίνεται καθαρὰ ὅτι τὰ πόδια τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ εἶναι σταυρωμένα (Θησαυροὶ Α', 1973, εἰκ. 250, 247, 268).

3. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 305.

4. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

γούνη ἢ ἀκουμπισμένο στό μάγουλο εἶναι πολύ διαδεδομένο στήν Καππαδοκία, τήν Tokali Kilisse (παλαιότερες καί νεώτερες τοιχογραφίες), τὸ Kiliçlar, τήν Ἁγία Βαρβάρα τοῦ Soganli, στό Caricli καί τὸ Karanlik καί στήν Ayvali Kilisse.¹ Ἐπίσης ὑπάρχει στήν Εὐαγγελίστρια Γερακίου, στήν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης, στό χειρόγραφο Παντελεήμονος 6, στό χειρόγραφο ὑπ' ἀριθ. 3 τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, στὸν Ἅγιον Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως στὴ Ζίτσα καί τήν Παναγία τῆς Γεννήσεως στήν Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου.² Ὅσο γιὰ τὴν ἐπιτηδευμένη στάση τοῦ χεριοῦ μὲ ἀπλωμένα τὰ δάχτυλα, ἔτσι ποὺ νὰ τονίζεται τὸ μῆκος καί ἡ κομψότητά τους, φαίνεται ὅτι ἀρέσει πολύ στὸν ζωγράφο τῆς Καστανίας, γιὰτὶ ἐπαναλαμβάνεται ἄλλες τρεῖς φορές μέσα στήν ἐκκλησία.³ Τὴν ἴδια θέση ἀλλὰ διαφορετικὴ στάση ἔχει τὸ χέρι τῆς Παναγίας στὴ Γέννηση τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας.⁴ Ἡ ὑπαρξὴ κάποιου εἰκονογραφικῆς σχέσεως ἀνάμεσα στήν Καστάνια καί τὸ Εὐαγγελιστάριο εἶναι ὅπωςδὴποτε ἀδιαμφισβήτητη.

Τὸ βλέμμα τῆς Παναγίας φαίνεται ὅτι μᾶλλον εἶναι στραμμένο πρὸς τὴ φάτνη παρὰ πρὸς τὸ Λουτρό. Ἡ διάταξη Βρέφους, φάτνης καί ζώων εἶναι σχεδὸν ταυτόσημη μὲ τῆς Λαύρας· ἐπίσης τὸ μικρὸ μέγεθος τοῦ σπηλαίου, καίτοι στήν Καστάνια φαίνεται μᾶλλον ὅτι λείπει ἐκεῖνη ἢ ἐκλέπτυνση τῆς Λαύρας, ποὺ εἰκονίζει τὸ σπήλαιο καί κάτω ἀπὸ τὸ στρώμα τῆς Παναγίας δείχνοντας ἔτσι τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας νὰ ὑπερέχει ἔξω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ σπηλαίου ἐνῶ τὸ σῶμα της βρίσκεται μέσα σ' αὐτό.⁵ Τὸ εἶδος τῆς φάτνης εἶναι ἐπίσης χριστὸ ἀλλὰ πολὺ πιὸ περίτεχνο. Τὰ πολλαπλὰ κογχάρια στό πλευρὸ τῆς φάτνης φαίνεται ὅτι ἔχουν προέλθει ἀπὸ τὸ ἀρχικὰ ἓνα κογχάριο ποὺ παρουσίαζε ἡ χριστὴ φάτνη. Ὅσο γιὰ τὸ χεῖλος τῆς φάτνης παρουσιάζει μιὰ ὀδοντωτὴ διαμόρφωση σὰν ἐπάλξεις.⁶ Πάνω ἀπὸ τὸν σπαργανωμένο Χριστὸ οἱ βραχυγραφίες ἸϞ ἫϞ

Ὁ Δίκαιος Ἰωσήφ (πίν. XVI καί XXX), καίτοι καταλαμβάνει τὴν ἴδια θέση ὅπως στό Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, δηλαδή κάτω ἀριστερά, εἶναι ὅμως

1. RESTLE, *Asia Minor* (1967), πίν. 67, 112, 265, 438, 200, 229. THIERRY, *Ayvali Kilisse*, *CArch* 1965, εἰκ. 5.

2. MILLET, *Recherches* (1916), εἰκ. 66. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), πίν. 79. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 305. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Κεμηλία Πατριαρχείου* (1938), πίν. 57. HAMANN-MACLEAN καί HALLENSLEBEN (1963), εἰκ. 51 καί MILLET-FROLOW, I (1954), πίν. 53. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-ΒΕΡΤΙ, *Kranidi* (1975), σχ. 14. *Παραπλήσια εἶναι ἡ ἰδέα στὸν Ἅγιον Στέφανο Καστοριάς, ὅπου ἡ ὄλη εἰκονογραφία τῆς Παναγίας, τῆς φάτνης, τοῦ Βρέφους, τῶν ζώων καθὼς καί τῶν δύο πρώτων ἀγγέλων, ποὺ εἶναι σὲ στάση δέξεως, ἔχει μιὰ ὁμοιότητα μὲ τῆς Καστανίας.*

3. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο α' Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς.

4. Θησαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 7.

5. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Kariye* (1975), 209.

6. Γιὰ τὸν τύπο τῆς χριστῆς φάτνης, ποὺ ἔχει προέλθει ἀπὸ τὸν συμφορμὸ φάτνης καί θυσιαστηρίου βλ. WEITZMANN, *Loca Sancta*, *DOP* 1974, 37-39. Γιὰ τὸ ὀδοντωτὸ χεῖλος τῆς φάτνης βλ. ΓΚΙΟΛΕ, *Θεολόγος Γαρδενίτσας, Λακωνικαὶ Σπουδαὶ* 1977, 58, σημ. 1, ὅπου ἀναφέρονται ὁ Ἁγ-στράτηγος Μπουλαριῶν, ἡ Ἐπισκοπὴ Μάνης, οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι Ἁγιοὺ Πούλας Μάνης, ὁ Ἅγιος Δημήτριος στό Ποῦρκο Κυθήρων.

τὸ μόνο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο ποῦ διαφέρει ριζικά ἀπὸ τὸ Εὐαγγελιστάριο. Δὲν ἔχει τὴν *contrapposto* στάση τοῦ Εὐαγγελισταρίου¹ καὶ εἶναι στὸν τύπο τὸν ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν καθήμενο Ἡρακλέα τοῦ Λυσίππου.² Ἡ μορφή πλαισιώ-
νεται ἀπὸ λόφο τοῦ τοπίου, πάνω στὸν ὁποῖο ἀναρριχᾶται ἓνα μικρὸ ζῶο, μέρος
ἀπὸ τὸν βουκολικὸ χαρακτήρα τῆς συνθέσεως.³ Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἀγίου ἡ
ἐπιγραφή *HOCHF*. Ἄρθρο ἢ ἄλλη λέξη δὲν διακρίνεται λόγῳ τῆς φθορᾶς τῆς
ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Τὸ Λουτρό τοῦ Βρέφους στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς συνθέσεως εἶναι ποῦ
παρουσιάζει καταπληκτικὴ ὁμοιότητα μετὰ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας (πίν.
XVI, XXXI καὶ Δ). Μοιάζει ἡ σύνθεση στὸ σύνολό της. Μοιάζει ἡ φυσιογνωμία
τῆς μαίας μετὰ τὴ γαμπῆ μύτη, τὰ γουρλωμένα μάτια, τὰ σαρκώδη χεῖλη, τὴν τρι-
γωνικὴ κηλίδα στὸ μάγουλο, καθὼς καὶ ἡ στάση της μετὰ τὴν κλίση τοῦ κεφαλιοῦ,
τὰ παχουλά μπράτσα ποῦ πλαισιώνουν τὸν Χριστὸ καὶ τὰ πόδια ποῦ περιβάλλ-
λουν ἐκατέρωθεν τὴν κολυμβήθρα. Μοιάζει ἡ ἀσουλοῦπωπη κάπως Σαλώμη.
Τέλος μοιάζει τὸ κυλινδρικὸ σχῆμα τῆς κολυμβήθρας καὶ ἡ ἀπόδοση τῆς ἐπάνω
ἐπιφάνειάς της ἐν κατῶφι σὲ σχῆμα κανονικοῦ κύκλου. Τὴν ἐπάλληλη πλαι-
σίωση τοῦ Χριστοῦ μέσα στοὺς δύο τεμνόμενους κύκλους, τὸν κύκλο τοῦ χεῖλους
τῆς κολυμβήθρας καὶ τὸν κύκλο τῶν μπράτσων τῆς μαίας, τὴν ξαναβρίσκομε,
ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, στὸ χειρόγραφο Parisinus 74, στὸ
χειρόγραφο Τάφου 14, στὸ Γενέσιο τῆς Nerezi, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Κασνίτζη
Καστοριάς, στὸ σπῆλαιο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἡράκλεια κοντὰ στὴ Μίλιτο.⁴

Εἶναι πιθανὸ καὶ ὁ σκουῖφος τῆς μαίας νὰ προῆλθε ἀπὸ μιὰ παρερμηνεῖα
τοῦ φακιοιοῦ τῆς μαίας στὸ Εὐαγγελιστάριο. Φαίνεται ὅτι μετὰ τὴν ἀλλεπάλληλες
ἀντιγραφὰς ἐγίνε βαθυμαῖα σύγχυση ἀνάμεσα στὴν ἄκρη τοῦ φακιοιοῦ καὶ τὰ
μαλλιά κι ἔτσι τὸ φακιοῖλι κατέληξε νὰ μετατραπεῖ σὲ ἓνα μικρὸ σκουφάκι.
⁵Επίσης παρερμηνευμένο φαίνεται τὸ φακιοῖλι στὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ.⁵ Με μι-

1. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 632-633.

2. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον βλ. MILLET, *Recherches* (1916), 102, σημ. 5. DÖRIG, *Lysipp*, JdI 1957, 28 κέ. Ὁ τύπος προσιδιάζει στὶς καππαδοκικὰς τοιχογραφίας, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ εἰς LAFONTAINE-DOSOGNE, *Kariye* (1975), σημ. 85. Ἐξάρτηση ὅμως ἀποτελεῖ ἡ Karabas Kilisse καθὼς καὶ ἡ Caricli καὶ ἡ Karanlik Kilisse (RESTLE, *Asia Minor*, 1967, εἰκ. 459 καὶ εἰκ. 200 καὶ 229). Ἄλλη ὁμοιότητα μετὰ τὴν καππαδοκικὴ εἰκονογραφία παρουσιάζεται στὴν στάση τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ τῆς Παναγίας, ὅπως παρατηρήθηκε ἦδη, καθὼς καὶ στὴν ἱερατικὴν στάση τοῦ Χριστοῦ μέσα στὴν κολυμβήθρα, γιὰ τὴν ὁποία γίνεται λόγος κατωτέρω.

3. Τὸ ἀναρριχόμενον ζῶο θυμίζει ἔργα ἀργυροχοῦ τῶν 12ου αἰῶνα. Πρβ. DARKEVIČ, *Svetskoe Iskusstvo Vizantii* (1975), πίν. στίς σ. 16, 18, 22 καὶ πίν. 42, 46, 47.

4. Ὁρσαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 7. OMONI, *Paris*, Gr. 74 (1908), πίν. 60 καὶ RISTOW, *Geburt* (1963), εἰκ. ἐναντι σ. 47. GALAVARIS, *Gregory Nazianzenus* (1969), εἰκ. 113. BIHALJI-MERIN, *Frescoes and Icons* (1960), πίν. 49. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά* (1953), πίν. 49. WULF — WIEGAND, *Milet* (1913), πίν. VI.

5. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Σινᾶ* (1956), πίν. 77. Σκουῖφο φορεῖ ἡ μάτα καὶ στὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 6 (Ὁρσαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 305).

κρό σκουφάκι παρουσιάζεται επίσης ή μαία στην Palatina και τή Martorana.¹ Γενικά φαίνεται ότι υπήρχε ή συνήθεια για τις μαίες να έχουν τὰ μαλλιά δεμένα.² Αυτό δεν είναι καθόλου περίεργο. Σίγουρα τὸ ὑπαγόρευαν λόγοι ὑγιεινῆς και καθαριότητας, ὅπως τὸ ὑπαγορεύουν και σήμερα για τις νοσοκόμες, ἀκόμα και για τοὺς μαγείρους. Κατὰ τὴν ἀπόδοση τῶν ποδιῶν τῆς μαίας ὁ ζωγράφος δὲν ἀρξέστηκε στὴν κομψή λύση, κατὰ τὴν ὁποία ἀποδίδεται μόνο τὸ ἓνα πόδι, ὅπως στὸ Εὐαγγελιστάριο. Προτίμησε φυσικά τὴ συμμετρικὴ ἀλλὰ ἀκομψή λύση τῆς ἀπεικόνισης και τῶν δύο σκελῶν ἐκατέρωθεν τῆς κολυμβήθρας.³ Τὰ διπλὰ βραχιόλια τῆς μαίας, συνηθισμένο στοιχεῖο τῆς ἀμφιέσεώς της, τὰ ξαναβρίσκομε στὸ Εὐαγγελιστάριο. Ἐνα ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τῆς ἀμφιέσεως τῆς μαίας εἶναι μία ταινία, ποὺ στηρίζεται στοὺς ὤμους και τὸν λαίμυρ και ποὺ συγκρατεῖ σηκωμένα ψηλὰ τὰ μανίκια. Ἐχει χρῶμα ἐναλλασσόμενο κίτρινο και μαῦρο και φαίνεται μᾶλλον ὅτι νοεῖται πλεχτὴ σὰν λάστιχο. Νομίζω ὅτι παρέχει τὴ ζητούμενη ἐρμηνεία για τὰ ἀνεξήγητα μέχρι σήμερα ὑφάσματα, ποὺ ἔχουν ἡ μαία και ἡ Σαλώμη στοὺς ὤμους τους σὲ διάφορες συνθέσεις ὅπως π.χ. στὸ Γενέσιο τῆς Nerezi, στὴ Γέννηση τῆς Palatina, στὴ Γέννηση τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κασνίτζη Καστοριάς, στὶς Γεννήσεις τῆς Çaricli Kilisse και τοῦ Ἁγίου Πέτρου Καλυβίων Κουβαρᾶ, και ἀλλοῦ.⁴ Ἡ χρήση τους εἶναι προφανῶς νὰ συγκρατοῦν τὰ μανίκια ψηλά, για νὰ μὴ βρέχονται και νὰ μὴ παρεμποδίζουν τις κινήσεις τῶν χεριῶν. Μιὰ ἄλλη μικρὴ λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ εἶναι ὅτι κάτω ἀπὸ τὰ ἀνασηκωμένα μανίκια τοῦ ἐξωτερικοῦ φορέματος ἐξέχουν τὰ ἄσπρα μανίκια τοῦ ποκάμισου.

Ἡ κάπως ἀσουλούπωτη Σαλώμη τῆς Καστάνιας εἶναι σχεδὸν ἴδια στὸ

1. DEMUS, Sicily (1949), εἰκ. 17 και 55.

2. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), 175, σμ. 68.

3. Τὰ γόνατα τῆς μαίας πλάι στὴν κολυμβήθρα δημιουργοῦν ἓνα πρόβλημα, στὸ ὁποῖο ἔχουν δοθεῖ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους διάφορες λύσεις. Στὸν Parisinus Gr. 74, φύλλο 4, ἀποδίδονται ἐκατέρωθεν τῆς κολυμβήθρας ἀλλὰ μὲ πολὺ περισσότερη κομψότητα ἀπὸ τὴν Καστάνια (OMONT, Paris. Gr. 74, 1908, πίν. 6), ἐνῶ στὸν ἴδιο Parisinus Gr. 74, φύλλο 108, εἰκονίζεται μόνο τὸ ἓνα πόδι ὅπως στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας (OMONT, Paris. Gr. 74, 1908, πίν. 96). Μεγαλύτερη κομψότητα ἐπιδιώκεται μὲ τὴ συνένωση τῶν ἄκρων ποδῶν στὸ χειρόγραφο Τάφος 14, τὸν Ἁγιο Νικόλαο τὸν Κασνίτζη και τὸ Γενέσιο τῆς Nerezi· στὸ τελευταῖο αὐτὸ ἡ μορφή καταλήγει νὰ φαίνεται γονατιστὴ (HATCH, Jerusalem, 1931, πίν. IX και GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 113. ΠΕΛΕΚΑΝΙΑΔΗΣ, Καστοριά, 1953, πίν. 49. BIHALJI-MERIN, Frescoes and Icons, 1960, πίν. 19).

4. BIHALJI-MERIN, Frescoes and Icons (1960), εἰκ. 19, και GRABAR, Peinture byzantine (1953), πίν. στή σ. 145. DEMUS, Sicily (1949), εἰκ. 17. ΠΕΛΕΚΑΝΙΑΔΗΣ, Καστοριά (1953), πίν. 49. A. RESTLE, Asia Minor (1967), πίν. 200. COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), 99, πίν. 39, ὅπου δίνεται ὡς ἐξήγηση ἡ μόδα τῆς ἐποχῆς. Στὰ Λαγουδερά ἐξ ἄλλου ἡ διάταξη τοῦ ἐνδύματος τῆς μαίας συνηγορεῖ για τὴν ἐρμηνεία ποὺ δίνουμε (Unesco, Cyprus, 1963, πίν. XVI).

Ευαγγελιστάριο τῆς Λαύρας καὶ στὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ.¹ Φορεῖ κόκκινο φόρεμα καὶ ἀπὸ πάνω μιὰ γαλάζια ποδιά ζωσμένη πού περιβάλλει ὅλο τὸ σῶμα.² Ἐδῶ προβάλλουν πάλι τὰ ἄσπρα μανίκια τοῦ ποκάμισου ἀνασηκωμένα καὶ αὐτὰ καὶ ὁμοιότατα μὲ τὰ μανίκια τῆς μαίας στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Ροδιᾶς.³ Τὰ μαλλιά τῆς Σαλώμης εἶναι ἐλεύθερα ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ μαλλιά τῆς μαίας. Οἱ βραχίονες εἶναι παχουλοὶ καὶ οἱ ἀγκῶνες ἀποδίδονται μὲ δύο ἐφαπτόμενους κυκλικούς.⁴ Ἡ ὑδρία πού κρατᾷ ἔχει κουφικὸ κόσμημα.⁵ Ὅπως καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα ἡ Σαλώμη κρατᾷ μιὰ μικρὴ πετσέτα μαζί μὲ τὴν ὑδρία. Αὐτὴ ὄντας πολὺ μικρὴ δὲν φαίνεται νὰ προορίζεται γιὰ τὸ στέγνωμα τοῦ Βρέφους ἀλλὰ μᾶλλον γιὰ νὰ μὴν καίονται τὰ χέρια τῆς Σαλώμης ἀπὸ τὴν ὑδρία πού προφανῶς ἐκλαμβάνεται ὅτι εἶναι μεταλλικὴ καὶ ὅτι περιέχει καυτὸ νερό.⁶

Ἡ κολυμβήθρα ἔχει τὸ κάπως σπάνιο κυλινδρικό σχῆμα, πού ἔχει στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, καὶ εἶναι κατάκοσμη ἀπὸ πυκνὸ φυτικὸ κόσμημα.⁷ Ὁ Χριστὸς διαφέρει ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας, γιατί νὰ μὲν βρισκεται μέσα στὸ νερό, ἀλλὰ εἶναι ὄρθιος καὶ εὐλογεῖ σὲ μιὰ στάση αὐστηρὰ μετωπικὴ καὶ ἱερατικὴ.⁸

1. Θεσαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 7. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 77. Γιὰ τοὺς τύπους τῆς Σαλώμης βλ. MILLET, Recherches (1946), 105, καὶ DEMUS, Sicily (1949), 266-267.

2. Ποδιά πού περιβάλλει ὅλο τὸ σῶμα φορᾷ ἡ μορφὴ ἢ ἀντίστοιχη τῆς Σαλώμης στὸ Γενέσιο τῆς Nerezi (BIHALJI-MERIN, Frescoes and Icons, 1960, εἰκ. 19). Ὁμοια μὲ τῆς Nerezi ποδιά φορεῖ ἡ Σαλώμη στὴν Caricli Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 200), στὴν Karanlik Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 229), τὴ Martorana (DEMUS, Sicily, 1949, πίν. 55), τὴν Palatina (DEMUS, Sicily, 1949, πίν. 17), τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, 1131-1143 (BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 2 Α).

3. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 43.

4. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

5. Τὸ κουφικὸν κόσμημα εἶναι πολὺ συχνὸ στὴν ὑδρία τῆς Σαλώμης. Πρβ. τὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 79) ἢ τὴν Karanlik Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 229). Στὴ Nerezi ἐξ ἄλλου ἡ διακόσμηση τῆς ὑδρίας ἀποτελεῖται ἀπὸ ζῶνες πυκνοῦ φυτικοῦ ἐλικοειδοῦς κοσμημάτων (MILLET-FROLOW, I, 1954, πίν. 17, καὶ 17_b, καὶ BIHALJI-MERIN, Frescoes and Icons, 1960, εἰκ. 19).

6. Πρβ. Τάφου 14 (HATCH, Jerusalem, 1931, πίν. IX καὶ GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 113), τὸ σπήλαιο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἡράκλεια τῆς Μιλήτου (WULFF — WIEGAND, Milet, 1913, πίν. VI₁), τὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 77), τὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 79). Ἐξ ἄλλου τὴν ὑδρία κρατᾷ μὲ τὰ χέρια σκεπασμένα ἀπὸ τὸ ἐνδυμᾶ τῆς ἢ ἀπὸ ὕφασμα πού συγχέεται μὲ τὸ ἐνδυμα στὸ χειρόγραφο Παντελεήμιμος 2 (Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 285) καὶ στὸ Περαχωριὸ τῆς Κύπρου (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, πίν. 30).

7. Κυλινδρικό σχῆμα ἔναντι τοῦ συνηθέστερου σκυφοειδοῦς ἔχει ἡ κολυμβήθρα καὶ στὰ ἐξῆς μνημεῖα: τὴν Kiliclar Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 265), τὸ παλαιὸ τμήμα τῆς Tokali Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 67), τὴν Ayvali Kilisse (THIBERRY, Ayvali Kilisse, CArch 1965, εἰκ. 5), τὸ νέο τμήμα τῆς Tokali Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 112), τὸν Ὅσιο Λουκᾶ Φωκίδος (ΣΤΙΚΙΑΣ, Οἰκοδομικὸ Χρονικὸ Ὁσίου Λουκᾶ, 1970, πίν. 50_a καὶ RISTOW, Geburt, 1963, εἰκ. ἔναντι σ. 47).

8. Ὁ Χριστὸς εὐλογῶν σὲ μετωπικὴ στάση μέσα στὴν κολυμβήθρα εἶναι μᾶλλον σπάνιος. Βλ. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 632-633, καὶ DEMUS, Sicily (1949), 273. Στὴ μελέτῃ ΓΚΙΟΛΕ, Θεολόγος Γαρδενιάσας, Λακωνικὰ Σπουδὰ 1976, 59, ἀναφέρονται παραδείγματα μετωπικοῦ Χριστοῦ στὴν Πισκοπὴ τῆς Σαντορινίης, τὸν Ἄη-Στράτηγο Μπουλαριῶν, τὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης, ἕνα ἐλεφαντοστοῦν τῆς Walters Art

Τὸ Λουτρό τοῦ Βρέφους ὅπως παρατηρήθηκε ἤδη παρουσιάζει μιὰ χτυπητὴ ομοιότητα μὲ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἱερατικὴ στάση τοῦ Χριστοῦ. Ἐπίσης τὸ Λουτρό τοῦ Βρέφους στὸ σπήλαιο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἡράκλεια τοῦ Λάτμου παρουσιάζει τὴν ἴδια σύνθεση ἀντεστραμμένη, μόνον ποὺ εἶναι ἀποδομένο μὲ περισσότερη λεπτότητα καὶ σοφία, ἀν βέβαια ἡ παρεχόμενη στὴ δημοσίευση ἀπεικόνιση εἶναι πιστὴ.

Ἡ σύνθεση τοῦ Λουτροῦ πλαισιώνεται καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὶς καμπύλες τοῦ τοπίου καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὰς *H MEA* καὶ *Y CALOMH*. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ σχῆμα *κ*, τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσε νὰ ἐκληφθεῖ ὡς βραχυγραφία τῆς λέξεως «καὶ». Παρατηρεῖται ὅμως ὅτι στὴν ἐπιγραφὴ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVII) τὸ σχῆμα αὐτὸ ἐναλλάσσεται μὲ τὸ ἀπλό κάππα χωρὶς νὰ γίνεται καμμία διάκριση μεταξὺ τους στὴ λέξη *κα* *EKIMHMENH*. Ἐπίσης τὰ δύο σχήματα ἐναλλάσσονται ἀδιακρίτως στὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ. Συγκεκριμένα στὸν πρῶτο σωζόμενο στίχο, στὴ λέξη *KE*, τὸ σκέλος τοῦ κάππα εἶναι χαλασμένο καὶ δὲν μετράει, στὸν τρίτο σωζόμενο στίχο, στὴ λέξη *ΠΡΟ* *κ* *PITON*, τὸ σκέλος εἶναι σίγουρα κεκαμμένο, στὴ λέξη *κ* *HNΟΥ* εἶναι ἐλάχιστα κεκαμμένο καὶ στὸν ἔβδομο σωζόμενο στίχο στὴ λέξη *κ* *(ΥΠΙ)E* δὲν παρουσιάζει καμμία κάμψη. Ἄρα ἡ κάμψη αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ ἓνας τρόπος γραφῆς τοῦ κάππα, ἓνας μανιερισμός, ποὺ ἄλλοτε παρουσιάζεται πιὸ ἔντονος, ἄλλοτε λιγότερο ἔντονος καὶ ἄλλοτε δὲν παρουσιάζεται καθόλου. Συνεπῶς τὸ νόημα τῆς ἐπιγραφῆς δὲν εἶναι «ἡ μαία καὶ ἡ Σαλώμη» ἀλλὰ «ἡ μαία καὶ ἡ Σαλώμη». Δηλαδή ὁ ζωγράφος ἔγραφε τὴ φράση ὅπως τὴν ἄκουε. Ἐπομένως οἱ ἐπιγραφὰς τῆς Καστάνιας εἶναι πιὸ κοντὰ στὸν προφορικὸ λόγο παρὰ στὸ γραπτό.¹

Gallery, 11ου αἰ., τὴ σταυροθήκη τῶν Sancta Sanctorum, 8ου-9ου αἰ., καὶ ἓνα κοπτικὸ γλυπτό τοῦ 4ου αἰώνα. Στὰ παραδείγματα αὐτὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ τὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557), ὅπου στὴ μὲν Γέννηση τοῦ Χριστοῦ ὁ Χριστὸς εἶναι μετωπικὸς χωρὶς νὰ δηλώνονται τὰ χέρια του, στὴ δὲ Γέννηση τοῦ Προδρόμου ὁ Πρόδρομος καὶ μετωπικὸς εἶναι καὶ ἔχει ἀκριβῶς τὴν ἴδια στάση τῶν χειρῶν μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Καστάνιας (Buchthal, Latin Kingdom, 1957, πίν. 142 C καὶ D). Ἐπίσης ὁ εὐλογῶν Χριστὸς σὲ μετωπικὴ στάση παρουσιάζεται συχνὰ στὴν Καππαδοκία. Πρβ. ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Karabas Kilisse τὸ νέο τμήμα τῆς Tokali Kilisse, τὸν Ἅγιο Εὐστάθιο Göreme, τὸ El Nazar, τὴν Ἁγία Βαρβάρα τοῦ Soganli, τὴν Caricli Kilisse καὶ τὴν Karanlik Kilisse (Jerphanion, Cappadoce, A, 1925 καὶ 1928, πίν. 38, 41, 42, 109, καὶ Restle, Asia Minor, 1967, πίν. 459). Σὲ ἀνάλογες στάσεις, εὐλογῶν ἢ μετωπικὸς ἢ σχεδὸν μετωπικὸς εἶναι ὁ Χριστὸς στὸ χειρόγραφο Paris. Gr. 74, φύλλο 4 (Omont, Paris. Gr. 74, 1908, εἰκ. 6 καὶ Ristow, Geburt, 1963, εἰκ. ἔναντι σ. 47), στὸ χειρόγραφο Urbinatus Gr. 2 (Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 1975, εἰκ. 68), στὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 2 (Huber, Athos, 1969, πίν. 98), στὸ εἰλητάριο 2 τῆς Λαύρας (Θησαυροὶ Γ', 1979, εἰκ. 166). Ὑστερα ἀπὸ τὰ διάφορα παραδείγματα ἔξω ἀπὸ τὴν Καππαδοκία, ποὺ ἀναφέραμε, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ ἀποδεκτὴ ἡ γνῶμη τῆς Thiery ὅτι ὁ τύπος τοῦ εὐλογούντος Χριστοῦ παρουσιάζεται στὴν ἀνατολικὴ τέχνη μόνον στὸ ἀιγυπτιακὸ ὄραμα τὸ δημοσιευμένο εἰς Peirce-Tyler, Art byzantin, II (1934), εἰκ. 58 καὶ στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Çayuşin (Thierry, Archéologie Cappadocienne, CCM 1979, 19).

1. Γιὰ τὴν ἐκθλιψη τοῦ «καὶ» πρὶν ἀπὸ φωνῆν, ποὺ ἀπαντᾷ ἤδη στὰ ἀρχαία ἐλληνικά, βλ. Χατζηδάκη,

Πάνω από τὸν Ἴωσήφ ὑπάρχει τὸ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὸ θέμα τῶν Τριῶν Μάγων (πίν. XVI καὶ XXXII). Ὁ λόφος τοῦ τοπίου, ποῦ χρησιμεύει ὡς πλαίσιο γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ Ἴωσήφ, ὑποτίθεται ὅτι παρεμβάλλεται ἀνάμεσα σὲ αὐτὸν καὶ τοὺς μάγους. Ἀντίστοιχα ἄλλος λόφος πρὶς πίσω, χρησιμεύει κι αὐτὸς μετὰ τὴ σειρά του ὡς πλαίσιο γιὰ τὸ κεφάλι τοῦ ὑψηλότερα εἰκονιζόμενου μάγου. Οἱ τρεῖς μάγοι μαζί συνιζάνονται σὲ ἓνα σύμπλεγμα ἐπικαλυπτόμενων μορφῶν κάτω ἀπὸ ἓνα κοινὸ γενικὸ περίγραμμα, πράγμα ποῦ συνηθίζεται στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.¹ Συγχρόνως καὶ σύμφωνα μετὰ τὸ πάθος τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ συμμετρία τὰ κεφάλια τῶν μάγων εἶναι διατεταγμένα ἔτσι ὥστε νὰ σχηματίζουν μίαν πυραμίδα. Προσέρχονται περὶ ντυμένοι μετὰ πολυτελεῖς χρυσοκέντητες βασιλικές στολές. Τὰ ἐνδύματά τους γύρω στὸ λαιμὸ καθὼς καὶ οἱ πυξίδες ποῦ κρατοῦν ἔχουν διακόσμηση ἀπὸ πυκνὸ φυτικὸ ἐλικοειδὲς κόσμημα. Στὸ κεφάλι φοροῦν καλύμματα σὰν μικρὰ σαρίκια ποῦ θυμίζουν τοὺς μάγους στὴν Προσκύνηση τοῦ Δαφνιοῦ.² Τὸ θέμα τῶν Μάγων ἀποτελεῖ μίαν ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὴ σκηνή, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Weitzmann ἔχει διατυπώσει ἀμφιβολία ἂν ὑπῆρχε ἢ δὲν ὑπῆρχε ἐνσωματωμένη στὴ Γέννηση στὸ πρότυπο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας.³ Ἡ σύνθεση ἐδῶ εἶναι ἀρκετὰ κοντὰ στὴ σύνθεση τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας, παρ' ὅλο ποῦ οἱ μορφές εἶναι περισσότερο στριμωγμένες. Τὴ συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή *H MAG[OI]*.

Ἀντίστοιχα μετὰ τοὺς Μάγους καὶ πάνω ἀπὸ τὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους εἰκονίζονται δύο βοσκαί, ποῦ ἀκολουθοῦν τὸ πρότυπο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας (πίν. XVI καὶ XXXIII).⁴ Ὅπως καὶ οἱ Μάγοι παρουσιάζουν μεγάλη ἐπικάλυψη μεταξὺ τους, ἔτσι ποῦ σχηματίζουν ἓνα σύμπλεγμα κάτω ἀπὸ ἓνα κοινὸ γενικὸ περίγραμμα.

Ἀντίθετα ὅμως ἀπὸ τοὺς Μάγους, ποῦ σαφῶς κινοῦνται πίσω ἀπὸ τὸ λόφο τοῦ τοπίου, ἡ θέση τῶν βοσκῶν παρουσιάζεται συγκεχυμένη. Ὁ γέρος βοσκὸς βρίσκεται πρὶς μπρὸς ἀπὸ τὸ νέο βοσκό. Ὅμως τὰ πόδια του ὑπερκαλύπτονται ἀπὸ τὸ λόφο τοῦ τοπίου ἐνῶ ἀντίθετα τὸ δεξιὸ πόδι τοῦ νέου βοσκού ὑπερκαλύπτει τὸν λόφο. Ἐξ ἄλλου τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ νέου ὑπερκαλύπτει τὸ πόδι τοῦ γέρου καὶ τὸ μπαστούνι ἔχει μίαν θέση ἀκόμα πρὶς δυσσερμήνευτη πίσω ἀπὸ τὸ

Μεσαιωνικά καὶ Νέα Ἑλληνικά (1905), 90-91. Γιὰ τὴ γενικὴ ἀνορθογραφία τῶν ἐπιγραφῶν πρβ. THIERRY, KIZIL-TCHOUKOUR, Mon. Piot 1958, 128, σημ. 1.

1. Βλ. κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Οἱ συνιζήμενες μορφές κάτω ἀπὸ κοινὰ περιγράμματα».

2. MILLET, Dafni, Mon. Piot 1895, 201.

3. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 633. Γιὰ τὸ θέμα τῶν μάγων βλ. ἐπίσης LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), 214-224 καὶ σημ. 120.

4. Ἄλλη περίπτωση, ὅπου ἐπίσης ἀκολουθεῖται τὸ πρότυπο τῆς Λαύρας, εἶναι τὰ Λαγουδερά (ΣΤΥΑΙΑΝΟΥ, Ἀράκου, Συνέδριο Θεσσαλονίκης 1953, πίν. 147. VOLBACH — LAFONTAINE-DOSOGNE, 1968, πίν. 34a. PAPAIORETI, Masterpieces, 1965, πίν. XXV).

πόδι τοῦ γέρου καὶ μπρὸς ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ νέου. Ἡ σύγχυση αὐτὴ ὅμως ἐρμηνεύεται εὐθὺς ἀμέσως ὅταν λάβει κανεὶς ὑπ' ὄψη ὅτι τὸ σχῆμα αὐτὸ προῆλθε ἀπὸ μιὰ σύμπτυξη τῶν δύο βοσκοῦν πού εἰκονίζονται περισσότερο ἀνεξάρτητοι ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας καὶ στὰ Λαγουδερά. Ἐδῶ, ἐπειδὴ συμπτύχθηκαν, ὁ συνδυασμὸς τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων ἐδημιούργησε μιὰ κάποια σύγχυση. Ἐξ ἄλλου μιὰ τέτοια ἀσάφεια καὶ ἀσυνέπεια δὲν εἶναι ἀπαράδεκτη στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, πού πολλὰ φορὲς υἱοθετεῖ σχήματα ὑπερβατικὰ καὶ ἐξωπραγματικά.¹

Πέρα ἀπὸ τὴ σύγχυση αὐτὴ τὰ πόδια τοῦ νέου βοσκοῦ φαίνονται σὰν νὰ μὴ πατοῦν πουθενά, ἀλλὰ σὰν νὰ αἰωροῦνται στὸ κενό. Καὶ αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι πρωτοφανὲς στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ.² Τέλος ὁλόκληρο τὸ ἀριστερὸ σκέλος τοῦ γέρου βοσκοῦ καθὼς καὶ τὰ δύο πόδια τῆς μαίας ὑπερβαίνουν κατὰ πολὺ τὸ κόκκινο περιθώριο τῆς συνθέσεως. Πιστεύω ὅτι καὶ τὰ αἰωρούμενα πόδια καὶ ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων ἔχουν ὡς σκοπὸ τὴ δημιουργία μιᾶς φευγαλέας παραισθήσεως ὅτι οἱ μορφὲς δὲν εἶναι κολλημένες πάνω στὴν ἀπτή ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου.³

Οἱ βοσκοὶ φοροῦν ἀναξυρίδες καὶ ὁ μὲν γέρος ἔχει τρίχινο ἔνδυμα, ὁ δὲ νέος χιτωνίσκο κόκκινο μὲ χρυσὴ παρυφὴ ἀπὸ ἐλικοειδῆς κόσμημα. Ὁ γέρος ἔχει μακρὸ γένι, ἐνῶ τοῦ νέου τὸ πρόσωπο δὲν διακρίνεται. Καὶ οἱ δύο δείχνουν τὸ ἄστρο. Αὐτῶν βοσκὸς δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχε. Ἐπίσης δὲν διακρίνεται πουθενὰ ἐπιγραφή γιὰ τοὺς βοσκούς. Διακρίνονται ὅμως καθαρὰ πλάι στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ νέου βοσκοῦ οἱ γραμμὲς τῶν λόφων τοῦ τοπίου, πού καὶ ἐδῶ ἐκτελοῦν χρέη πλαισίου.

Πάνω καὶ πίσω ἀπὸ τίς καμπύλες πού πλαισιώνουν τοὺς μάγους, τὸ σπήλαιο, τὴν Παναγία καὶ τοὺς βοσκούς εἰκονίζονται οἱ ἄγγελοι (πίν. XVI). Ἀριστερὰ δύο ἄγγελοι σχεδὸν κατὰ κρόταφον μὲ τὰ χέρια ἀνασηκωμένα σὲ στάση δεήσεως κινούμενοι πρὸς τὸ κέντρο τῆς συνθέσεως. Δεξιὰ διακρίνονται ἄλλοι δύο, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ πρῶτος, πού σώζεται καλὰ, ἔχει στάση ἐντελῶς ἀντιτυπικὴ πρὸς τὸ προηγούμενο ζεῦγος. Τὴν ἴδια στάση εἶχε πιθανῶς καὶ ὁ δευτερός ἄγγελος, πού τὸν ἀκολουθεῖ. Ἴσως ἡ ἀγάπη τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ συμμετρία, πού εἶναι παντοῦ ἐκδηλη, παρουσίασε δύο συμμετρικὰ διατεταγμένα ζεῦγη ἀντὶ νὰ εἰκονίσει τὸν τελευταῖο πρὸς τὰ δεξιὰ ἄγγελο ἀπευθυνόμενον πρὸς τοὺς βοσκούς. Ἄλ-

1. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), 84-85, εἰκ. 154 καὶ 155, ὅπου σχολιάζονται οἱ ἄγγελοι τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἁβραάμ στὸν Ἅγιο Βιτάλιο τῆς Ραβέννας, πού κάθονται πίσω ἀπὸ ἕνα τραπέζι μπρὸς ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑπάρχει ἡ δρυς καὶ πού παρὰ ταῦτα ὑπερκαλύπτουν τὴν δρυ.

2. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων».

3. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων».

λωστε ή απεικόνιση συνομιλίας με τους βοσκούς στην παροῦσα σύνθεση θά ήταν σχεδόν αδύνατη δεδομένου ότι δεν υπάρχει επαρκής χώρος. Η συμμετρική αυτή διάταξη είναι πολύ σπάνια.¹ Πολύ κοντά όμως σ' αυτήν είναι ή διάταξη τῶν ἀγγέλων τῆς Γεννήσεως στό χειρόγραφο Marc. Gr. Z 540 (557), πού για νά γίνει ἐντελῶς ἀντιτυπική δὲν χρειάζεται παρά μόνο νά κάμει μεταβολή ὁ τελευταῖος ἄγγελος.²

Πάνω ἀπό τους ἀγγέλους βρίσκεται ή ἐπιγραφή:

+ Η ΓΕΝΗΧΗC ΤΟΥ ΧΡΗCΤΟΥ ∴

Εἶναι τοποθετημένη ἔκκεντρα, γιατί εἶναι γραμμένη συμμετρικά ἐκατέρωθεν τοῦ ἄστρου, πού καί αὐτό βρίσκεται ἔκκεντρα τοποθετημένο, ὄχι χωρίς λόγο, ὅπως παρατηρήθηκε πάρα πάνω.

Τό τοπίο εἶναι κατάσπαρτο ἀπό ἄνθη ὅπως καί στό Εὐαγγελιστάριο. Τό ἀνόσπαρτο ἄλλωστε τοπίο εἶναι σχεδόν ἀπαραίτητο στή Γέννηση. Τά ἄνθη ὅμως ἐδῶ εἶναι καρδίσχημα με εὐθύτατους καί λεπτότατους μίσχους πού ἀναπηδοῦν μέσα ἀπό χαμηλά φύλλα. Καρδίσχημα λουλούδια υπάρχουν στό Monreale ἀλλά χωρίς τόσο ἴσιους μίσχους.³

Συγκεφαλαιώνοντας βλέπομε ότι υπάρχει ἕνας στενότατος δεσμός με τό εἰκονογραφικό πρότυπο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας, ἀπό τό ὅποιο ξεφεύγει ή Καστάνια μόνο ὡς πρὸς τὸν τύπο τοῦ Ἰωσήφ, τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ στό Λουτρό τοῦ Βρέφους καί ὡς πρὸς τὴν τροποποίηση τῆς στάσεως τῆς Παναγίας καί τοῦ δεξιῦ ἀγγέλου.

1. Για διατάξεις πού πλησιάζουν τὴ συμμετρία βλ. MILLET, Recherches (1916), εἰκ. 41 καί 42. DEMUS, Sicily (1949), 267 καί σπμ. 88. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 97, πίν. 44, 46. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), 213. Παραδείγματα πού πλησιάζουν τὴν ἀπόλυτα συμμετρική διάταξη, ή ὅποια εἶναι μᾶλλον δεῖγμα παρακμῆς καί ζηρότητας, υπάρχουν στό χειρόγραφο Ἐσφιγμένον 14, ὅπου ὅμως δὲν υπάρχουν βοσκοί (Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 354), σὲ ναοὺς τῆς Γεωργίας, ὅπως π.χ. στό Ikpari, 1096 μ.Χ., τὸν Ναὸ τῶν Ἁγίων Κηρόκου καί Ἰουλίττης, 1114 μ.Χ., τὸ Nakipari, 1130 μ.Χ. (AMIRANAGHVELI, Gruzinskioi Zivopisi, 1957, πίν. 120, 130, 131, 132, 150), στό χειρόγραφο Urbinatus Gr. 2 (HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo, 1975, πίν. 45), στὰ χειρόγραφα Paris. Gr. 54 καί Paris. Gr. 551 (MILLET, Recherches, 1916, εἰκ. 42 καί 41), στό Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης (BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 2a), ὅπου οἱ ἄγγελοι, καίτοι ἀνάμεσά τους υπάρχει ἕνας εὐαγγελιζόμενος, φαίνεται ὅτι ἀντιγράφουν τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς Συνάξεως τῶν Ἁρχαγγέλων ὅπως αὐτὸ ἐμφανίζεται π.χ. στό χειρόγραφο Διονυσίου 587, φ. 123 ν (Θησαυροὶ Α', 1973, εἰκ. 242), στὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κοιβαρᾶ (COUMBARAKI-PANSELINOY, Kalyvia-Merenda, 1976, σ. 99, πίν. 39), στὴς τοιχογραφίες 14ου αἰ. στὸν Ἅγιο Νικόλαο Κακοπετριάς Κύπρου (PAPAGEORGIOY, Masterpieces, 1965, πίν. IX). Ἐπίσης συμμετρικοί εἶναι οἱ ἄγγελοι στό χειρόγραφο Riccardiana 323, 13ου αἰ., πού ὁ Buchthal συσχετίζει με τὰ σικελιωτικὰ ἔργα τοῦ 12ου αἰ. (BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 52a. DANEU LATTANZI, Lineamenti, 1968, εἰκ. 39).

2. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 142 C.

3. Για τὸ ἀνόσπαρτο τοπίο βλ. DEMUS, Sicily (1949), 397. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 316. HADERMANN-MISGUICH, KURBINOVO (1975), 499-504. Περβ. καί BOYD, Monagri, DOP 1974, 293, πίν. Β καί πίν. 19, 20, 21.

Ἡ διαφορά ὅμως στὴν τεχνοτροπία καὶ τὸ ὄλο ὕφος εἶναι ριζική. Ἐνῶ στὸ Εὐαγγελιστάριο ὑπάρχει μιὰ φυσικότητα καὶ μιὰ ἐπίφαση νατουραλισμοῦ, ἡ Καστάνια ἔχει προχωρήσει σὲ μιὰ ἔντονη σχηματοποίηση, ἀφαίρεση καὶ γεωμετρικὴ συμμετρία. Ἐξ ἄλλου στὴν Καστάνια ἕνας τρόπος ποῦ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν ἔξαρση τῆς κεντρικῆς μορφῆς εἶναι ὁ διπλασιασμός τοῦ μεγέθους τῆς ἔναντι τῶν ὑπολοίπων μορφῶν, πράγμα ποῦ δὲν συμβαίνει στὸ Εὐαγγελιστάριο. Ἐπειτα στὴν Καστάνια ὑπάρχουν οἱ ἐντελῶς ἀφύσικοι λόφοι-πλαίσια, ποῦ χρησιμοποιοῦνται στὶς ἐπὶ μέρους συνθέσεις, ἐνῶ στὸ Εὐαγγελιστάριο ἡ ἀπόδοσή τους εἶναι πολὺ φυσικότερη. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ τοπίο κατατέμενεται ἔτσι ποῦ κάθε δευτερεῖον στοιχεῖο τῆς εἰκόνας ἀποτελεῖ μιὰ ξεχωριστὴ καὶ ἀνεξάρτητη σύνθεση, ἐγκιβωτισμένη μέσα σὲ ἕνα κλειστὸ πλαίσιο ἀπὸ πολλαπλὲς καμπύλες, ποῦ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι πάλλονται.¹ Ἀλλὰ καὶ ἡ κεντρικὴ μορφή εἶναι τελείως ἀσύνδετη μὲ τὰ δευτερεύοντα θέματα. Στὴν οὐσία αἰωρεῖται στὸ κενό.

Γιὰ τὸν ἀφηρημένο χαρακτήρα τῆς συνθέσεως δὲν νομίζω ὅτι ὑπάρχει καλύτερη περιγραφή ἀπὸ αὐτὴν ποῦ δίνει ὁ Demus προκειμένου γιὰ τὴν Palatina.² Κι ὅμως συγκρίνοντας μὲ τὴν Palatina βλέπομε πόσο ἀκόμα πιὸ προχωρημένη εἶναι ἡ Καστάνια στὸν ἴδιο αὐτὸ δρόμο. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ὅση ἀπόσταση χωρίζει τὴν Palatina ἀπὸ τὸ Εὐαγγελιστάριο ἄλλη τόση χωρίζει τὴν Καστάνια ἀπὸ τὴν Palatina. Ἡ κεντρικὴ μορφή βρίσκεται τελείως στὸν ἀέρα καὶ οἱ καμπύλες τοῦ τοπίου ἔχουν χάσει κάθε ἐπίφαση ἔστω φυσικότητας. Ἀποδίδονται μὲ πολλαπλὲς γραμμὲς ποῦ δίνουν μιὰ ἐντύπωση παλμικῆς κινήσεως, ὅπως συμβαίνει στὸ Monreale. Στὴν Καστάνια ὅμως τὰ σχήματα τῶν λόφων εἶναι ἀκόμα πιὸ ἀφηρημένα καὶ ἀπλουστευμένα ἀπὸ τὸ Monreale. Ἐτσι τὸ ἄμορφο ἀφ' ἑνὸς καὶ ἡ ἐντύπωση τῆς παλμικῆς κινήσεως ἀφ' ἑτέρου τὰ στερεῖ

1. Βλ. κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Οἱ λόφοι-πλαίσια».

2. Demus, Sicily (1949), 397: «All the figures are arranged in one ideal plane, in spite of different layers of hills, the spacial implications of which are realized neither in the design nor in the colour. The arrangement of the landscape is purely formal, not representational. It consists of isolated parts which do not compose continuous scenery; compared with the landscape of the Nativity at Daphni, the loss in organic consistency is indeed striking. The single «bulges» are piled on top of each other; they are hardly more than flat compartments which enclose the single figures and groups. In this there is the same tendency towards the isolation of single forms, the same breaking up of organisms which can be seen at work in the design of single figures. . . . The topography of the Palatina Nativity, on the other hand, is disjointed and illogical, looked at as scenery. The composition is not built up architecturally or constructed from the centre outward, but is spread over the surface which it is destined to fill, taking its main orientation from the frame. This type of composition can be found in Byzantine illuminations which belong to the «progressive» schools of the first half of the twelfth century, like the James Workshop, but it seems to have originated in monumental painting; not however in the decoration of spacial receptacles but in that of flat surfaces which furnished no focal point for centralizing the composition. Examples in wall paintings are numerous, from Latmos to Russia and in the Balkans. . . ».

ἀπὸ κάθε ὕλικῆς ὑπόστασιν καὶ τὰ κάνει νὰ φαίνονται σὰν τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἓνα φῶς, σὰν μιὰ λάμψη.

Ἄν πᾶμε πίσω στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας θὰ δοῦμε ὅτι καὶ ἐκεῖ χρησιμοποιοῦνται γιὰ φόντο τῶν μορφῶν ἢ τῶν συνθέσεων οἱ λόφοι, ἀλλὰ ἐκεῖ ὑπάρχει μιὰ προσπάθεια ἔστω ἀληθοφάνειας. Ἄν προχωρήσουμε ἀκόμα πιὸ πίσω στὴν τέχνη τῆς ἀρχαιότητος πάλι τὸ ἴδιο θὰ βροῦμε.¹ Οἱ καμπύλες τῆς Καστάνιας ὡς πρὸς τὸν βαθμὸ ἀφαιρέσεως μοιάζουν περισσότερο μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ δευτέρου ζωγράφου τῆς Ἐγγλείστρας.²

Πέρα ἀπὸ τὴν εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, ποῦ εἶναι πράγματι μεγάλη, ἀξιοπαρατήρητες εἶναι οἱ ὁμοιότητες μὲ τὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 6, στὴ Γέννηση τοῦ ὁποίου ὅλες οἱ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὲς συνθέσεις εἶναι σχεδὸν ἴδιες ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους, ὅπου ὅμως ὁ Χριστὸς πάλι μοιάζει μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Καστάνιας, γιατί εἶναι ἕρθιος μέσα στὴν κολυμβήθρα καίτοι δὲν εὐλογεῖ.³ Σὲ ὀρισμένες λεπτομέρειες μάλιστα ἡ Καστάνια μοιάζει περισσότερο μὲ τὸ Παντελεήμονος 6 παρὰ μὲ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χριστὸ στὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους μοιάζει ὁ τύπος τοῦ Ἰωσήφ, ἡ στροφή τοῦ σώματος τῆς Παναγίας καὶ οἱ ἄγγελοι. Ἀκόμα καὶ τὰ σταυρωμένα πόδια τῆς Παναγίας εἶναι τὰ ἴδια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως τὸ Παντελεήμονος 6 εἰκονίζει τὸ σπῆλαιο καὶ κάτω ἀπὸ τὸ στρῶμα τῆς Παναγίας, ὅπως εἰκονίζεται στὸ Εὐαγγελιστάριο καὶ ὅπως δὲν εἰκονίζεται στὴν Καστάνια. Ἐπίσης ἡ Παναγία τοῦ Παντελεήμονος 6 δὲν ἔχει τὴ σχηματοποίηση τῆς Καστάνιας. Εἶναι σὲ ὀριζόντια στάση καὶ δὲν εἰκονίζεται μεγαλύτερη ἀπὸ τίς ὑπόλοιπες μορφές. Ἐξ ἄλλου τὸ τοπίο τοῦ Παντελεήμονος εἶναι πολὺ πλησιέστερο πρὸς τὸ τοπίο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας.

Ὅλα αὐτὰ συνηγοροῦν καὶ πάλι ὑπὲρ ἐνὸς κοινοῦ προτύπου γιὰ τὴν Καστάνια καὶ γιὰ τὸ Παντελεήμονος 6, καταγόμενος εἴτε ἀπὸ αὐτὸ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας εἴτε ἀπὸ τὸ πρότυπό του.⁴

Ἀξιοσημείωτη εἶναι καὶ ἡ ὁμοιότητα μὲ τὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557). Μοιάζει ἡ ἱερατικὴ στάση τοῦ Βρέφους μέσα στὴν κολυμβήθρα, οἱ συμμετρικοὶ ἄγγελοι καὶ ἡ στάση τοῦ Ἰωσήφ.⁵

Ὅμοιότητες ἠδὲξήμενες ὑπάρχουν μὲ τὸ χειρόγραφο τῆς Μελισάνδης, ὅπου

1. Βλ. σ. 54 σημ. 1. Στὴν τέχνη τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος, στὴν ὁποία ὑπερισχεῖ τὸ φυσιοκρατικὸ στοιχεῖο, τὰ σχήματα ποῦ χρησιμοποιοῦνται γιὰ φόντο ἔχουν μιὰ πραγματικὴ πάντα ὑπόστασιν. Ἀντίθετα στὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴ μινωικὴ τέχνη, τὰ σχήματα ποῦ χρησιμοποιοῦνται γιὰ φόντο εἶναι καὶ ἐκεῖ πολὺ ἀφηρημένα.

2. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, 199, σημ. 195.

3. Ἐθσαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 305.

4. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 632-633. Ἐθσαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 305.

5. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 142 C.

ὅμως ἡ ἐκλεκτικότητα τῆς εἰκονογραφίας εἶναι περισσότερο αἰσθητῆ, μὲ τοὺς ἀγγέλους δανεισμένους ἀπὸ τὸ θέμα τῆς Συνάξεως τῶν Ἀρχαγγέλων καὶ μὲ τὸν Ἰωσήφ τοποθετημένο τελείως ξεκάρφωτα, σὰν ἓνα ἐπίβλημα πάνω στὴν ὑπόλοιπη σύνθεση. Ἡ θέση του εἶναι ἡ ἴδια ὅπως στὸ χειρόγραφο Ἐσφιγμένου 14. Ὅμως δὲν πείθει. Στὸ χειρόγραφο τῆς Μελισάνδης ἡ μορφή εἶναι δυσανάλογα μεγάλη καὶ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ καταλάβει ἂν στέκεται ἢ ἂν κάθεται. Ἐπίσης ἡ ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου, ποὺ κάνει, ξεπερνᾷ τὰ ἀνεκτὰ ὅρια. Ἡ ξεκάρφωτη αὐτὴ τοποθέτηση δείχνει μᾶλλον ὅτι ἡ μορφή τοῦ Ἰωσήφ εἶναι ἐμβόλιμη καὶ δανεισμένη ἀπὸ κάποιο ἄλλο πρότυπο καὶ ὅτι ἐδῶ μᾶλλον κατέχει τὴ θέση ποὺ κανονικὰ ἀνήκει στὴ φάτνη. Μὲ τὴν Καστάνια μοιάζει τὸ χειρόγραφο τῆς Μελισάνδης ὡς πρὸς τὸν τύπο τοῦ Ἰωσήφ καὶ ὡς πρὸς τὴν ἰδέα τῆς συμμετρικῆς ἀπεικόνισεως τῶν ἀγγέλων.¹

Τέλος δὲν θὰ πρέπει νὰ ἀγνοηθεῖ ἡ ὁμοιότητα τῆς διατάξεως μὲ τὸν *Urbanus Gr. 2*.²

8. Ἡ Σταύρωση

Ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη ἡ Σταύρωση εἰκονίζεται στὸ δυτικὸ τοῖχο τῆς ἐκκλησίας (πίν. XIV καὶ Γ). Αὐτὸ δὲν εἶναι κάτι σπάνιο, γιατί ἡ Σταύρωση εἶναι ἡ δευτέρα σκηνὴ μετὰ τὴν Κοίμηση ποὺ προτιμᾶται γιὰ τὴ θέση αὐτῆ. Ὅμως στὴν ἐκκλησία τῆς Καστάνιας ἡ Σταύρωση βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ τὸν πρόσθετο λόγο ὅτι αὐτὴ εἶναι ἡ θέση ποὺ τῆς ἀνήκει σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, μὲ τὸ ὅποιο τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ἔχουν συγκροτηθεῖ σὲ ἓνα διαρθρωμένο σύνολο.³

Εἶναι μιὰ ὠραιότατη σκηνή, τρυφερὴ καὶ ἐκφραστικὴ, ἐνῶ συγχρόνως οἱ κινήσεις τῶν προσώπων εἶναι συκρατημένες καὶ μακριὰ ἀπὸ κάθε ὑπερβολή. Ἐπίσης παρουσιάζει συναισθηματικὲς ἀντιθέσεις ποιοτικὲς καὶ ποσοτικὲς. Ποιοτικὲς ἀνάμεσα στὴ φιλία ομάδα, τὸν ἐχθρικό καὶ χλευάζοντα Ἰουδαῖο καὶ τὸν συγκλονισμένο ἐκατόνταρχο, καὶ ποσοτικὲς, γιατί στίς μορφὲς ποὺ εἶναι συναισθηματικὰ φορτισμένες, ἄλλες θετικὰ καὶ ἄλλες ἀρνητικὰ, ἀντιπαρτίθενται τὰ παγερὰ πρόσωπα τῶν ψυχρὰ παρατεταγμένων Ρωμαίων στρατιωτῶν.

1. BUCHTHAL, *Latin Kingdom* (1957), πίν. 2a. Τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης μοιάζει μὲ τὸ Ἐδαγγελιστάριο τῆς Λαύρας ὡς πρὸς τὴ στροφή τῆς Παναγίας. Μὲ τὸ Παντελεήμονος 6 μοιάζει ὡς πρὸς τὸ θέμα τοῦ λουτροῦ. Ἔτσι παρουσιάζει μιὰ ἀνάμειξη εἰκονογραφικῶν στοιχείων δανεισμένων ἀπὸ διάφορες πηγές, ποὺ ἐνσωματώνονται χωρὶς νὰ ἔχουν ἀφομοιωθεῖ.

2. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* (1975), πίν. 45.

3. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Ἡ ἐνωμάτωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση».

Ἡ σύνθεσις εἶναι μὲν πολυπρόσωπη ἀλλὰ καλοζυγισμένη. Εἶναι μὲν καλοζυγισμένη ἀλλὰ δὲν δεσμεύεται ἀπὸ τῆ σκληρῆ συμμετρίας, ἀπὸ τὴν ὁποία δεσμεύεται ὁ ζωγράφος στὴν ὑπόλοιπὴ ἐκκλησία. Συγκρινόμενη ἐξ ἄλλου μὲ τὴ Σταύρωσιν τῆς Aquileia ἢ τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Καππαδοκίας εἶναι πολὺ καλύτερα συγκροτημένη ἐνῶ ἐκεῖνες εἶναι συνθέσεις χαλαρῆς καὶ ἀσταθεῖς. Συγχρόνως παρὰ τὸ πολυπρόσωπο ὁ ζωγράφος ἔχει θέσει τὰ πάντα ὑπὸ τὸν ἔλεγχόν του καὶ κινεῖται μὲ ἄνεση. Διαθέτει δὲ τόση ἄνεση ὥστε νὰ ἐπιτρέπῃ στὸν ἑαυτὸ του νὰ μὴ καταφεύγῃ στὴ σκληρῆ συμμετρία. Βέβαια δὲν πρέπει νὰ ἀγνοηθῆ τὸ γεγονός ὅτι ὅλα αὐτὰ μπορεῖ νὰ ὀφείλονται σὲ ἓνα καλὸ πρότυπο. Ἐξ ἄλλου ἡ Σταύρωσις εἶναι ἐκεῖνη ἢ σκληρῆ ποὺ ἔχει τὴν περισσότερη κίνησιν μέσα στὴν ἐκκλησία. Ἀντίθετα πρὸς τὴν πλήρη καὶ ἀπόλυτη στατικότητα τῶν στρατιωτῶν ὅλες οἱ ὑπόλοιπες μορφῆς ἔχουν ἀρκετὴ κίνησιν, ἢ ὁποία μάλιστα ἀποδίδεται μὲ πολλὴ φυσικότητα. Παράδειγμα ὁ ἐκατόνταρχος καὶ ὁ χλευάζων Ἰουδαῖος. Παράδειγμα ἐπίσης ἡ Παναγία, ποὺ μὲ τὰ χέρια προτεταμένα, τὸ πρόσωπο ἀνασηκωμένο καὶ τὸ σῶμα γεμμένο λίγῳ πρὸς τὰ ἔμπρὸς δείχνει ὅτι νὰ κινεῖται πρὸς τὸν σταυρόν. Παράδειγμα ἐπίσης ἡ Κόρη Σιών ποὺ ἀποστρέφει τὸ πρόσωπο.

Ἡ σκηνή, μολοντί πολυπρόσωπη, δὲν εἰκονίζει τοὺς συσταυρωθέντες ληστές. Θὰ ἦταν ἄλλωστε πολὺ δύσκολη μιὰ τέτοια ἀπεικόνισις, γιατί, ὅπως συμβαίνει μὲ τὴν κεντρικὴ μορφή ὅλων τῶν συνθέσεων τῆς ἐκκλησίας, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ κλίμακα πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα καὶ καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερον μέρος ἀπὸ τὸ ἐπάνω τμήμα τοῦ τυμπάνου, ποὺ ἤδη λόγῳ σχήματος εἶναι ἀρκετὰ περιορισμένο. Τοὺς συσταυρωθέντες ὑποκαθιστοῦν στὴ σύνθεσιν δύο πάρισα ἀρχιτεκτονήματα ἐκατέρωθεν, πάνω στὰ ὁποῖα προβάλλονται οἱ δύο ομάδες, ποὺ παρακολουθοῦν τὴ Σταύρωσιν. Δηλαδή τὰ ἀρχιτεκτονήματα χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ ὡς φόντο, κατὰ ἓνα τρόπο ἀνάλογο μὲ αὐτὸν ποὺ χρησιμοποιοῦνται οἱ λόφοι τοῦ τοπίου στὴ Γέννησιν.

Στὴ μέση τοῦ πίνακα δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ἢ ὁποία ἐξαίρεται ἀφ' ἑνὸς μὲν ἐπειδὴ εἰκονίζεται σὲ κλίμακα μεγαλύτερη ἀπὸ τις ἄλλες μορφῆς καὶ ἀφ' ἑτέρου ἐπειδὴ ὁ σταυρὸς μὲ τὸν Ἐσταυρωμένο εἶναι τοποθετημένος πάρα πολὺ ψηλά. Ἐχουν ἀξιοποιηθῆ ἐδῶ μὲ μεγάλη δεξιοτεχνία τὰ σχήματα ποὺ πρόσφεραν οἱ τοῦχοι τῆς ἐκκλησίας καὶ ἔτσι τὸ κουφιστικὸ τόξο τῆς πόρτας στάθηκε αἰσθητικὰ ὡς ἓνα ὑπερυψωμένο βᾶθρο γιὰ τὸν Ἐσταυρωμένο. Τὴν ὑπερύψωσιν αὐτὴ τοῦ Χριστοῦ τὴν καθιστᾷ ἐξ ἄλλου δυνατὴ τὸ καμπύλον πέρασ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ποὺ συνεργάζεται ἔτσι μὲ τὸ κουφιστικὸ τόξο, μὲ τὸ ὁποῖο εἶναι περίπου ὁμόκεντρο.

Ὁ κορμὸς τοῦ Χριστοῦ, ὅσος σώζεται, εἶναι σὲ θέσιν λοξῆ ἀλλὰ τελείως εὐθύγραμμος χωρὶς ἔχνος κάμψως. Φαίνεται ὅτι ἡ ἀπαραίτητη κάμψις τοῦ σώ-

ματος παρουσιαζόταν απότομη καιγωνιώδης στά γόνατα.¹ Ίγνη περιζώματος δὲν σώζονται. Ίσως ἀήκκε στὸν τύπο τοῦ μικροῦ διαφανοῦς περιζώματος.²

Ἡ στάση τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἡ φυσιογνωμία καὶ ἡ ἔκφραση τοῦ Χριστοῦ μοιάζουν πολὺ μὲ τὸν Χριστὸ ὅπως εἰκονίζεται στὶς Σταυρώσεις καὶ τὶς Ἀποκαθλώσεις τοῦ χειρογράφου τῆς Μονῆς Gelati.³ Στὸ στήθος διακρίνονται ἀμυδρὰ οἱ γραμμὲς ποὺ δηλώνουν τοὺς μῦς. Ὁ σταυρὸς τοῦ φωτιστεφανοῦ διαμορφώνεται ὅπως στὴν Ἀνάληψη. Ἡ κάθε κεραία πλαισιώνεται ἀπὸ μία παράλληλη μὲ αὐτὴν γραμμὴ ἐκατέρωθεν καὶ διακοσμεῖται ἀπὸ στιγμὲς διατεταγμένες χιαστί. Οἱ βραχίονες τοῦ Χριστοῦ σχηματίζουν ἀνοιχτὸ τόξο, ἀλλὰ ἀποδίδονται μᾶλλον γον-

1. Γιὰ τὴν ἀπότομη κάμψη στὰ γόνατα βλ. MILLET, Recherches (1916), 413-416, σύμφωνα μὲ τὸν ὅ-ποιο ἡ κάμψη αὐτὴ ἐμφανίζεται ἤδη ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα στὴν Ἀνατολή καὶ ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα στὴ Δύση. Βλ. ἐπίσης SANDBERG-VAVALA, Croce dipinta (1929), 47, ἡ ὁποία θεωρεῖ τὴν κάμψη στὰ γόνατα ὡς ἀνατολικὸ στοι-χεῖο, ποὺ υἰοθετήθηκε στὴ Δύση τὸν 13ο αἰῶνα. Βλ. ἐπίσης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Κρήτη, Κρητικά Χρονικά 1952, 83 καὶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Μαυριώτισσα, ΑΕ 1980, 151. Κάμψη ἀποκλειστικὰ στὰ γόνατα παρουσιάζεται ἀλλοῦ περισσότερο καὶ ἀλλοῦ λιγότερο ἐντονη, στὸ ἐπιστόλιο τέμπλου τοῦ 12ου αἰ. τῆς Μονῆς Σινᾶ, ποὺ ὁ Weitzmann ἔχει ἐντάξει στὴν ἴδια ομάδα μὲ τὴν Ἀσίαν, στὸ σπήλαιο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἑράκλειο τῆς Μιλήτου, στὶς τοιχο-γραφίες τοῦ δευτέρου ζωγράφου στὴν Ἑράκλειστρα τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου, στὸ Εὐαγγέλιο τῆς Μονῆς Gelati, στὸ χειρόγραφο τοῦ Karahissar, στὸ χειρόγραφο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν 820, στὴ Μαυριώτισσα Καστοριάς, στὸ χειρόγραφο 1635 τῆς βιβλιοθήκης τῶν Mekitharistes τῆς Βενετίας (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 87-89 καὶ παρένθετος ἔγχρωμος πίνאַξ. WULF — WIEGAND, Milet, 1913, πίν. VII. MANGO — HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, πίν. 32. VELMANS, Peinture byzantine, 1977, εἰκ. 127, 128, 129, καὶ NERSESSIAN, Paris. Gr. 74, JÖB 1972, 116, σημ. 40. WILLOUGHBY, εἰς GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, III, πίν. XXVII καὶ Willoughby, εἰς COLWELL — WILLOUGHBY, Karahissar, 1936, II, πίν. CXXVIII. WEYL-CARR, Rockefeller-McCormick, 1978, 165 καὶ 182. ΜΟΤΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Μαυριώτι-σσα, 1967, πίν. 62-64. CHATZIDAKIS, Aspects, Symposium Sopocani, 1965, σ. 64, εἰκ. 8 καὶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Μαυριώτισσα, ΑΕ 1980, πίν. 43α καὶ 44α. NERSESSIAN, Manuscrits arméniens de Venise, 1937, πίν. XXVII).

2. Διαφανὲς περιζώμα παρουσιάζεται π.χ. στὴ Σταύρωση τῆς Σαμαρίνας, στοὺς Ἐπιτάφιους τῆς Νερεζὶ καὶ τῆς Ἀρέντριας Κουτσοβέντη, στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 56, φ. 11 v, στὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Gelati, σὲ εἰκόνα Σταυρώσεως τῆς Μονῆς Σινᾶ, 12ου αἰ., στὴ Σταύρωση τοῦ ἐπιστολίου τέμπλου τῆς Μονῆς Σινᾶ, ποὺ ἀναφέρθηκε ἀνωτέρω, στὸ χειρόγραφο Rockefeller-McCormick, στὸ χειρόγραφο τοῦ Karahissar, στὴ Μαυριώτισσα (ἡ Σταύρωση τῆς Σαμαρίνας ἀδημοσίευτη. BİHALJI-MERIN, Frescoes and Icons, 1960, πίν. 26, GRABAR, Peinture byzantine, 1953, πίν. στή σ. 143. MANGO — HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 120. Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 52. VELMANS, Peinture byzantine, 1977, εἰκ. 127, 128, 129, καὶ NERSESSIAN, Paris. Gr. 74, JÖB 1972, 116, σημ. 40. WEITZMANN, The Icon, 1978, πίν. 26, 90-91. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 87, 89 καὶ παρένθετος ἔγχρ. πίν. Willoughby, εἰς GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, I, πίν. 33 I. Willoughby, εἰς COLWELL — WILLOUGHBY, Karahissar, 1936, II, πίν. XXVII καὶ Willoughby, εἰς GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, III, πίν. XXVII. ΜΟΤΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Μαυριώτισσα, 1967, πίν. 62-64. CHATZIDAKIS, Aspects, Symposium Sopocani, 1965, 64, εἰκ. 8 καὶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Μαυριώτισσα, ΑΕ 1980, πίν. 43α, 44α). Πάντως παρατηρεῖται ὅτι τὸ δια-φανὲς περιζώμα συνήθως συνδυάζεται μὲ κάμψη στὰ γόνατα. Βλ. καὶ ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ἁγίου Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 50, σημ. 84, ὅπου ἀπαριθμοῦνται παραδείγματα Σταυρώσεως μὲ διαφανὲς περιζώμα.

3. VELMANS, Peinture byzantine (1977), εἰκ. 116, 118, 127, 128, καὶ NERSESSIAN, Paris. Gr. 74, JÖB 1972, 116, σημ. 40. Ἡ ὅλη σύνθεση παρουσιάζει ἠξῆμένες ὁμοιότητες μὲ ἓνα δικτῶ πῖνακα στὴ Βουδαπέστη, ποὺ ἀντιγράφει βυζαντινὸ πρότυπο καὶ ἔχει δημοσιευθεῖ εἰς VENTURI, V (1907), 16-17, εἰκ. 13. Πρβ. τὴ στάση τοῦ κορμοῦ, τὸ σχῆμα τῶν βραχιόνων καὶ τοὺς μῦς, τὸ λύγισμα τῶν γονάτων, τὴ θέση τοῦ κεφαλιοῦ, τὰ συνεσπα-μέννα φρύδια, τὰ οἰκοδομήματα μὲ φωτικὸ ἐλκκοειδὲς κόσμημα καὶ ἐμφυλισμένη ἀκανθα.

δροί.¹ Στους άγκώνες παρουσιάζονται οι γνώριμοι δίδυμοι κυκλίσκοι.² Από τη δεξιά πλευρά άναπηδᾷ αίμα και ύδωρ, που διαγράφουν ένα τοξωτό σχήμα. Το σχήμα φιάλης, που θα μπορούσε να φαντασθεῖ κανείς ότι δημιουργείται κάτω από το τόξο αυτό, δέν είναι τίποτε άλλο από άπλή φθορά του κονιάματος. Δέν είναι δυνατόν να διαπιστωθεῖ άν αρχικά ύπήρχε ή δέν ύπήρχε εκεί φιάλη για τη συλλογή του αίματος. Η άριστερή κεραία του σταυρου δέν σώζεται. Η δεξιά δείχνει ότι είχε δύο χρώματα, σκουρότερο επάνω και άνοιχτότερο κάτω, και φέρει τη βραχυγραφία χσ. Έκατέρωθεν του σώματος του Χριστου εκτείνεται έπιγραφή:

H C C T A B P O C H I C +

Πάνω από το κεφάλι του Χριστου βρίσκεται ο κύκλος του έναστρου ουρανού με τον ήλιο και τη σελήνη. Σώζεται μόνο ή σελήνη.

Το πιό αξιόλογο στοιχείο της Σταυρώσεως είναι ή όργάνωση των ομάδων κάτω από τον σταυρό και κυρίως ή θέση, ή στάση και ή κατεύθυνση του Ίωάννη.

Δύο ομάδες διαμορφώνονται δεξιά και άριστερά του σταυρου έχοντας ή κάθε μία για φόντο τά αρχιτεκτονήματα του βάθους. Από κάθε μία άποσπᾶται ένα πρόσωπο, που παρουσιάζεται σε θέση προωθημένη και έξω από το αρχιτεκτονικό φόντο. Άριστερά είναι ή φίλια προς τον Χριστό ομάδα, που άποτελείται από την Παναγία, τον Ίωάννη και τέσσερεις Κόρες Σιών. Δεξιά είναι ή έχθρική ομάδα με τους λοχσοφόρους στρατιώτες, τον εκατόνταρχο και τον χλευάζοντα Ίουδαίο. Στην πρώτη, την φίλια, προηγείται και ήγείται ο Ίωάννης. "Αν όμως αφαιρέσουμε τον Ίωάννη, ήγείται των ύπολοίπων προσώπων ή Παναγία. Την Παναγία συνοδεύουν οι βραχυγραφίες $\overline{\text{MH}} \overline{\text{P}}$ $\overline{\text{B}} \overline{\text{Y}}$ και τον Ίωάννη ή έπιγραφή

O A(ΓΙΟC) IΩ(ANNHC) O ΘEOΛÓΓOC. Στη δεύτερη ομάδα, την έχθρική, ήγεται ένας στρατιώτης με την έπιγραφή *O ΔOKHNOC.* Η ομάδα αυτή στο σύνολό της έχει λιγότερη συνοχή από την πρώτη, γιατί άφ' ένός μέν παρουσιάζει την έντονα κεντρόφυγο κίνηση του εκατόνταρχου και άφ' έτέρου την έμπαθη διάθεση του Ίουδαίου σε αντίθεση προς την άκλόνητη απάθεια των στρατιωτων. Αντίστροφα οι άπαθεῖς, όμοιόμορφοι και πυκνά συγχροτημένοι στρατιώτες δημιουργούν ένα συμπαγέστατο πυρήνα για την ομάδα αυτή.

Η σύνθεση έντάσσεται στις πολυπρόσωπες, άφηγηματικές συνθέσεις.³ Σ' αυ-

1. Αντίθετα στο χειρόγραφο Βυζαντινού Μουσείου 820 οι βραχιόνες εικονίζονται τετραμενοί σαν να τραβιούνται από το βάρος του σώματος, που συγκεντρώνεται πάνω στα γόνατα. Άνάλογα τετραμένους βραχιόνες και λυγισμένα γόνατα έχει ο Χριστός στη Σταύρωση του Ίβήρων 56, φ. 11 ν, 11ου αλ., όπου το περίζωμα του Χριστου είναι διαφανές (Θησαυροί Β', 1975, ειχ. 52, και ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, "Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 50, σημ. 84).

2. Βλ. κεφάλαιο «Η άπόδοση της ανθρώπινης μορφής».

3. MILLET, Recherches (1916), 425-460. Κατά τη HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 151,

τὲς συχνὰ ὁ Ἰωάννης εἶναι μαζί με τὴν Παναγία ἀπὸ τὴ μία πλευρὰ τοῦ σταυροῦ. Μὲ τὴ διάταξη αὐτὴ ἔχει ἀσχοληθεῖ ἰδιαίτερα ὁ Millet, ὁ ὁποῖος διακρίνει διαφορὰς ἐπὶ μέρους παραλλαγές,¹ ἦτοι:

α) ἐκεῖνη ὅπου ὁ Ἰωάννης προηγεῖται τῆς Παναγίας καὶ τὴν ὀδηγεῖ πρὸς τὸν σταυρό,

β) ἐκεῖνη ὅπου στρέφεται πρὸς τὴν Παναγία καὶ τὴν παίρνει στὸ σπῆτι του,

γ) ἐκεῖνη ὅπου ἀκολουθεῖ, συμπαραστέκεται ἢ βρίσκεται σὲ δεῦτερο πλάνο,

δ) ἐκεῖνη ὅπου μετατοπίζεται αὐτούσια ἢ μορφή τοῦ Ἰωάννου ἀπὸ τὴ δεξιὰ στὴν ἀριστερὴ μεριὰ τοῦ σταυροῦ· τὴ χρονολογεῖ στὸν 12ο αἰῶνα καὶ τὴ θεωρεῖ κάπως τεχνητὴ μιὰ καὶ ὁ τύπος τοῦ Ἰωάννου ποὺ χρησιμοποιεῖ εἶναι δανεισμένος ἀπὸ μιὰ ἄλλη παραλλαγή τῆς Σταυρώσεως μετὰ διαφορετικὸ περιεχόμενο.²

Σ' αὐτὴ τὴν τέταρτη παραλλαγή ἐντάσσεται ἡ Σταύρωση τῆς Καστάνιας. Ὁ τύπος ὅμως τοῦ Ἰωάννου δὲν ἀνήκει σὲ κανένα ἀπὸ τὰ πρότυπα ποὺ χρησιμοποιῶνται στὴν παραλλαγή αὐτὴ οὔτε ἀποτελεῖ πρωτότυπη σύνθεση. Εἶναι δανεισμένος ἀπὸ τὸν λεγόμενον δογματικὸ τύπο τῆς Σταυρώσεως, ὅπου ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης στέκουν συμμετρικὰ ἐκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ, ἀριστερὰ μὲν ἢ

οἱ πολυπρόσωπες Σταυρώσεις ἐμφανίζονται ἀπὸ τὲς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰῶνα. Βλ. καὶ ΔΡΑΝΔΑΚΗ, "Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-1979, 48. "Ὁμος ἢ Σταύρωση τῆς Ἁγίας Σοφίας τοῦ Κιέβου (1055-1062 μ.Χ.) εἶναι πολυπρόσωπη (POWSTENKO, St. Sophia Kiev, 1954, εἰκ. σὴ σ. 135).

1. MILLET, Aquilée (1940), 288-290. Βλ. ἐπίσης MILLET, Recherches (1916), 428-429. SANDBERG-VAVALA, Croce dipinta (1929), 143-148. JERPHANION, Cappadoce, T (1932), 539, καὶ MILLET, Δαφνί, ΑΕ 1894, στήλες 114-115.

2. Σ τ ἦ ν π ρ ὶ τ ῆ περίπτωση ὁ MILLET ἐντάσσει τὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο τῆς Συλλογῆς Maskell τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, 380 μ.Χ. (VOLBACH, Elfenbeinarbeiten, 1976, 82 κέ., ἀριθ. 116, πίν. 61. KITZINGER, Byzantine Art in the Making, 1977, 47. WEITZMANN, Age of Spirituality, 1979, ἀριθ. 452, 502-504, εἰκ. σὴ σ. 503), τὸ χειρόγραφο τοῦ Rabbula, 6ου αἰ. (Cecchelli — Furlani — Salmi, Rabbula, 1959, πίν. ἄνευ ἀριθμώσεως. Beckwith, Byzantine Art, 1970, πίν. 45. Wright, Rabbula, DOP 1973, 197-208. Weitzmann, Loca Sancta, DOP 1974, εἰκ. 21), τὴ νέα ἐκκλησία Tokali Kilisse, 10ου αἰ. (Restle, Asia Minor, 1967, πίν. 117, 118, 119), δύο Σταυρώσεις στὸ χειρόγραφο Parisinus Gr. 74, 11ου αἰ. (Omont, Paris. Gr. 74, 1908, πίν. 52 καὶ 88), μιὰ Σταύρωση στὸ χειρόγραφο Laurentinianus VI 23, φ. 162, 11ου αἰ. (Velmans, Laurentinianus VI 23, 1971, εἰκ. 264). Σ τ ἦ δ ε ὕ τ ε ρ ῆ ἐντάσσει τὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέρει ὁ Millet, Recherches (1916), 434, εἰκ. 458-459. Σ τ ἦ ν τ ρ ῖ τ ῆ ἐντάσσει Σταυρώσεις στὸ Ψαλτήριο Chloudov, 9ου αἰ. (Serpina, Chloudov, 1977, εἰκ. σελ. 72), στὸ Παντοκράτορος 61, 9ου αἰ. (Θησαυροὶ Γ', 1979, εἰκ. 207), στὸ Ψαλτήριο τοῦ Λονδίνου B. M. Additional 19352 τοῦ 1066 μ.Χ. (Nersessian, Psautiers Grecs, 1970, εἰκ. 156), στὸ εὐαγγέλιο Ἀθηνῶν 93 (ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΞΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν, 1978, εἰκ. 654) καὶ σὲ μικρογραφίαι τῆς ἐποχῆς τοῦ Καρλομάγνου. Στὰ παραδείγματα αὐτὰ θὰ μπορούσε νὰ προστεθεῖ μιὰ ἀπὸ τὲς Σταυρώσεις στὸ Çavuşin, 11ου αἰ. (Restle, Asia Minor, 1967, πίν. 310, 312). Σ τ ἦ ν τ ἔ τ α ρ τ ῆ ἐντάσσει τὴ Σταύρωση σὲ ἐλεφάντινο πλακίδιο τοῦ Μουσείου Victoria and Albert, 11ου αἰ. (Goldschmidt-Weitzmann, II, 1934, πίν. VII, ἀριθ. 23. Βλ. καὶ Cames, Byzance et la peinture romane, 1966, πίν. 291, ὅπου χρονολογεῖται στὸν 12ο αἰ.). Τὰ παραδείγματα τοῦ εἶδους αὐτοῦ δὲν εἶναι σπάνια. Πρβ. προχείριος τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, 1131-1143 μ.Χ. (Buchthal, Latin Kingdom, 1957, πίν. 8a), τὸν Ἀη-Στράτηγο Μπουλαριῶν (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 35), τὸ Gradac, τέλους 13ου αἰ. (Millet, Recherches, 1916, εἰκ. 474. Millet-Frolov, II, 1957, πίν. 56, 57).

Παναγία και δεξιά ό 'Ιωάννης. Από αυτό τόν δογματικό τύπο τής Σταυρώσεως ό 'Ιωάννης έχει μεταφερθεί αυτούσιος προς τό μέρος τής Παναγίας και συγχρόνως έχει αντίστροφαί ώστε να κοιτάζει τόν Χριστό.

Η άπλή μεταφορά τού 'Ιωάννου από τό δογματικό τύπο τής Σταυρώσεως έχει ήδη παρατηρηθεί από τόν Millet και χαρακτηρίζει τήν άνωτέρω τέταρτη παραλλαγή. Έδώ όμως εκτός από τήν άπλή μεταφορά υπάρχει και άντιστροφή τής μορφής. Δέν γνωρίζω άλλο όμοιο παράδειγμα στη βυζαντινή ζωγραφική ένώ υπάρχουν μερικά στη δυτική.¹ Δέν νομίζω όμως ότι αυτό έχει καμμία ιδιαίτερη σημασία, ώστε να άποδοθει σέ δυτική επίδραση. Ό δανεισμός μορφών και σχημάτων από θέμα σέ θέμα και ή μερική τροποποίησή τους ώστε να έξυπηρετούν τήν εκάστοτε περίπτωση ήταν κάτι συνηθισμένο. Έτσι και έδω ό ζωγράφος δανείστηκε μιá στάση και τή χειρίστηκε όπως τόν βόλευε. Η διεργασία αυτή μπορεί βέβαια να μην όφείλεται στόν ζωγράφο τής Καστάνιας αλλά στο πρότυπό του.

Τώρα από τούς διάφορους τύπους τού 'Ιωάννου, που χρησιμοποιούνται στις συμμετρικές δογματικές Σταυρώσεις, χρησιμοποιήθηκε έδω ό τύπος εκείνος τού 'Ιωάννου όπου φέρνει τό ένα χέρι στο μάγουλο στηρίζοντας τό γεμμένο κεφάλι του, ένω τό άλλο χέρι είναι μισοκατεβασμένο και κρατά τήν άκρη τού ιματίου που σχηματίζει μιá μικρή γλώσσα.² Η στάση αυτή είναι ίσως ή περισσότερο περιπαθής. Όταν ό 'Ιωάννης κρατά εύαγγέλιο, τό κεφάλι δέν είναι τόσο γερό. Ό 'Ιωάννης που κρατά εύαγγέλιο έχει τήν έννοια τού μαρτυρούντος. Είναι ό ιστορικός που βλέπει και σημειώνει και μαρτυρεί. Δέν μπορεί να είναι έξόχως περιπαθής όπως παρουσιάζεται στην Καστάνια. Ένώ ό 'Ιωάννης με μισοκατεβασμένο τό ένα χέρι χωρίς να κρατά εύαγγέλιο δέν έχει κανένα τέτοιο προσισμό. Χαρακτηριστική είναι ή σύγκριση τών τριών Σταυρώσεων στην Έγκλει-

1. Π.χ. τό ανάγλυφο τού Nicolo Pisano στο Βαπτιστήριο τής Πίζας (MILLET, Recherches, 1916, 444-445). Δέν μπόρεσα να έπισκεφθώ τήν εκκλησία τής Παναγίας στο Δρυαλί, όπου πιθανόν να υπάρχει εικονογραφική όμοιότητα. Για τή Σταύρωση στην εκκλησία αυτή πληροφορούμαστε άφ' ένός ότι καταλαμβάνει όλο τό επάνω τμήμα τού δυτικού τοίχου, όπως ακριβώς συμβαίνει στην Καστάνια, και άφ' έτέρου ότι έχει τόν 'Ιωάννη άριστερά από τόν Χριστό και έμπρός από τή Θεοτόκο. Βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ και άλλων, ΠΑΕ 1978, 152. Άντίθετα όμως από τήν Καστάνια ή σκηνή εκεί περιλαμβάνει και τούς ληστές.

2. Ό τύπος είναι πολύ συνηθισμένος. Πρβ. τόν Όσιο Λουκά (DIEZ-DEMUS, 1931, πίν. XIII), τή Νέα Μονή τής Χίου (ORLANDOS, Chios, 1930, πίν. 49), τή Neredita (LAZAREV, Murals and Mosaics, 1966, εικ. 103), τες δύο Σταυρώσεις τού Άψευδούς στόν ταφικό θάλαμο και τόν τάφο τής Έργλειόστρας (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 89, 91, 106), τούς Άγίους Άναργύρους Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά, 1953, πίν. 20), τή Μαυριώτισσα (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά, 1953, πίν. 71), τό τετραβάγγελο τής Πάρμας, (MILLET, Recherches, 1916, εικ. 427), τό τετραβάγγελο Βατοπεδίου 610 (MILLET, Recherches, 1916, εικ. 428), τό χειρόγραφο Rockefeller-McCormick (WEYL-CARR, Rockefeller-McCormick, 1978, εικ. 11, και Willoughby εις GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, I, Σταύρωση) κ.ά.

στρα του 'Αγίου Νεοφύτου. Στις δύο Σταυρώσεις του ταφικού θαλάμου και του τάφου ό εξαιρετικά περιπαθής 'Ιωάννης έχει τό χέρι χαμηλωμένο και κρατά τό ιμάτιο. 'Ενώ στη Σταύρωση του κυρίως ναού ό 'Ιωάννης που κρατά εὐαγγέλιο έχει ελαφρή μόνο κλίση του κεφαλιού και κοιτάζει τόν θεατή με τήν έννοια τής μαρτυρίας ή διδασκαλίας.¹

Όσο για τή στάση του άλλου χεριού που άκουμπά στο μάγουλο και στηρίζει τό κεφάλι, αυτή είναι μία στάση πάρα πολύ συνηθισμένη. Είναι μια χειρονομία κατ' έξοχήν δηλωτική θλίψως και κατάγεται από πενθοϋσες μορφές σε άρχαίες σαυροφάγους.² Ό πήςχως προβάλλεται όπως συνήθως πάνω στην πτυχολογία του ιματίου που διαμορφώνεται σαν μανίκι.³

Πίσω από τόν 'Ιωάννη, σε κάποια απόσταση, ακολουθεϊ ή Παναγία. 'Αποτελεϊ μέρος τής ομάδος των γυναικών, από τήν όποία εξαιρείται ελαφρά. Είναι πολύ συγκρατημένη αλλά πολύ έκφραστική.⁴ Πιστεύω ότι και τά δύο χέρια της ήσαν σε στάση δέησως και ότι ή διάταξή τους πρέπει νά ήταν όπως στη Σταύρωση του Cabinet des Médailles, 10ου αι.⁵ Καίτοι ή συμβατική στάση τής

1. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 89 και 106 (Σταυρώσεις ταφικού θαλάμου και τάφου), εικ. 32 (Σταύρωση κυρίως ναού, ή όποια βέβαια δέν όφείλεται στον ίδιο ζωγράφο με τις άλλες δύο). Βλ. σχετικώς και MILLET, Recherches (1916), 404-406 και MILLET, Aquilée (1940), 290 (La main... se pose sur un pan soulevé du manteau).

2. Willoughby, εις GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick (1932), III, 81, που παραπέμπει εις DALTON, Byzantine Art (1911), 644. SHORR, Mourning Virgin and St. John, Art Bulletin 1940, 61-69, εικ. 1-14. MILLET, Aquilée (1940), 290. CHATZIDAKIS, Saint-Luc en Phocide, CArch 1972, 95-96, εικ. 6-8. Βλ. επίσης MILLET, Recherches (1916), 402-404 και 451, όπου ή στάση με τό χέρι στο μάγουλο αποδίδεται στην Καπαδοκία. DEMUS, Sicily (1949), 287, σημ. 290, που παραπέμπει στο MILLET, Recherches (1916), 451. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 628. ΓΚΙΟΛΕΣ, Θεολόγος Γαρδενίτσας, Λακωνικά Σπουδαί 1977, 51, σημ. 4.

3. MILLET, Aquilée (1940), 290: «Manière d'encadrer le raccourci». 'Ανάλογα προβάλλεται τό χέρι με τή θήκη των Ιατρικών εργαλείων πάνω στο ιμάτιο που διαμορφώνεται σαν μανίκι στον 'Αγιο Κοσμά στην Καστάνια.

4. 'Η συγκρατημένη στάση τής Παναγίας σπανίζει ήδη από τόν 12ο αιώνα, αλλά, καιτοι σπάνια, διατηρείται. Πρβ. τό Kurbinovo, τούς 'Αγίους 'Αναργύρους Καστοριάς (HADERMANN-MISGUCH, Kurbinovo, 1975, πίν. 68 και 69), τόν κυρίως ναό και τόν τάφο τής 'Εγγλείστρας (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 32 και 106* στη Σταύρωση του ταφικού θαλάμου ή Παναγία δέν σώζεται), τό Ψαλτήριο τής Μελισάνδης (MILLET, Recherches, 1916, εικ. 466. BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 8a), τό χειρόγραφο Βατοπεδίου 610 (MILLET, Recherches, 1916, εικ. 428), τή Bojana (Unesco, Bulgaria, 1961, πίν. III), τόν 'Αγιο Μάρκο Βενετίας (DEMUS, Decoration, 1947, εικ. 53).

5. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II (1934), πίν. XVI. Στην Καστάνια ίχνη του επιμάνικου, παλάμης και αντίχειρος, που προβάλλονται πάνω στο αρχιτεκτόνημα, δείχνουν ότι τό ένα χέρι τουλάχιστον ήταν υπερψωμένο. 'Αλλά και τό άλλο χέρι τήν ίδια στάση πρέπει νά είχε, γιατί άλλοιως έπρεπε νά φαίνεται πάνω στο στήθος. Στις Σταυρώσεις τής μνημειώδους ζωγραφικής ό τύπος τής Παναγίας με τά χέρια άνάυπτα σε στάση δέησως δέν είναι πολύ συνήθης. 'Απαντά όμως π.χ. στο Kurbinovo, τούς 'Αγίους 'Αναργύρους Καστοριάς (HADERMANN-MISGUCH, Kurbinovo, 1975, εικ. 68 και 69), τή Σταύρωση του κυρίως ναού στην 'Εγγλείστρα (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 32). Πολύ συνήθης είναι σά έλεφαντοστά. 'Εκτός από τή Σταύρωση

δεήσεως δὲν ἔχει ἔντονο συναισθηματικὸ περιεχόμενο, τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας, ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο καὶ μὲ συνεσπασμένα τὰ φρύδια, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὸ (πίν. XXXIV καὶ Γ). Τὰ χρώματα ἔχουν ὅλα φύγει, ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ μένει, δηλαδὴ τὸ ἐλεύθερο προκαταρκτικὸ σχέδιο, μὲ ἐλάχιστες γραμμὲς ἀποδίδει τὴν ἔκφραση.¹ Ἐπίσης οἱ λεπτοὶ ὄμοι τῆς Παναγίας κλίνουν λίγο πρὸς τὰ ἔμπρός. Ἡ κλίση τῶν ὤμων πρὸς τὰ ἔμπρός καὶ τοῦ προσώπου πρὸς τὰ ἐπάνω δηλώνουν μιὰ ἀνεπαίσθητη κίνηση πρὸς τὸν σταυρὸ.

Ἀντίθετα πρὸς τὸν τύπο τοῦ Ἰωάννου, ποὺ εἶναι πολὺ συνηθισμένος, ὁ τύπος τῆς Παναγίας εἶναι μᾶλλον σπάνιος. Τὸν συνδυασμὸ τῶν δύο αὐτῶν τύπων τὸν βρῖσκομε στὸ Kurbinovo καὶ τοὺς Ἅγιους Ἀναργύρους Καστοριάς μόνον ποὺ ἡ θέση τους διαφέρει.² Ἐξ ἄλλου ἡ κατεύθυνση τοῦ σώματος καὶ τὸ ψυχολογικὸ περιεχόμενο τῶν δύο μορφῶν στὴν Καστάνια εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τις δύο Κόρες Σιών ποὺ εἰκονίζονται πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία καὶ τὸν Ἰωάννη στὸ πλακίδιο τοῦ Kaiser Friedrich Museum.³

Ἀμέσως πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία εἶναι οἱ τέσσερις Κόρες Σιών, ἀπὸ τις ὁποῖες ἡ μία ἀποστρέφει τὸ κεφάλι σὲ μία κίνηση γεμάτη θλίψη ἀλλὰ καὶ κομψότητα. Τὸ πρόσωπό της περιβάλλεται ἀπὸ ἓνα πράσινο μαφόριο μὲ ὠραῖες πτυχές.

Κάτι ἀκόμα ποὺ μπορεῖ νὰ προσέξει κανεὶς στὶς μορφές τῆς φίλιας ομάδας εἶναι ἓνα παιχνίδι ὁμοιοτήτων καὶ ἀντιθέσεων. Ὁ Ἰωάννης καὶ ἡ Παναγία ἀποτελοῦν ἓνα ζεῦγος μορφῶν ποὺ καὶ οἱ δύο τείνουν πρὸς τὸν Χριστὸ κατὰ διαφορετικὸ τρόπο ἢ καθε μίαν, ὁ μὲν Ἰωάννης σκυβοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἔμπρός ἢ δὲ Παναγία ἀνασηκώνοντας τὸ πρόσωπο πρὸς τὰ ἐπάνω. Ἔτσι, παρ' ὅλο ὅτι οἱ δύο μορφές εἶναι ὁμόρροπες, δημιουργοῦν ὅμως δύο ἀντίρροπες γωνίες. Ἡ μία γωνία σχηματίζεται ἀπὸ τὴν ἀριστερὴν παρειά καὶ τὸν πῆχυ τοῦ Ἰωάννου καὶ ἔχει τὴν κορυφὴ της στὸν καρπὸ τοῦ Ἰωάννου καὶ ἡ ἄλλη σχηματίζεται ἀπὸ τὴν ἀριστερὴν παρειά καὶ τὸν δεξιὸ ὄμο τῆς Παναγίας καὶ ἔχει τὴν κορυφὴ της στὸ σαγόνι τῆς Παναγίας. Κατόπιν ὑπάρχει τὸ ἀντιτυπικὸ ζεῦγος τῆς Παναγίας

τοῦ Cabinet des Médailles, 10ου αἰ. (GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II, 1934, πίν. XIV) πρβ. ἐλεφάντινα γλυπτὰ 10ου καὶ 11ου αἰ. εἰς GOLDSCHMIDT-WEITZMANN II (1934), πίν. VIII, εἰκ. 26, 27, πίν. XXXIII, εἰκ. 83, πίν. XI, εἰκ. 105-107, πίν. LIV, εἰκ. 155a, 156, πίν. LV, εἰκ. 158-161, πίν. LVI, εἰκ. 162-165, πίν. LVII, εἰκ. 166-168, πίν. LVIII, εἰκ. 169-173, πίν. LXIV, εἰκ. 194, πίν. LXXIV, εἰκ. 230. Τὴν ἴδια στάση ἔχει ἡ Παναγία στὸ σταυρὸ τῆς πινακοθήκης τοῦ San Gemignano (SANDBERG-VAVALA, Croce Dipinta, 1929, εἰκ. 51 καὶ 105, ὅπου ὅμως ἡ στάση τῆς δεήσεως δὲν ἔχει γίνῃ καταληπτὴ καὶ δίνεται ἡ ἔρμηνεία ὅτι ἡ Παναγία χειρονομεῖ μὲ τὰ δύο χέρια).

1. Πρβ. τὰ περὶ ἐλευθερίας καὶ καλλιτεχνικῆς ποιότητος τῶν προκαταρκτικῶν σχεδίων στὸ κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

2. HADERMANN-MISGUGH, Kurbinovo (1975), εἰκ. 68 καὶ 69. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά (1953), πίν. 20α.

3. GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, II (1934), πίν. LXIV, εἰκ. 196.

και τῆς πρώτης Κόρης Σιών, πού τὰ πρόσωπά τους ἀποκλίνουν πρὸς ἀντίθετες διευθύνσεις. Ὑπάρχει ἐπίσης τὸ ἀντιτυπικὸ ζεῦγος πού ἀπαρτίζουν οἱ δύο Κόρες Σιών στὴν πρώτη σειρά. Τέλος ὑπάρχει ἓνα ζεῦγος ἀπὸ δύο παράλληλες μορφές, πού τὸ ἀπαρτίζουν οἱ δύο Κόρες Σιών στὴ δεύτερη σειρά, πού τὸ βλέμμα τους εἶναι ὁμόροπο μὲ κατεύθυνση πρὸς τὸν Χριστό. Ἐπίσης ἔλοι οἱ δυνατοὶ συνδυασμοὶ μεταξὺ τῶν τεσσάρων Κορῶν Σιών δημιουργοῦν ζεύγη πού συνδέονται μεταξὺ τους εἴτε ἀπὸ μία ὁμόροπη εἴτε ἀπὸ μία ἀντίροπη διάθεση.¹

Δεξιὰ τοῦ σταυροῦ εἰκονίζονται λογχοφόροι στρατιῶτες ἐν παρατάξει, ὁ γλευάζων Ἰουδαῖος καὶ ὁ μὲλις φωτισθεὶς ἐκατόνταρχος, πού ἀποσπᾶται ἤδη ἀπὸ τὴν ὁμάδα καὶ ἀπομακρύνεται βιαστικὰ μὲ μεγάλα βήματα (πίν. XIV, XXXV καὶ Γ)².

Οἱ λογχοφόροι στρατιῶτες φοροῦν κράνη σφαιρικῶς σχήματος μὲ πλατὺ καὶ κυματιστὸ γύρο καὶ ταινίες πού κρέμονται πάνω στὸν αὐχένα. Τὰ κράνη ἔχουν ἄλλα ἀπόχρωση ρόζ καὶ ἄλλα ἀπόχρωση θαλασσὶ καὶ εἶναι πολὺ γυαλιστερά. Δὲν φαίνονται νὰ κάθονται καλὰ στὸ κεφάλι καὶ τὸ κράνος τοῦ ἐπὶ κεφαλῆς στρατιώτη εἶναι σὰν νὰ στέκεται πάνω σὲ δύο τρίχες. Τὸ σχῆμα αὐτὸ τοῦ κράνους πού ὑπερβαίνει κατὰ πολὺ τὸ ἡμισφαίριο καὶ τείνει πρὸς μιὰ κανονικὴ σφαῖρα θὰ φαινόταν φυσικότερο ἂν ἦταν φτιαγμένο ἀπὸ δέρμα παρὰ ἀπὸ μέταλλο. Τὰ ἔντονα ὅμως παράλληλα φῶτα δίνουν μιὰ πολὺ γυαλιστερὴ ἐντύπωση πού προσιδιάζει στὸ μέταλλο. Περιέργο εἶναι ἐπίσης ὅτι στὴν κορυφὴ τοῦ κράνους δὲν παρουσιάζεται ἡ συνήθης ἀπόφυση.³ Περιέργος εἶναι καὶ ὁ γύρος πού ἐμφανίζεται πολὺ φαρδύς, γυριστὸς πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ κυματιστός.⁴ Περιέργες εἶναι τέλος οἱ ταινίες πού κρέμονται ἀπὸ τὸ κράνος καὶ σκεπάζουν τὸν αὐχένα. Τὸ πλησιέστερο σχῆμα σὲ ἀπεικονίσεις ἀνατολικῆς καὶ δυτικῆς εἶναι στοὺς στρατιῶτες πού ἀκολουθοῦν τὸν

1. Αὐτὸ βέβαια δὲν εἶναι κάτι μοναδικό. Ἡ δυνατότητα τῆς ἐναλλαγῆς διαφόρων ἐπὶ μέρους συνδυασμῶν στὴν ὁμάδα πού ἀπαρτίζουν οἱ Κόρες Σιών ἔχει πλήρως ἀξιοποιηθεῖ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Πρβ. π.χ. τὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου (ORLANDOS, Chios, 1930, πίν. 19), τὴν Ἀποκαθῆλωση τῆς Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOLI, Aquileia, 1976, Ἀποκαθῆλωση), τὴ Σταύρωση τοῦ 13ου αἰ. στὸν Ἄγιο Μάρκο Βενετίας (DEMUS, Décoration, 1947, εἰκ. 53). Μόνο στὸ ἀριστουργηματικὸ ἀπόσπασμα μὲ τὴν ἀφθαστὴ φυσικότητα ἀπὸ τὰ παλαιὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου δὲν ὑπάρχουν τέτοια γεωμετρικὰ παιχνίδια (TOESCA — FORLATI, Mosaici di San Marco, 1957, ὅπου ὠραϊότερη ἐγγραμμὴ ἀπεικόνιση, καὶ BETTINI, Venezia e Bisanzio, 1974, ἀριθ. 33, ὅπου ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία).

2. MILLET, Recherches (1916), 426 καὶ 448.

3. Πρβ. προχείρως τὸν Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ στὸν Ὅσιο Λουκᾶ Φωκίδος (ΣΤΙΚΑΣ, Οἰκοδομικὸ χρονικὸ Ὅσιου Λουκᾶ, 1970, πίν. Β 81 καὶ λεπτομέρεια πίν. 81, καὶ ΣΤΙΚΑΣ, Κτίσις Ὅσιου Λουκᾶ, 1974, εἰκ. 22, 23, 25, πίν. Θ', Ε'), τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ Vaticanus Gr. 747 (WEITZMANN, The Joshua Roll, 1948, πίν. 45).

4. Κυματιστὸς κάπως εἶναι ὁ γύρος σὲ κράνη τῆς ἀρχαιότητος. Ἐκεῖ ὅμως τὸ σχῆμα εἶναι διαφορετικόν. Πρβ. ΑΔ 27, 1972, Χρονικά, 68-70, πίν. 52. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, Κράνος Βοιωτοῦργές, ΑΕ 1973, 93-105, πίν. 51-54. TOUCHAIS, Chronique des fouilles 1976, BCH 1977, 526, εἰκ. 39. Πρβ. ἐπίσης τὰ κράνη τῶν μονομάχων ρωμαϊκῶν χρόνων (MUSCARELLI, Dizionario delle armi, 1971, 265, καὶ KRAUS - VON MATT, Pompey and Herculeum, 1975, 52, εἰκ. 54).

Ἄβεσαλὼμ στὸ Ψαλτήριο Chloudon, φύλλο 3r, καθὼς ἐπίσης καὶ στὴ σύλληψη τοῦ Δαβίδ στὸ Ψαλτήριο Παντοκράτορος 61, φύλλο 68 v.¹ Ἐκεῖ ὑπάρχει τὸ φουσκωτὸ σφαιρικὸ σχῆμα, ὅπως φαίνεται καθαρὰ στὸν πρῶτο πρὸς τὰ ἀριστερὰ στρατιώτη καθὼς καὶ ὁ πλατὺς γύρος ποὺ στρίβει πρὸς τὰ ἐπάνω καίτοι δὲν εἶναι κυματιστὸς ὅπως στὴν Καστάνια. Αὐτὰ μὲ τὴ σειρά τους φαίνεται ὅτι ἀντιγράφουν ρωμαϊκὰ πρότυπα, ὅπως τὶς μικρὲς κάσκες ποὺ φοροῦσαν οἱ ἵππεῖς. Πρβ. σαρκοφάγο τοῦ Museo Nazionale τῆς Ρώμης τοῦ 2ου μ.Χ. αἰώνα.² Ὅσο γιὰ τὶς ταινίες τοῦ αὐχένα πιστεύω ὅτι ἡ ἐξήγηση ὑπάρχει στὸ Ψαλτήριο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου Add 19352 τοῦ ἔτους 1066 μ.Χ.³ Στὰ φύλλα 190 v καὶ 191 r ὅταν τὸ κράνος τὸ φοροῦν οἱ στρατιῶτες δίνει μιὰ εἰκόνα ἀνάλογη μὲ τῆς Καστάνιας. Στὴν περίπτωση ὅμως (φύλλο 191 r) ποὺ τὸ κράνος ἔχει πεταχτεῖ βίαια ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Γολιάθ, φαίνεται ἀφ' ἐνὸς μὲν ὅτι τὸ σχῆμα του εἶναι ἀπλούστατο καὶ ἀφ' ἑτέρου ὅτι δίπλα του ὑπάρχει ἓνα κομμάτι ὑφάσματος. Ἐπομένως κάτω ἀπὸ τὸ κράνος ὁ Γολιάθ φοροῦσε ἓνα σαρίκι ἀπὸ ὑφασμα ὅπως αὐτὸ ποὺ φορᾷ ὁ ἐκατόνταρχος στὴ Σπαύρωση τῆς Καστάνιας. Οἱ ἄκρες τοῦ ὑφάσματος αὐτοῦ ποὺ ἔπεφταν πάνω στὸν αὐχένα παρερμηνεύθηκαν καὶ εἰκονίσθηκαν ὡς δύο χωριστὲς ταινίες. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς πόσο μικρὴ ἀπόσταση χωρίζει τὶς δύο ταινίες στὰ κράνη τῆς Καστάνιας ἀπὸ τὶς δύο πτυχὲς ποὺ κάνει τὸ ὑφασμα πάνω στὸν αὐχένα τοῦ στρατιώτη τοῦ εἰκονιζόμενου κατὰ κρόταφον ἀριστερὰ τοῦ Δαβίδ στὸ φύλλο 190 v. Ἐπίσης ἀξίζει νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι καὶ στὸ Ψαλτήριο Chloudon κάτω ἀπὸ τὸ κράνος εἰκονίζεται ἓνα ὑφασμα ποὺ περιβάλλει τὸ κεφάλι καὶ τὸ λαμβό. Ἐξ ἄλλου καὶ ἡ ἀπουσία τῆς ἀποφύσεως πάνω στὴν κορυφὴ τοῦ κράνου ἐπίσης βρῖσκει ἐξήγηση στὴν ἴδια μικρογραφία. Σὲ δύο ἀπὸ τοὺς στρατιῶτες εἰκονίζεται ἡ ἀπόφυση ἐνῶ σὲ ἄλλους τρεῖς δὲν εἰκονίζεται. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι καὶ σὲ αὐτοὺς ποὺ δὲν εἰκονίζεται νοεῖται ὅτι ὑπάρχει μὲν ἀλλὰ ὅτι κρύβεται προοπτικὰ πίσω ἀπὸ τὸ σφαιρικὸ ὄγκο τοῦ κράνου.

Οἱ λόγχεις, διατεταγμένους κατακόρυφα, παρουσιάζουν ποιικιλία σχημάτων. Ἄνάμεσα στὶς ἕξι ποὺ σώζονται διακρίνονται πέντε διαφορετικὰ σχήματα. Μία μάλιστα ἀπ' αὐτὲς ἔχει διπλὴ αἰχμή.⁴

1. SEPKINA, Chloudon (1977), φύλλο 39. Θησαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 198. Τὸ ἴδιο ἄλλοστε σχῆμα ὑπάρχει στὸ φύλλο 52 v τοῦ Ψαλτηρίου Chloudon (οἱ προσερχόμενοι πρὸς τὸν Σαουλ) καὶ ἀνάλογο σχῆμα πάλι στὸ Ψαλτήριο Chloudon στὸ φύλλο 29 v (Δαβίδ) καὶ στὸ φύλλο 106 v (δύο παραστάσεις τοῦ Φαραῶ). Τὸ Ψαλτήριο Chloudon χρονολογεῖται στὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ 9ου αἰ. καὶ ἴσως μάλιστα στὸ 829, ἀλλὰ οἱ μικρογραφίες του, ποὺ βέβαια ἀνήκουν στὴν ἐποχὴ τῆς Εἰκονομαχίας, ἔχουν ὑποστῆ καὶ μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις.

2. MAGUIRE, SOPROW, DOP 1977, εἰκ. 60, καὶ KITZINGER, Byzantine Art in the Making (1977), εἰκ. 16, σ. 15-16.

3. NERSESSIAN, Psautiers grecs (1970), εἰκ. 298 καὶ 299.

4. Οἱ πολλὲς λόγχεις κατακόρυφα διατεταγμένους θεωροῦνται ἀπὸ τὸν MILLET ὡς χαρακτηριστικὲς τῶν βυζαντινῶν προτύπων τοῦ 12ου αἰώνα καὶ τῶν ἰταλικῶν ἀντιγράφων τους τοῦ 14ου (MILLET, Recherches,

Στό κάτω μέρος τῆς συνθέσεως σώζεται τμήμα ἀπό τὸ σῶμα ἐνὸς στρατιώτη. Διακρίνεται ἕνας κοντὸς κίτρινος χιτώνας, κάτω ἀπ' αὐτὸν ἡ κνήμη μὲ μαῦρο περίβλημα διακοσμημένο μὲ φυτικὸ κόσμημα καὶ δίπλα μία κυκλικὴ ἀσπίδα κόκκινη μὲ διακόσμηση ἀπὸ ἄσπρες βοῦλες μεγάλες καὶ μικρές. Ἴσως εἶναι ἀπομίμηση δέρματος. Στῆ βυζαντινῆ ζωγραφικῆ συχνότατη εἶναι ἡ στάση ὀλόσωμων στρατιωτῶν ἢ στρατιωτικῶν ἀγίων μὲ τὸ χέρι ἀκουμπισμένο πάνω σὲ ἀσπίδα ποῦ στηρίζεται ἕρθια στὸ ἔδαφος.¹

Ἐκτὸς τῶν στρατιωτῶν σώζονται καλὰ δύο πρόσωπα. Εἰκονίζονται κατὰ κρῶταφον καὶ ἔχουν τὴν ἰδιάζουσα γνωστὴ φυσιογνωμία μὲ βαριὰ μασέλα καὶ προτεταμένο σαγόνι, ποῦ εἶναι τόσο συγγῆ στὸν 12ο αἰώνα καὶ ποῦ συνήθως ἀποδίδεται σὲ ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ, κατὰ προτίμηση δέ, καίτοι ἔχι πάντα, σὲ ἀντιπαθῆ πρόσωπα ὅπως π.χ. δημίους ἢ τὸν Ἰουδα.²

Ὁ ἐπὶ κεφαλῆς στρατιώτης, ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε πάρα πάνω, συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *O ΛΟΚΗΝΟC* (πίν. XIV καὶ Γ). Τὸ ὄνομα Λογγίνος, ποῦ ἀνήκει στὸν ἑκατόνταρχο, ἔχει παρετυμολογηθεῖ ἀπὸ τὴ λέξη «λόγχη» καὶ ἔχει δοθεῖ στὸ στρατιώτη ὁ ὁποῖος μὲ λόγχη ἔνυξε τὴν πλευρὰ τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ ὁποῖος προφανῶς παρουσιάζεται ἐδῶ ἐπὶ κεφαλῆς τῶν στρατιωτῶν.³

Ὁ ἑκατόνταρχος εἰκονίζεται σὲ μιὰ ἐντελῶς τυπικῆ στάση (πίν. XXXV καὶ Γ). Μόλις ἔχει δεχθεῖ τὸ φῶς τῆς πίστεως καὶ τρομοκρατημένος καθὼς εἶναι σπεῦδει νὰ ἀπομακρυνθεῖ μὲ μεγάλα βήματα ἐπιθυμώντας νὰ διαχωρίσει τὶς εὐθύνες του. Στρέφει ὅμως τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω μὲ θυμασμὸ καὶ σεβασμὸ καὶ δειχνεὶ τὸν Χριστὸ μὲ τὸ χέρι του. Ὁ πῆχυς τοῦ χεριοῦ του εἶναι συνεσταλμένος γιὰ νὰ ἐκδηλώσει ἀκριβῶς τὴν ἀνθρώπινη συστολὴ καὶ τὸν φόβο, ἐνῶ ἀντίθετα τὸ προτεταμένο χέρι τοῦ χλευάζοντος Ἰουδαίου πιὸ πίσω ἐκδηλώνει τὴν ἀνθρώπινη

1916, 448-450, προκειμένου περὶ τῆς Gracianica, 14ου αἰ.). Πρβ. καὶ Σταύρωση Πάτμου, ἀρχῶν 13ου αἰ. (ΟΡΑΝΔΟΣ, Πάτμος, 1970, πίν. 21).

1. Ἡ στάση αὐτὴ σὲ στρατιώτες τῆς Σταυρώσεως σχολιάζεται εἰς MILLET, Aquilée (1940), 290-291. Τὸ μοτίβο εἶναι πάρα πολὺ ἀρχαῖο καὶ εἶναι βγαλμένο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ὑπάρχει στὸν Βιργίλιο τοῦ Βατικανοῦ, Vaticanus Lat. 3225, φύλλο 73 v (WEITZMANN, Fourth Century, Studies, 1971, εἰκ. 103). Πρβ. ἐν συνεχείᾳ τὰ ἀσημένια πιάτα τῆς Κύπρου (WEITZMANN, Prolegomena, MMJ 1971, εἰκ. 10 καὶ WEITZMANN, Age of Spirituality, 1979, ἀριθ. 427, 430 καὶ εἰκ. εἰς σ. 478, 480). Πρβ. ἐπίσης προχείρος μεμονωμένους ὀλόσωμους ἀγίους στῆ Nerezi (BINALI-MERIN, Frescoes and Icons, 1960, πίν. 21), στὴν Cefalu (LAZAREV, Istorija, 1948, εἰκ. 184), τὶς δύο εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Μονῆς Σινᾶ (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, εἰκ. 167 καὶ 169. WEITZMANN, The Icon, 1978, πίν. 34, σ. 106), τὸν κώδικα Διονυσίου 587, φύλλο 123α (Θησαυροὶ Α', 1973, εἰκ. 241, καὶ τὸν σπανιότερο τύπο στὸ φύλλο 41 v, αὐτόθι, εἰκ. 216), τὸ χειρόγραφο Paris. Gr. 580, φύλλο 2, 1050-1057 μ.Χ. (WEITZMANN, Greek Mythology, 1951, εἰκ. 120 καὶ LAZAREV, Storia, 1967, πίν. 204), τὸ χειρόγραφο Marciana Gr. 479, φύλλο 13 (WEITZMANN, Greek Mythology, 1951, εἰκ. 118).

2. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

3. Πρβ. σχετικὰ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Λογγίνος, ΕΕΒΣ 1960-61, 55, καὶ BERG, Crucifiement, CArch 1957, 319-328, εἰκ. 1-4. Πρβ. καὶ COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda, 1976, εἰκ. 32).

ύβρη. Οί στάσεις αὐτές τοῦ ἑκατόνταρχου καὶ τοῦ Ἰουδαίου πολλές φορές συγχέονται καὶ παρερμηνεύονται, ὅποτε καὶ ὁ ἑκατόνταρχος παρουσιάζεται με τὸν πῆχυ προτεταμένο.¹

Ἐκατόνταρχος ἔχει ἀμφίεση πολυτελέστατη. Ἐομοίως τοῦ εἶναι κόκκινος καὶ καταλήγει σὲ χρυσὴ παρυφή, ποὺ προφανῶς ἦταν κεντημένη με πυκνὸ φυτικὸ ἐλικοειδὲς κόσμημα. Τὸ περίβλημα τῶν κνημῶν εἶναι κεντημένο με ἓνα παρόμοιο ἀλλὰ λεπτότερο κόσμημα. Πάνω ἀπὸ τὸν θώρακα ἔχει ριγμένη πορφύρῃ χλαμύδα, ποὺ στερεώνεται με κυκλικὴ φίβλα ἀπὸ μαργαριτάρια. Φορεῖ σαρίκι ἀπὸ ἄσπρο διακοσμημένο ὕφασμα, ποὺ τυλίγεται καὶ γύρω στὸ λαιμὸ. Τὸ κεφάλι περιβάλλεται ἀπὸ φωτιστῆρα.² Ἡ ἀσπίδα εἶναι ἀπίσχημη περιβαλλόμενη ἀπὸ μία σειρά μαργαριτάρια καὶ πάνω στὴν ἐπιφάνειά της φέρει τὴν ἐπιγραφή:

Ο ΕΚΑΤΟΝΤΑΡΧΟΣ ΗΛΩΝ ΤΟ Θ[ΑΥΜΑ ΑΛΗ]ΘΟΣ Υ(ΙΟ)C Θ(ΕΟ)Υ ΗΝ ΟΥΤΟΣ.³

Ἐκείνη ἡ ἀσπίδα τοῦ ἑκατόνταρχου συμβολίζει ἴσως τὸν πλοῦτο τῆς δωρεᾶς ποὺ μόλις ἔχει δεχθεῖ, τὸν πλοῦτο τῆς θείας χάριτος ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχει πλησθεῖ.

Ἡ μορφή τοῦ χλευάζοντος Ἰουδαίου ἀπὸ πίσω, ποὺ δὲν σώζεται καλὰ, φαίνεται μαστιζόμενη ἀπὸ ψυχικὴ ταραχή. Φορεῖ πράσινο ἱμάτιο, κάτω ἀπὸ τὸ ὁποῖο ξεπροβάλλει καστανοκόκκινο μανίκι. Ἐδῶ διακρίνεται καθαρὰ καὶ ὁ δι' ἐπικαλύψεως τρόπος με τὸν ὁποῖο ζωγράφιζε ὁ Βυζαντινὸς τεχνίτης.⁴

Ἀρχιτεκτονήματα εἰκονίζονται δύο, συμμετρικὰ τοποθετημένα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς συνθέσεως. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο εἶναι μᾶλλον σπάνιο ἀλλὰ ὄχι μοναδικό. Στὶς ἀφηγηματικὲς συνθέσεις ὑπάρχει συνήθως ἓνα μόνον ἀρχιτεκτονήματα δεξιὰ, ὁ Ναὸς τοῦ Σολομῶντος, με ἀρίστο σχῆμα πρὸς τὰ ἀριστερὰ τὸ ὄρος.⁵ Τὰ δύο οἰκοδομήματα ὅμως τὰ συναντοῦμε στὸ Ψαλτήρι τῆς Μελισάνδης, στὴ Ζίβα κ.ἄ.⁶

Ἐνδέχεται καὶ ἐδῶ τὸ δεξιὸ κτήριο νὰ παριστάνει τὸν Ναὸ τοῦ Σολομῶντος. Παρατηροῦμε ὅτι ἐνῶ τὸ ἀνοιγμα τῆς εἰσόδου στὸ ἀριστερὸ κτήριο ἔχει ἐνιαῖο χρωματισμό, στὸ δεξιὸ κτήριο χωρίζεται κατακόρυφα στὰ δύο καὶ χρω-

1. MILLET, Recherches (1916), 449, εἰκ. 430.

2. Ὁ φωτιστῆρας θεωρεῖται συνήθως ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα (ΟΡΑΝΔΟΣ, Πάτριος, 1970, 212).

3. Γὰ δείγματα ἀπίσχημων ἀσπίδων πρὸς πρόχειρα τὴ Nerezi (1164 μ.χ.) καὶ τὴν Ἁγία Τριάδα Κρανίδου (1244 μ.Χ.). Βλ. BIVALHI-MERIN, Frescoes and Icons (1960), πίν. 21 καὶ KALOPISSI-VERTI, Kranidi (1975), πίν. 22 καὶ 27.

4. Βλ. κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ζωγραφικὴ κατὰ ἐπικαλυπτόμενα στρώματα».

5. Πρὸς τὴν Tokali Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, εἰκ. 117), τὸ χειρόγραφο Parma Palat. Gr. 5 (LAZAREV, Storia, 1967, εἰκ. 242), τὸ χειρόγραφο Vatic. Gr. 1156 (MAGUIRE, Sorrow, DOP 1977, εἰκ. 38), τὴν Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, Στῶρωση) κ.ἄ.

6. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), εἰκ. 8a. MILLET-FROLOW, I (1954) πίν. 52.

ματίζεται το μισό κόκκινο και το άλλο μισό μπλέ. Ίσως ή πρόθεση του ζωγράφου ήταν να δηλώσει βήλο που καλύπτει μόνο το ήμισυ του ανοίγματος ή ίσως ακόμα να υποδηλώσει το καταπέτασμα του Ναού που εσχίσθη εις δύο. Αν συμβαίνει το δεύτερο, αυτό γίνεται κατά ένα τρόπο εξαιρετικά διακριτικό και υποβλητικό εν αντιθέσει προς την κραυγαλέα απεικόνιση που υπάρχει π.χ. στη Tokali Kilisse.¹

Ο τύπος των αρχιτεκτονημάτων είναι αυτός που συνηθίζεται στις τοιχογραφίες του 12ου αιώνα και σε χειρόγραφα του 11ου και 12ου αιώνα: κτήρια ψιλόλιγνα, αετωματικά εν πολλοίς, με άφθονη διακόσμηση από αρχιτεκτονικά γλυπτά και κεραμοπλαστικά ή γραπτά κοσμήματα, κουφικά και άλλα, με δικτυωτά διαφράγματα στα ανοίγματα και με σαφή δήλωση των κεραμιδιών.² Τα κτήρια αυτά στα κάτω μέρη έχουν πολλές φορές μια ισοδομική τοιχοδομία που δεν ξεχωρίζει καλά αν είναι από πέτρα ή από τούβλα. Έτσι, με λαξευτές πέτρες ή τούβλα στα κάτω μέρη, είναι τα κτήρια στην Άγια Σοφία της Αχρίδος, στην Κακοπετριά, στην Άσινου.³ Στη Σταύρωση της Καστανίας, επειδή τα κάτω μέρη των αρχιτεκτονημάτων υπερκαλύπτονται, δεν παρουσιάζεται ισοδομική τοιχοδομία. Παρουσιάζεται όμως στη Γέννηση του Ιωάννου και τον Ευαγγελισμό.⁴

Τα δύο πολύ στενόμακρα παράθυρα, σαν πολεμίστρες, με ένα σχήμα Χ στη μέση, που βρίσκονται στο δεξιό παράπλευρο κτήριο παρουσιάζουν αναλογία με τα κάπως πολυπλοκότερα παράθυρα στην Άγια Σοφία του Κιέβου.⁵

Κατά τον Demus οι λεπτομέρειες των αρχιτεκτονικών στοιχείων, που εικονίζονται στην Palatina, έχουν αντιγραφεί από χειρόγραφα.⁶ Αυτό βέβαια είναι πιθανό, γιατί ή απόδοσή τους είναι πολύ λεπτομερειακή ενώ ή απόδοση στα μωσαϊκά και τις τοιχογραφίες είναι συνήθως περισσότερο συνοπτική. Οι λεπτομέρειες όμως που υπάρχουν και στην Palatina και παντού άλλου δεν πρέπει να άφιστανται από την πραγματικότητα. Π.χ. ή άφθονη χρήση κοσμητών, γείσων και περιθωρωμάτων από μάρμαρο ή πέτρα με ανάγλυφα φυτικά κοσμήματα, που

1. RESTLE, *Asia Minor* (1967), εικ. 117.

2. Πρβ. το Pskov (Bon, *Bisanzio* 1975, πίν. 63-64), το χειρόγραφο Coislin 239 (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εικ. 225), το χειρόγραφο Laurent. Plut. VII 32, φύλλο 145 r (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εικ. 271), το χειρόγραφο Τάφου 14, φύλλα 224 v και 292 r (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εικ. 111, 122), το χειρόγραφο Παντελεήμονος 6, φύλλα 138 r, 281 r, 134 v, 138 v, 140 r (Θησαυροί Β', 1973, εικ. 307, 322, και GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εικ. 153, 157, 158, 160), το χειρόγραφο Αθηνών 163 (7), φύλλο 4 (BUBERL, Athen, 1917, πίν. XIV, 29 και ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑ-ΣΧΟΥ, Ευαγγέλια Αθηνών, 1978, εικ. 481). Βλ. και HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Αθηνών 1976, 119.

3. Unesco, *Jugoslavija* (1955), πίν. II και VII. ΣΟΤΗΡΙΟΥ, Κακοπέτριά, Χαριστήριον 'Ορλάνδου, Γ' (1966), πίν. L. Unesco, *Cyprus* (1963), πίν. VIII και GUILLOU, *Civilisation byzantine* (1974), πίν. VIII.

4. Βλ. ανωτέρω περί της εικονογραφίας του Ευαγγελισμού και της Γεννήσεως του Προδρόμου.

5. POWSTENKO, *Saint Sophia Kiev* (1954), σχέδιο στη σ. 136 και πίν. 117.

6. DEMUS, *Sicily* (1949), 356.

βλέπομε στὰ δύο ἀρχιτεκτονήματα τῆς Σταυρώσεως στήν Καστάνια καθὼς καὶ στὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέραμε ἀνωτέρω 11ου καὶ 12ου αἰῶνος,¹ εἶναι στοιχεῖα κοινότατα σὲ ὅλα τὰ πιὸ παλιὰ κτήρια τῆς Βενετίας, ποὺ συνήθως χρονολογοῦνται στὸν 13ο αἰῶνα καὶ ποὺ σίγουρα δὲν θὰ διέφεραν πολὺ ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα κτήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως.² Ἐπίσης οἱ δύο λευκοὶ κυκλίσκοι καὶ τὸ σταυροειδὲς κόσμημα, ποὺ ὑπάρχουν στὸν τοῖχο ἀνάμεσα στὸ κεφάλι τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννου τῆς Σταυρώσεως στήν Καστάνια, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὰ ἔνθετα ἀνάγλυφα ἡμφάλια καὶ τοὺς ἔνθετους ἀνάγλυφους σταυροὺς ποὺ βλέπομε σήμερα στοὺς τοίχους τῶν παλαιῶν βενετσιάνικων σπιτιῶν. Τέτοιοι κυκλίσκοι καὶ τέτοια σταυροειδῆ κοσμήματα δὲν εἶναι σπάνια στὰ χειρόγραφα. Ἐπομένως εἶναι φανερό ὅτι ἀντιγράφονται ἐδῶ χειρόγραφα, τὰ ὅποια μὲ τὴ σειρά τους εἶχαν ἀντιγράψει τὰ πολυτελῆ ἀρχιτεκτονήματα τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἢ ἄλλων μεγαλοπόλεων τοῦ Βυζαντίου. Τὸ ὅτι παρεμβάλλονται χειρόγραφα στήν ἀντιγραφή τῶν ἀρχιτεκτονημάτων φαίνεται σίγουρο ἀφ' ἐνὸς μὲν γιατί ἡ λεπτομερειακὴ ἀλλὰ καὶ χωρὶς ὄγκο ἀπόδοση προσιδιάζει σὲ μικρογραφίες καὶ ὄχι στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀφ' ἑτέρου γιατί εἶναι ἀμφίβολο ἂν οἱ ταπεινοὶ ζωγράφοι, ποὺ ἐργάζονται σὲ περιφερειακὲς περιοχὲς ὅπως ἡ Καστάνια, εἶχαν ποτὲ πάει στήν Κωνσταντινούπολη ἢ τὴ Θεσσαλονικὴ καὶ εἶχαν ποτὲ δεῖ τὰ μεγαλοπρεπῆ οἰκοδομήματα τῶν πόλεων αὐτῶν.

Οἱ κοσιμητες καὶ τὰ περιθωρώματα στὸ δεξιὸ κτήριο εἶναι διακοσμημένα μὲ τὸ κλασσικὸ ἀτέρμον φυτικὸ ἐλικοειδὲς κόσμημα.³ Στὸ ἀριστερὸ κτήριο οἱ κοσιμητες ἔχουν ἓνα κυμάτιο ἀποτελούμενο ἀπὸ σειρά μικρῶν στελεχῶν, ποὺ ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ καθενὸς ἐκφύεται συμμετρικὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ μία ἡμιέλιξ.⁴

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ γλυπτὰ τὰ κτήρια ἔχουν ἐπίσης τὸ μὲν δεξιὸ μιὰ μαιανδροειδῆ ζωφόρο ἀπὸ ἐπάλληλες βαθμιδιωτὲς πυραμίδες, τὸ δὲ ἀριστερὸ μιὰ ζωφόρο ἀπὸ κουφικὰ κοσμήματα. Ἡ πρώτη εἶναι πιθανότερο νὰ ἐκλαμβάνεται ὡς κεραμοπλαστικὴ γιατί περικλείεται μέσα σὲ περιθώριο καὶ φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ μιὰ ζώνη ξεχωριστὴ ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο τοῖχο. Ἡ ζωφόρος ὅμως μὲ τὰ κουφικὰ στὸ ἀριστερὸ οἰκοδόμημα δὲν παρουσιάζει ξεχωριστὴ διάθρωση ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο τοῖχο καὶ εἶναι πιθανότερο νὰ νοεῖται ζωγραφιστή.⁵

1. Βλ. σ. 79, σημ. 2.

2. Πρβ. προχίρωσ τὴν Casa dei Polo εἰς Corte del Milion (BETTINI, Venezia e Bisanzio, 1974, εἰκ. 21), τὸ Palazzo Bossio στὸ San Toma, τὴν Casa Zane, τὸ Palazzo Falier στοὺς Santi Apostoli (BETTINI, Nascita, 1978, εἰκ. 61, 63, 58).

3. Βλ. κεφάλαιο «Τὸ κόσμημα».

4. Βλ. κεφάλαιο «Τὸ κόσμημα».

5. Βλ. κεφάλαιο «Τὸ κόσμημα».

Ὁ τρόπος πού ἀποδίδονται τὰ ἀρχιτεκτονήματα στήν Καστάνια εἶναι κάτι μεταξὺ τῆς ἐπίπεδης καὶ τῆς προοπτικῆς ἀποδόσεως, γιατί τὸ κάθε ἀρχιτεκτονήμα ἀποτελεῖται ἀφ' ἑνὸς μὲν ἀπὸ ἕνα ψιλόλιγνο ἀετωματικὸ κτήριο, τοῦ ὁποῖου δύο κάθετες πλευρὲς εἰκονίζονται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ ἕνα χαμηλότερο παρέκταμα ἢ παράπλευρο οἰκοδόμημα. Στὸ ἀριστερὸ ἀρχιτεκτονήμα τὸ παρέκταμα δὲν σώζεται καλά. Τοῦ δεξιοῦ ὅμως τὸ παρέκταμα, πού σώζεται καλά, εἰκονίζεται λοξὰ πρὸς τὰ πίσω σὲ μιὰ περίπου σωστὴ προοπτικὴ, δημιουργώντας τὴν αἴσθησιν τοῦ βάθους καὶ χαρίζοντας τριδιάστατο χῶρο στὴ σύνθεσιν.¹

Παραδείγματα τῆς ἐντελῶς διδιάστατης ἀποδόσεως τῶν κτηρίων μὲ δύο ἢ ἀκόμα καὶ τρεῖς πλευρὲς στὸ ἴδιο ἐπίπεδο σὰν νὰ ἦσαν ἀναδιπλούμενα σχέδια εἶναι πολὺ συνήθη ὄχι μόνον στὸν 12ο ἀλλὰ καὶ στὸν 11ο αἰώνα.² Δὲν εἶναι ὅμως σπάνια καὶ τὰ προοπτικὰ ἀποδομένα κτήρια ὅμοια μὲ τὰ παράπλευρα οἰκοδομήματα τῆς Καστάνιας.³ Σπανιότερος εἶναι ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο, πού τὸν βρί-

1. Γιὰ τὸ ἐρώτημα ἂν τὰ ἀρχιτεκτονήματα δημιουργοῦν ἢ δὲν δημιουργοῦν τὴν αἴσθησιν τοῦ χῶρου στὸν 12ο αἰώνα βλ. MEGAW, Lagoudera, JÖB 1972, 201. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 537 καὶ 556: «L'architecture sert toujours de toile de fond à l'action des personnages» προκειμένου γιὰ τὸ Kurbinovo. DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 14, ὁ ὁποῖος λέει προκειμένου γιὰ τὰ σικελιωτικὰ ψηφιδωτὰ τῶν μέσων τοῦ 12ου αἰώνα ὅτι τὰ ἀρχιτεκτονήματα χρησιμεύουν μόνον γιὰ νὰ δηλώσουν τὸν συγκεκριμένο τύπου ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ καὶ ὄχι γιὰ νὰ δημιουργήσουν τὴν αἴσθησιν τοῦ χῶρου. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 118-120, ἢ ὅποια πιστεῖται ὅτι στὸ δευτέρου ἡμισίου τοῦ 12ου αἰώνα τὰ ἀρχιτεκτονήματα εἶναι συνήθως ἐπίπεδα ἀλλὰ καὶ μερικὲς φορές τριδιάστατα, ὅτι στὴν ἐποχὴ αὐτὴ γίνονται πολλὲς ἀπόπειρες γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση τοῦ χῶρου καὶ τοῦ βάθους, ὅτι παρουσιάζονται ἀρχιτεκτονήματα μὲ προοπτικὴ ἀπόδοση καὶ ὅτι ἴσως μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι παρατηρεῖται μιὰ κατ'ἀκτὴσιν τοῦ χῶρου, ἔστω καὶ περιορισμένη, πού μπορεῖ ὅμως νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἕνας σταθμὸς σημαντικῶς.

2. Πρβ. τὰ ἀνωτέρω ἀναφερόμενα παραδείγματα στὴ σ. 79, σημ. 2. Πρβ. ἐπίσης HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 464, ὅπου ἀναφέρονται ἡ Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος, ἡ Ἀσίνο, ἡ Martorana, ὁ Ἄγιος Νικόλαος Κασνίτζης, ἡ Μαυριώτισσα, τὸ χειρόγραφο Harley 1810 καὶ ἡ Mileseva.

3. Πρβ. τὴν Προδοσίαν στὸ χειρόγραφο Vatican. Gr. 1156 (MILLET, Recherches, 1946, εἰκ. 344), τὴν Κοίμησιν στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 1, ὅπου τὰ ἐκατέρωθεν κτήρια εἶναι ἀκριβῶς ἴδια μὲ τὰ παρεκτάματα τῆς Καστάνιας, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπάρχει τὸ κύριον μέρος τοῦ κτηρίου (Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 6), τὸ χειρόγραφο 382 ἢ 9 τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, φύλλο 210 r (WEITZMANN, Eleventh Century, Studies 1971, εἰκ. 267), τὸ χειρόγραφο Τάφου 14, φύλλα 219 v, 223 v, 224 v, 292 r (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 117, 118, 122), τὸ χειρόγραφο Ἀθηνῶν 7, φ. 3 (BUBERL, Athen, 1947, εἰκ. 39), τὸ χειρόγραφο Τάφου 47, φύλλο 153 v (HATCH, Jerusalem, 1931, πίν. XLVIII), τὸ Ψαλτήριον τοῦ Βατοπεδίου 761 (WEITZMANN, Roll and Codex, 1970, εἰκ. 188), τὸ χειρόγραφο Coislin 239 (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 220, 221), τὴν Κοίμησιν τῆς Aquileia καὶ τὴ σκηνὴ ὅπου οἱ κάτοικοι τῆς Aquileia υποδέχονται τὸν Ἅγιον Μάρκο (GIOSEFFI—BELLUNO—CIOL, Aquileia, 1976). Στὰ ἀνωτέρω παραδείγματα οἱ τοῖχοι συγκλίνουν προοπτικὰ πρὸς τὰ πίσω. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ ἄλλες περιπτώσεις (πού στὴν προκειμένη περίπτωσιν δὲν ἐνδιαφέρουν), ὅπου οἱ τοῖχοι ἀποκλείνουν πρὸς τὰ πίσω, ἄλλοτε μάλιστα ὁρόμενοι ἀπὸ κάτω καὶ ἄλλοτε ἀπὸ πάνω, ὅπως π.χ. στὸ χειρόγραφο Δουνατίου 587, φ. 17 v, 50 r, 53 r, 54 r, 113 r, 118 v, 150 r, 154 v (Θησαυροὶ Α', 1973, εἰκ. 202, 222, 223, 224, 225, 230, 238, 264, 268), στὸ χειρόγραφο Ἀθηνῶν 7, φ. 1 (Willoughby, εἰς GOOSPEED—RIDDLE—WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, III, πίν. CXXII). Μιὰ ἄλλη πάλι, διαφορετικὴ, περίπτωσιν παρουσιάζεται στὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου, φύλλο 246 v, καὶ τὸν Χριστὸ πρὸ τοῦ Πιλάτου, φύλλο 194 v, στὸ χειρόγραφο Vatican. Gr. 1156 (WEITZMANN, Gospel Illustrations, Studies, 1974, εἰκ. 243,

σκοιμε στὰ χειρόγραφα Παντελεήμονος 6, 12ου αϊ., καὶ Παντελεήμονος 2, 12ου αϊ.¹ Ἀλλὰ καὶ ἐκεῖ ὁ συνδυασμὸς εἶναι διαφορετικός, γιατί ἐνῶ στὴν Καστάνια τὸ ἐπίπεδα ἀποδομένο καὶ τὸ προοπτικὰ ἀποδομένο κτήριο ἀνήκουν στὴν ἴδια οἰκοδομικὴ σύνθεση, στὰ χειρόγραφα Παντελεήμονος 6 καὶ Παντελεήμονος 2 διαστέλλονται καὶ εἰκονίζονται χωριστά, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς συνθέσεως ἀντικρίζοντας τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Μαζὶ βρίσκονται τὰ δύο κτήρια στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 463, 12ου-13ου αϊ., ὅπου ὅμως μᾶλλον ἐκλαμβάνονται ὅτι τὸ ἓνα ἀνήκει στὴν πρὸς τὰ ἀριστερὰ σκηνὴ καὶ τὸ ἄλλο στὴν πρὸς δεξιὰ.²

Πάντως αὐτὲς οἱ προοπτικὰ ἀποδομένες κατασκευές³ ἔχουν μὲν προοπτικὴ, ἀλλὰ δὲν ἔχουν καθόλου ὄγκο. Στὴν οὐσία μάλιστα εἶναι περισσότερο ἀπλοὶ τοῖχοι παρὰ κτήρια, τοῖχοι ποὺ προσδίδουν στὴ σύνθεση μιὰ κάποια τρίτη διάσταση, τὴν ὁποία οἱ ἴδιοι στεροῦνται. Ἔτσι διαφέρουν καὶ ἀπὸ τὰ κάπως τρισδιάστατα οἰκοδομήματα τοῦ Μηηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β' ἢ τοῦ χειρογράφου Μόσχας Vlad. 146, 11ου αϊ., καὶ ἀπὸ τὰ ἔντονα τρισδιάστατα, βαριὰ καὶ συμπαγῆ οἰκοδομήματα τοῦ 13ου αϊ.⁴ Ἐπίσης δὲν ἔχουν καμμία σχέση μὲ τὰ πολὺπλοκα, baroque σκηνογραφικὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ Monreale.⁵ Ἀνήκουν σὲ μιὰ τελείως διαφορετικὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη. Ἴσως ὅμως ὡς ἰδέα νὰ ἀπετέλεσαν τὸν πρόδρομο γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ Monreale, γιατί ὁ προορισμὸς τους εἶναι ὁ ἴδιος, δηλαδή ἡ δημιουργία ἐνὸς τρισδιάστατου χώρου γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ σύνθεση, ἐνὸς χώρου πίσω ἀπὸ τὴν ὕλικὴ ἐπιφάνεια τοῦ τοῖχου⁶.

Μιὰ ἀντίστοιχη λειτουργία, δηλαδή τὴ δημιουργία ἐνὸς χώρου μπρὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἐπιτελεῖ ἡ ἀπεικόνιση μιᾶς κινήσεως πρὸς τὰ ἐμπρὸς ὅπως ἡ ὀρμητικὴ πρὸς τὰ ἐμπρὸς κίνηση τοῦ ἐκατόνταρχου.

Ὅπως συνηθίζεται σχεδὸν πάντα κάθε ἐπιφάνεια κτηρίου χωρίζεται κατακόρυφα σὲ δύο μέρη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἓνα χρωματίζεται σὲ ἀνοιχτότερο καὶ τὸ

καὶ MAGUIRE, SOPFOW, DOP 1977, εἰκ. 38), ὅπου ἀντιπαράθθενται οἱ δύο τύποι κτηρίων, ἀριστερὰ ὁ ἀπλὸς τοῖχος καὶ δεξιὰ τὸ ἀετωματικὸ ἀρχιτεκτονήμα, ἀλλὰ γίνεται προσπάθεια προοπτικῆς ἀποδόσεως καὶ τῶν δύο, μὲ πολλὲς πάντως ἀποκλίσεις ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς προοπτικῆς.

1. Φύλλα 134 ν καὶ 140 γ τοῦ Παντελεήμονος 6 (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 153 καὶ 160) καὶ φύλλο 243 ν τοῦ Παντελεήμονος 2 (Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 293).

2. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 62.

3. Δηλαδή τὰ προσκτίσματα τῆς Καστάνιας καὶ οἱ ἀναφερόμενες ἀνωτέρω σ. 81 σημ. 3.

4. Γιὰ τὸ Μηηνολόγιο Βασιλείου Β' βλ. SEVGENKO, Menologium of Basil II, DOP 1962, εἰκ. 5, 7, 11, 12 καὶ CUTLER, Psalter of Basil II, Arte Veneta (1976), 9-19, εἰκ. 5-9, καὶ 1977, 9-15. Γιὰ τὸ χειρόγραφο Μόσχας Vlad. 146, βλ. GALAVARIS, Gregory Nazianzenus (1969), εἰκ. 14. Γιὰ τὴν Sopocani βλ. DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 16.

5. KITZINGER, Monreale (1960), passim.

6. Βλ. κατωτέρω κεφάλαια «Διάφορες παρατηρήσεις. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ τὸ βάθος τῶν συνθέσεων» καὶ «Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων...».

άλλο σέ σκοτεινότερο τόνο τοῦ ἴδιου χρώματος.¹ Ὁ χρωματισμὸς αὐτὸς τῶν κτη-
 ρίων σέ δύο κατακόρυφες ταινίες, ποὺ ἔχει ἀποκτήσει ἓνα διακοσμητικὸ χαρα-
 κτήρα, κατάγεται ἀπὸ μιὰ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση σκιαῶς, κατὰ τὴν ὁποία ἡ σκο-
 τεινότερη ταινία νοεῖται ὡς σκιαζόμενη καὶ ἡ φωτεινότερη ὡς φωτιζόμενη. Τὸ
 ὅτι πρόκειται περὶ σκιαῶς ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ μαῦρο χροῶμα ποὺ παίρνουν ἀντί-
 στοιχα τὸ μαιανδροειδὲς κόσμημα καὶ τὰ παράθυρα στὰ σκιαζόμενα τμήματα
 ἔναντι τοῦ ἄσπρου ποὺ ἔχουν στὰ φωτιζόμενα· πειστικότερο ἀπὸ ὅλα εἶναι τὸ
 μεγάλο παράθυρο τοῦ δεξιοῦ ἀρχιτεκτονήματος, ποὺ ἡ σκιά τὸ χωρίζει στὰ δύο.
 Σέ πολλὰ μνημεῖα ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά γίνεται μὲ ὀμαλὴ δια-
 βάθμιση ὅπως στὸ χειρόγραφο Parisinus 74, 11ου αἰ., στὸ χειρόγραφο Ἐσφι-
 γμένου 14, 11ου αἰ., στὸ σπήλαιο τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἡράκλεια τῆς Μιλήτου,
 12ου αἰ. κ.ἄ.² Ἐπίσης ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ σκιά στὸ χειρόγραφο Vaticanus Gr.
 1162 τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Μοναχοῦ Ἰακώβου τῆς Μονῆς Κοκκινοβάφου, ὅπου ἐμ-
 φανίζεται μὲ διάφορες ποικιλίες. Ἔτσι στὰ φύλλα 8v καὶ 104 πέφτει καὶ ἀπὸ
 τὰ δεξιὰ καὶ ἀπὸ τὰ ἀριστερά. Στὰ φύλλα 108 καὶ 109 κάθε σκιά χωρίζεται σέ
 δύο διαβαθμίσεις, μιὰ σκουρότερη καὶ μιὰ ἀνοιχτότερη. Στὸ φύλλο 16v ἡ σκιά
 παρουσιάζει μιὰ ὀμαλὴ διαβάθμιση ἀπὸ σκουρότερους σέ ἀνοιχτότερους τόνους
 καὶ στὸ φύλλο 97v ἡ σκιά ποὺ πέφτει πάνω στὸν τοῖχο εἶναι ἀπὸ ἀνθρώπινες μορ-
 φές καὶ ὄχι ἀπὸ οἰκοδομήματα.³ Ἄλλοῦ πάλι ἡ σκιά πέφτει λοξά, ὅπως π.χ.
 στὸ Monreale καὶ τὰ Λαγουδερά.⁴

Φῶς καὶ σκιά κατὰ παράλληλες κατακόρυφες ταινίες παρουσιάζονται ὄχι
 μόνο στοὺς τοίχους ἀλλὰ πολλὲς φορὲς καὶ σέ κίονες, ὅπως π.χ. στὸ χειρόγραφο
 Ebnerianus τῆς Ὁξφόρδης, ἀρχῶν 12ου αἰ.⁵

Παρεμπιπτόντως θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀναφέρει σέ τί κατέληξε παρερμη-
 νεύομενο τὸ σύστημα τῆς σκιάσεως κατὰ κατακόρυφες παράλληλες ταινίες.⁶ Ἐκεῖ

1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 473, 489, 490. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθη-
 νῶν 1976, 118.

2. OMONT, Paris. Gr. 74 (1908), passim. Θεσσαροὶ Β' (1975), εἰκ. 350, 352, 353, 376, 393, 395 καὶ κυ-
 ρίως 399-403. WULF — WIEGAND, Milet (1913), πίν. VII₁ καὶ VIII₁.

3. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), εἰκ. 2 καὶ 25, εἰκ. 21 καὶ 26, εἰκ. 3 καὶ εἰκ. 24. Ὅσο παρα-
 κινδυνεμένη καὶ ἀν φαίνεται ἡ ἐρμηνεία αὐτῆ, νομίζω ὅτι εἶναι ἀδιαμφισβήτητη.

4. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 118. Λοξὴ πέφτει ἡ σκιά καὶ στὴ Γένεση τῆς Βιέν-
 νης, 6ου αἰ. (GERSTINGER, Wiener Genesis, 1931, λεύκωμα, πίν. 9, 12, 13. AINALOV, Hellenistic Origins,
 1961, εἰκ. 6. BON, Bisanzio, 1975, εἰκ. 33).

5. Πρβ. τὰ φύλλα 17, 23v, 80v, 118v, 178v, 231v, 312v τοῦ Ebnerianus καθὼς καὶ τὰ φύλλα
 287v, 292v, ὅπου ὁ φωτισμὸς στοὺς κίονες παρουσιάζει μιὰ ἀκόμα πὺρ σχηματικὴ καὶ διακοσμητικὴ παραλ-
 λαγή (HUTTER, Bodleian, I, 1977, εἰκ. 226, 236, 237, 238, 239, 240, 244 καὶ 242, 243 καὶ ἔγχρωμος πίναξ
 ἀπέναντι στὴ σ. 62).

6. Στὴν ἀλληλοδιάδοχὴ ἀντιγραφὴ χωρὶς πλήρη κατανόηση τῶν παλαιῶν εἰκονογραφικῶν προτύπων ὀφεί-
 λονται πάρα πολλὰ στοιχεῖα ζωγραφικὰ, ποὺ ἡ παραμένον ἀνερμήγνετα ἢ ἀποδίδονται συνήθως σέ ἓνα μαυι-

πού έχει παρερμηνευθεί πλήρως είναι στην 'Αποκαθήλωση τῆς ἐκκλησίας τῆς Παναγίας τοῦ φρουρίου τῆς Udine (13ου αἰ.),¹ ὅπου πίσω ἀπὸ τὸ σταυρὸ τὸ φόντο καταλαμβάνεται ἀπὸ ἕνα ψηλὸ ἑνιαῖο τοῖχο, πού εἶναι χρωματισμένους ριγῆ κατὰ κατακόρυφες ἐναλλασσόμενες ταινίες. Ὁ τρόπος αὐτὸς τοῦ χρωματισμοῦ ἔχει προβληματίσει τοὺς μελετητὲς τοῦ μνημείου ἀλλὰ δὲν ἔχει ἐρμηνευθεῖ μέχρι σήμερα. Πιστεύω ὅμως ὅτι ἡ ἐξήγησή του εἶναι πολὺ ἀπλή καὶ ὅτι βρίσκεται στὴν παρερμηνεία αὐτῆς τῆς βυζαντινῆς σκιασσεως.

Ὑφάσματα δὲν εἰκονίζονταν πάνω στὰ οἰκοδομήματα, καίτοι δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι κανεὶς σίγουρος γιὰ τὸ ἀριστερὸ οἰκοδόμημα λόγω τῆς φθορᾶς πού ἔχει ὑποστεί.²

Ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸν Ἐσταυρωμένον εἰκονίζεται χαμηλὸς τοῖχος μὲ κομβία.³

Ἀπὸ τὴ Σταύρωση τῆς Καστάνιας παρατηρήθηκε ἤδη ὅτι λείπουν οἱ συσταυρωθέντες ληστής, πράγμα πού δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ σχῆμα τῆς προσφερόμενης ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Ἄλλωστε οἱ ληστὲς πολλὲς φορὲς παραλείπονται, ἴσως μάλιστα γιὰ τὴ δημιουργοῦν πάντα πρόβλημα στὴ σύνθεση ἐπειδὴ ἀπαιτοῦν πολὺ χῶρο.⁴ Ἐπίσης λείπουν οἱ θρηνοῦντες ἄγγελοι ἐνῶ ἀντίθετα ὑπάρχει ὁ ἥλιος καὶ τὸ φεγγάρι μέσα στὸν ἕναστρο οὐρανό.⁵

Λείπουν καὶ οἱ προσωποποιήσεις τῆς Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης, οἱ

ρισμό. Πρβ. καὶ DEMUS, Sicily (1949), 427, πού ἔδωσε τὴν ἐρμηνεία γιὰ ὀρισμένα ἀνεξήγητα, μανιεριστικά ὑποτιθεμένων σχήματα στὴν Καππαδοκία: «They retranslated optical practices into representationally meaningless forms».

1. SFORZA VATTOVANI, Persistenze italobizantine, Antichità Altoadriatiche (1977), 583, πίν. 16, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

2. Ἄλλα μνημεῖα ὅπου δὲν εἰκονίζονται ὑφάσματα εἶναι ἡ Tokali Kilise (RESTLE, Asia Minor, 1967, εἰκ. 117), τὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ, 12ου αἰ. (ΣΟΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 76-79), ἡ Aquileia (GIOSEFFI - BELLUNO - CIOL, Aquileia, 1976, Σταύρωση, Ἀποκαθήλωση, Κόμιση). Γιὰ τὴν πραγματικὴ συνήθεια νὰ ἀπλώνονται ὑφάσματα πάνω στὰ κτήρια, πού παραδίδεται ἀπὸ τὸν Χορῆσιο τὸν Γαζαῖο βλ. AINALON, Hellenistic Origins (1961), 186, στήμ. 1 καὶ 2.

3. Γιὰ τοὺς τοῖχους, χαμηλοὺς ἢ ψηλοὺς, πού βρίσκονται πίσω ἀπὸ τὸν Σταυρὸ στὴ Σταύρωση, βλ. HADDERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 454 καὶ 470-471, ὅπου ἀναφέρονται ἀνάλογοι τοῖχοι στὸ χειρόγραφο Parma Palat. Gr. 5, στὸ Kurbinovo, στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους Καστοριάς, στὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ, στὴν Aquileia, στὸ χειρόγραφο Harley 1810, στὶς τοιχογραφίες τοῦ 1200 τῆς Ἐγκλειστρας, καθὼς καὶ σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰώνα. Σ' αὐτὰ μπορεῖ νὰ προστεθεῖ καὶ τὸ Εὐαγγέλιο τῆς Μονῆς Gelati, φύλλο 136 (VELMANS, Peinture byzantine, 1977, εἰκ. 128). Ἐνας τέτοιος τοῖχος εἶναι καὶ αὐτός, γιὰ τὸν ὅποιο ἔγινε λόγος ἀνωτέρω στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ φρουρίου τῆς Udine (σχήμ. 1), ὅπου ὅμως ἔχει τεράστιες διαστάσεις καὶ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι κυριαρχεῖ στὴ σύνθεση.

4. Χαρακτηριστικὴ τῆς δυσκολίας, πού δημιουργοῦν οἱ συσταυρωθέντες, εἶναι ἡ μετατόπισή τους ἔξω καὶ κάτω ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς Σταύρωσεως στὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ (COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvnia-Merenda, 1976, πίν. 3).

5. Κατὰ τὴ SANDBERG-VAVALA, Croce Dipinta (1929), 153-154, οἱ θρηνοῦντες ἄγγελοι εἶναι τὸ νεώτατο εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο πού μῆκε στὴ Σταύρωση, ἐνῶ γιὰ τὸν ἥλιο καὶ τὸ φεγγάρι λέει ὅτι εἶναι «ultimi resti di una ispirazione classica».

όποιας άλλωστε και αυτές δὲν εἶναι ἀπαραίτητες.¹ Τέλος δὲν ὑπάρχει καμμία ἐνδειξη ὅτι εἰκονίζονταν συλλογὴ τοῦ αἵματος ἢ ὁ στρατιώτης ποῦ ἔφερε τὸν σπόγγο. Ἐξ ἄλλου ὅμως ἡ μορφή ποῦ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *O ΛΟΚΗΝΟC* ἴσως εἶναι ὁ λογχίζων στρατιώτης.²

Ὁ πρωτότυπος τρόπος ποῦ εἰκονίζεται ὁ Ἰωάννης στὴν πολυπρόσωπη καὶ ἀφηγηματικὴ σύνθεση τῆς Καστάνιας τὴ φέρνει κοντὰ στὴν ἐπίσης πολυπρόσωπη καὶ ἀφηγηματικὴ Σταύρωση τῆς Tokali Kilisse (νέας ἐκκλησίας), 10ου αἰ.,³ καθὼς ἐπίσης καὶ στὰ χειρόγραφα Parisinus Gr. 74⁴ καὶ Laurentinianus VI 26, 11ου αἰ.⁵ Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ γίνῃ σαφὴς ἡ διευκρίνιση ὅτι ὁ ὅρος «ἀφηγηματικὴ» χρησιμοποιεῖται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο. Γιατὶ τὸ νόημα τῆς Σταύρωσεως στὴν Καστάνια εἶναι καθαρὰ δογματικὸ ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὸ ὅλο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ, ποῦ ἔχει καθαρὰ δογματικὸ χαρακτήρα, καὶ ἀπὸ τὴ θέση ποῦ παίρνει ἡ Σταύρωση μέσα στὸ πρόγραμμα αὐτό.⁶ Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο στὴν Tokali Kilisse ἢ Σταύρωση, παρ' ὅλο ποῦ ἀνήκει στὸν ἀφηγηματικὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ἔχει καθαρὰ δογματικὸ περιεχόμενο καὶ συμβολίζει τὸ θρίαμβο ἐπὶ τοῦ θανάτου, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴ θέση τῆς στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ καὶ ἀπὸ τοὺς ἐκατέρωθεν εἰκονιζόμενους προφητες μὲ τὶς προφητεῖες τους.⁷

Μὲ τὸ ὑποθετικὸ πρότυπο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας, μὲ τὸ ὅποιο

1. Παρατηρεῖται παρεμπιπτόντως ὅτι ὑπάρχουν στὴν Πάτμο καὶ τὴ Μαυριώτισσα, δύο μνημεῖα ποῦ παρουσιάζουν κάποια συγγένεια μεταξὺ τους. Βλ. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Πάτμος (1970), πίν. 21, καὶ ΠΕΛΑΚΑΝΙΔΗ, Μαυριώτισσα, ΑΕ 1978, πίν. 43α (βποῦ ὅμως ἡ χρονολόγησις τῆς Σταύρωσεως τῆς Μαυριώτισσας εἶναι ἴσως πολὺ πρόωμη).

2. Γιὰ τὸν λογχίζοντα στρατιώτη καὶ τὸν φέροντα τὸν σπόγγο καθὼς καὶ γιὰ τὴ συλλογὴ τοῦ αἵματος καὶ τὶς προσωποποιήσεις Παλαιῶς καὶ Καινῆς Διαθήκης βλ. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Λογχίνος, ΕΕΒΕ 1960-1961, 55. BERG, Crucifiement, CArch 1957, 319-328. SANDBERG-VAVALA, Croce dipinta (1929), 154-155.

3. RESTLE, Asia Minor (1967), πίν. 117, 118, 119.

4. OMONT, Paris. Gr. 74 (1908), πίν. 52 καὶ 88.

5. VELMANS, Laurentinianus VI 23, 1971, εἰκ. 264.

6. BABIĆ, Studenica, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 39-40. Βλ. καὶ κατωτέρω κεφάλαιο «Ἡ ἐσωμάτωσις τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεσις».

7. THIERRY, Archéologie Cappadocienne en 1978, CCM 1979, 18. Κατὰ τὴν THIERRY, ἔ.ἀ., ἡ παρουσία τῶν προφητῶν μὲ τὰ ἀνοιχτὰ εἰλητάρια κοντὰ στὴ Σταύρωση, ποῦ βρίσκεται στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ τῆς Tokali Kilisse, προσδίδει στὴ Σταύρωση τὴν ἔννοια τοῦ θριάμβου ἐπὶ τοῦ θανάτου (la crucifixion comme image triomphale). Κατὰ τὴν BABIĆ, ἔ.ἀ., ἐξ ἄλλου ἡ παρουσία τῶν προφητῶν στὴ Σταύρωση, ποῦ βρίσκεται στὸ δυτικὸ τοῖχο τῆς Studenica, τονίζει τὴν ἔννοια τῆς θυσίας καὶ προσδίδει στὸν Ἐσταυρωμένο τὴν ἔννοια τοῦ Ἄμω (dépendance entre le mystère ecclésiastique représenté dans l'abside et le mystère sur la croix peint sur le mur occidental. Ces deux images, placées l'une en face de l'autre, expriment l'idée principale du traité mentionné). Περαιτέρω ἡ Babić λόγω τῆς μεγάλης διασπορᾶς τῶν μνημείων, ὅπου ἡ Σταύρωση εἰκονίζεται στὸ δυτικὸ τοῖχο, ἀποδίδει τὸ πρότυπο στὴν Κωνσταντινούπολι. Στὰ παραδείγματα, ποῦ ἀναφέρει ἡ Babić μποροῦν νὰ προστεθοῦν ὁ Σωτήρας τῶν Μεγάρων, ὁ Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρᾶ (COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda, 1976, πίν. 5, 32, 33), ἡ Μερέντα (ἔ.ἀ. πίν. 73), ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὸ Δρυαλὶ Μόνης (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ καὶ ἄλλοι, ΠΑΕ 1978, 152).

ή Γέννηση τής Καστάνιας παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες, δὲν εἶναι δυνατὸν ἐδῶ νὰ γίνῃ καμία σύγκριση σύγκριση ἐλλείψει ἐπαρκῶν στοιχείων.¹

9. Ἡ Ἀνάσταση

Στὴν Ἀνάσταση παρουσιάζονται μὲ μεγάλη ἔμφαση τρία ἀπὸ τὰ κυριότερα χαρακτηριστικά τής ζωγραφικῆς τής Καστάνιας, δηλαδὴ ἡ ἔξαρση τής κεντρικῆς μορφῆς, ἡ γεωμετρικὴ συστηματοποίηση τής διατάξεως καὶ ἡ στατικὴ ἡσυχία. Στὴν ἔξαρση τής κεντρικῆς μορφῆς συμβάλλουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν διπλασιασμὸ τοῦ μεγέθους τῆς, ἡ ἐπιλογή τοῦ τύπου τοῦ Χριστοῦ-Ἡρακλέους καὶ ἡ μεγάλη ἐλλειψοειδὴς μάντορα, ποὺ τὸν περιβάλλει καὶ καταλαμβάνει ὅλη σχεδὸν τὴν ἐπιφάνεια τής συνθέσεως ἀφήνοντας ἐλάχιστο μόνον χωρὸν γιὰ τὶς δευτερεύουσες μορφές, ποὺ εἶναι στριμωγμένες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ κοντὰ στὰ περιθώρια σὲ μία στιχηδὸν κατακόρυφη διάταξη ἐφ' ἑνὸς ζυγοῦ (πίν. XVII). Ἡ κανονικότητα αὐτῆς ἀκριβῶς τής στιχηδὸν διατάξεως τῶν δευτερευόντων προσώπων καθὼς καὶ ἡ κανονικότητα τῶν χειρῶν, ποὺ εἶναι ὁμοιόμορφα προτεταμένα σὲ στάση δεήσεως, μὲ τὴν ἴδια πάντα κλίση, σὲ ἴσες μεταξὺ τους ἀποστάσεις, δημιουργοῦν τὴν γεωμετρικὴ συστηματοποίηση τής συνθέσεως, ἡ ὁποία ὅμως δὲν μένει χωρὶς ἐξαιρέση. Ἡ ἀπολυτότητα τοῦ κανόνα σπάει ἀπὸ τὸν Ἀδάμ, ὁ ὁποῖος ἀφ' ἑνὸς μὲν ἀνῆκει στὴν ὁμάδα τῶν δευτερευόντων προσώπων, ἀφ' ἑτέρου ὅμως συνανῆκει ἐξ ἴσου καὶ μὲ τὴν κεντρικὴ μορφή. Ἔτσι ὁ Ἀδάμ ἀφ' ἑνὸς μὲν δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὴν κανονικὴ σειρά τοῦ ἀριστεροῦ στίχου, οὔτε εἰκονίζεται σὲ μέγεθος μεγαλύτερο ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές, ἀφ' ἑτέρου ὅμως προβάλλεται περισσότερο καὶ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν κανονικὴ συμμετρία, γιατί, ὄχι μόνον τὸ χέρι του βρῖσκεται μέσα στὴ μάντορα τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ τὸ σῶμα του εἰκονίζεται δλόκληρο ἔξω ἀπὸ τὴν σαρκοφάγο καὶ μπρὸς ἀπ' αὐτήν, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸ ἀντίστοιχο πρῶτο πρόσωπο τοῦ δεξιοῦ στίχου. Στὴ μεγαλύτερη αὐτὴ προβολὴ τοῦ Ἀδάμ συντελεῖ καὶ ἡ ἴδια ἡ σαρκοφάγος του, ποὺ βρῖσκεται σὲ ἓνα ἐπίπεδο ἀκριτὰ πιὸ μπρὸς ἀπὸ τὴν ἄλλη σαρκοφάγο καὶ ποὺ τὰ κοσμήματα καὶ τὸ ὀδοντωτὸ περιχελωμά της ἔχουν ζωγραφιστεῖ μὲ ἄσπρο χρῶμα. Ἔτσι ὁ Ἀδάμ ἀποτελεῖ μιὰ γέφυρα ἀνάμεσα στὴν κεντρικὴ καὶ τὶς δευτερεύουσες μορφές τής συνθέσεως.

Ὅσο γιὰ τὴν στατικὴ τῶν μορφῶν, αὐτὴ εἶναι ἔντονα αἰσθητὴ. Ἀκόμα καὶ ὁ Χριστός, παρὰ τὰ παιχνιδίσματα τής πτυχολογίας ποὺ κάνει ἡ παρυφὴ τοῦ χιτῶνα, εἶναι πολὺ στατικός, σὰν σὲ μιὰ στιγμιαία στάση, σὰν σὲ μιὰ στιγμιαία πόζα. Βέβαια τὸ στοιχεῖο τής πόζας, καίτοι ἀσυμβίβαστο μὲ τὸ νόημα τής κι-

1. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 628.

νήσεως που ένυπάρχει στο θέμα, είναι έγγενές στον τύπο του Χριστοῦ-Ἡρακλέους.

Ὁ τύπος του Χριστοῦ-Ἡρακλέους είναι αὐτός στο ὅποιο ὁ Χριστός εἰκονίζεται ὄχι τῆ στιγμῆ που κατεβαίνει ἀλλὰ τῆ στιγμῆ που ἀνεβαίνει πιά ἀπό τόν Ἄδη σέρνοντας πίσω του τόν Ἄδάν, τόν ὅποιο τραβά με τὸ δεξιὸ χέρι ἐνῶ με τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ τόν σταυρὸ· καίτοι κινούμενος πρὸς τὰ δεξιά, στρέφει τὸ κεφάλι ἀπότομα πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὸ μέρος του Ἄδάν. Τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο διέκρινε καὶ μελέτησε ὁ Weitzmann καὶ τὸν ἀπέδωσε σὲ ἀντιγραφή ἀρχαίων ἀπεικονίσεων του Ἡρακλέους που τραβᾷ τόν Κέρβερο ἀπὸ τὸν Ἄδη.¹ Τὸν ὀνόμασε (ἀναγεννησιακὸν τύπον), γιατί θεωρεῖ πιθανὸ ὅτι δημιουργήθηκε στους χρόνους τῆς Μακεδονικῆς ἀναγεννήσεως. Ὅμως στο Ψαλτήριον Chloudov² ὑπάρχουν στο φύλλον 63 r καὶ 63 v καὶ οἱ δύο τύποι, δηλαδή καὶ ὁ ἀναγεννησιακὸς καὶ ὁ παλαιότερος. Νομίζω δὲ ὅτι ὁ ζωγράφος συνειδητὰ τοὺς ἀντιδιαστέλλει μεταξύ τους, δεδομένου ὅτι τὸν ἕνα τύπο, που βρίσκεται στο φ 63 r, τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή *TON AΔAM ANANICTΩN O XPICTOC EK TOY AΔOY*, ἐνῶ τὸν ἄλλο, που βρίσκεται στο φ 63 v τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή *ΑΔΑΗ ΑΝΑ-CTΑCIC TOY AΔAM*. Βέβαια στο Ψαλτήριον Chloudov ὁ ἀναγεννησιακὸς τύπος στο φ 63 r εἶναι πολὺ διακριτικὰ ἀποδομένος καὶ στο ἀριστερὸ χέρι ὁ Χριστὸς κρατᾷ ἕνα εἰλητὸ ἀντὶ γιὰ τὸ ρόπαλο του Ἡρακλέους ἢ τὸν σταυρὸ που κρατᾷ στὰ παραδείγματα του πλήρως διαμορφωμένου τύπου. Τὸ ὅτι ὅμως πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο αὐτὸν τύπο γίνεται βέβαιο ἀπὸ τῆ στροφή του σώματος καὶ του κεφαλιοῦ του Χριστοῦ καὶ κυρίως ἀπὸ τῆ χαρακτηριστικὴ στάση τῶν ποδιῶν του. Ἄν ἡ μορφή τῆς μικρογραφίας αὐτῆς, ὅπως ἔχει σήμερα, ὀφείλεται στὴν ἀρχικὴ μικρογράφηση του χειρογράφου, ἀποψη που ἐνισχύεται ἀπὸ τῆ φυσικότητα τῆς στάσεως, τότε ὁ τύπος πρέπει νὰ ὑπῆρχε καὶ πρὶν ἀπὸ τῆ Μακεδονικὴ ἀναγέννηση. Ἴσως ὅμως νὰ μὴ εἶχε συσχετισθεῖ ἀκόμα με τῆ συγκεκριμένη ἀπεικόνιση του Ἡρακλέους, που σίγουρα ἀντιγράφεται ἀπὸ τὸν πλήρως διαμορφωμένο τύπο, ὅπως πειστικὰ ἀπέδειξε ὁ Weitzmann. Ἴσως κάποια στιγμῆ ἕνας Βυζαντινὸς ζωγράφος ἀνακάλυψε τὴν ὑπαρξὴ ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στὴν ἀπεικόνιση αὐτῆ του Χριστοῦ καὶ στὴν ἀπεικόνιση του Ἡρακλέους που ἀνασύρει τὸν Κέρβερο καὶ θέλησε νὰ τονίσει τὴν ὁμοιότητα κατὰ ἕνα πιὸ ρητὸ καὶ κραυγαλὸ τρόπο. Ὁ παραλληλισμὸς

1. WEITZMANN, *Macedonian Renaissance, Studies* (1971), 210-211, ὅπου περιλαμβάνεται καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης WEITZMANN, *Lost Masterpiece, RESEE* 1971, 617 κέ. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* (1975), 164-165. HADERMANN-MISGUICH, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976, 125-126.

2. SEPKINA, *Chloudov* (1977), φ. 63 r καὶ 63 v.

πάντως τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν Ἡρακλῆ δὲν εἶναι κάτι σπάνιο καὶ δὲν βρῖσκεται μόνο στὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ καὶ στὰ κείμενα.¹

Τὸ στοιχεῖο τῆς πόζας οφείλεται στὸ γεγονός ὅτι στὸν τύπο αὐτὸ ὁ κορμὸς ἢ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἢ καὶ τὰ δύο εἰκονίζονται μετωπικά ἢ σχεδὸν μετωπικά. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς πόζας δὲν λείπει οὔτε καὶ ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο πρότυπο, δηλαδὴ τὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Ἡρακλέους σὲ σαρκοφάγους, ὅπου τὸ στήθος ἀποδίδεται μετωπικά καὶ ὅπου τὸ κεφάλι, παρ' ὅλο πὸ ἀποδίδεται κατὰ κρόταφον, πάλι δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ποζάρει, σὲ μιὰ στάση profile.

Στὴν Καστάνια εἶναι πολὺ ἐντονη ἡ ἐντύπωση τῆς μετωπικότητας ὄχι μόνο τοῦ κορμοῦ ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρου τοῦ σώματος καὶ εἶναι ἐντελῶς ἐπιφανειακὴ καὶ ἀνεπιτυχῆς ἢ προσπάθεια νὰ φανοῦν τὰ πόδια ὅτι δῆθεν κινοῦνται πρὸς τὰ δεξιά. Στὴν οὐσία κίνηση δὲν ὑπάρχει. Ἡ ἐντύπωση τῆς στροφῆς τοῦ σώματος, πὸ ἀποδίδεται μὲ τὴν ἐπιτυχία στὰ παλαιότερα παραδείγματα, τὸ Ψαλτήριο Chloudon ἢ τὰ χειρόγραφα τοῦ 11ου αἰῶνα Vaticanus Gr. 1156, Τάφου 14 κλπ., καὶ πὸ ὁμολογουμένως ἔχει ἀρχίσει νὰ ἀτونهῖ στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, ἐδῶ ἔχει χαθεῖ τελείως.²

Ὁ Χριστὸς περιβάλλεται ἀπὸ μεγάλη ἑλλειψοειδῆ μάντορλα, πὸ δὲν διακρίνεται ἂν χωριζόταν σὲ συγκεντρικὲς ἑλλείψεις διαφόρων χρωμάτων. Διακρίνεται πάντως ἕνας φαινότερος ἐξωτερικὸς κύκλος, ὁ ὁποῖος τὴν περιβάλλει περιβαλλόμενος καὶ αὐτὸς ἀπὸ μιὰ λευκὴ γραμμὴ. Πάνω στὴ μάντορλα ὑπάρχουν δέσμες ἀκτίνων, πὸ προβάλλουν καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ περίγραμμά της.³ Κατὰ τὴν Hadermann-Misguich ἡ μάντορλα εἶναι ἀσυμβίβαστη μὲ τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ-Ἡρακλέους στὴ μεσοβυζαντινὴ ἐποχὴ.⁴ Ἴσως λοιπὸν ὁ συνδυασμὸς τῆς μάντορ-

1. SIMON, Hercule et-le Christianisme (1955), 173, ὅπου παραπέμπει ἡ μελέτη KRITZA, Ἡρακλῆς «Πανκρήτης», AE 1973, 113.

2. SEPKINA, Chloudov (1977), φ. 63 γ, MAGUIRE, SORTOW, DOP 1977, εἰκ. 38. GALAVARIS, Gregory Nazianzenus (1969), εἰκ. 99. Θεσαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 6. Μνεῖα τῆς στατικότητας τοῦ Χριστοῦ στὴ Bojana, 1259 μ.Χ., κάνει ὁ Grabar (GRABAR, Bulgarie, 1928, 144, σμμ. 6) καὶ τὴ θεωρεῖ συναφῆ πρὸς τὸ κυρίαρχο μεγαλεῖο τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴ δογματικὴ σπουδαιότητα τοῦ θέματος. Καὶ ἴσως πράγματι ὁ θαυμασμὸς σὲ ἔργα τέχνης, πὸ ἀπέδιδαν τὸ κυρίαρχο μεγαλεῖο τοῦ Χριστοῦ, ὀδήγησε τοὺς πῦ ἀδύνατους μιμητὲς τους νὰ υιοθετήσουν μιὰ κάποια στατικότητα σὲ μιὰ σύνθεση, στὴν ὁποία προσιδιάζει περισσότερο ἡ κίνηση.

3. Κατὰ τὸν Γκαλάβαρη οἱ δέσμες τῶν ἀκτίνων εἶναι μοτίβο Παλαιολόγειο (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, 71). Παρουσιάζονται ὅμως καὶ σὲ πολὺ παλαιότερες ἐποχές στὴ μάντορλα τῆς Ἀναστάσεως καὶ στὴ μάντορλα τῆς Μεταμορφώσεως, ὅπως π.χ. στὸ Ψαλτήριο Chloudon, στὴν Ἀνάσταση τοῦ φύλλου 63 v καὶ σὲ μιὰ τρίτη Ἀνάσταση στὸ φύλλο 82 v (SEPKINA, Chloudov, 1977, φ. 63 v καὶ 82 v), στὴν Ἁγία Βαρβάρα τοῦ Soganli, 1006 ἢ 1021 μ.Χ. (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 440, καὶ THIERRY, Asie Mineure, DOP 1975, εἰκ. 12), στὸ Kurbinovo, 1191 μ.Χ. (HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo, 1975, πίν. 79 καὶ 104). Σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις μάλιστα ὑποκαθιστοῦν τὴ μάντορλα, ὅπως συμβαίνει στὸ χειρόγραφο Paris. Gr. 20, 9ου αἰ. (DUFRENNE, Psautiers, 1966, πίν. 43) καὶ τὸ χειρόγραφο Paris. Gr. 74, φ. 218 v, 11ου αἰ. (OMONT, Paris. Gr. 74, 1908, πίν. 181).

4. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 165. Παρατηρήσεις γιὰ τὴ μάντορλα βλέπε ἐπίσης στὴ

λας με τὸν Χριστὸ-Ἡρακλῆ νὰ εἶναι ἓνα στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγησι τῆς Καστάνιας μετὰ τὸν 12ο αἰώνα, καίτοι οἱ εἰκονογραφικοὶ κανόνες ἰσχύουν μέχρι ἀποδείξεως τοῦ ἐναντίου.¹ Ἐξ ἄλλου καὶ ὁ Χριστὸς τῆς Ἀναστάσεως στὸ φύλλο 63 r τοῦ Ψαλτηρίου Chloudov, ποὺ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι πιθανὸ νὰ ἀποτελεῖ ἓνα πρόδρομο τοῦ τύπου, περιβάλλεται καὶ αὐτὸς ἀπὸ μία χρυσὴ μάντορα σὰν μετάλιο (χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ τὸ ἐνδεχόμενον ἢ μάντορα καὶ μόνο αὐτὴ νὰ ὀφείλεται σὲ νεώτερη προσθήκη).

Ὁ φωτιστέφανος εἶναι ὁ ἴδιος ὅπως στὴν Ἀνάληψι καὶ τὴ Σταύρωσι. Κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ βρίσκονται οἱ τεθραυσμένες πύλες τοῦ Ἄδου σὲ σχῆμα ἀνοιχτοῦ V καὶ με κρεμάμενα ἀπὸ δῶ καὶ ἀπὸ κεῖ ἐξαρθρωμένα μάνδαλα. Δὲν διασταυρώνονται ἀλλ' ἀπλῶς ἀγγίζουσι λίγο οἱ ἀντίστοιχες γωνίες τους κάτω. Ἡ μὴ διασταύρωσι τῶν θυρῶν θεωρεῖται στοιχεῖο παλαιότητος.² Ἐδῶ ὅμως τὸ σχῆμα ποὺ δημιουργοῦν μεταξὺ τους μοιάζει περισσότερο μετὰ τὸ στερεότυπο σχῆμα ὅπως παρουσιάζεται στὸ Εὐαγγελιστάριον τῆς Λαύρας.

Μπρὸς στίς τεθραυσμένες πύλες βρῖσκεται ἀλυσοδεμένος ὁ Ἄδης ἀνάμεσα σὲ καρφιά, κλειδιά καὶ ξεχαρβαλωμένους συνδέσμους. Ἐχει τὴ μορφή ἀδύνατου γέρου με ὅλα τὰ μέλη λυγισμένα γωνιωδῶς. Φορεῖ κοντὸ περιζώμα καὶ μετὰ τὸ δεξιὸ χεῖρ ἀγγίζει τὸ ἓνα πόδι τοῦ Ἀδάμ σύμφωνα μετὰ μιὰ πολὺ παλιὰ παράδοσι.³ Διακρίνεται τὸ ἀριστερὸ μάτι του, οἱ τρίχες τοῦ γενιοῦ του καὶ μέρος τῶν μαλλιῶν του με πέντε ἀνασηκωμένους θυσάνους στὴν κορυφή καὶ τρεῖς μακροὺς πλοκάμους στὸν αὐχένα. Στὸ δεξιὸ ἀγκώνα διακρίνονται οἱ συνήθεις δίδυμοι κυκλίσκοι, μετὰ τοὺς ὁποίους ὁ ζωγράφος ἀποδίδει τὶς κλειδώσεις.⁴ Ὁ σταυρὸς ποὺ κρατᾷ ὁ Χριστὸς δὲν τρυπᾷ τὸ σῶμα τοῦ Ἄδου.⁵ Στὴ διασταύρωσι τῶν κερατιῶν δὲν ἔχει ἀκάνθινο στέφανο (πίν. XVII καὶ XXXVII)⁶.

Ἀπὸ τὴν Hadermann-Misguich ἢ ἀλυσοδεμένη μορφή στὸ πόδι τοῦ Χριστοῦ θεωρεῖται ὅτι εἶναι ὁ Σατανὰς καὶ ὄχι ἡ γενικὰ παραδεδεγμένη προσωποποίηση τοῦ Ἄδου. Ἐχει ὅμως ἀποδειχθεῖ ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Δρανδά-

HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριον Ἀθηνῶν 1976, 125-126 καὶ BRÉHIER, Nouvelle théorie, JDS 1914, 110.

1. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 48, σημ. 65.

2. CABROL-LECLERCQ, Limbes, Dictionnaire, IX (Paris 1930), στ. 1049-1054, ποὺ παραπέμπει στὸν MILLET, Daphni, Mon. Piot, 1895. Κυρίως ὅμως βλ. DJURIC, Veljusa, Συνέδριον Μονάχου (1958), 117, ὅπου δίνεται ἰδιαίτερα μεγάλη σημασία στίς τεθραυσμένες πύλες γιὰ τὴ χρονολόγησι.

3. Petropolitanius 21, 10ου αἰ. (MOREY, Notes, Art Bulletin, 1929, εἰκ. 63). Δαφνί, 11ου αἰ. (DIEZ-DEMUS, 1931, εἰκ. 100). Πρβ. ἐπίσης τὸ σπῆλαιον τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἡράκλεια τῆς Μιλήτου, 12ου αἰ. (WULFF-WEGAND, Milet, 1913, πίν. VII₂).

4. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιον «Ἡ ἀπόδοσι τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

5. Σχετικὰ μετὰ τὴν εἰκονογραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια βλ. FRASER, Hades Stabbed, MMJ 1974, 153-161.

6. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 165.

κη ὅτι πολλά εἶναι τὰ κείμενα ὅπου καὶ ὁ Ἄδης ἀναφέρεται ὡς ἄλυσσοδεμένος.¹

Ὁ στίχος ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν Ἄδām, τὴν Εὔα καὶ τὸν Ἄβελ μὲ τὴν ποιμενικὴ καλαύροπα καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή

Ἡ ΠΡΟΤΟΠΛΑΣΤΗ. Δὲν παρουσιάζει καμμία ἰδιαιτέρη ἰδιομορφία ἢ δυσκολία στὴν ἐρμηνεία του. Ὁ δεξιὸς ὅμως στίχος ἀποτελεῖται ἀπὸ μία σειρά τριῶν βασιλέων, πού φοροῦν πολυτελῆ κεντητὰ μαργαριτοκόσμητα ἐνδύματα καὶ βασιλικά στέμματα, καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή *Ἡ ΑΠΕ ΕΟΝΟC Ξ ΕΚΙΜΗΜΕΝΗ*.² Οἱ δύο προφητάνακτες, πού συνήθως παρουσιάζονται ἀχώριστοι ὁ ἓνας πλάι στὸν ἄλλον, ἐδῶ εἰκονίζονται ὁ ἓνας πίσω ἀπὸ τὸν ἄλλον. Αὐτὸ βέβαια εἶναι σύμφωνο μὲ τὴ γενικὴ διάρθρωση τῆς συνθέσεως καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ζωγράφου. Τὸ περιεργό ὅμως εἶναι ὅτι πίσω ἀπὸ τὸν δεύτερο ὑπάρχει ἓνας τρίτος βασιλεὺς καὶ ὄχι ὁ Πρόδρομος. Ἡ παρουσία τοῦ Προδρόμου δὲν εἶναι βέβαια ὑποχρεωτική, καίτοι ὁ Πρόδρομος ὑπάρχει στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας.³ Σπάνια εἶναι ἡ παρουσία τοῦ τρίτου βασιλέως. Συναντοῦμε ὅμως τρίτο βασιλεῖα μαζί μὲ τὸν Πρόδρομο καὶ μὲ ἄλλες δύο μορφές στὸ χειρόγραφο Διονυσίου 587.⁴ Ὁμάδα ἀπὸ τρεῖς βασιλεῖς, πυραμιδοειδῶς ὅμως διατεταγμένους, ὑπάρχει στὸ χειρόγραφο Διονυσίου 61, πού συγγενεὺε στενὰ μὲ τὸ Διονυσίου 587.⁵

Τὰ στέμματα καὶ τῶν τριῶν βασιλέων εἶναι τοῦ παλαιοῦ τύπου, αὐτοῦ δηλαδὴ πού ἦταν ἐν χρῆσει στὸ Βυζάντιο μέχρι τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν. Τὸ γεγονός ὅμως ὅτι ἐδῶ παρουσιάζονται ὑπερυψωμένα κάπως, ὅπως συμβαίνει καὶ στὴν Ἀνάσταση τοῦ Ἀψευδοῦς στὴν Ἐγκλειστρα τοῦ Ἀγίου Νεοφύτου, εἶναι μιὰ ἐνδειξὴ ἴσως ὅτι καὶ οἱ δύο ζωγράφοι ἀντέγραψαν ἓνα παλαιότερο πρότυπο, τὸ ὁποῖο εἶτε ἠθελγημένα εἶτε ἀσυναίσθητα τὸ ἔφεραν πιὸ κοντὰ στὸ σχῆμα τοῦ

1. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbino* (1975), 165, σμ. 538. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἄρτος Ρεθύμνης, *Κρητικά Χρονικά* 1957, 130, ὅπου συμπεραίνεται ὅτι, ὅταν ἡ μορφή εἰκονίζεται μόνη, παριστάνει τὸν Ἄδη, ἐνῶ ὅταν εἰκονίζεται μαζί μὲ ἀγγέλου, πού τὴν ἄλυσσοδέουσαν τότε μόνο παριστάνει τὸν Σατανά. Βλ. καὶ ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1978), 29.

2. Γιὰ τὴ χρῆση τοῦ τύπου «ἀπὸ» ἀντὶ τοῦ τύπου «ἀπὸ» βλ. ΚΡΙΑΡΑ, τόμ. Γ' (1973). Στὸ Χρονικό τοῦ Μωρέως ὁ τύπος ἀπαντᾷ ἔξι φορές. Συχνότατος εἶναι στίς Ἀσσίξες τῆς Κύπρου (47 φορές) καὶ στὸ Χρονικό τοῦ Μαχαιρᾶ (23 φορές). Ἡ χρῆση τοῦ τύπου πρὶν ἀπὸ ἀρχικὸ φωνῆν, ὅπως γίνεται ἐδῶ στὴν Καστάνια, ἀπαντᾷ σὲ δύο μόνο ἀπὸ τὰ παραδείγματα, πού παρατίθενται στὸ λεξικό καὶ αὐτὰ εἶναι στίς Ἀσσίξες τῆς Κύπρου, 14ου αἰ. (ἔ.ά.). Δὲν πιστεύω ὅμως ὅτι τὰ ἀνωτέρω εἶναι ἀρκετὸς λόγος γιὰ τὸν συσχετισμὸ τοῦ ζωγράφου μὲ τὴν Κύπρο ἢ γιὰ μιὰ νεώτερη χρονολόγησή του. Πρβ. ἐπίσης τὴ χρῆση τοῦ τύπου «ἀπὸ» (πρὶν ἀπὸ ἀρχικὸ σύμφωνο) σὲ ἐπιγραφή τῆς Γεωργίας, 1384-96 μ.Χ. (BELTING, Manuel Eugenikos, *CArch* 1979, 405).

3. Πρβ. *Vatic. Gr. 1156* (MAGUIRE, SORROW, *DOP* 1977, εἰκ. 38), ὅπου δὲν εἰκονίζεται ὁ Πρόδρομος. Γιὰ τὴν Ἀνάσταση στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας βλ. *Θησαυροὶ Γ'* (1979), εἰκ. 6.

4. *Θησαυροὶ Α'* (1973), εἰκ. 190, καὶ WEITZMANN, *Eleventh Century*, *Studies* (1971), εἰκ. 286.

5. *Θησαυροὶ Α'* (1973), εἰκ. 105. Γιὰ τὴν ὁμοιότητα μὲ τὸ Διονυσίου 587 πρβ. κυρίως τὸν Χριστὸ (τύπο, ἐνδυμασία, ἀναπετάριον, στάση κλπ.). Βλ. ἐπίσης κατωτέρω σ. 94 καὶ σμ. 5 καὶ κεφάλαιο «Γενικά συμπεράσματα».

καμελαύχιου, αυτό δηλαδή που είχε επικρατήσει στην εποχή τους.¹ Όλα τὰ ἔξι πρόσωπα ἔχουν φωτιστέφανα.²

Ἐκτός ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές τῶν δευτερευουσῶν μορφῶν ὑπάρχουν ἐπίσης οἱ βραχυγραφίες IC XC δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τῆς μάντορλα, πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἡ γενικὴ ἐπιγραφή:

+ H ANACTACHC TOY XRYCTOY ∙:

Ἡ διατύπωση εἶναι ἀσυνήθιστη γιατί συνηθέστερες εἶναι οἱ ἐπιγραφές «Ἡ Ἀνάστασις» καὶ σὲ παλαιότερα παραδείγματα «Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Ἀδάμ». ³ Ἡ γενικὴ (αὐτοῦ Χριστοῦ), πού χρησιμοποιεῖται ἐδῶ, ἴσως εἶναι γενικὴ ὑποκειμενικὴ ἢ τοῦ δρώντος προσώπου.

Ἐκτός ἀπὸ τὶς πάρα πάνω γενικὲς παρατηρήσεις, στὴν Ἀνάσταση τῆς Καστάνιας ὑπάρχουν ὀρισμένες λεπτομέρειες πού ἀποδεικνύουν εἰκονογραφικὴ καταγωγή ἀφ' ἑνὸς μὲν ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας, μὲ τὸ ὁποῖο ἤδη παρατηρήθηκε συγγένεια στὴν εἰκονογραφία τῆς Γεννήσεως, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ τὸν Vaticanus Gr. 1156 ἢ ἀπὸ κάποιο συγγενικό του χειρόγραφο. Περιττὸ βέβαια νὰ λεχθεῖ ὅτι τὰ δύο αὐτὰ χειρόγραφα, τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας ἀφ' ἑνὸς καὶ ὁ Vaticanus Gr. 1156 ἀφ' ἑτέρου, δὲν μοιάζουν μεταξύ τους, ὅτι ἡ Καστάνια δὲν συγκρίνεται ποιητικὰ μαζί τους, ὅτι ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν Καστάνια εἰκονίζονται τὸν Χριστὸ χωρὶς μάντορλα καὶ ὅτι τὸ περισσότερο πού θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς γι' αὐτὰ εἶναι πὺς ἔχουν μόνο ἐν σπέρματι τὰ τρία χαρακτηριστικά, δηλαδή τὴν ἔξαρση τῆς κεντρικῆς μορφῆς, τὴ γεωμετρικὴ συστηματοποίηση καὶ τὴ στατικότητα, πού βρίσκονται τόσο ἐντονα στὴν Καστάνια.

Τὴν εἰκονογραφικὴ συσχέτιση μὲ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας τὴν ἐπιτρέπει ἡ χρῆση τοῦ τύπου τοῦ Χριστοῦ-Ἡρακλέους καὶ δὲν τὴν ἀποκλείει ἡ παρουσία τοῦ Ἄδῃ, γιατί ναι μὲν ὁ Ἄδῃς λείπει ἀπὸ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Εὐαγγελισταρίου, ἀλλὰ θεωρεῖται πολὺ πιθανὸ ὅτι ὑπῆρχε στὸ ὑποθετικὸ πρότυπο τοῦ

1. Γιὰ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Ἀψευδοῦς βλ. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 108-109. Γιὰ τὸ ψῆλδ καὶ κλειστὸ ἡμισφαιρικὸ καμελαύχι, μὲ τὸ ὁποῖο οἱ Κομνηνοὶ ἀντικατέστησαν τὰ χαμηλὰ καὶ ἀνοιχτὰ στέμματα, πού χρησιμοποιοῦνταν μέχρι τὴν ἐποχὴ τους βλ. ΟΡΑΝΑΔΟΥ, Ἀνάληψις Ἀλεξάνδρου, ΒΕΦΣΠΑ 1954-55, 287-289. ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, Αὐτοκρατορικὰ στέμματα, Ἑλληνικά 1957, 280. HADERMANN-MISEVICH, Kurbinovo (1975), 165 καὶ 166. PILTZ, Kamelaukion et Mitra (1977), 74-76. Ἡ χρῆση πάντως τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἄλλου σχήματος, πού ἔχει σημασίαν στὶς προσωπογραφίες τῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, δὲν μπορεῖ νὰ παίξει σπουδαῖο ρόλο στὴ χρονολόγησή των ὀρθοκεντρικῶν παραστάσεων, δεδομένου ὅτι οἱ ζωγράφοι συνήθως χρησιμοποιοῦσαν πρότυπα πολὺ παλαιότερα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τους.

2. WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), εἰκ. 289, γιὰ φύλλο 60 ν καὶ NERSESSIAN, Paris Gr. 74, JÖB 1972, εἰκ. 4, γιὰ φύλλο 100 ν.

3. SEPKINA, Chludov (1977), φύλλο 63 ν.

Εὐαγγελισταρίου τοῦ 10ου αἰώνα.¹ Ἐκεῖνο ὅμως, πού νομίζω ὅτι καθιστᾶ τὸν συσχετισμὸ ἐξαιρετικὰ πιθανό, εἶναι ἡ πολυτελής τραχηλιά τοῦ Ἄβελ μὲ τὸ ἑλικοειδὲς φυτικὸ κόσμημα στὴν Καστάνια, πού δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ παρερμηνεῖα ἢ μιὰ σκόπιμη ἴσως μεταποίηση καὶ παράφραση τοῦ ἐνδύματος τοῦ Ἄβελ στὸ χειρόγραφο τῆς Λαύρας, ὅπου ἡ γούνα του ἐξέχει σὰν τραχηλιά γύρω ἀπὸ τὸ λαϊμό, ὅπως ἐπίσης ἐξέχει στὰ μανίκια καὶ τὸ στρίφωμα.² Ἄνάλογο πολυτελὲς φυτικὸ ἑλικοειδὲς κόσμημα ἔχει τὸ στρίφωμα τοῦ ἐνδύματος τοῦ νεαροῦ βοσκοῦ στὴ Γέννηση τῆς Καστάνιας, ἐνῶ τοῦ γέρου εἶναι ὀλόκληρο τὸ ἔνδυμα γούνινο. Τὸ ὅτι ὅμως ἡ τραχηλιά στὴν Καστάνια προέρχεται ἀπὸ τὴ γούνα τοῦ εὐαγγελισταρίου ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὰ μαργαριτάρια, πού κρέμονται γύρω γύρω στὴν ἄκρη τῆς ὅπως κρέμονται γύρω γύρω οἱ τρίχες τῆς γούνας στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας (πίν. XXVI καὶ XVII).

Ἡ διάταξη τῆς πτυχολογίας ὅμως τοῦ Χριστοῦ στὴν Καστάνια δὲν μοιάζει μὲ τὴ διάταξη στὸ Εὐαγγελιστάριο, ἐνῶ παρουσιάζει χτυπητὴ ὁμοιότητα μὲ τὸν Vaticanus Gr. 1156, ὅπου χρησιμοποιεῖται πάλι ὁ ἴδιος τύπος τοῦ Χριστοῦ-Ἡρακλέους καὶ ὅπου ἀρχικὰ εἰκονιζόταν ὁ Ἄδης, χαλασμένος τώρα. Παρατηροῦμε ὅτι ἐνῶ στὸ χειρόγραφο τῆς Λαύρας ἡ ἔμφαση δίνεται σὲ μιὰ πλούσια δέσμη πτυχῶν τοῦ ἱματίου πού κατεβαίνει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο καὶ ζώνεται στὴ μέση, στὴν Καστάνια καὶ τὸν Vaticanus Gr. 1156 ἡ ἔμφαση δίνεται σὲ ἓνα μεγάλο τμημα τοῦ ἱματίου, πού πέφτει ἐλεύθερο καὶ κατακόρυφο ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο πάνω στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ στήθους. Ἡ ἴδια διαμόρφωση παρουσιάζεται στὴν Ἀνάσταση τοῦ Τάφου 14.³ Τώρα πάνω στὸν ἄλλο, τὸν δεξιὸ ὄμο τοῦ Χριστοῦ τῆς Καστάνιας, πέφτει μιὰ μικρὴ ἐλεύθερη γλώσσα τοῦ ἱματίου, πού λογικὰ δὲν ἔχει δικαιολογία. Νομίζω ὅμως ὅτι μπορεῖ νὰ βρεῖ καὶ αὐτὴ τὴν ἐξήγησή της. Στὸν Vaticanus Gr. 1156 δὲν ὑπάρχει ἴχνος ἱματίου στὸ δεξιὸ χέρι καὶ στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ στήθους. Ὑπάρχει μόνο ὁ χιτῶνας. Ἐνας συνδυασμὸς τοῦ σήματος τοῦ χιτῶνα ἀφ' ἑνὸς καὶ μιᾶς πτυχῆς τοῦ χιτῶνα ἀφ' ἑτέρου δημιουργοῦν ἓνα τριγωνικὸ σχῆμα, πού θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ παρερμηνευθεῖ ὡς ἓνα ξένο ὕφασμα, πού πέφτει πάνω σ' αὐτὸν τὸν χιτῶνα, καὶ νὰ ἀποδοθεῖ (ποῦ ἄλλοῦ;) στὸ ἱμάτιο. Αὐτὸ μάλιστα θὰ ἦταν ιδιαίτερα εὐκόλο νὰ γίνεαι ἂν ὁ ζωγράφος δούλευε μὲ ἀνθίβολα, πού δὲν ἦταν χρωματισμένα, καὶ δὲν εἶχε τὸ χρῶμα νὰ τὸν βοηθεῖ στὴν ἐρμηνεῖα τῶν σχημάτων. Τὸ μοτίβο αὐτὸ τῆς γλώσσας πάνω στὸν ὄμο, πάντα λίγο-πολύ ἀνεξήγητο, εἶναι ἀρκετὰ ἀγαπητὸ

1. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 621-622.

2. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbino* (1975), 166. *Θησαυροὶ Γ'* (1979), εἰκ. 6.

3. Γὰ τὸν *Vatic. Gr. 1156* βλ. MAGUIRE, *Sorrow*, DOP 1977, εἰκ. 38. Γὰ τὸ *Τάφου 14* βλ. GALAVARIS, *Gregory Nazianzenus* (1969), εἰκ. 99.

στον 12ο αιώνα.¹ Ἐπίσης ἡ ἀντιγραφή ἀπὸ ἓνα τέτοιο ἀντίβολο θὰ ἐξηγοῦσε κάλλιστα τὴν τραχηλιά τοῦ Ἄβελ. Στὸ χειρόγραφο Τάφου 14 ἡ διαμόρφωση φαίνεται νὰ εἶναι μᾶλλον ἴδια μὲ τὸν Vat. Gr. 1156.

Μιὰ ἄλλη ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴν Καστάνια καὶ τὰ δύο αὐτὰ χειρόγραφα εἶναι ὁ ἔντονος φωτισμὸς τῆς κατακόρυφης παρυφῆς τοῦ μεγάλου τμήματος τῆς πτυχολογίας τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο καὶ ἡ ὅμοια χρῆση συνοπτικῆς σκιασέως στὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ τμήματος αὐτοῦ καθὼς καὶ στὴ δεξιὰ κνήμη.² Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὅμως ἐνῶ στὸν Vat. Gr. 1156 ὁ δεξιὸς βραχίον τοῦ Χριστοῦ, ποὺ κρατᾷ τὸν Ἀδὰμ, γράφει μιὰ μαλακὴ καμπύλη, στὴν Καστάνια κάνει μιὰ ἀπότομη καὶ γωνιώδη κάμψη τοῦ ἀγκώνα ὅπως στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας. Τὴν ἴδια ἀπότομη καὶ γωνιώδη κάμψη κάνει στὸ Τάφου 14 ἀλλὰ καὶ στὸ Marc. Gr. Z 540 (557). Μία ἀκόμα παρατήρηση εἶναι ὅτι ἡ ἐπιτηδευμένη πτυχολογία τῆς παρυφῆς τοῦ χιτῶνα, ποὺ ἀνεμίζει πάνω ἀπὸ τὴ δεξιὰ φτέρνα τοῦ Χριστοῦ σὰν νὰ ξεφεύγει ἔξω ἀπὸ τὴ σφιγμένη παρυφή τοῦ ἱματίου δημιουργώντας ἓνα σχῆμα σὰν καμπανάκι, ἔχει τὸν πρόδρομό της στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας.³

Ἐκτός ἀπὸ τὴν πτυχολογία ἓνα ἄλλο σημεῖο ἐπαφῆς μὲ τὸν Vaticanus Gr. 1156 εἶναι τὰ κοσμήματα τῶν σαρκοφάγων. Στὴν Καστάνια τὰ ὄρθια καὶ σκληρὰ κοσμήματα τῶν σαρκοφάγων ἔχουν σίγουρα τὴν πηγὴ τῆς ἐμπνευσῆς τους στὸ κομψὸ ἐλικοειδὲς σχέδιο τῆς μιᾶς ἀπὸ τίς δύο σαρκοφάγους τοῦ Vaticanus Gr. 1156. Ἀνάμεσα στὸ μαλακὸ, φυτικὸ κόσμημα τοῦ Vaticanus Gr. 1156 καὶ στὸ σκληρὸ κόσμημα τῆς Καστάνιας μὲ τὰ ἀλύγιστα κατακόρυφα στοιχεῖα, ποὺ μοιάζουν περισσότερο σὰν μεταλλικὰ ἀγκέλλα, βρίσκεται τὸ κόσμημα σαρκοφάγου τῆς Ἀναστάσεως στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου.⁴ Οἱ ἔλικες στὸ Γεράκι εἶναι μαλακὲς καὶ κυματιστές. Ἀνάμεσά τους ὅμως παρεμβάλλονται κατακόρυφα λογχοειδῆ σχήματα μὲ αἰχμηρὲς κορυφές. Ἀπὸ τὴν ὑπερτροφία τῶν λογχοειδῶν αὐτῶν σχημάτων σὲ συνδυασμὸ μὲ μιὰ ἀντίστοιχη συρρίκνωση τῶν ἐλικῶν ἔχει προκύψει τὸ κόσμημα τῆς Καστάνιας (πίν. XXXVII καὶ XVII).

Ὅσο γιὰ τὴν κατακόρυφη στιχηδὸν παράταξη τῶν μορφῶν στὴν Καστάνια, σὲ πολλὲς ἀπεικονίσεις Ἀναστάσεως ὑπάρχει μιὰ τάση πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτῆ, κυρίως ὡς πρὸς τὴν ομάδα τοῦ Ἀδὰμ καὶ τῆς Εὕας, στὴν ὁποία ἐνίοτε προστίθεται ὁ Ἄβελ. Εἶναι ἀρετὰ αἰσθητὴ στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας.

1. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Πτυχολογία».

2. Γιὰ τὴ χρῆση τῆς συνοπτικῆς σκιασέως βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Πτυχολογία».

3. Θησαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 6. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Πτυχολογία». Τὸ σχῆμα αὐτὸ παρουσιάζεται στὴν Καστάνια καὶ στὸν Ἀπόστολο Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως.

4. DIMITRÍ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 3.

Ἐπίσης αἰσθητὴ εἶναι στὸ Kurbinovo.¹ Ἀκόμα πιὸ ἔντονη εἶναι στὴν εἰκόνα τοῦ ὑμολογικοῦ τύπου στὸ Ermitage τοῦ Leningrad.² Σ' αὐτὴν οἱ μορφές ἐλάχιστα μόνο ξεφεύγουν ἀπὸ μιὰ ἀπόλυτα κατακόρυφη διάταξη, μόνο ποὺ λείπει ὁ Ἄβελ.

Μιὰ ἄλλη ἀντιστοιχία ἕμως ὡς πρὸς τὴ στιχηδὸν διάταξη ὑπάρχει μὲ τὸ χειρόγραφο Vaticanus Gr. 1156. Ἐνῶ τὰ προηγούμενα παραδείγματα πλησιάζουν κάπως μιὰ στιχηδὸν διάταξη κατακόρυφη, τὸ χειρόγραφο Vaticanus Gr. 1156 παρουσιάζει μιὰ στιχηδὸν διάταξη ὀριζόντια αὐτὴ τὴ φορά, ἀλλὰ μὲ πολὺ μεγαλύτερη προσέγγιση στὴν ἀπόλυτη κανονικότητα, μόνο ποὺ τὰ πρόσωπα εἶναι δύο ἐκατέρωθεν. Ἀκόμα ἰδανικότερη εἶναι ἡ διάταξη στὸν Parisinus Gr. 74, φύλλο 60 v, μὲ ἀπόλυτη κανονικότητα καὶ μὲ τρία πρόσωπα ἐκατέρωθεν.³ Τὸ χειρόγραφο ἕμως ἐκεῖνο ποὺ τελικὰ βρίσκεται πλησιέστερα στὴν Καστάνια ὡς πρὸς τὴν ἐκλογή καὶ τὴ διάταξη τῶν δευτερευόντων προσώπων εἶναι τὸ Διονυσίου 587.⁴ Ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται πολὺ διαφορετικὸ, γιατί καὶ ὁ Χριστὸς δὲν ἀνήκει στὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ-Ἡρακλέους καὶ οἱ ἐκατέρωθεν ὀμάδες εἶναι πυκνές καὶ πολυπρόσωπες. Ἄν ἀφαιρέσομε ἕμως ἀπὸ τις ὀμάδες αὐτὲς τὰ πρόσωπα ποὺ βρίσκονται σὲ δεύτερο πλάνο, μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγεται καὶ ὁ Πρόδρομος, τότε παραμένουν σὲ μιὰ ὀριζόντια στιχηδὸν διάταξη ἀριστερὰ μὲν ὁ Ἀδάμ, ἡ Εὐὰ καὶ ὁ Ἄβελ, δεξιὰ δὲ ὁ Δαβίδ, ὁ Σολομὼν καὶ ὁ τρίτος βασιλεὺς. Ἐχομε δηλαδὴ ἀκριβῶς τὰ ἴδια πρόσωπα μὲ τὴν Καστάνια σὲ μιὰ στιχηδὸν ὀριζόντια διάταξη. Δὲν μένει παρὰ νὰ μετατρέψομε τὴ διάταξη αὐτὴ σὲ κατακόρυφη γιὰ νὰ ἔχομε ταυτόσημη τὴ διάταξη τῆς Καστάνιας.⁵ Ἀπὸ τὴ μνημειώδη ζωγραφικὴ φαίνεται ὅτι ἀπόλυτη εἶναι ἡ συμμετρία στὸ Pskov.⁶

Μέσα στὸ σύστημα τῶν δευτερευόντων προσώπων μιὰ ἀκόμα ὁμοιότητα μὲ τὸν Vat. Gr. 1156 εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ Ἰωάννου ὅχι ἕμως καὶ ἡ παρουσία τοῦ Ἄβελ. Ἐτσι ἡ μὲν παρουσία τοῦ Ἄβελ συμβιβάζεται μὲ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, ἐνῶ ἡ ἀπουσία τοῦ Προδρόμου συμβιβάζεται μὲ τὸν Vat. Gr. 1156.

1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), εἰκ. 79.

2. BANCK, Collections (1977), πίν. 243. Γιὰ τὸν τύπο βλ. ΣΥΓΓΡΟΗΤΑΙΟΙ, Ἑμολογικὸς τύπος Καθόδου, EEBE 1941-47, σ. 113-129. GALAVARIS, Gregory Nazianzenus (1969), σ. 73-74. Βλ. καὶ TSUJI, Paris. Gr. 74, DOP 1975, 190-191, εἰκ. 12.

3. OMONI, Paris. Gr. 74 (1908), πίν. 53. WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), εἰκ. 289. Πολὺ κοντὰ στὴ συμμετρικὴ διάταξη εἶναι καὶ οἱ ἄλλες δύο Ἀναστάσεις τοῦ Parisinus Gr. 74 στὰ φύλλα 100 v καὶ 208 v. Βλ. OMONI, Paris. Gr. 74 (1908), πίν. 89, 181 καὶ NERSESSIAN, Paris. Gr. 74, JÖB 1972, εἰκ. 4.

4. Θεσαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 190.

5. Ἀπὸ κάποια ἀνάλογη διεργασία πρέπει νὰ προῆλθε καὶ ἡ Ἀνάσταση τοῦ Διονυσίου 61, ὅπως παρατηρήθηκε πάρα πάνω. Ἄλλὰ βέβαια τὸ Διονυσίου 61 ἔχει μείνει πολὺ κοντὰ στὸ πρότυπο κυρίως γιατί ἔχει διατηρήσει σχεδὸν ὀλόδιδο τὸν Χριστό. Βλ. ἐπίσης ἀνωτέρω σ. 90 καὶ σημ. 5 καθὼς καὶ κεφάλαια «Γενικὰ συμπεράσματα».

6. Βλ. DEMUS, Sicily (1949), 289, σημ. 319, γίνεται λόγος γιὰ μιὰ ἀπόλυτα συμμετρικὴ σύνθεση.

Ἐκ τούτου φαίνεται ὅμως ἡ ἀφαιρετικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου τῆς Καστάνιας στέρησε τὴ σύνθεση ἀπὸ τὸ τοπίο, ποὺ δὲν λείπει οὔτε ἀπὸ τὸ ἓνα οὔτε ἀπὸ τὸ ἄλλο χειρόγραφο.

10. Ἡ Βάπτισις

Ἡ Βάπτισις τῆς Καστάνιας εἶναι μιὰ σύνθεση ποὺ δείχνει ὅτι ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὸ ἰδανικὸ τῆς ὁμοιόμορφης συμμετρίας, τουλάχιστον ὡς πρὸς τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα, ἀλλὰ ποὺ δὲν ἔχει ξεφύγει ἀπὸ τὸ ἰδανικὸ τῆς στατικότητας (πίν. XVIII). Ἐκτὸς αὐτοῦ ἡ κεντρικὴ μορφή της δὲν εἶναι σὲ μέγεθος μεγαλύτερο ἀπὸ τις δευτερεύουσες. Παρὰ ταῦτα ἡ κεντρικὴ αὐτὴ μορφή ἐξαιρεται, ἐντονότατα μάλιστα, κι αὐτὸ γίνεται μὲ ἄλλους τρόπους, ἦτοι μὲ τὴ στάση της καὶ μὲ τὴν πλαισίωσή της ἀπὸ τὸν ποταμὸ Ἰορδάνη. Πάντως ἡ Βάπτισις εἶναι ἴσως ἡ πιὸ ἀδύνατη σύνθεση μέσα στὴν ἐκκλησία. Παρουσιάζει μεγάλη ἀδυναμία στὴν ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ, καίτοι ἐξαιρεῖ μὲ ἐπιτυχία τὴν κεντρικὴ μορφή, αὐτὴν ἀκριβῶς τῆς ὁποίας τις λεπτομέρειες δὲν ἐπιτυγχάνει νὰ ἀποδώσει. Ἐπίσης παρουσιάζει χαλαρότητα στὴν ὄλη συγκρότησή της καὶ δὲν διατηρεῖ, ὅσο τουλάχιστον σώζεται σήμερα, τὰ γεωμετρικὰ συστήματα πολλαπλῆς διασυνδέσεως τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν τὰ τόσο ἀγαπητὰ στὸ ζωγράφο, ποὺ τὰ βρῖσκομε στὴν Ἀνάστασις ἢ τὴς Κόρες Σιών τῆς Στρουβάσεως.

Εἰκονογραφικὰ ἡ σύνθεση διατηρεῖ τὸν τύπο τοῦ ἀγαλαματώδους Χριστοῦ, ποὺ ἀποδίδεται στὴ Μακεδονικὴ ἀναγέννηση.¹ Ἄφ' ἑτέρου ἡ σύνθεση δὲν ἔχει υἱοθετήσει τοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ ἀποδίδονται στὸν 12ο αἰώνα, δηλαδὴ τὸν τρίχينو σάκο τοῦ Προδρόμου, τὴν αὐξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἀγγέλων ἢ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ βαδίζοντος μέσα στὸν ποταμὸ.² Ἐχει ὅμως υἱοθετήσει ἓνα ἄλλο νεωτερισμὸ τοῦ 12ου αἰώνα. Οἱ ὄχθες τοῦ Ἰορδάνη, ποὺ στὸν 11ο αἰώνα συναντιόντουσαν στὸ βάθος τῆς εἰκόνας δημιουργώντας πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἓνα τοξωτὸ σχῆμα ποὺ ἔδειχνε σὰν κῶνος, στὸν 12ο αἰώνα δημιουργοῦν

1. Βλ. MOREY, Notes, Art Bulletin (1929), 88: «The frontal pose of Middle-Byzantine examples that vitiates the narrative verity of the composition, while increasing its dignity and spiritual significance» (Θυσιάζεται ἡ ἀλήθεια τῆς ἀφηγηματικῆς σκηνῆς χάριν τοῦ μεγαλείου καὶ τῆς πληρέστερης ἀποδόσεως τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου της). Βλ. καὶ WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 634-635, ὅπου γίνεται ἀναφορὰ σὲ παλαιότερες μελέτες καὶ ὅπου σχολιάζεται ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' χωρὶς ὅμως ἀναφορὰ στὸν τύπο. Βλ. συναφεῖς παρατηρήσεις στὸν WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), 272-275, καὶ στὴν HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 125, ὅπου ἡ Βάπτισις τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β' θεωρεῖται τὸ πρότυπο ὄλων τῶν μεταγενέστερων Βαπτίσεων. Βλ. καὶ MILLET, Recherches (1916), 175 καὶ 182.

2. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 125, ὅπου γίνεται παραπομπὴ στὸν MILLET, Recherches (1916), 178-183.

συνηθέστερα τὸ τοξωτὸ αὐτὸ σχῆμα πολὺ χαμηλότερα καὶ ἀληθοφανέστερα πίσω ἀπὸ τὸν λαμὸ τοῦ Χριστοῦ.¹

Προχωρώντας ἤδη σὲ περισσότερες καὶ πιὸ λεπτομερειακὲς συγκρίσεις βλέπομε ὅτι ἡ Καστάνια παρουσιάζει στὴ Βάπτισι, ὅπως καὶ στὴν Ἀνάστασι, εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες δανεισμένες ἀπὸ δύο διαφορετικὲς πηγές. Ὅπως παρατηρήθηκε ἤδη ὁ Χριστὸς ἀνήκει στὸν τύπο τοῦ ἀγαλματώδους Χριστοῦ. Εἰκονίζεται κατὰ μέτωπο μὲ μιὰ ἀνεπαίσθητη στροφή πρὸς τὰ δεξιά, μὲ σαφὴ διάκριση ἄνετου καὶ στάσιμου σκέλους, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ στάση εὐλογίας² καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι λυγισμένο ἀπότομα πρὸς τὰ ἔξω. Τὰ μάτια ἀτενίζουν τὸν θεατὴ ἐνῶ τὰ μαλλιά παρακολουθοῦν τὴν ἀνεπαίσθητη στροφή τοῦ σώματος καὶ πέφτουν πάνω στὸν ἀριστερὸ ὄμο σύμφωνα μὲ τὸν τύπο. Ὁ φωτιστέφανος καὶ ὁ σταυρὸς τοῦ φωτιστέφανου εἶναι ἴδιοι μὲ τῆς Ἀναλήψεως καθὼς καὶ μὲ ὅλων τῶν ἄλλων συνθέσεων τῆς ἐκκλησίας.

Ἡ ἀπόδοσις τοῦ σώματος εἶναι πολὺ μειονεκτικὴ. Ὁ ἀριστερὸς βραχίονας παρουσιάζεται ἀτροφικὸς καὶ τὰ σκέλη σὰν ζύλινα. Ἰδιαιτέρα τὸ δεξιὸ σκέλος διαγράφεται ἀπὸ μιὰ σκληρὴ ἴσια γραμμὴ, ποὺ κατεβαίνει κατακόρυφη καὶ ἀδιάσπαστη ἀπὸ τὸ ἰσχίον μέχρι τὸν ταρσὸ καὶ ποὺ σκοπὸς τῆς βέβαια εἶναι νὰ τονίσει τὸ στάσιμο σκέλος. Στους ἀγκῶνες καὶ τὰ γόνατα ὑπάρχουν οἱ συνήθειες στὴν Καστάνια δίδυμοι κυκλίσκοι. Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὴν μειονεκτικὴ ἀπόδοσις ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸ ἄνετο καὶ στάσιμο σκέλος, μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ποὺ εὐλογεῖ καὶ τὸ ἀριστερὸ ποὺ λυγίζει πρὸς τὰ πίσω, εἶναι ἀκριβῶς ἴδιος μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Βαπτίσεως στὴ νέα ἐκκλησία τῆς Tokali Kilisse.³ Αὐτὸς ὁ τύπος ὑπάρχει ἐπίσης ὀλίγους στοὺς Pskov καὶ ἀντιγράφεται περισσότερο ἐλεύθερα στοὺς Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β', τὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 1 καὶ ἄλλα πολλά.⁴ Προέρχεται σίγουρα ἀπὸ ἓνα ἔντονα κλασσιμιστικὸ πρότυπο.

Ἀντίθετα ὁ πρῶτος ἄγγελος ἔχει καὶ τὰ δύο γόνατα λυγισμένα, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ μακρινὴ ἀνάμνησις τῶν ἀγγέλων ποὺ εἰκονίζονται μὲ λυγισμένα γόνατα σὰν νὰ μὴ πατοῦν στοὺς ἔδαφος. Ἐτσι εἰκονίζονται οἱ ἄγγελοι στοὺς χειρόγραφο Διονυσίου 587, ποὺ ἀκολουθεῖ ἓνα ἄλλο πρότυπο, μὲ μορφὲς αἰθέρειες καὶ κεινημένες, ἄσχετες πρὸς τὶς ἀγαλματώδεις καὶ στάσιμες μορφὲς τοῦ κλασσιμιστικοῦ προτύπου.⁵

1. DEMUS, Sicily (1949), 269, σημ. 114. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 497.

2. GALAVARIS, Gregory Nazianzenus (1969), 88. MILLET, Recherches (1916), 175 καὶ 182, ὅπου ἡ χειρονομία αὐτῆς τῆς εὐλογίας θεωρεῖται χαρακτηριστικὴ τῆς ἀποκαλούμενης σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

3. JERPHANION, Cappadoce, A (1928), πίν. 78.

4. Γιὰ τὸ Pskov βλ. MILLET, Recherches (1916), εἰκ. 135. Γιὰ τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' βλ. WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), εἰκ. 261. Γιὰ τὸ Ἰβήρων 1 βλ. Θεσσαροὶ Β' (1975), εἰκ. 3.

5. Θεσσαροὶ Α' (1973), εἰκ. 255 καὶ WEITZMANN, Eleventh Century, (Studies 1971), εἰκ. 263 καὶ σ.

Βλέπουμε λοιπόν στην εικονογραφία τῆς Καστάνιας μιὰ ἐκλεκτικότητα, πού τῆ βλέπουμε ἐπίσης καί στό χειρόγραφο Παντελεήμονος 6.¹ Αὐτή ἡ ἴδια ἐκλεκτικότητα ἐμφανίζεται ἤδη κάπως ἀτολμα στό χειρόγραφο Διονυσίου 61, πού εἶναι βέβαια πολὺ κοντά στό Διονυσίου 587, ἀλλά πού ὁ Χριστός του τείνει νά γίνε ἀγαλαματώδης.²

Οἱ ὑπόλοιπες λεπτομέρειες δὲν νομίζω ὅτι ἔχουν μεγάλη σημασία, ἀλλὰ ἀξίζει νά τις προσέξει κανεὶς.

Οἱ ἄγγελοι, ὅπως ἀναφέρθηκε πάρα πάνω, εἶναι μόνο δύο. Τὰ χέρια τους εἶναι σκεπασμένα μὲ τὰ ἱμάτια τους σὲ ἐνδειχῆ σεβασμοῦ. Στὴν παροῦσα περίπτωσι εἶναι βέβαιο ὅτι τὸ ἱμάτιο εἶναι πού καλύπτει τὰ χέρια καὶ ὄχι λέντιο ἢ ἄλλο ὄφασμα.³ Τὰ σώματα τῶν δύο ἀγγέλων, τὰ προτεταμένα χέρια τους μὲ τὰ κρεμάμενα ἱμάτια, τὰ δεξιὰ φτερά τους καὶ τὰ ἀριστερὰ φτερά τους εἶναι ὅλα ζωγραφισμένα πάνω σὲ ἐντελῶς παράλληλες γραμμές. Παρὰ ταῦτα τὰ κεφάλια διατηροῦν, ἀνεπαίσθητη μὲν καὶ ἐκφυλισμένη πιά ἀλλὰ ἀναντίρρητη, τὴ διαφοροποίηση στὴ στάσι καὶ τὸ βλέμμα. Ἡ διαφοροποίηση αὐτῆ τῶν κεφαλιῶν δείχνει τὸν ἕνα ἄγγελο νά κοιτάζει τὸν Χριστό καὶ τὸν ἄλλο νά στρέφεται πρὸς τὸν οὐρανό, ἀπὸ ὅπου ἀκούεται ἡ φωνὴ τοῦ Κυρίου καὶ ἀπὸ ὅπου βγαίνει τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ καὶ ἡ περιστέρα. Στὸ Monreale ἡ διαφοροποίηση εἶναι ἤδη ἀσαφής.⁴ Ἡ διατήρησι τῆς στῆν Καστάνια μέσα σὲ τόση ὁμοιόμορφη συμμετρία καὶ ἀπὸ ἕνα ζωγράφο, πού εἶχε τὴν τάσι νά ἀνάγει τὰ πάντα σὲ ὁμοιόμορφα σχήματα συμμετρικά ἢ ὁμόροπα, δείχνει πὼς ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἤξερε καλὰ τὸ θέμα του καὶ ἀνῆκε σὲ μιὰ ἐποχὴ πού δὲν εἶχε ξεχάσει ἀκόμα τελείως αὐτὲς τὲς ἐκλεπτύνσεις. Ἀλλοιῶς, σύμφωνα μὲ τὲς ἀρχὲς πού τὸν κατηύθυναν, ἔπρεπε τὰ δύο κεφάλια νά τὰ εἶχε ζωγραφίσει τελείως ὁμόροπα. Οὔτε μπορεῖ ἡ διατήρησι τῆς διαφοροποιήσεως νά ἀποδοθεῖ στό ἀνθίβολο, γιατί ἡ διαφορὰ εἶναι ἀνεπαίσθητη καὶ θὰ τὴν εἶχε ἀγνοήσει τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου, ἂν αὐτὸς δὲν ἤξερε τὴ σημασία τῆς.⁵

274. Βλ. καὶ ἀνωτέρω τὰ σχετικά περὶ εικονογραφίας τῆς Ἀναστάσεως. Τὰ δύο λυγισμένα γόνατα τοῦ ἀγγέλου ὁ Millet εἶχε θεωρήσει ὡς χαρακτηριστικὰ μιᾶς ομάδας Βαπτίσεων 11ου καὶ 12ου αἰῶνα, συντηρητικῶν μᾶλλον, πού μεταξὺ τους συγκαταλέγεται τὸ Pskov (MILLET, Recherches, 1916, 176). Πρβ. καὶ Demus, ὁ ὁποῖος συγκρίνει τὴ Βάπτισι τοῦ Pskov μὲ τὴ Βάπτισι τῆς Palatina (DEMUS, Sicily, 1949, 369, καὶ σὴμ. 114). Αὐτὸ ἀληθεύει βέβαια, γιατί τὸ μοτίβο ἀντιγράφεται. Ἡ ἀρχικὴ προέλευσι τοῦ ὅμοιου εἶναι ἀπὸ ἀγγέλους σάν τοῦ Διονυσίου 587 καὶ τοῦ Διονυσίου 61.

1. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 309.

2. Θησαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 112.

3. JERPHANION, VDM 1930, 182-183, 187-188. BUCHTHAL, Paris. Psalter (1968), 44, σὴμ. 11.

4. DEMUS, Sicily (1949), 269 καὶ σὴμ. 114. Βλ. συναφῶς καὶ MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 323. MILLET, Recherches (1916), 175.

5. Βλ. καὶ σ. 83, σὴμ. 6.

Τὸ δεξιὸ φτερό τοῦ κάθε ἀγγέλου στρέφεται πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ κρούβεται πίσω ἀπὸ τὸ φωτιστόφανο χωρὶς νὰ προβάλλει ἢ ἄκρη τοῦ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά.¹

Ὁ Πρόδρομος στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς συνθέσεως μάλιστα διακρίνεται. Ἔχει πάντως τὴν παραδοσιακὴ στάση. Τὸ σῶμα του κλίνει πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἐνῶ τὸ δεξιὸ του χέρι σπρώχνει τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ. Ἀπὸ τὰ διασωζόμενα ἔχνη φαίνεται μᾶλλον ὅτι φοροῦσε χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ ὄχι τρίχινο σάκο.²

Λόγω τῆς φθορᾶς δὲν διακρίνεται τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ οὔτε ἡ περιστερὰ. Ἐπίσης λόγω τῆς φθορᾶς στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς συνθέσεως δὲν φαίνεται ἂν ὑπῆρχε ἡ δρυς μετὸν πέλεκου ἢ καμμία προσωποποίηση τῆς θάλασσης ἢ τοῦ Ἰορδάνη. Στὸ δεξιὸ ὅμως μέρος τῆς συνθέσεως, πλάι στὸ ἄνετο σκέλος τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται ὁ σταυρὸς ποὺ ἦταν στημένος στὸν τόπο τῆς Βαπτίσεως μέσα στὸν Ἰορδάνη στὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ. Ὁ σταυρὸς φαίνεται μεταλλικὸς καὶ στηρίζεται πάνω σὲ ἓνα κιονίσκο μετὰ βαθμιδωτῆ βάση σύμφωνα μετὰ τὶς περιγραφὰς τῶν παλαιοχριστιανικῶν περιηγητῶν.

Στὸ βάθος δύο ψηλὰ βουνὰ συγκλίνουν ἀπότομα πάνω ἀπὸ τὶς ἐπίσης συγκλίνουσες ὄχθες τοῦ Ἰορδάνη.³ Ἄν κρίνομε σωστὰ ἀπὸ τὰ ἔχνη ποὺ σώζονται, τὰ δύο βουνὰ παρακολουθοῦσαν τὴν καμπυλότητα τοῦ πλαισίου τῆς συνθέσεως. Ἐπίσης ἂν κρίνομε σωστὰ ἀπὸ τὰ σωζόμενα ἔχνη, τὸ δεξιὸ βουνὸ πρέπει νὰ ἔδειχνε σὰν ἓνας γερμένος κῶνος ποὺ χρησίμευε ὡς ἓνα συμμετρικὸ φόντο γιὰ τὸν δεῦτερο ἀγγελο, ποὺ καὶ αὐτὸς μπορεῖ νὰ ἀναχθεῖ σὲ ἓνα ὀλίγιο γερμένο κῶνο, ἂν περιγραφεῖ ἀπὸ μία τοξωτὴ γραμμὴ, ποὺ νὰ περνᾷ ἀπὸ τὰ προτεταμένα χέρια καὶ τὸ κρεμάμενο ἱμάτιο, ἀπὸ τὸ φωτιστόφανο καὶ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ φτερό. Ἐπειδὴ δὲ καὶ ὁ πρῶτος ἀγγελος εἶναι σχεδὸν ἴδιος καὶ σχεδὸν ὁμόρροπος, ἄνετα ἐντάσσεται καὶ αὐτὸς μέσα στὸ ἴδιο σύστημα. Κάποιο ἀνάλογο σύστημα πρέπει νὰ ὑπῆρχε καὶ στὴν ἀπέναντι πλευρᾷ. Ἔτσι τὰ δύο ἀντικριστὰ συστήματα πρέπει νὰ ἀποτελοῦσαν ἓνα πλαίσιο σὰν θριαμβικὸ τόξο πάνω ἀπὸ τὸν Χριστό, ἓνα θριαμβικὸ τόξο ποὺ περιεφρόταν ἀπὸ τὸ ἐπίσης τοξωτὸ πέρασ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Ἐνα δευτερεῖον τοξωτὸ πλαίσιο εἶναι αὐτὸ ποὺ σχηματίζει ὁ ποταμὸς καὶ ποὺ περιβάλλει μόνον τὸν κορμὸ τοῦ Χριστοῦ ἀφήνοντας τὸ κεφάλι Του ἀπ' ἔξω. Τὸ πλαίσιο πάλι αὐτὸ τέμνεται συμμετρικὰ μετὰ τὸν κύκλο τοῦ

1. Γιὰ τὴν περιέργη αὐτὴ ἀπόδοση τοῦ φτεροῦ, ποὺ ὑπάρχει καὶ στοὺς ἀγγέλους τῆς Πλατυτέρας βλ. κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Τὸ ἀνάποδο φτερό».

2. Γιὰ τὸν Ἰωάννη ποὺ σπρώχνει μετὰ βία τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ βλ. JERPHANION, VDM 1930, 181-182. Γιὰ τὴν ἐνδυμασία τοῦ Ἰωάννου βλ. MILLET, Recherches (1916), 175.

3. Γιὰ τὸ σταυρὸ μέσα στὸν Ἰορδάνη βλ. AINALOV, Hellenistic Origins (1961), 142 καὶ 237. JERPHANION, VDM 1930, 170-172, 183. MILLET, Recherches (1916), 206, εἰκ. 131, 136, 140-144. GRABAR, Martyrium, II (1946), 180 κέ., ποὺ παραπέμπει στὸν Jerphanion. Γιὰ τὰ συγκλίνοντα βουνὰ καὶ τὶς συγκλίνουσες ὄχθες βλ. JERPHANION, VDM 1930, 169-170, 184.

φωτοστέφανου. Έτσι βλέπουμε ότι πρέπει να υπήρχαν και εδώ ακόμα μερικά συμμετρικά γεωμετρικά συστήματα που διασυνδέουν τις μορφές μεταξύ τους, αλλά λόγω τῆς φθοράς δὲν εἶναι πολὺ αἰσθητά.

Τὸ νερὸ τοῦ Ἰορδάνη ἀποδίδεται μὲ λεπτές ὀριζόντιες γαλάζιες πινελιές, πού περνοῦν πάνω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ χωρὶς νὰ τὸ ἐξαιροῦν.¹ Οὔτε διαφοροποιεῖται τὸ χρῶμα τους ὅπως συμβαίνει στὸ Kurbinovo.²

Ἄν ξαναγυρίσουμε στὶς συγκρίσεις, παρατηροῦμε ηὔξημένες ὁμοιότητες μὲ τὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 1.³ Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις οἱ μορφές ζωγραφίζονται σὲ πολὺ μεγάλη κλίμακα καταλαμβάνοντας ἓνα ηὔξημένο ποσοστὸ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Συγχρόνως οἱ ἄγγελοι εἶναι πολὺ μεγάλοι σὲ σύγκριση μὲ τὸν Χριστό. Ἐνῶ στὶς ἄλλες συνθέσεις τῆς Καστάνιας ἡ κεντρικὴ μορφή συνήθως εἰκονίζεται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα, ἐδῶ οἱ ἄγγελοι εἶναι στὴν ἴδια κλίμακα μὲ τὸν Χριστό. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 1, ὅπου μάλιστα ὁ πρῶτος ἄγγελος εἶναι μεγαλύτερος καὶ ἀπ' αὐτὸν ἀκόμα τὸν Χριστό. Ἄλλες χτυπητὲς ἰδιομορφίες πού υπάρχουν καὶ στὰ δύο μνημεῖα εἶναι ὁ ὑπερβολικὰ κοντὸς ἀριστερὸς βραχίονας τοῦ Χριστοῦ, πού σκοπὸς του εἶναι νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ ἀγκῶνας λυγίζει πρὸς τὰ πίσω,⁴ τὸ μικρὸ τοξωτὸ σχῆμα πού γράφεται μεταξύ τῶν μαστῶν στὸ ὕψος τοῦ στέρνου, ἡ γαλάζια διαγράμμιση τοῦ νεροῦ πάνω στὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, οἱ σχετικὲς ἀναλογίες τοπίου καὶ προσώπων, ἀκόμα καὶ ἡ ταινιωτὴ διαμόρφωση τῆς ὄχθης. Μποροῦμε μάλιστα νὰ ποῦμε ὅτι ὑπάρχει μὴ κάποιον φυσιογνωμικὴ ὁμοιότητα στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ. Ἡ μόνη σημαντικὴ διαφορὰ εἶναι στὸ ἀριστερὸ ἄκρο χέρι, πού στὸ Ἰβήρων 1 συνεχίζει τὴ γραμμὴ τοῦ πήχους, ἐνῶ στὴν Καστάνια κάμπτεται ἀπότομα πρὸς τὰ ἔξω. Δύο ἀκόμα διαφορὲς εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ σταυροῦ στὸ Ἰβήρων 1 καθὼς καὶ

1. Πρβ. τὴν παλαιὰ ἐκκλησία Tokali Kilisse, 10ου αἰ. (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 70), τὴ νέα ἐκκλησία Tokali Kilisse, 10ου αἰ. (JERPHANION, Cappadoce, A, 1928, πίν. 78, 89. JERPHANION, VDM 1930, εἰκ. 48. RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 100, 101), τὸ Μηρολόγιο τοῦ Βασιλείου Β', 10ου αἰ. (WEITZMANN, Eleventh Century, Studies, 1971, εἰκ. 261), τὸ χειρόγραφο Τάφου 14, 11ου αἰ. (HATCH, Jerusalem, 1931, πίν. IX. GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 115), τὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 2, 12ου αἰ. (Θησαυροὶ Β', 1975, εἰκ. 287), τὴν Karanlik Kilisse, 1200-1210 μ.Χ. (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 230), τὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ, 12ου αἰ. (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 79), τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελεσιάνδης, 1131-1143 μ.Χ. (BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 3b), τὸ χειρόγραφο ὑπ' ἀριθ. 3 τοῦ Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, 12ου αἰ. (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κεμήλια Πατριαρχείου, 1937, πίν. 56), τὸ Monreale, 1180-1190 μ.Χ. (KITZINGER, Monreale, 1960, πίν. 47).

2. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 497.

3. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 3. JERPHANION, VDM 1930, πίν. XXXVI. Μὲ αὐτὸ πάλι μοιάζει πολὺ τὸ χειρόγραφο Paris. Gr. 533 (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, εἰκ. 247).

4. Στὴν Καστάνια εἶναι ὑπερβολικὰ βραχὺς καὶ ὁ πήχους, ὁ δὲ βραχίονας εἶναι ἐπὶ πλέον πολὺ ἀδύνατος, σχεδὸν ἀτροφικός.

ή απόδοση του στάσιμου σκέλους του Χριστού, που στο Ίβήρων 1 φαίνεται σάν να αιωρείται, ενώ στην Καστάνια πατᾶ γερά στο βυθό.¹

Στό δεύτερο χειρόγραφο που αναφέρθηκε ἤδη, τό Παντελεήμονος 6², βλέπομε μιὰ σειρά ἄλλων ὁμοιοτήτων, σέ αὐτά ἀκριβῶς τὰ σημεῖα ὅπου δέν ὑπάρχει ὁμοιότητα μέ τό Ίβήρων 1. Ὁ Χριστός του Παντελεήμονος 6 ἔχει τό στάσιμο σκέλος ἴδιο μέ τῆς Καστάνιας, ἀποδομένο μέ μιὰ ἀδιάσπαστη κατακόρυφη γραμμή ἀπό πάνω ὡς κάτω, ἐνῶ στά γόνατα ὑπάρχουν οἱ δίδυμοι κυκλίσκοι καί μέσα στόν Ἰορδάνη ὑπάρχει ὁ ἴδιος σταυρός πάνω στόν ἴδιο κιονίσκο, μέ τήν ἴδια βαθμιδωτή βάση. Μεγάλη εἶναι ἡ ὁμοιότητα καί στούς ἀγγέλους. Ὅπως στήν Καστάνια ἔτσι καί στό Παντελεήμονος 6 εἰκονίζονται στιχηδόν ὁ ἕνας πίσω ἀπό τόν ἄλλον κινούμενοι πάνω σέ δύο παράλληλες εὐθεῖες, μέ τὰ δεξιὰ φτερά τους καί τὰ ἀριστερά φτερά τους ζωγραφισμένα ὀλόγρια καί ὀμόρροπα καί μέ μοναδική διαφοροποίηση τῆ διαφοροποίηση στήν κατεύθυνση του προσώπου καί του βλέμματος. Μιά ἀκόμα ὁμοιότητα μέ τήν Καστάνια εἶναι ὅτι καί τὰ δύο γόνατα του πρώτου ἀγγέλου εἶναι λυγισμένα.

Ἐπιγραφή δέν σώζεται πουθενά.

11. Οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι

Ὅπως ἀναφέρθηκε καί προηγουμένα οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κοσμάς καί Δαμιανός καταλαμβάνουν τήν καμάρα μπρὸς ἀπό τό βόρειο τύμπανο ὅπου εἰκονίζεται ἡ Βάπτισμα, γιατί ἡ θεραπευτική ιδιότητά τους συγγενεῖ μέ τῆ θεραπευτική ιδιότητα που ἔχει ἡ Βάπτισμα εἰδικότερα καί τό νερό γενικότερα. Ἐξ ἄλλου ἡ τοποθέτησή τους σέ ἄντυγες τόξων, τίς ὁποῖες μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὅτι στηρίζουν, εἶναι σύμφωνη μέ τήν ιδιότητά τους νά ἰσχυροποιοῦν καί νά δίνουν δύναμη.³

Ἄριστερά εἶναι ὁ Ἅγιος Δαμιανός καί δεξιὰ ὁ Ἅγιος Κοσμάς (πίν. XX καί XXI). Εἰκονίζονται σέ ὄριμη ἡλικία, ἀλλά μέ ἀραιό γένι.⁴ Τοῦ Ἁγίου Κοσμά ἡ ἐπιγραφή ἔχει καταστραφεῖ ἐνῶ του Ἁγίου Δαμιανοῦ διατρεῖται δεξιὰ καί ἀριστερά ἀπό τό κεφάλι του:

Ο ἍΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ

Ὁ καθένas κρατᾶ μέ τό δεξιό χέρι ἕνα χειρουργικό ἐργαλεῖο καί μέ τό ἀριστερό μιὰ δερμάτινη προφανῶς θήκη, που καί αὐτή χειρουργικά ἐργαλεῖα πε-

1. Συναφῶς ἀναφέρεται ὅτι ἡ Valland (VALLAND, Aquilée, 1963, 46-47), θεωρεῖ τήν Κοίμηση του Ίβήρων 1 ὡς συγγενέστατη μέ τήν Κοίμηση τῆς Aquileia. Τεχνοτροπικές ὁμοιότητες σοβαρῶς παρουσιάζει ἡ Καστάνια μέ τήν Aquileia στήν πυχολογία καί στήν ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς.

2. Θεσσαυροί Β' (1975), εἰκ. 309.

3. Πρβ. KITZINGER, Palatina (1949), 269-292, καί DEMUS, Sicily (1949), 216-217.

4. Γιά τοὺς τύπους τῶν Ἁγίων Κοσμά καί Δαμιανοῦ, βλ. ΞΥΡΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀνάγλυφο Ἁγίων Ἀναργύρων

ρίεχει. Τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ ἡ θήκη δείχνει ὅτι κλείνει κυλινδρική σὲ σχῆμα εἰλητοῦ σὰν τὰ σημερινὰ πιεσόμετρα. Ἀπὸ τὶς δύο ἀκριεῖς τῆς ἐξέχουν χειρουργικά ἐργαλεῖα. Τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ, ποῦ εἶναι ἀνοιχτή, φαίνεται ὅτι ἦταν σὰν δίπτυχο καὶ εἶχε σκληρὰ τὰ δύο φύλλα. Ὁ ἀρμός τους διακρίνεται στὸ μέσον. Στὸ ἓνα φύλλο ὑπάρχει χειρουργικὸ μαχαιρίδιο, ποῦ στηρίζεται σὲ μιὰ προεξέχουσα τριγωνικὴ ὑποδοχὴ, ἐνῶ τὸ ἄλλο φύλλο εἶναι ἄδειο, γιατί προφανῶς ἀπὸ ἐκεῖ ἔχει πάρει ὁ Ἁγιος Κοσμάς τὸ μαχαιρίδιο ποῦ κρατᾶ μὲ τὸ δεξιό του χέρι. Οἱ θήκες καὶ τὰ μαχαιρίδια συγκαταλέγονται ἀνάμεσα στὰ σύμβολα τῆς εἰδικότητας τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, ποῦ αὐτοὶ συνήθως κρατοῦν. Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτὸ νομίζω ὅτι ἡ τυλιχτὴ σὰν εἰλητὸ θήκη τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ, ποῦ ἔχει ζωγραφιστεῖ ἐδῶ μὲ τόση λεπτότητα, δίνει μιὰ ὀριστικὴ ἐξήγηση γιὰ τὸ τί εἶναι ὁ ἀνεξήγητος κύλινδρος, τὸν ὁποῖο τόσες φορές κρατοῦν οἱ Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι καὶ γιὰ τὸν ὁποῖο ἔχουν διατυπωθεῖ διάφορες εἰκασίες, ὅπως π.χ. ὅτι εἶναι εἰλητάριο ἢ ἐργαλεῖο γιὰ ἀφαιμάξεις.¹ Ἡ κυλινδρική αὐτὴ θήκη πρέπει νὰ ἔκλεινε μὲ κάποιον λουρί, ποῦ ἔδενε ἢ κούμπωνε στὴ μέση, ὅπως ἀκριβῶς τὰ εἰλητάρια. Στὴν Καστάνια δὲν φαίνεται τὸ λουρί, γιατί ἀκριβῶς στὴ μέση τοῦ κυλίνδρου εἶναι τὸ χέρι τοῦ ἁγίου ποῦ τὸν κρατᾶ. Φαίνεται ὅμως θαυμάσια σὲ μιὰ ἄλλη εἰκόνα τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, στὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 2, φύλλο 197 ν, ὅπου ὁ Χριστὸς προσφέρει στοὺς δύο ἁγίους ἀπὸ ἓνα κύλινδρο, σύμβολο τῆς ἐξουσίας, ποῦ ἐκείνη τὴ στιγμή τοὺς μεταβιβάζει. Στὸ Παντελεήμονος 2 δὲν ἐξέχουν χειρουργικά ἐργαλεῖα, ἀλλὰ νομίζω ὅτι οἱ δύο κύλινδροι δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ θήκες χειρουργικῶν ἐργαλείων. Στὴ γνώμη αὐτὴ πιστεύω ὅτι συνηγορεῖ τὸ κάπως ἠῤῥυμένον πάχος τῶν κυλίνδρων καθὼς καὶ τὸ γεγονός ὅτι μιὰ τέτοια ἐρμηνεῖα ἐξειδικεύει τὴ σημασία τους ἔτσι, ὥστε νὰ προσιδιάξει ιδιαίτερα σὲ ἰατροὺς ἁγίους.²

Οἱ Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι φοροῦν τὴ συνήθη στολή, δηλαδή εὐρύχωρο φαλόνιο, στιχάριο ζωσμένο καὶ κολπούμενο στὴ μέση καὶ χρυσοκέντητα μαργέλλιο, ἐπιτραχήλιο καὶ ἐπιμάνικα.³ Τὸ μαργέλλιο τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ εἶναι κεντημένο

Βενετίας, ΑΔ 20, 1965, Μελέται, 87-89, πίν. 47-49, καὶ ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Παλαιοχριστιανικὴ Τοιχογραφία Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης, Βυζαντινὰ 1977, 411-417, πίν. XXXIV-XXXIX. HABERMANN-MISGUCH, Kurbinovo (1975), 240. DEMUS, Sicily (1949), 57.

1. JERPHANION, *Attributs*, VDM 1938, 313, πίν. XLVI. DAVID-DANEL, *Côme et Damien*, 1958 (ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία), σ. XIII καὶ 192-198. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀνάγλυφο Ἁγίων Ἀναργύρων Βενετίας, ΑΔ 20, 1965, Μελέται, 84-85, σὺμ. 6.

2. *Θησαυροὶ Β'* (1975), εἰς. 279. Στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἁγίου Μάρκου Βενετίας (ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀνάγλυφο Ἁγίων Ἀναργύρων Βενετίας, ΑΔ 20, 1965, Μελέται, 84-95, πίν. 47-49) οἱ κύλινδροι εἶναι πολὺ στενοί, καὶ μάλιστα αὐτὸς ποῦ κρατᾶ ὁ πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὀλόσωμος ἅγιος. Γιὰ αὐτὸν θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι πρέπει νὰ εἶναι περιγαμνή. Πιθανότατα ὅμως προέρχεται ἀπὸ παρερμηνεῖα τοῦ προτύπου.

3. Πρβ. τὴν ἐνδυμασία τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (SKRUBUCHA, Kosmas

μέ ἀτέρμον φυτικό έλικοειδές κόσμημα ένώ τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ μέ καρδιόσχημο φυτικό κόσμημα. Τό έπιτραχήλιο τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ ἔχει ἀβακωτό κόσμημα και έγγεγραμμένο μέσα σέ ρόμβο ένα σταυρό μέ φυτόμορφες κεραίες, πού ἀπολήγουν σέ ἀντιτυπικές έλικες. Ὁμοιος, ἀλλά ἔχι έγγεγραμμένος, είναι ὁ σταυρός στό έπιμάνικο τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ. Τό έπιτραχήλιο τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ είναι διακοσμημένο μέ ὀριζόντιες ταινίες ἀπό έναλλασσόμενους ρόμβους, ἀτέρμον φυτικό έλικοειδές κόσμημα και σταυρούς μέσα σέ έναλλασσόμενους ρόμβους. Τά κοσμήματα αὐτά έπιστέφονται ἀπό ένα διηθισμένο κουφικό. Κάτω τό έπιτραχήλιο ἀπολήγει σέ κρόσια. Τά κοσμήματα είναι ἀνάλογα μέ τῶν έπιτραχηλίων στήν Ἐπισκοπή τῆς Μάνης.¹

Τό φαιλόνιο και τῶν δύο είναι ἀνασηκωμένο στούς ὤμους, ἔτσι πού ένα μέρος του πέφτει σάν τραχηλιά πάνω στό στήθος, ένῶ τό ὑπόλοιπο κρέμεται πίσω στήν πλάτη. Στό στήθος τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ οἱ παρυφές τοῦ φαιλονίου πτυχώνονται συμμετρικά δεξιά και ἀριστερά σέ δύο ἀντιτυπικά ζιγκ-ζάγκ,² ένῶ ἀντίθετα τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ τό φαιλόνιο ἔχει τίς παρυφές εὐθύγραμμες στό στήθος και πτυχώνεται ὀγκῶδες πίσω ἀπό τό λαιμό.³

Τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ τό πρόσωπο παρουσιάζει κάποια φυσιογνωμική ὁμοίτητα μέ τόν Ἁγιο Κοσμᾶ στήν Ἐπισκοπή Εὐρυτανίας κυρίως ὡς πρὸς τίς γενικές ἀναλογίες.⁴

Ἐξ ἄλλου ὁ Ἁγιος Δαμιανὸς παρουσιάζει μεγάλη φυσιογνωμική ὁμοίτητα μέ τόν Ἁγιο Κοσμᾶ στή Mileseva.⁵ Μοιάζει ὡς πρὸς τίς ἀναλογίες τοῦ προσώπου, τό πλατύ και ψηλὸ μέτωπο (τὰ μαλλιά μόνο διαφέρουν), τό σχῆμα και τό μέγεθος τῶν ματιῶν και τῶν φρυδιῶν, τό κάτω χεῖλος, τό μουστάκι και τό ἀραιὸ γένι. Ἐπίσης τό περίγραμμα τοῦ προσώπου παρουσιάζει τήν ἴδια έσοχή πλάι στά μάτια ἀμέσως κάτω ἀπό τοὺς κροτάφους. Τό πλάσιμο τοῦ προσώπου γίνεται μέ τήν ἴδια τεχνική.⁶ Διαφορὰ παρουσιάζει κατὰ τὰ ἑξῆς:

α) Στήν Καστάνια ένα λευκὸ V προστίθεται στό σκιερὸ τμήμα πού βρί-

und Damien, 1965, ἔγχρ. πίν. ἔναντι σ. 54). Για τήν ένδυμασία τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων βλ. ἑπίσης DEMUS, Sicily (1949), 326. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 240-243. VATAMANU, Saints medecins thau-maturges, Mitropolia Olteniei (1969), 202-206 (τὴν τελευταία αὐτὴ μελέτη δὲν μπόρεσα νὰ συμβουλευθῶ).

1. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), πίν. 67β και 71.

2. Για τίς ἀντιτυπικές διατάξεις τῆς πτυχολογίας βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Πτυχολογία».

3. Πρβ. Sakli Kilisse Καππαδοκίας, τοῦ ἔτους 1070, ὅπου ἡ πτυχολογία τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ μοιάζει μέ τήν πτυχολογία τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ τῆς Καστάνιας και ἡ πτυχολογία τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ ἀντίστοιχα μέ τοῦ Ἁγίου Κοσμᾶ τῆς Καστάνιας (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 34-35).

4. CHATZIDAKIS, Aspects, Symposium Sopocani (1965), 63, εικ. 6, και ΑΔ 21, 1966, Χρονικά, πίν. 30β και 31α-β. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1977), ἔγχρωμη εικόνα στή σ. 429.

5. MILLET-FROLOW, I (1954), πίν. 76, ἀλλὰ κυρίως ΣΤΟΙΚΟΝΙĆ, Mileseva (1963), εικ. 41.

6. Για τό πλάσιμο βλ. σχετικὰ κατωτέρω κεφάλαιο α'Η ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

σκειται πάνω από τή μύτη ανάμεσα στά φρύδια, ένῶ στή Mileševa ó φωτισμός έπιτυγχάνεται μέ μιá λευκή κηλίδα ώσειδούς σχήματος, που δημιουργείται από πέντε όμόρροπες πινελιές άνίσου πάχους και μήχους και

β) στή Mileševa τó φωτεινό χρώμα παρουσιάζει περισσότερες διαβαθμίσεις ένῶ στήν Καστάνια παρουσιάζει μόνο δύο ή τρεις.

Έκτός από τó πρόσωπο μεγάλη όμοιότητα υπάρχει στή στάση του δεξιού χειριού, ακόμα δέ και στο μαχαριδίο, που τó κρατά ό άγιος μέ τόν ίδιο τρόπο και μέ τήν ίδια κλίση.

Άκριβώς όμως ή μεγάλη εικονογραφική όμοιότητα φανερώνει μέ έναρχεια τή διαφορά στήν καλλιτεχνική ποιότητα των δύο έργων. Στή Mileševa τó πρόσωπο είναι έντονα έκφραστικό. Άποπνέει εύφυα, καλοσύνη και αὐτοπεποίθηση. Στήν Καστάνια τó πρόσωπο ύστερεί σέ έκφραστικότητα και τó μόνο που αποδίδει είναι μιá περιλυπη έκφραση γύρω στο στόμα.

Γιά τήν απόδοση του άνετου και στάσιμου σκέλους καθώς και για τόν φωτισμό τής πτυχολογίας γίνεται έκτενης λόγος στο κεφάλαιο περι πτυχολογίας.

12. Η Γέννηση του Προδρόμου

Η Γέννηση του Προδρόμου έχει ξεφύγει από τήν αρχή τής άξονικής τοποθετήσεως τής κεντρικής μορφής, από τήν όποία δέν έχει ξεφύγει ούτε ή Γέννηση του Χριστού. Ό κύριος λόγος βέβαια που ξεφύγε είναι τó περιεχόμενο του θέματος και ή εικονογραφική παράδοση. Παρατηρούμε έξ άλλου ότι αντίθετα από τή Βάπτιση, που βρίσκεται ακριβώς απέναντι, οι μορφές είναι σέ κάπως μικρότερη κλίμακα μέσα στο χώρο του πίνακα. Άπό τήν άλλη πλευρά όμως, όπως ό Χριστός τής Βαπτίσεως έχει τó ίδιο περίπου μέγεθος μέ τους άγγέλους, έτσι και ή Άγία Έλισάβετ έχει τó ίδιο σχεδόν μέγεθος μέ τις υπόλοιπες μορφές τής συνθέσεως και είναι ελάχιστα μόνο μεγαλύτερη απ' αυτές (πίν. XIX).

Μ' αυτό τόν τρόπο, παρ' όλο που ή Άγία Έλισάβετ πλαισιώνεται από μιá φανταχτερή στρωμνή, ή έξαρση που τής δίνεται είναι κάπως μειωμένη. Πάντως παρὰ τήν έλλειψη συμμετρίας στή σύνθεση υπάρχει μιá καλοζυγισμένη ισορροπία ανάμεσα στις μορφές.

Άπό εικονογραφική άποψη ή Γέννηση του Προδρόμου στήν Καστάνια δέν έχει τήν ειδοποιό λεπτομέρεια του Ζαχαρία, που γράφει τó όνομα. Συγχρόνως έχει όλα εκείνα τά στερεότυπα εικονογραφικά στοιχεία, που υπάρχουν σέ όλα τά γενέσια ανεξάρτητα από τó ποιός είναι ό γεννηθείς. Η μισοξαπλωμένη μητέρα, ή έπισκέπτρια ή έπισκέπτριες, που τής φέρουν κεράσματα, ό τοίχος του βάθους και τó λουτρό του βρέφους συναντώνται πολλές φορές όλα όλοΐδια όχι μόνο στή Γέννηση του Προδρόμου (Παντελεήμονος 2, φ. 243 v) και τó Γενέσιο τής Θεο-

τόκου ('Αγία Σοφία Κιέβου, 1046-1067 μ.Χ., Vaticanus Gr. 1156, ἐπιστόλιον τέμπλου Μονῆς Σινᾶ, 12ου αἰ.), ἀλλὰ ἐπίσης στή γέννηση τοῦ Δαβὶδ τοῦ χειρογράφου 7 (9) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν, 12ου αἰ., καθὼς καὶ στή γέννηση τοῦ Ἰωάσαφ στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 463, φ. 8 ν, 12ου-13ου αἰώνα.¹ Ἔτσι εἶναι δικαιολογημένο ἂν γίνονιν συγκρίσεις μὲ ὅλα αὐτὰ τὰ συγγενῆ θέματα καθὼς καὶ μὲ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.² Πέρα ἀπ' αὐτό, τὰ στερεότυπα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, ποὺ παρατηρήσαμε πάρα πάνω, ἀπαρτίζουν τὴν εἰκονογραφικὴ σύνθεση τοῦ ἀναγεννησιακοῦ προτύπου τοῦ Εὐαγγελισταρίου τῆς Λαύρας, ὅπως πολὺ πειστικὰ τὸ ἀνασυνθέτει ὁ Weitzmann βασιζόμενος στὴν εἰκονογραφία τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β', ποὺ καὶ αὐτὸ πιστεῖται ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιον ἀναγεννησιακὸ πρότυπο.³

Στὴν Καστάνια ἡ 'Αγία Ἐλισάβετ εἰκονίζεται ἀνασηκωμένη σὲ μιὰ κομψὴ καὶ κάπως ἐπιτηδευμένη στάση. Τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι ἐπαναλαμβάνει τὴν κομψὴ καὶ ἐπιτηδευμένη χειρονομία τοῦ ἀριστεροῦ χεροῦ τῆς Παναγίας τῆς Γεννήσεως, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τῆς χέρι ἢ ἔχει σβῆσει τελείως ἢ σκεπαζόταν ἀπὸ τὸ μαφόριο. Σήμερα δὲν σώζεται παρὰ μόνο τὸ μαφόριο, ἀλλὰ μὲ τὸ σύστημα ποὺ εἶχαν οἱ Βυζαντινοὶ νὰ ζωγραφίζονιν κατὰ ἐπικαλυπτόμενα στρώματα, δηλαδὴ νὰ προσθέτουν τίς λεπτομέρειες πάνω στὴν ἤδη ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια,⁴ δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ εἶχε ζωγραφιστεῖ τὸ χέρι πάνω στὸ μαφόριο καὶ τώρα νὰ ἔχει φύγει τὸ χέρι καὶ νὰ ἔχει μείνει τὸ μαφόριο. Ἄλλωστε ἡ φθορὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὸ μέρος αὐτὸ δὲν ἐπιτρέπει ἓνα σίγουρο συμπέρασμα. Τὸ ἀριστερὸ γόνατο κάμπτεται πολὺ ψηλὰ ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν Παναγία τῆς Γεννήσεως, ποὺ τὰ γόνατά τῆς κάμπτονται πολὺ χαμηλὰ. Στὸ δεξιὸ γόφο ἢ πτυχολογία δημιουργεῖ ἓνα κυκλικὸ σχῆμα, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται λόγος κατωτέρω στὰ περὶ πτυχολογίας. Τὸ πρόσωπο ἔχει καὶ στὰ δύο μάγουλα ἀπὸ μία σκοτεινὴ κηλίδα ἀνάλογη μὲ τῆς μαίας στὸ Λουτρό τοῦ Βρέφους.

Ἡ εὐθυτενὴς στάση τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ ἐδῶ ὅπως καὶ τῆς Παναγίας τῆς

1. Θεσσαροὶ Β' (1975), εἰκ. 293. POWSTENKO, Saint Sophia Kiev (1954), πίν. 122. LAZAREV, Murals and Mosaics (1966), 48 (γιὰ τὴ χρονολόγησιν). WEITZMANN, Gospel Illustrations, Studies (1971), εἰκ. 243, καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie (1964), εἰκ. 56. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 99 καὶ 101, καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie (1964), εἰκ. 58. BUBERL, Athen (1917), εἰκ. 37. Θεσσαροὶ Β' (1975), εἰκ. 60. Περισσότερο ἀπλουστευμένη, χωρὶς ἐπισκέπτριες εἶναι ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου στὸ χειρόγραφο 382 ἢ 9, φύλλο 210 ρ, τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, τοῦ ἔτους 1063 μ.Χ. (WEITZMANN, Eleventh Century, Studies, 1971, εἰκ. 267).

2. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE, 1971, 630, ὁ ὁποῖος προκειμένου γιὰ τὸ Γενεῖο τῆς Θεοτόκου στὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' παρατηρεῖ ὅτι ἡ εἰκονογραφία δανεῖζεται πολλὰ ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.

3. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE, 1971, 630-631. Γιὰ καλὴ ἀπεικόνισιν τοῦ Γενεσίου στὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' βλ. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), εἰκ. 12.

4. Βλ. κεφάλαιον «Ἡ ζωγραφικὴ κατὰ ἐπικαλυπτόμενα στρώματα».

Γεννήσεως δὲν προδίδει ἀδυναμία ἢ πόνο.¹ Τὸ κεφάλι εἶναι πρὸς τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς συνθέσεως, πράγμα ποῦ στὴν ἀνάλογο περίπτωση τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου θεωρεῖται χαρακτηριστικὸ τῶν ἔργων τῆς κωνσταντινουπολίτικης παραδόσεως ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ καππαδοκικὰ καὶ γεωργιανά.²

Ἡ στρωμνὴ εἶναι πολυτελέστατα διακοσμημένη ἀπὸ ζῶνες ροδάκων ποῦ ὁ καθένας περιέχει ἓνα φυτικὸ σταυρὸ. Οἱ ζῶνες περιβάλλονται ἀπὸ ταινίες μαργαριταρῶν καὶ ταινίες κουφικῶν. Ἡ ποδῆα κάτω ἀπὸ τὴ στρωμνὴ εἶναι διακοσμημένη μὲ ρόμβους ἀπὸ μαργαριτάρια καὶ στὸ κάτω μέρος ἔχει μιὰ παρυφὴ ποῦ τὴν ἀποτελοῦν μικρὰ τετραγωνάκια, τὰ ὁποῖα περιέχουν τέσσερα μαργαριτάρια τὸ καθένα.

Ἀπὸ τὰ δεξιὰ δύο ραδινὲς γυναικεῖες μορφὲς πλησιάζουν τὴν Ἁγία Ἐλισάβετ. Εἰκονίζονται ὅμως στατικὲς σὰν σὲ μία στιγμιαία ἀλλὰ ἤρεμη στάση, ὁμοιόμορφη καὶ γιὰ τὶς δύο. Οὔτε ὑπάρχει ἐδῶ ἔχνος ἀπὸ τὴ διαφοροποίηση ἀνάμεσα στὴ *serpentinata* κίνηση καὶ τὴν ἀγαλματώδη στάση, ποῦ διαπίστωσε ὁ Weitzmann στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β'.³

Ἡ πρώτη μορφή φορεῖ λῶρο, ποῦ ἀναδιπλώνεται πάνω στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι, μὲ τὸ ὅποιο κρατᾷ ἓνα σκεῦος σὰν μπουκάλι, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ προσφέρει στὴν Ἐλισάβετ ἓνα σκεῦος σὰν σαλτσιέρα.⁴ Ἡ δευτέρα ἔχει καὶ αὐτὴ τὰ χέρια προτεταμένα, ἀλλὰ λόγῳ τῆς φθορᾶς δὲν φαίνεται τί προσφέρει. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου τῆς. Ὅλα τὰ χρώματα ἔχουν φύγει, ἀλλὰ τὸ σαζόμενο προκαταρκτικὸ σχέδιο εἶναι τελείως ἐλεύθερο καὶ ἡ μορφή ἔχει τόση φυσικὴ ἀλήθεια καὶ ζωηρότητα ὅση δὲν βροῖσκει κανεὶς στὰ τελειωμένα ἔργα.⁵ Δίνει τὴν ἐντύπωση ἐνὸς πορτραίτου. Ἄσυνήθιστο φαίνεται τὸ φόρεμά τῆς, ποῦ δείχνει σὰν νὰ ἔχει κοντὸ μανικᾶκι ὅπως τῆς Σαλώμης στὴ Γέννηση (πίν. XIX καὶ XXIX).

1. Βλ. σχετικὰ LAFONTAINE-DOSOGNE, *Kariye* (1975), 175, σημ. 69, ποῦ παραπέμπει εἰς MILLET, *Recherches* (1916), 99 κέ.

2. Βλ. σχετικῶς LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie* (1964), 99, ὅπου ὅμως γίνεται ἡ παρατήρηση ὅτι στὸ χειρόγραφο *Vatic. Gr. 1162* τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Μοναχοῦ Ἰακώβου τῆς Μονῆς Κοκκινόβαφου, ἔργου κωνσταντινουπολίτικου τοῦ 12ου αἰ., ἡ Ἁγία Ἄννα ἔχει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ δεξιὰ. Δὲν ξέρω ἀν ἔχει σημασία ὅτι ἡ σκηνὴ στὸ χειρόγραφο αὐτὸ δὲν εἶναι ἓνα ἀπλὸ Γενέσιο ἀλλὰ Τόκος Ἄννης καὶ Σύγκλητος Φυλάρχων Ἰσραὴλ, ποῦ ἴσως ἐπέβαλε ὀρισμένους μεταρρυθμίσεις τῆς βασικῆς συνθέσεως (LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie*, 1964, εἰκ. 59). Βιβλιογραφία γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στῆς ΜΟΡΦΙΚΗ, Βίος Παναγίας εἰς Εἰκόνα Σινᾶ, ΑΕ 1970, 130, σημ. 1. Βλ. μεταγενέστερα WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 630-631 καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, *Kariye* (1975), 163-177.

3. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 630-631. Στιγμιαία στάση καὶ συγχρόνως ἀρετὰ ἐπιτηδευμένη λόγῳ τοῦ τεντωμένου δεξιοῦ χερτοῦ παρουσιάζει ὁ *Vaticanus Gr. 1156* στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου (WEITZMANN, *Gospel Illustrations, Studies*, 1971, εἰκ. 243).

4. Πτηνόσχημο τὸ ὀνομάζει ὁ Strzygowski (STRZYGOWSKI, *Asiens bildende Kunst*, 1930, 119, εἰκ. 108).

5. Βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

Στό κάτω μέρος τῆς συνθέσεως καί ἀκριβῶς στή μέση παρουσιάζεται τὸ λουτρό τοῦ βρέφους. Ἡ μαία κάθεται σέ ἕνα σκαμνί μὲ χαμηλὴ πλάτη σέ θέση ἐντελῶς κατὰ κρόταφον. Ἡ πλευρὰ τοῦ σκαμνιοῦ ἔχει γιὰ διακόσμηση ἕνα ἀνεστραμμένο ἀνθέμιο ἐκφυλισμένης μορφῆς. Ἡ φθορὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας δὲν ἐπιτρέπει νὰ φανεῖ ἂν στή σκηνή τοῦ λουτροῦ συμμετέχει καί ἄλλο πρόσωπο ἐκτὸς ἀπὸ τῆ μαία. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ μαία καί τὸ λουτρό βρίσκονται ἀκριβῶς στό κέντρο, νομίζω ὅτι ἡ ἀρχὴ τῆς συμμετρίας δὲν ἀφήνει περιθώριο γιὰ ἄλλο πρόσωπο. Ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ εἶναι στοιχεῖο κληρονομημένο ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα.¹

Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας καταλαμβάνεται ἀπὸ πλοῦσια ἀρχιτεκτονήματα. Ἐνας τοῖχος ἐνιαῖος καί ἀδιάσπαστος, πού πιάνει ὅλο τὸ πλάτος τῆς συνθέσεως, ὑψώνεται ἀμέσως πίσω ἀπὸ τὶς μορφές. Ὁ τοῖχος αὐτὸς εἶναι τόσο συνηθισμένος στὰ γενέσια, πού γίνεται σχεδὸν ἀπαραίτητος. Ἄλλοτε εἶναι ψηλότερος καί ἄλλοτε χαμηλότερος καί πολλές φορές παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὴ μητέρα καί τὶς ἐπισκέπτριες.² Ἡ κατὰ τὰ ἄλλα ἀδιάθρονη ἐπιφάνειά του ποικίλλεται ἀπὸ τὸ ἰσοδομικὸ του χτίσιμο. Δὲν μπορεῖ νὰ ξεχωρίσει κανεὶς ἂν εἶναι ἀπὸ λαξευτὲς πέτρες ἢ τοῦβλα. Ἐπιστέφεται ἀπὸ μιὰ συνεχὴ ὀδοντωτὴ ταινία. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι τῆς Ἐλισάβετ παρουσιάζει δύο ὀριζόντιους κοσμητὲς ἀπὸ φιαλοστόμια. Πάνω ἀπὸ τὸ δεύτερο κοσμητὴ ὑπάρχει ὀδοντωτὴ ταινία καί πάνω ἀπ' αὐτὴν μιὰ ἐνιαία ἐπιφάνεια πού καταλαμβάνεται ἀπὸ ἕνα σιγμοειδὲς διηνηθισμένο κουφικόν.

Πάνω ἀπὸ τὸν τοῖχο προβάλλουν ἄλλα ἀρχιτεκτονήματα μὲ λεπτομερὴ ἀπόδοση, πού ὅμως δὲν διακρίνονται καλὰ λόγῳ τῆς φθορᾶς. Ἀριστερὰ ὑπάρχει ἕνα οἰκοδόμημα τρίκλιτο μὲ μιὰ τεράστια εἴσοδο πού φράσσεται μὲ δικτυωτό. Τὸ πλάγιο κλίτος ἔχει τοξωτὰ παράθυρα, ἐνῶ ὁ φωταγωγὸς τοῦ μεσαίου κλίτους ἔχει παράθυρα τετράγωνα. Ἡ στέγη ἀντὶ γιὰ κεραμίδια ἔχει ἕνα διακοσμητικὸ γεωμετρικὸ σχέδιο, ὅμοιο μὲ αὐτὸ πού στολίζει τοὺς κοσμητὲς τοῦ ἀριστεροῦ ἀρχιτεκτονήματος στὴ Σταύρωση. Δεξιὰ ὑπῆρχε ἄλλο κτήριο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζονται μόνο ἕνα ἴχνος διηνηθισμένου κουφικοῦ, ἕνας κατακόρυφος σταθμὸς μὲ πυκνὸ φυτικὸ ἐλικοειδὲς κόσμημα καί μιὰ μαιανδροειδὲς ὀριζόντια γραμμὴ, πού μᾶλλον πρέπει νὰ σημαίνει ἠγεμόνες κεραμίδες. Πάντως τὸ ἀρχιτεκτονικὸ αὐτὸ βάθος, στὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ ὁ μεγάλος ἰσοδομικὸς τοῖχος, δὲν ἔχει στιβαρότητα καί δίνει περισσότερὸ τὴν ἐντύπωση χειροτεχνήματος παρά οἰκοδομήματος.

1. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), 175, σμ. 68.

2. LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie (1964), 100.

Ἐκ τῆς ἐπιγραφῆ διακρίνεται μόνο ἓνα πιθάνο ΟΔ καὶ ἐλάχιστα ἕχνη ἀπὸ ἓνα ἢ δύο ἀκόμα γράμματα.

Παρατηρεῖται πὼς ἡ σύνθεσις εἶναι πολὺ λιτὴ σὰν σύνθεσις, περιλαμβάνοντας μόνο τὰ βασικὰ στοιχεῖα, καὶ οἱ ἐπισκέπτριες τῆς Ἑλισάβετ εἶναι μόνο δύο. Ἡ λιτότητα αὐτῆ, καθὼς καὶ ἡ εὐθυτενὴς στάσις τῆς Ἑλισάβετ, ποὺ δὲν ἐκδηλώνει κόπο ἢ ἀδυναμία, εἶναι στοιχεῖα ποὺ προσιδιάζουσι τὴν εἰκονογραφίαν τῶν γενεσίων τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα.¹

Συγκρίνοντας πᾶρα πάνω τὴ Γέννησις τοῦ Προδρόμου στὴν Καστάνια μὲ τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου στὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β', εἶδαμε ὅτι στὴν Καστάνια ὑπάρχει ἡ ἴδια ἐπιλογή τῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων, τὰ ὁποῖα ὅμως ἀποδίδονται διαφορετικῶς, μακριὰ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἀναγεννήσεως, μὲ συμβατικότητα καὶ στατικότητα.

Ἡ Γέννησις τοῦ Προδρόμου στὸ Παντελεήμονος 2 ἐξ ἄλλου ἔχει ἀκριβῶς τὰ ἴδια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα μὲ τὴν Καστάνια, ἀποδομένα ὅμως κατὰ ἓνα τρόπο πολὺ χονδροειδῆ καὶ χαλαρὸν. Ἀκόμα ἔχει τὸ λυγισμένον ἀριστερὸ γόνατον τῆς Ἑλισάβετ, ποὺ ὅμως διασταυρῶνεται μὲ τὸ δεξιὸ πόδι. Ἐπίσης ἔχει τὰ δικτυωτὰ στὰ ἀρχιτεκτονήματα. Ἀξιοπρόσεκτον εἶναι ὅτι πλᾶσι στὸ λουτρό ὑπάρχει ἡ λεπτομέρεια τῆς κανάτας. Αὐτὸ καθὼς καὶ ἡ προσπάθεια διαφοροποιήσεως ἀνάμεσα στὴ *serpentinata* κίνησις καὶ τὴν ἀγαλματώδη στάσις, ἀποδεικνύει περισσότερο ἀπὸ κάθε τι ἄλλο τὴν ὑπαρξὴ κάποιας σχέσεως ἀνάμεσα στὸ Παντελεήμονος 2 καὶ τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου στὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β'. Ἐπὶ πλέον ἐπειδὴ ὑπάρχει τόσο στενὴ εἰκονογραφικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὸ Παντελεήμονος 2 καὶ τὴν Καστάνια, ἀποδεικνύεται καὶ τῆς Καστάνιας ἡ συγγένεια μὲ τὸ πρότυπον αὐτὸ, ἔστω καὶ ἂν στὴν Καστάνια δὲν ὑπάρχει πιά ἕχνος διαφοροποιήσεως ἀνάμεσα στὴ *serpentinata* κίνησις καὶ τὴν ἀγαλματώδη στάσις καὶ ἔστω καὶ ἂν σήμερον πιά λόγῳ τῆς φθορᾶς δὲν μπορούμε νὰ διαπιστώσωμε τὴν ὑπαρξὴ ἢ τὴ μὴ ὑπαρξὴ κανάτας πλᾶσι στὸ λουτρό. Δηλαδή τὸ Παντελεήμονος 2 μὲ ὅλην τὴν χαλαρότητα γίνεται μιὰ γέφυρα ἀνάμεσα στὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' καὶ τὴν Καστάνια.

Ὁμοιότητα σημαντικὴ ὑπάρχει στὴν Καστάνια μὲ τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου, 1046-1061/7 μ.Χ., ὡς πρὸς τὴν διάταξιν τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων τῆς συνθέσεως καὶ ὡς πρὸς τὰ σχετικὰ μεγέθη τους, τηρουμένων βέβαια τῶν ἀναλογιῶν. Οἱ διαφορᾶς εἶναι ὅτι στὴν Καστάνια οἱ ἐπισκέπτριες εἶναι μόνο δύο καὶ ὄχι τρεῖς καὶ ὅτι τὰ ψηλὰ πᾶρισα ἀρχιτεκτονήματα ἐξουδε-

1. "Ε.ἀ. 99-105.

2. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), εἰκ. 12.

τερώνονται από το μεγάλο ισοδομικό τοίχο, που παρεμβάλλεται ανάμεσα σ' αυτά και τις μορφές. Στο Κίεβο ο τοίχος αυτός δεν φαίνεται να υπάρχει. Τα χέρια εξ' άλλου τῆς Ἐλισάβετ στην Καστάνια εἶναι σὰν νὰ ἔχουν χαμηλώσει και τὸ μὲν δεξιὸ δὲν ἀπλώνεται πιά πρὸς τὰ δῶρα τῶν ἐπισκεπτριῶν ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ δὲν κρατᾶ πιά τὸ μαφόριο στὸ μάγουλο, ἀλλὰ ἔχει κατέβει στὸ στήθος σὲ μιὰ κάπως ἐπιτηδευμένη κομπὴ στάση.¹

Στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου τοῦ Vaticanus Gr. 1156 λείπει ὁ τοίχος τοῦ βᾶθους, δύο γυναῖκες ἀντὶ μία ἀσχολοῦνται μὲ τὸ λουτρὸ και ἡ ἐπισκέπτρια εἶναι μόνον μία. Ὑπάρχει τὸ ἴδιο πνεῦμα συμβατικότητος ἀφ' ἐνὸς και ἐπιτηδεύσεως ἀφ' ἑτέρου. Ἡ συμβατικότητα ἔγκειται στὴ στατικότητα τῶν μορφῶν και στὴν ἀπόδοση τῆς ψυχολογίας. Ἡ ἐπιτήδευση βρίσκεται στὸ μὲν Vat. Gr. 1156 στὸ τεντωμένο χέρι τῆς ἐπισκέπτριας, πού ἀντιγράφει μὲ παρατραβηγμένο τρόπο τὸ χειρόγραφο Parma Palat. Gr. 5, στὴ δὲ Καστάνια στὴν κομπὴ και ἀφύσικη στάση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τῆς Ἐλισάβετ.² Ἐπὶ πλέον ὑπάρχει στὸ Γενέσιο τοῦ Vat. Gr. 1156 τὸ στοιχεῖο ἐκεῖνο τῆς Καστάνιας πού ὑπάρχει σὲ ὅλες τὶς συνθέσεις τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου. Εἶναι ἡ ἀναγωγή τῶν μορφῶν σὲ συμμετρικὰ γεωμετρικὰ συστήματα. Γιατὶ τὸ κρεβάτι τῆς Ἁγίας Ἄννας και τὸ σῶμα τῆς ἐπισκέπτριας στὸ Vat. Gr. 1156 ἀλληλοσυμπληρώνονται ἔτσι πού σχηματίζουν ἓνα ἀπόλυτα γεωμετρικὸ σχῆμα, πού στὴ μέση του ἀκριβῶς προβάλλει σὰν ὀμφαλὸς τὸ δῶρο πού κρατᾶ ἡ ἐπισκέπτρια μὲ τὸ τεντωμένο της χέρι.

Εἰκονογραφικὴ ὁμοιότητα παρατηρήθηκε ἐξ' ἄλλου και μὲ τὸ Γενέσιο τοῦ Δαβὶδ στὸ χειρόγραφο 7 (9) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν, 12ου αἰ. Ἐδῶ ὑπάρχει πάλι ὁ ισοδομικὸς ἀδιάσπαστος τοίχος, πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὰ ἀρχιτεκτονήματα και τὰ πρόσωπα, χαμηλότερος ὅμως και λιγότερο ἐντυπωσιακός.³

Στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 463 τὸ γενέσιο τοῦ Ἰωάσαφ, φ. 8 ν,⁴ ἔχει πάλι

1. Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς».

2. Γιὰ τὸ χειρόγραφο Parma Palat. Gr. 5 βλ. LAZAREV, Storia (1967), εἰκ. 244.

3. Δὲν νομίζω ὅτι εὐσταθεῖ ἡ γνώμη τῆς LAFONTAINE-DOSOGNE (Iconographie, 1964, 100) ὅτι ἀπὸ ἀδεξιότητα τοῦ ζωγράφου εἰκονίσθηκαν τὰ ἐνδύματα τῶν γυναικῶν μπρὸς ἀπὸ τὸν τοίχο. Πιστεύω πὼς ὁ ζωγράφος σκόπιμα τὰ εἰκόνισε, ἀφοῦ και τὰ πόδια τους ἔχουν ἀποδοθεῖ λεπτομερῶς. Τὸ γεγονός ὅτι διακρίνονται οἱ ἄρμυοι τῶν πλίνθων πίσω ἀπὸ τὰ ἐνδύματα ὑφείλεται στὴ γνωστὴ τεχνικὴ τῶν Βυζαντινῶν ζωγράφων, πού ζωγράφιζαν κατὰ στρώματα και δὲν συνήθιζαν νὰ ἐξαιροῦν τὰ μέρη ἐκεῖνα, πού ἀργότερα θὰ σκεπάζαν μὲ ἐπιζωγράφηση. Πρβλ. τὴ Σταύρωση τῆς Καστάνιας, ὅπου ἔχει ζωγραφιστεῖ ἐπιμελῶς τὸ ρούχο τοῦ Ἰουδαίου ἐνῶ ἐπρόκειτο νὰ σκεπαστεῖ ἀπὸ τὸ κρᾶνος τοῦ τελευταίου στρατιώτη και ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἐκατόνταρχου. Βλ. σχετικὰ στὰ κεφάλαια «Ἡ Σταύρωση», «Ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου» και «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ζωγραφικὴ κατὰ ἐπικλυπτόμενα στρώματα».

4. Θεσσαροὶ Β' (1975), εἰκ. 60.

τὰ ἴδια εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα μὲ μικρὲς παραλλαγές, δηλαδὴ τὸν τοῖχο τοῦ βᾶθους, καίτοι πολὺ χαμηλὸ, τὲς δύο ἐπισκέπτριες, ποὺ ἡ μία τεντώνει τὸ χέρι τῆς ὅπως ἡ ἐπισκέπτρια στὸν Vat. Gr. 1156, καὶ τὸ λουτρό τοῦ βρέφους, τοποθετημένο κάπως ἔκκεντρα μὲ δύο γυναῖκες ἑκατέρωθεν.

Ἀντίθετα ἡ εἰκόνα τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου σὲ ἐπιστύλιο τέμπλου τῆς Μονῆς Σινᾶ, 12ου αἰ., ποὺ ἀναφέρθηκε πάρα πάνω, ἐμφανίζεται πολὺ περισσότερο προχωρημένη.¹ Ἐγκαταλείπει τὴ λιτότητα τῆς εἰκονογραφικῆς συνθέσεως καὶ παρουσιάζει μορφὲς μὲ πολλὴ κίνηση καὶ σὲ ποικίλες στάσεις. Σημεῖο ἐπαφῆς ὅμως μὲ τὴν παράσταση τῆς Καστάνιας εἶναι ὁ πλοῦτος τῶν διακοσμητικῶν σχεδίων καὶ ἡ δυνατότητα ἐντάξεως καὶ τῶν δύο στὸ λεγόμενο style prééieux. Ἔτσι τὸ Γενεσίο τῆς Καστάνιας φαίνεται ὅτι στὴν εἰκονογραφία ἀκολουθεῖ πρότυπα παλαιά, ἐνῶ στὴν τεχνοτροπία ἀκολουθεῖ νεώτερες τάσεις. Αὐτὸν τὸν συνδυασμὸ τὸν ξαναβρίσκομε καὶ σὲ ἄλλες συνθέσεις τῆς ἴδιας ἐκκλησίας καὶ νομίζω ὅτι θὰ ἀποδειχθεῖ πὼς ἀποτελεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τοῦ ζωγράφου τῆς Καστάνιας.

13. Ὁ Δίκαιος Ζαχαρίας καὶ ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ

Στὸν κύλινδρο τῆς καμάρας, ποὺ σχηματίζεται μπρὸς ἀπὸ τὸ νότιο τύμπανο, τὸ ὁποῖο καταλαμβάνεται ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου, εἰκονίζονται ὀλόσωμοι ἀριστερὰ ὁ Δίκαιος Ζαχαρίας καὶ δεξιὰ ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσα (πίν. XXII καὶ XXIII).

Ὁ Ζαχαρίας, ποὺ φορεῖ τὴν κίδαρι τοῦ ἀρχιερέα, κρατᾷ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι θυμιατήρι καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ λιβανωτίδα, ὅπως ἀκριβῶς εἰκονίζεται στὸ χειρόγραφο τοῦ Κοσμᾶ Ἰνδικοπλεύστη.² Τὸ θυμιατήρι, ποὺ κρέμεται ἀπὸ τρεῖς ἀλυσίδες, εἶναι πολὺ κεινημένο ὅπως στὴν εὐλογία τοῦ Bobbio, γιατί οἱ ἀλυσίδες ἔχουν μιὰ ἀπότομη λοξὴ κατεύθυνση πρὸς τὸ πλάι. Τὸ ἀριστερὸ χέρι ποὺ κρατᾷ τὴ λιβανωτίδα δὲν φαίνεται ἂν εἶναι σκεπασμένο ἢ γυμνόν.³ Ἐκτὸς ἀπὸ τὲς πάρα πάνω λεπτομέρειες μπορεῖ ἀκόμα νὰ διακρίνει κανεὶς τὰ μακριὰ γένια καὶ τὰ πολὺ μακριὰ μαλλιά, ποὺ πέφτουν κυματιστὰ πάνω στὸν ὄμο. Ἴσως τὸ πρόσωπο ἦταν γυρισμένο ἀριστερὰ κοιτάζοντας πρὸς τὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Σ' αὐτὸ συνηγορεῖ ἡ κίνηση τοῦ θυμιατηριοῦ ποὺ παρατηρήθηκε προηγουμένως.

1. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 99 καὶ 101.

2. Γιὰ τὸ χειρόγραφο τοῦ Κοσμᾶ Ἰνδικοπλεύστη βλ. ΑΙΝΑΛΟΒ, *Hellenistic Origins* (1961), εἰκ. 26, ἢ GRABAR, *Imago clipeata, Fin de l'Antiquité* (1968), I, 610, καὶ III, πίν. 149 D, ἢ LAZAREV, *Storia* (1967), πίν. 99. Ἀπαρίθμηση ἀπεικονίσεων τοῦ Ζαχαρία στὸ ΔΡΑΝΔΑΚΗ καὶ λοιπῶν, ΠΑΕ 1978, 141, σημ. 2.

3. Γιὰ τὸ θυμιατήρι καὶ τὴ λιβανωτίδα βλ. ΠΑΛΛΑ, *Λειτουργικά - Ἀρχαιολογικά*, ΕΕΒΣ 1954, 158 κέ., ὅπου παραπέμπει καὶ ἡ μελέτη ΓΚΙΟΛΕ, *Θεολόγος Γαρδενίτσας, Λακωνικαὶ Σπουδαὶ* 1977, 43, σημ. 1. Βλ. καὶ LAZONIC, *Musée d'Art, Genava* 1977, 13.

Ἐπίσης διακρίνεται ἡ παρυφή τοῦ ἐνδύματος, πού ἀποδίδεται μὲ χρυσοκονδυλιές, καὶ τὸ δεξιὸ πόδι, πού ὑπερβαίνει πολὺ τολμηρὰ τὸ πλαίσιο τῆς συνθέσεως. Τὸ πόδι αὐτὸ εἶναι ζωγραφισμένο ἀξονικὰ στὸ σῶμα ἐνῶ τὸ ἄλλο πόδι ἦταν ἀκρι-ἀκρι κοντὰ στὸ πλαίσιο.¹ Ἐκεῖνο πού φαίνεται ἐξαίρεση μέσα στὴν ἐκκλησία εἶναι ὅτι ὁ Ζαχαρίας εἰκονίζεται μὲ κάποια βράχυνση, ἐνῶ ἀντίθετα οἱ ἄλλες μορφές, καὶ περισσότερο ἀπ' ὅλες ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ, πού βρίσκεται ἀκριβῶς ἀπέναντι, εἰκονίζονται μὲ ἐπιμήκυνση. Δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ζαχαρία ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή:

Ο ΔΗΚΕΟΣ ΖΑ[ΧΑΡ]ΗΑΣ

Ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ εἰκονίζεται ἐπίσης ὀρθία ἀλλὰ μὲ ὑπερβολικὴ ἐπιμήκυνση, συγχρόνως δὲ μὲ μιὰ τρομερὰ τολμηρὴ ὑπέρβαση τοῦ πλαισίου τῆς συνθέσεως, πού τὸ παραβιάζουν ὄχι μόνο τὸ ἀριστερὸ τῆς πόδι ἀλλὰ καὶ ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ἐνδύματος. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ τὸν Πρόδρομο νήπιο, πρὸς τὸν ὁποῖο στρέφει τὸ βλέμμα. Ἔτσι εἶναι ἐλαφρὰ γυρισμένη πρὸς τὸ κέντρο τῆς ἐκκλησίας, δηλαδὴ σὲ κατεύθυνση ἀντίθετη πρὸς τὴν παράσταση τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου.

Τὸ πρόσωπό τῆς ὡσειδὲς καὶ ὑπερβολικὰ μακρὺ, μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μεγάλα μάτια, κλίνει πρὸς τὸ παιδί πού κάθεται εὐθυτενὲς πάνω στὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι. Τὸ δεξιὸ τῆς χέρι ἐξ ἄλλου, πού σύμφωνα μὲ τὶς ὑπόλοιπες ἀναλογίες τοῦ σώματος εἶναι ἐξαιρετικὰ μακροδάκτυλο, ἀπλώνεται ὀριζόντια μπρὸς στὸ στήθος ἐπαναλαμβάνοντας τὸ ἴδιο ἐκεῖνο τοξωτὸ καὶ κάπως ἐπιτηδευμένο σχῆμα πού συναντοῦμε στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου καὶ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.² Οἱ ἄκριες τοῦ μαφορίου ἔχουν μιὰ παρυφή μὲ ἀραιοὺς μικροὺς σταυρούς, ἐνῶ ἡ ἐνδυμασία συμπληρώνεται ἀπὸ λῶρο καὶ μαργέλλιο χρυσοκέντητα μὲ καρδιόσχημο φυτικὸ κόσμημα ἀνάλογο μὲ τὸ κόσμημα στὴν ποδέα τῆς ἀψίδας. Κατὰ μῆκος τῶν παρυφῶν τοὺς εἶναι ραμμένα μαργαριτάρια. Ὁλόκληρο τὸ πλάτος τοῦ μαργέλλου παραβιάζει στὴ μία πλευρὰ τὸ πλαίσιο τῆς συνθέσεως. Τὸ μαφόριο, μὲ πλούσιες πτυχές καὶ ὑπερβολικὰ πλατύ, περιβάλλει ἓνα ὑπερβολικὰ λεπτὸ καὶ κιονόμορφο σῶμα.

Τὸ παιδί Ἰωάννης στρέφεται ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιά μὲ τὶς παλάμες του προτεταμένες σὰν σὲ δέηση. Τὸ εὐθυτενὲς του σῶμα ἔχει μιὰ στάση ἱεροπρεπή, ἐνῶ ἀντίθετα μιὰ ἐντύπωση φυσικότητας ἐπιδιώκεται μὲ τὴν ἄνιση κάμψη τῶν

1. Γιὰ τὴ θέση τῶν ποδιῶν βλ. σχετικὰ κατωτέρω κεφάλαιο «Πτυχολογία». Γιὰ τὴν ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου βλ. κεφάλαιο «Διάφορες παρατηρήσεις. Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων...»

2. Ἡ στάση αὐτὴ τοῦ χειροῦ πιθανῶς ἐπαναλαμβάνεται καὶ μιὰ τέταρτη φορὰ ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Παναγίας τῆς ἀψίδας.

ποδιῶν του καὶ μὲ τὴν ἀσυμμετρία στὴ στάση τῶν χειρῶν, γιατί τὸ δεξιὸ χέρι εἶναι ὑπερψωμένο σὲ μιὰ ἐλεύθερη κίνηση. Αὐτὴ ὅμως ἀκριβῶς ἡ κίνηση, ποὺ σπάει τὴ συμμετρία τῶν χειρῶν, ἐντάσσεται σὲ ἓνα ἄλλο γεωμετρικὸ καὶ συμμετρικὸ σύστημα, ποὺ ὀρίζει ὀλόκληρη τὴ σύνθεση. Τὸ δεξιὸ αὐτὸ χέρι τοῦ Προδρόμου βρίσκεται πάνω σὲ ἓνα κατακόρυφο ἄξονα, ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς Ἐλισάβετ καὶ συνεχίζεται εὐθὺς καὶ ἀδιάσπαστος στὸ λῶρο τοῦ ἐνδύματος. Τὸν ἄξονα αὐτὸ τέμνει σὲ ὀρθὴ γωνία τὸ τόξο, ποὺ ὑποδηλώνεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ πῆχυ καὶ τὸ δεξιὸ χέρι τῆς Ἐλισάβετ καὶ ποὺ καταλήγει στὸ ἀριστερὸ ἄκρο χέρι τῆς, ἀδιάφορο ἂν αὐτὸ εἶναι σκεπασμένο ἀπὸ τὸ ἱμάτιο καὶ ἀδιάφορο ἂν τὸ τόξο διακόπτεται σὲ ἓνα σημεῖο του. Ἔτσι σχηματίζεται ἓνας μεγάλος σταυρός, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ σπονδυλικὴ στήλη τῆς συνθέσεως.

Δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Ἐλισάβετ ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή:

[H] *AGHA ELISABE* (χωρὶς τελικὸ ταῦ).

Ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ σπάνια εἰκονίζεται μόνη καὶ ὀλόσωμη ἐκτὸς εἰκονογραφικῆς συνθέσεως.¹

14. Ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἐπιφανειῶν τοῦ τροῦλλου καὶ γύρω ἀπὸ αὐτὸν

Προφανῶς στὴν κορυφὴ τοῦ τροῦλλου ὑπῆρχε ὁ Παντοκράτωρ καὶ πιὸ κάτω τέσσερις μορφές ὄρθιες, λίγο-πολύ μετωπικές, ἀνὰ μιὰ ἀνάμεσα σὲ κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσερα παράθυρα τῆς σφενδόνης. Ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα δὲν σώζεται ἀπολύτως τίποτα, γιατί τὸ πάνω μέρος τοῦ τροῦλλου εἶχε κατεδαφισθεῖ. Στὴ σφενδὸνη σώζονται ἴχνη μόνο ἀπὸ τὶς δύο μορφές στὸ ἀνατολικὸ ἡμισυ, δηλαδὴ οἱ χρυσοκέντητες παρυφές τῶν ἐνδυμάτων καὶ τὰ τσαγκία (πίν. XXIV καὶ XXV). Ἐπίσης σώζεται στὴ θέση του ἓνα πολὺ μικρὸ κομμάτι πτυχολογίας στὸ ὕψος περίπου τοῦ γόνατος τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς δύο μορφές, αὐτῆς ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ βόρειο καὶ τὸ ἀνατολικὸ παράθυρο. Τέλος σώζονται ἐλάχιστα σπαράγματα τοιχογραφήσεως μὲ διακοσμητικὰ σχέδια πάνω σὲ λαξευτὲς πέτρες, ποὺ βρέθηκαν στὸ χῶρο γύρω ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν καὶ ποὺ προέρχονται σίγουρα ἀπὸ τὸ πάνω μέρος τοῦ τροῦλλου ποὺ εἶχε κατεδαφισθεῖ. Τὰ σπαράγματα αὐτὰ εἶναι πολὺ λίγα καὶ μικρά. Μερικὰ προέρχονται ἀπὸ τὶς ἄντυγες τῶν παραθύρων τοῦ τροῦλλου.

Κάτω ἀπὸ τὴ βάση τοῦ τροῦλλου, στὶς ἐπιφάνειες ποὺ δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στὸ ἀνατολικὸ ἡμισυ τῆς βάσεως καὶ τὴν κύρια καμάρα εἰκονίζεται ὁ

1. Ἐκτὸς εἰκονογραφικῆς συνθέσεως, ἀλλὰ δευμένη καὶ ἔχι βρεφοκρατοῦσα, βρίσκεται στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Arkhazy (Babić, Chappelles-Annexes, 1969, 123 κέ.).

Ἀρχάγγελος Οὐριήλ ἐν προτομῇ μέσα σὲ στηθᾶριο ἔχοντας δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ ἓνα τετράμορφο (πίν. XV). Ὁ ἀρχάγγελος φορεῖ αὐτοκρατορικὴ στολή μὲ χρυσοκέντητο λῶρο, πάνω στὸν ὁποῖο εἶναι ραμμένα μαργαριτάρια. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ μαργαριτοκόλλητο σκῆπτρο καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ σφαίρα.¹ Στὸ κεφάλι του φορεῖ τὴ συνήθη ταινία. Τὸ ἐσωτερικὸ τῶν φτερῶν του ἀποδίδεται φολιδωτὸ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ μὲ ψαροκόκκαλο.

Τὰ τετράμορφα ἔχουν διπλωμένα πολυόμματα φτερά μὲ τὸ κεφάλι τοῦ ἀγγέλου στῆ μέση καὶ μὲ χέρια καὶ πόδια, σὰ ὅποια λόγω τῆς φθορᾶς δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ἂν ὑπῆρχαν τὰ στίγματα. Στὰ πλευρὰ τοῦ ἀριστεροῦ τετράμορφου δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ διακρίνονται ὁ λέων καὶ ὁ βοῦς σχεδὸν ἀνθρωπόμορφοι. Στὸ πλευρὸ τοῦ δεξιοῦ τετράμορφου σώζεται δυσδιάκριτο τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο σύμβολα, βοῦς ἢ λέων, ἐπίσης ἀνθρωπόμορφο, καὶ ψηλά, στῆ διασταύρωση τῶν φτερῶν, ὁ ἀετὸς μὲ τὸ κεφάλι γυρισμένο στὸ πλάι καὶ μὲ φτερὰ φολιδωτὰ, κλειστὰ μὲν ἀλλὰ ἀνασπασμένα.

Μέσα στὸ μέταλλο τοῦ ἀρχαγγέλου σώζεται τὸ ὑπόλοιπο τῆς ἐπιγραφῆς:

ΟΥΡΗΥΛ. Στὰ διαστήματα ἀνάμεσα στὸ μέταλλο καὶ τὰ τετράμορφα ἀναγράφεται δύο φορές ἡ ἐπιγραφή: ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ.

Στὶς ἀπέναντι ἐπιφάνειες, ἐκεῖνες δηλαδή πού δημιουργοῦνται ἀνάμεσα στὸ δυτικὸ ἥμισυ τῆς βάσεως τοῦ τρούλλου καὶ τὴν κύρια καμάρα, ἡ σύνθεση ἦταν ἀνάλογη. Σώζονται μέσα σὲ μέταλλο ἔχνη ἀγγέλου μὲ κεντητὴ στολή, τὴ σφαίρα καὶ φτερὸ φολιδωτὸ στὸ ἐσωτερικὸ του. Στὸ πλάι ὑπάρχει ἓνα σεραφεῖμ μὲ ἀνοιχτὰ φτερά, πού καταλαμβάνουν ἀριστοτεχνικὰ τὴν ἐπιφάνεια. Ψηλά, μέσα στὸ ἀνοιγμα πού δημιουργοῦν μεταξὺ τους οἱ ἄκριες τῶν δύο φτερῶν, διακρίνεται ἡ ἐπιγραφή ΑΓΙΟΣ. Ἡ φθορὰ δὲν ἀφήνει νὰ φανεῖ ἂν ἡ λέξη ἦταν γραμμένη μία ἢ τρεῖς φορές. Τὰ φτερὰ τῶν σεραφεῖμ ἔχουν μιὰ ιδιαίτερα ὠραία διάταξη, πού προσαρμόζεται θαυμάσια στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή.

Αὐτὲς οἱ δύο ἐπιφάνειες, καθὼς ζώνουν ἀπὸ κάτω καὶ περιβάλλον τὴ βάση τοῦ τρούλλου, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς μιὰ ἐπέκταση τῆς σφενδόνης. Παράλληλα καὶ ἡ διακόσμησή τους πιθανὸν νὰ συνανήκει μὲ τὴ διακόσμηση τοῦ τρούλλου.² Γι' αὐτὸ καὶ πρέπει νὰ συνεξετασθεῖ μὲ αὐτήν.

1. Γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ σκῆπτρου καὶ τῆς σφαίρας τοῦ κόσμου, πού κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι βλ. MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 96-97.

2. Βλ. σχετικὰ DEMUS, Sicily (1949), 210-211 καὶ 216. Πρβ. καὶ τὴ φαινομενικὴ διάσταση ἀνάμεσα στὴν ἔρμηνεία τῶν MEGAW-HAWKINS καὶ τῆς HADERMANN-MISGUICH γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν σφαιρικῶν τριγώνων στὸ Περαχωριὸ (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 287, καὶ HADERMANN-MISGUICH, Κυπρολογικὸ Συνέδριο, 1969, 47). Εἰδικὰ γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Παντοκράτορα βλ. βιβλιογραφία εἰς HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 226, σμμ. 753. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἀλεποχώρι (1978), 15, σμμ. 18. DEMUS, Sicily

Πρόβλημα δημιουργούν οι τέσσερις μετωπικές μορφές ανάμεσα στα παράθυρα της σφενδόνης. Υπάρχουν δύο δυνατότητες. Ή να αποτελούσαν μία ζώνη προφητών γύρω από τον Παντοκράτορα ή να ήταν άγγελοι που κρατούσαν στα ανασηκωμένα χέρια τους το μετάλλιο με τον Παντοκράτορα, όπως συμβαίνει π.χ. στο Κεραμί της Νάξου.¹

Ή από απόψεως ένδυμασίας οι δύο μορφές μπορούν κάλλιστα να είναι είτε άγγελοι είτε οι δύο προφητάνακτες από την παραδοσιακή χορεία των προφητών. Οι άγγελοι ως γνωστόν άλλοτε εικονίζονται με την αρχαία ένδυμασία και άλλοτε με την αυτοκρατορική στολή ή τη στολή Βυζαντινών πατρικίων.² Ή εναλλαγή αυτή μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης στολής συμβαίνει και μέσα στην ίδια την εκκλησία της Καστανίας, όπου οι άγγελοι οι δορυφορούντες την Παναγία φορούν τη βυζαντινή ένδυμασία, ενώ οι άγγελοι της Αναλήψεως και της Βαπτίσεως φορούν την αρχαία.³ Αντίστοιχα μεταξύ των προφητών οι Δαβίδ και Σολομών συνήθως είναι ντυμένοι βυζαντινά.⁴ Επομένως ή ένδυμασία δεν μπορεί να διαφωτίσει.

Αν τώρα θεωρήσουμε ότι οι επιφάνειες κάτω από τη βάση του τρούλλου αποτελούν μια δεύτερη ζώνη γύρω από τον Παντοκράτορα, ή εικονογράφησή τους είναι πολύ κατάλληλη, γιατί τα στηθάρια αρχαγγέλων και οι δυνάμεις αποτελούν ένα από τα βασικά θέματα, με τα όποια διακοσμούνται κατά κανόνα οι ζώνες που περιβάλλουν τον Παντοκράτορα. Το θέμα αυτό μάλιστα γίνεται εξαιρετικά αγαπητό στον 12ο αιώνα.⁵ Στην περίπτωση όμως που θα υποθέσουμε ότι στην πρώτη ζώνη, δηλαδή στη σφενδόνη του τρούλλου, εικονίζονται προφήτες,

(1949), 199-203, 306. Βλ. κυρίως DUFRENNE, Programmes iconographiques des coupes, L'Information d'Histoire de l'Art (1965), 185-199, εικ. 1-11. Βλ. επίσης MATTHEWS, Dome Pantocrator, Συνέδριο 'Αθηνών 1976. Της ίδιας, The Pantocrator (1976). Της ίδιας, Pantocrator, Or. Christ. Per. (1978), 442-462. Για τον άπο του τετράμορφου βλ. Μουτσόπουλος — Δημητρούλλης, Γεράκι (1981), εικ. 176.

1. Για τα εικονογραφικά προγράμματα όπου ζώνη από προφήτες περιβάλλει τον Χριστό βλ. DUFRENNE, Programmes iconographiques des coupes, L'Information d'Histoire de l'Art (1965), 185-199, εικ. 1-11. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 206, σημ. 669. POPOVICH, Prophets in the Drums, Third Annual Byzantine Studies Conference (1977), 53-54. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα στο Κεραμί Νάξου βλ. ΑΔ 28, 1978, Χρονικά, πίν. 516α. Φωτογραφία ενός των αγγέλων δημοσιεύεται εις ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Πρόμος Παλαιολόγειος Αναγέννησις, ΔΧΑΕ 1964-65, πίν. 56.

2. Για την εξέλιξη της στολής των αγγέλων βλ. MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 96-97.

3. Βλ. σχετικά MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 96-97, όπου θεωρείται ότι το πρώτο παράδειγμα αγγέλου με τη σύγχρονη στολή παρουσιάζεται σε ανάγλυφο του Alahan του 5ου αί. Για την ένδυμασία των αγγέλων γενικότερα βλ. και ANDBERG, Filetino, Institutum Romanum Norvegiae (1969), 129, σημ. 3, όπου και ή παλαιότερη βιβλιογραφία.

4. Πρβ. το Δαφνί (DIEZ-DEMUS, 1931, εικ. 54 και 55) την Ανάσταση στο Ευαγγελιοτάριο της Λαύρας (Θησαυροί Γ', 1979, εικ. 6) και τον Δαβίδ όπως συνήθως εικονίζεται ιδιόσωμος στα Ψαλτήρια.

5. DUFRENNE, Programmes iconographiques des coupes, L'Information d'Histoire de l'Art (1965), 189-194, εικ. 1-11. Για τα εικονογραφικά προγράμματα, όπου ζώνη από αγγέλους και δυνάμεις σε διάφορους τύπους, στάσεις και συνδυασμούς περιβάλλει τον Παντοκράτορα του τρούλλου κυρίως στον 12ο αιώνα, αλλά

έχομε τὸ ἀνυπέρβλητο ἐμπόδιο ὅτι ἐδῶ ἡ ζώνη τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων βρίσκειται κάτω ἀπὸ τῆς ζώνης τῶν προφητῶν, ἐνῶ πρέπει νὰ εἶναι πάνω ἀπ' αὐτή, ἀμέσως μετὰ τὸν Παντοκράτορα, γιατί ἱεραρχικά οἱ ἀγγελικὲς δυνάμεις εἶναι ἀνώτερες ἀπὸ τοὺς προφήτες ἢ τοὺς ἀποστόλους, ὄντας καθαρὰ πνευματικὲς ὑποστάσεις, ἐνῶ ἐκεῖνοι εἶχαν κάποτε ὄλική ὑπόσταση. Καὶ ἡ ἱεραρχία εἶναι πάντα πολὺ σεβαστὴ στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ θὰ ἦταν ἴσως κάπως ὑπερβολικὸ νὰ εἰκονίζονται τόσο πολλοὶ ἄγγελοι, σὲ δύο μάλιστα ζῶνες, σὲ μιὰ τόσο μικρὴ ἐκκλησία, ὅπου κατ' ἀνάγκη ἡ εἰκονογραφία περιορίζεται στὴ συνοπτικότερη δυνατὴ ἀπόδοση τῶν πρὸ βασικῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων. Ὅμως ἀνάλογο παράδειγμα μὲ ἀγγέλους καὶ ἀγγελικὲς δυνάμεις διατεταγμένες σὲ δύο ζῶνες κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλλο ὑπάρχει στὴ μικρὴ ἐκκλησία τῶν Ταξιαρχῶν στὴ θέση Νιόκαστρο μετὰξὺ Μεγάλης Καστάνιας καὶ Σαϊδόνας.¹ Ἡ δυσκολία δὲν ἐγκριεῖται ἐκεῖ. Ἄλλωστε οἱ ζῶνες ποὺ περιλαμβάνουν ἀποκλειστικὰ ἀγγελικὲς δυνάμεις ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ τοὺς τέσσερις βασικοὺς τύπους τῆς εἰκονογραφίας τῆς σφενδόνης ὅταν στὸν τροῦλλο εἰκονίζεται ὁ Παντοκράτωρ.² Ἡ δυσκολία ἐγκριεῖται στὸ ὅτι ἂν ὑποθέσουμε πῶς οἱ τέσσερις μορφές τῆς σφενδόνης εἶναι ἄγγελοι, πάλι τὰ τετράμορφα καὶ τὰ σεραφεῖμ ἐπρεπε νὰ βρίσκονται ὑψηλότερα, γιατί οἱ δυνάμεις εἶναι περισσύτερο ἀφηρημένες καὶ περισσότερο ἀποπνευματοποιημένες ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους, ποὺ εἰκονίζονται μὲ ἀνθρώπινη μορφή καὶ ὁλόσωμοι.

Θὰ μπορούσε ἴσως κανεὶς, μὲ μεγάλῃ προσπάθεια νὰ ἀφαιρέσει τὴν ἔννοια τῆς ζώνης ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῶν ἐπιφανειῶν ποὺ βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὴν βάση τοῦ τροῦλλου, καὶ νὰ πεῖ ὅτι τὰ τετράμορφα καὶ τὰ σεραφεῖμ βρίσκονται στὴν παλαιὰ παραδοσιακὴ θέση τους στὶς ἐπιφάνειες ἐκεῖνες ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὰ κανονικὰ σφαιρικὰ τρίγωνα. Ὅμως παρατηροῦμε ὅτι ὅταν ὑπάρχουν ζῶνες

καὶ μετὰ, βλ. ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀνωτέρω μελέτη τῆς DUFRENNE τὰ κάτωθι: MILLET, Dalmatique (1945), 64 κέ. DEMUS, Sicily (1949), 199-200, 203, 210-211, 212-213, 216, 220-222, 306, 311, 312, σσμ. 460, 467. GRABAR, Iconoclasme (1957), 234-241 καὶ 241-257. LAFONTAINE-DOSOGNE, Theophanies-Visions, Synthronon 1968, 135-143, εἰκ. 1-9. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 287. HADERMANN-MISGUICH, Κυπρολογικὸ Συνέδριο 1969, 43-49. GRIGORIADOU, Κυπρολογικὸ Συνέδριο 1969, 37-41. ΜΟΥΡΙΚΗ, Εὐαγγελίστρια Γερακίου, AE 1971, Χρονικά, 1-7, πίν. Α'-Γ'. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Ἀνάληψη, ΕΕΠΣΑΠΘ 1974, 80-81. ANDREESCU, Torcello, I-II, DOP 1972, 190-193. MEGAW, Cyprus Metropolitan or Provincial, DOP 1974, 86. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Corso ravennate (1975), 339-340. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 190-191. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 123-124. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασιτίας, ΔΧΑΕ 1977-1979, 37-38 (γιά τὴ Χρυσοφάνεια τῆς Λακωνίας). ΜΟΥΡΙΚΗ, Fetihye (1978), 43-73. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Ἰερόθεος, AAA 1978, 116-129. MILJKOVIĆ-PEPEK, Veljusa (1969), 156, σχ. 3. MILLET, Mistra (1910), πίν. 135. Βλ. καὶ FROLow, Deux sermons, REB 1945, 63-69.

1. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1976, 233.

2. DUFRENNE, Programmes iconographiques des coupoles, L'Information d'Histoire de l'Art (1965), 193.

προφητῶν ἢ ἀπόστολοι, εἶτε τῆς Ἀναλήψεως εἶτε ὄχι, πάνω στὴ σφενδόνη, τότε σπανίως ὑπάρχουν οἱ δυνάμεις στὰ σφαιρικά τρίγωνα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περίπτωση τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν, 1028 μ.Χ., καὶ τὴν περίπτωση τοῦ Περαχωριοῦ, 1160-1180 μ.Χ.¹ Ἴσως μάλιστα αὐτὴ ἡ ἀνατροπὴ τῆς ἱεραρχίας νὰ ὑπῆρξε ἡ αἰτία ποὺ τόσο γρήγορα ἐγκαταλείφθηκε ἡ συνήθεια τῆς ἀπεικόνισεως τῶν δυνάμεων στὰ σφαιρικά τρίγωνα, ὅπου ζωγραφίζονται πιά οἱ εὐαγγελιστές,² ἐνῶ οἱ δυνάμεις ἄρχισαν νὰ εἰκονίζονται ἀκόμα πιὸ ψηλά ἀπὸ τοὺς προφῆτες σὲ ἕνα δακτύλιο ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν προφητῶν.³ Ὡς πρὸς τὰ στηθάρια τῶν ἀρχαγγέλων θὰ μπορούσε νὰ προβληθεῖ ἡ δικαιολογία ὅτι ἡ παρουσία τους σὲ μιὰ τέτοια θέση δὲν εἶναι μοναδική. Π.χ. στὸν Ἀη-Στράτηγο Μπουλαριῶν ὑπάρχει ἀπὸ ἕνα στηθάριο ἀγγέλου σὲ κάθε μέτωπο τῶν τεσσάρων κυρίων καμαρῶν, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ σφενδόνη στὴν ὁποία εἰκονίζονται προφῆτες.⁴ Στους Μπουλαριούς ὅμως ἡ ἐντύπωση μετριάζεται, γιατί πάνω ἀπὸ τὴ ζώνη τῶν προφητῶν παρεμβάλλεται ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ τὸν Παντοκράτορα ἕνας δακτύλιος ἀπὸ δυνάμεις ὅπως παρατηρήθηκε προηγουμένως.⁵ Κάτι τέτοιο θὰ ἦταν δύσκολο στὴν Καστάνια ἐλλείψει χώρου.

Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο, ποὺ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἰσχυρισθεῖ κανεὶς ὅτι μετριάζει τὴν ἐντύπωση τῆς ἀνατροπῆς τῆς ἱεραρχίας, εἶναι ὅτι οἱ ἀρχάγγελοι εἰκονίζονται μέσα σὲ στηθάρια καὶ ὅτι τὸ στηθάριο μὲ τὸ νὰ περικλείει τὴν εἰκονιζόμενη μορφή τὴν ἀποσυσχετίζει ἀπὸ ὅ,τι βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτὸ καὶ τὴν ἀποσυνδέει ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες παραστάσεις. Κατὰ τὸν Grabar τὰ μετάλλια στὴν παλαιохριστιανικὴ ἐποχὴ ἐχρησιμοποιοῦντο εὐρύτατα γιὰ νὰ εἰκονίσουν νεκρούς

1. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 287, σμ. 25.

2. Π.χ. στὸ Κεραμί Νάξου, 1260-1270 μ.Χ., ποὺ ἀναφέρθηκε πάρα πάνω, στὰ σφαιρικά τρίγωνα εἰκονίζονται εὐαγγελιστές.

3. Πρβ. π.χ. τὸν Ἀη-Στράτηγο Μπουλαριῶν Μάνης, 12ου αἰ. (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, σχέδιο εἰκόνας 3) καὶ τὴν Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτας, 1283-1296 (ΟΡΑΝΔΟΣ, Παρηγορήτισσα, 1963, πίν. 1, 6, 7, 8, 9, 10 καὶ MANGO, Architettura bizantina, 1974, εἰκ. 283). Γιὰ τὶς διάφορες μορφές τῶν δυνάμεων, γιὰ τὴν ἐρμηνεία τους, γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ἀπεικονίζονται καὶ τὶς θέσεις ὅπου ἀπεικονίζονται βλ. MENDEL, Musées Impériaux Ottomans (1914), 545, ὅπου καὶ παλαιότερη βιβλιογραφία. MICHL, Engelkult, Reallexikon für Antike und Christentum, V (1962), 199. MILLET, Dalmatique (1945), 64. FROLOW, Deux sermons, REB 1945, 43-91. ИМ, Apsismalerei (1960), 26, 27, πίν. XIV₂. AINALOV, Hellenistic Origins (1961), 54. DUFRENNE, Programmes iconographiques des coupoles, L'Information d'Histoire de l'Art (1965), 185 κέ. MANGO, Materials (1962), 30, 85-86, 98 (ὅπου ὅμως ἡ διάκριση ποὺ γίνεται εἶναι κάπως συγκεχυμένη). DEMUS, Sicily (1949), 220-221 (ὅπου γίνεται καλὴ διάκριση προκειμένου γιὰ τὸ σαυροθόλιο τῆς Cefalu) καὶ σ. 314-313, 350, σμ. 460. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 187, σμ. 612. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΕΛΑΔΙΝΗ, Ἄγγελος Ἀνδρέας Κυθήρων, AAA 1975, 188. VELMANS, Kincvisi, CArch 1978, 147-161, εἰκ. 4 καὶ 5. Γιὰ τοὺς ἀγγέλους βλ. ТАТИЌ-DJURIĆ, Engel (1962). VON RINTELEN, Erzengel Michael und Madonna (1967). BEREFELT, Winged Angel (1968). HEISER, Engel (1976). RÖHLANDS, Erzengel (1977). MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 96-97.

4. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), σχέδιο εἰκόνας 3 καὶ πίν. 15.

5. Βλ. σμ. 3.

ή άπόντες, δηλαδή πρόσωπα που ήταν άπόντα σωματικά, αλλά παρόντα ψυχικά στην εικονιζόμενη σκηνή.¹ Έτσι θά μπορούσαμε νά πούμε ότι τὸ μετάλλιο άσκει μιὰ λειτουργία περίπου αντίθετη με τῆς μάντορλας. Ἡ μάντορλα χαρίζει μιὰ υπερφυσική άκτινοβολία επιβεβαιώνοντας συγχρόνως τὴν παρουσία τῆς άκτινοβολίας αὐτῆς καθὼς καὶ τοῦ φορέα τῆς μέσα στὸν τόπο καὶ τὸν χρόνο. Κάνει δηλαδή τὴν παρουσία τοῦ εικονιζόμενου προσώπου πιὸ συγκεκριμένη ἔστω καὶ ἂν τοῦ δίνει μιὰ υπερκόσμια δύναμη καὶ ποιότητα. Φέρνει τὸ υπερκόσμιο στοιχείο μέσα στὰ ἐγκόσμια. Ἀντίθετα τὸ μετάλλιο ἀπομακρύνει, ἀφαιρεῖ τὴν ὕλική ὑπόσταση καὶ μεταθέτει ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου τὸ εικονιζόμενο πρόσωπο. Εἶναι ἡ ἴδια ἀρχὴ με τὴν ὁποία μπορεῖ νὰ βλέπει κανεὶς δύο εικονογραφικά θέματα ἐπιτεθειμένα τὸ ἓνα πάνω στὸ ἄλλο στὴν ἴδια ζωγραφική ἐπιφάνεια.² Στὴν ἐποχὴ ὅμως αὐτῆ, δηλαδή ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα καὶ μετὰ, ἦταν πιὰ τόσο διεδεδομένη ἡ χρῆση τῶν μεταλλίων ἢ στηθαρίων στὴν εικονογραφία, πού τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ εἶχαν χάσει τὸν συμβολισμό τους καὶ νὰ τὰ ἔβλεπε ὁ πιστὸς χωρὶς τὴν τρίτη διάστασή τους, στὸ ἴδιο ἐπίπεδο με τὴν ὑπόλοιπη ζωγραφική ἐπιφάνεια.³

Έτσι τὸ ἐρώτημα γιὰ τὸ τί ἀπεικονιζόταν στὴ σφενδὸν θά πρέπει νὰ μείνει ἀνοιχτό.

Ὡς πρὸς τὴν ἐπιγραφή *ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ*, εἶναι γνωστὸ ὅτι ἀποτελεῖ τὴν ἐπίκληση, με τὴν ὁποία ἀρχίζει ὁ Χερουβικός Ὑμνος.⁴ Τὴν ἐπιγραφή αὐτὴ ἔχουν συνήθως ἐπάνω τους γραμμένη τὰ λάβαρα πού κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι πού δορυφοροῦν τὸν Χριστό.⁵ Σίγουρα ἀντιγράφει ρωμαϊκά πρότυπα.⁶ Στὸ Monreale οἱ λέξεις *Sanctus Sanctus Sanctus*, πού εἶναι ἡ μετάφραση τοῦ *ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ*, βρίσκονται γραμμένες ὄχι σὲ λάβαρα, ἀλλὰ στὸ χρυσὸ βάθος πλάι στὰ χερουβείμ καὶ τὰ σεραφείμ.⁷ Αὐτὸ πρέπει νὰ σημαίνει κάποια ἀλλαγὴ νοήματος.

1. GRABAR, *Imago clipeata*, Fin de l'Antiquité (1968), I, 607-613, καὶ III, πίν. 146-153.

2. GRIGORIADOU, Κυπριολογικὸ Συνέδριο (1969), 38 (double grille). Βλ. ἀνωτέρω περὶ τῆς εικονογραφίας τῶν Ἱεραρχῶν τῆς Ἀψίδας, σ. 23-24, καὶ τῆς Ἀναλήψεως, σ. 33.

3. Γιὰ τὴν εὐρεία χρῆση τῶν μεταλλίων στὸ 12ο αἰώνα βλ. DEMUS, Sicily (1949), 312, σμμ. 467, στὸν ὁποῖο παραπέμπει μεταξὺ ἄλλων ὁ ANDBERG, Filetino, Institutum Romanum Norvegiae (1969), 132, σμμ. 7. Βλ. ἐπίσης MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 287.

4. MILLET, Dalmatique (1945), 53. GRABAR, Iconoclasm (1957), 242. DUFRENNE, Programmes iconographiques de Mistra (1970). HADERMANN-MISGUICH, Κυπριολογικὸ Συνέδριο 1969, 47. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 191. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 123.

5. Πρβ. πρόχειρα τοὺς ἀρχαγγέλους στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο in Classe τῆς Ραβέννας, 70 αἰ. (DEICHMANN, Ravenna, III, 1958, πίν. 402, 403), στὴν Κοίμηση τῆς Νικαίας (LAZAREV, Istorija, 1948, πίν. 6), στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου, 1100 αἰ. (BON, Bisanzio, 1975, πίν. 68) ἢ τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (LAZAREV, Istorija, 1948, πίν. 74α).

6. Ἀναλογίες παρουσιάζει ἡ ἐπιγραφή in nomine XPI vincas semper στὸ λάβαρο τοῦ αυτοκράτορα Ὁυαρίου στὸ ἐλεφάντινο δίπτυχο τοῦ Πρόβου, 406 μ.Χ. (KITZINGER, Byzantine Art in the Making, 1977, εἰκ. 70, σ. 37 καὶ WEITZMANN, Age of Spirituality, 1979, εἰκ. 4 στή σ. 5).

7. DEMUS, Sicily (1949), 311-312, σμμ. 469.

Στήν Καστάνια, όχι μόνο δὲν βρίσκονται οἱ ἐπιγραφές *AGIOS AGIOS AGIOS* πάνω σὲ λάβαρα, ἀφοῦ λάβαρα δὲν κρατοῦν οἱ ἄγγελοι, ἀλλὰ ἐπὶ πλέον εἶναι γραμμένες ἔξω καὶ ἀπὸ αὐτὰ τὰ στηθάρια τῶν ἀγγέλων. Νομίζω ἐπομένως ὅτι πρέπει νὰ εἶναι ἀποσυσχετισμένες ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους, ὅσο καὶ ἂν τὰ μέταλλα ἔχουν χάσει τὴ μονωτική τους ἰκανότητα. Ἄν συμβαίνει αὐτό, τότε οἱ ἐπιγραφές ἐδῶ ἔχουν καθαρὰ τὴν ἔννοια τῆς ἐπικλήσεως καὶ ἐπομένως τὴν ἔννοια ἑνὸς ὕμνου, τὸν ὁποῖο ψάλλουν οἱ δυνάμεις πρὸς τὸν Χριστό.¹ Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο νόημα ὑπάρχει στὸ Περαχωριό, ὅπου δὲν ἐπαναλαμβάνεται πολλές φορές ἡ ἀρχική ἐπικλήση ὅπως γίνεται στὴν Καστάνια, ἀλλὰ ἀναγράφεται ὀλόκληρος ὁ ὕμνος.² Ἴσως στὴν Καστάνια ἡ πολλαπλὴ καὶ κατ' ἐπανάληψη ἀναγραφή τῆς ἐπικλήσεως σημαίνει ὅτι ταυτόχρονα ἐν χορῶ ψάλλουν οἱ δυνάμεις, καὶ κάθε μία ἀπὸ τὶς ἐπιγραφές *AGIOS AGIOS AGIOS* συμβολίζει τὴ φωνὴ τοῦ παρακείμενου τετράμορφου ἢ σεραφεϊμοῦ. Εἶναι δηλαδὴ μιὰ ὀπτική ἀπόδοση ἤχου. Ἀνάλογες εἶναι οἱ ἐπιγραφές ποῦ συνοδεύουν τοὺς ἡγεμόνες ἀγγέλους τῆς Ἀναλήψεως καὶ ποῦ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὰ λόγια τῶν ἀγγέλων ἀποδομένα πιστὰ σὲ εὐθὺ λόγο³, ὅπως συνηθίζεται στὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀναλήψεως.

Σὲ κάθε περίπτωση οἱ ἄγγελοι καὶ οἱ δυνάμεις ἐδῶ φαίνεται ὅτι ἀνήκουν σὲ μιὰ μικρὴ καὶ συνοπτικὴ *Majestas Domini*, μὲ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα στὴν κορυφὴ τοῦ τροῦλλου, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ τί εἰκονίζοταν στὴν πρώτη ζώνη. Ἡ γνώμη ὅτι ὁ τροῦλλος καταλαμβάνεται ἀπὸ ἓνα εἶδος *Majestas Domini* ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ ὅλο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἐκκλησίας. Εἶναι δηλαδὴ μέσα στὸ πνεῦμα, ποῦ διέπει τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, νὰ δραματισθεῖ κανεὶς τὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς ἐκκλησίας νὰ ἀναπτύσσεται πρὸς τὰ ἑπάνω κλιμακωτὰ παρακολουθώντας τὶς τρεῖς διαδοχικὲς φάσεις τῆς πορείας τοῦ Χριστοῦ, δηλαδὴ ξεκινώντας ἀπὸ τὴν Ἐνανθρώπιση (Παναγία Βρεφοκρατοῦσα κόγχης), προχωρώντας στὸν μεταβατικὸ θρίαμβο (Ἀνάληψη) καὶ ἀπὸ ἐκεῖ καταλήγοντας στὸν ὀριστικὸ θρίαμβο (*Majestas Domini*).⁴

Εἰδικότερα, καὶ ἴσως μὲ κάποιον ζόρισμα τῆς φαντασίας, θὰ μπορούσε κανεὶς τοὺς δύο ἀγγέλους, ποῦ βρίσκονται μέσα σὲ στηθάρια νὰ τοὺς ἐντάξει σὲ ἓνα ξεχωριστὸ σύστημα μαζί μὲ τοὺς δύο ἀγγέλους, ποῦ δορυφοροῦν τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία τῆς κόγχης· νὰ φαντασθεῖ δηλαδὴ ἓνα σταυρωτὸ γεωμετρικὸ

1. MILLET, *Dalmatique* (1945), 53.

2. MEGAW-HAWKINS, *Perachorio*, DOP 1962, 296-297, εἰκ. 10 καὶ 11.

3. Βλ. σχετικὰ πρὸ πάνω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀναλήψεως, σ. 33-34.

4. Βλ. κεφάλαιο «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα» καὶ κεφάλαιο «Ἡ ἐνωμάτωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση». Γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ Παντοκράτορος ἐν δόξῃ μεταξὺ δυνάμεων, συμβόλων κλπ. μὲ τὴν *Majestas Domini* βλ. DUFRENNE, *Programmes Iconographiques des coupes*, L'Information d'Histoire de l'Art (1965), 189.

σχῆμα σὲ προβολή, πού νά ἀπαρτίζεται ἀπὸ τοὺς τέσσερεις ἀγγέλους, καὶ ἓνα χιαστὸ γεωμετρικὸ σχῆμα, πού νά ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὶς τέσσερεις δυνάμεις. Σ' αὐτὴ τὴν ἀνάπλαση βοηθᾷ πολὺ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ἄγγελοι τῆς ἀψίδας εἰκονίζονται σὲ στάση πλάγια, συγχρόνως δὲ καὶ πάνω σὲ πλάγιες ἐπιφάνειες. Ἔτσι εἶναι εὐκόλο νά τοὺς δεῖ κανεὶς ὡς προβολὲς τῶν δύο πλαινῶν ἀγγέλων τοῦ σταυρωτοῦ σχήματος.¹ Αὐτὸ βέβαια προϋποθέτει τὴν ἱκανότητά τοῦ πιστοῦ νά ἀναπλάθει ὅ,τι βλέπει σὲ διαφορετικὲς ἐκάστοτε συνθέσεις.²

Μὲ μία ἀκόμα πιὸ παρακινδυνευμένη ἐρμηνεῖα θὰ μπορούσε νά ἐντάξει κανεὶς στὸ σύστημα τῆς Majestas αὐτῆς τὴν Παναγία τῆς ἀψίδας ἀφ' ἑνὸς καὶ ἀφ' ἑτέρου τὸν Ἀρχάγγελο Μιχαὴλ καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, πού εἰκονίζονται ὁλόσωμοι καὶ μετωπικοὶ στὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο τοῦχο ἀντίστοιχα, ὁ μὲν Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ κάτω ἀπὸ τὴ Βάπτισή, ὁ δὲ Πρόδρομος κάτω ἀπὸ τὴ σκιανὴ τῆς Γεννήσεώς του.³

1. PERDRIZET, Ouriel, *Seminarium Kondakovianum* 1928, 241-276 (στὸ ὅποιο παραπέμπει ἡ μελέτη LAMY-LASALLE, *Costume impériale des Archanges, Synthronon* 1968, 196) καθὼς καὶ JERPHANION, *Cappadoce*, T (1936), 208-210. Στὰ ἀνωτέρω γίνεται λόγος γιὰ τοὺς κυρίους τῶν τεσσάρων σημείων τοῦ ὀριζοντος ὅπως προκύπτουν ἀπὸ τὸ χωρίο τῆς Ἀποκαλύψεως (Ἀποκ. 7, 1): «Μετὰ τοῦτο εἶδον τέσσαρας ἀγγέλους ἐστῶτας ἐπὶ τὰς τέσσαρας γωνίας τῆς γῆς, κρατοῦντας τοὺς τέσσαρας ἀνέμους τῆς γῆς». Ὁ G. DE JERPHANION, ἐ.ἀ. δίνει τὴν πρωτεύουσα θέσιν εἰς τὶς δυνάμεις. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὑπάρχουν τρεῖς μόνο ἄγγελοι στὴν ἐκκλησίαν τὸ ἐξηγεῖ διαφορετικὰ, ὅτι δηλαδὴ αὐτὸ γίνεται γιὰ νά ὑπάρξει ὁ συμβολικὸς ἀριθμὸς 7.

2. Πρβ. τὴν πολὺ εὐστοχῆ παρατήρησιν εἰς τὴν GRIGORIADOU, *Κυπριολογικὸ Συνέδριον* 1969, 38, γιὰ τὴν ὁποία ἔγινε ἤδη λόγος ἀνωτέρω, σ. 23-24, 33, 116.

3. Ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα καὶ μετὰ συχνὰ μέσα εἰς τὴν ζωὴν τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων, πού περιβάλλει τὸν Παντοκράτορα, παρεμβάλλεται ἡ Παναγία μετὰ τὴν Ἐτοιμασίαν τοῦ Θρόνου καὶ κάπως σπανιότερα ὁ Ἅγιος Ἰωάννης. Βλ. HABERMANN-MISGUTCH, *Συνέδριον Ἀθηνῶν* 1976, 123-124, καὶ ΜΟΥΤΡΙΚΗ, Ἅγιος Ἰερόθεος, AAA 1978, 120 κέ.

III. Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ

Ἡ ἐνσωμάτωση τῆς ζωγραφικῆς μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ γίνεται μὲ ἕνα ἀριστοτεχνικὸ τρόπο, μὲ μιὰ καθαρότητα καὶ μιὰ κρυστάλλινη διαύγεια ἀντάξια μεγάλου ζωγράφου. Πρῶτα ἀπ' ὅλα μέσα σ' αὐτὴ τὴν τόσο μικρὴ ἐκκλησίαι ὁ ζωγράφος βρέθηκε ὑποχρεωμένος νὰ κάνει περικοπές στὸ γνωστὸ του θεματολόγιο καὶ πρέπει νὰ ἀντιμετώπισε τὸ πρόβλημα τῆς ἐπιλογῆς. Αὐτὸ τὸ ἔλυσε μὲ μεγάλη σιγουριά. Δὲν ἄφησε τὸ ἑαυτὸ του νὰ ἐμπλακεῖ μὲ δευτερεύοντα θέματα ποὺ θὰ δημιουργοῦσαν σύγχυση καὶ θὰ μείωναν τὴ σαφήνεια τοῦ προγράμματος. Κατόρθωσε νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὸ καθιερωμένο δογματικὸ εἰκονογραφικὸ σύστημα, ποὺ σίγουρα θὰ ἀσκοῦσε μιὰ δεσμευτικὴ ἐπιρροὴ ἐπάνω του ἀποτρέποντάς τον ἀπὸ κάθε παράλειψη, καὶ προχώρησε στὴν ἐπιλογὴ μὲ σιγουριά, κάνοντας δραστηκὲς περικοπές, διατηρώντας μόνο ὅ,τι βασικότερο εἶχε νὰ τοῦ δώσει τὸ εἰκονογραφικὸ σύστημα καὶ ἀποβάλλοντας ἀνεπιφύλακτα ὅ,τι δὲν ἦταν ἀπόλυτα βασικό. Αὐτὴ ἡ ἱκανότητα ἐπιλογῆς εἶναι νομίζω ἕνα ἀπὸ τὰ κυριότερα προσόντα τοῦ ζωγράφου. Ἡ λιτότητα τοῦ προγράμματός του θυμίζει τὴ λιτότητα τῆς Nerezi. Ἔτσι διάλεξε ἀπὸ τὸ θεματολόγιο τοῦ καθιερωμένου δογματικοῦ εἰκονογραφικοῦ συστήματος τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, τοὺς Ἱεράρχες, τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο, τὸν Εὐαγγελισμό, τὴ Γέννηση, τὴ Σταύρωση, τὴν Ἀνάσταση, τὴ Βάπτισμα, τὴν Ἀνάληψη καὶ τὸν Παντοκράτορα. Σ' αὐτὰ πρόσθεσε τὴ Γέννηση τοῦ τιμώμενου ἁγίου, τοὺς γονεῖς τοῦ τιμώμενου ἁγίου καὶ τοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, τοὺς δύο τελευταίους ὡς συμπλήρωμα τῆς Βαπτίσεως. Κι αὐτὸ εἶναι ὅλο. Τίποτα παραπανίσιο, καμμιά φλυαρία, καμμιά παρεμβολή.

Δεύτερο παρατηροῦμε ὅτι ὁ ζωγράφος ὄχι μόνο δὲν ἀγνοεῖ ἀλλὰ δίνει πρωτεύουσα σημασία στὶς πλαστικὲς μορφές τοῦ κτηρίου. Οἱ εἰκονογραφικὲς μονάδες εἶναι κομμένες καὶ ραμμένες ἢ κάθε μιὰ τους πάνω στὰ μέτρα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μονάδων· τὸ κύριο μέρος τῆς Ἀναλήψεως στὴν ἀνατολικὴ καμάραι· ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου, ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Βάπτισμα στὰ τρία τύμπανα, νότιο, δυτικὸ καὶ βόρειο· στὰ ἡμίση τῶν τριῶν καμαρῶν κατὰ ζεύγη ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Ἀνάσταση, ὁ Ζαχαρίας καὶ ἡ Ἐλισάβετ, ὁ Ἅγιος Κοσμᾶς καὶ ὁ Ἅγιος Δαμιανός (βλ. σχ. σ. 6 καὶ 7). Ἐπίσης ἡ αὐτοτέλεια καὶ αὐθυπαρξία

τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μονάδας διατηρεῖται καὶ ὑπογραμμίζεται μετὰ τὴν κατάλληλην διάταξιν τῶν ἐπὶ μέρους μορφῶν μέσα στὸ πλαίσιο τῆς κάθε μιᾶς συνθέσεως. Τὸ ζευγὸς τῶν ἀρχαγγέλων ποὺ δορυφοροῦν τὴν Παναγία καὶ τὸ ζευγὸς τῶν ἀγγέλων ποὺ ἀνήκουν στὴν Ἀνάληψη, μετὰ τὴν κλίση τοῦ σώματός τους παρακολουθοῦν οἱ πρῶτοι ἀπὸ μέσα καὶ οἱ δεῦτεροι ἀπ' ἔξω τὸ καμπύλο τόξο τῆς ἀψίδας (πίν. II). Ἀντίθετα πρὸς τὴ συμφωνία αὐτὴ, ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὰ δύο ζεύγη, οἱ ἄγγελοι τῆς Παναγίας μετὰ τὴ στροφή τριῶν τετάρτων καὶ τὴν κλίση ποὺ κάνει τὸ σῶμα τους τονίζουν τὸ κοῖλο σχῆμα τῆς ἀψίδας, μέσα στὴν ὁποία βρίσκονται, ἐνῶ οἱ ἡγεμόνες ἄγγελοι τῆς Ἀναλήψεως μετὰ τὴ μετωπικὴ στάση τους τονίζουν τὸ ἐπίπεδο σχῆμα τοῦ ἀνατολικοῦ τυμπάνου, πάνω στὸ ὁποῖο βρίσκονται.

Τώρα ἀν' ἐξετάσομε στὸ σύνολο τῆς τὴν εἰκονογραφία τοῦ ἀνατολικοῦ τυμπάνου (πίν. II), ἡ κλίση τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου καὶ ἡ κλίση τῶν δύο ἡγεμόνων ἀγγέλων, ποὺ τείνει νὰ φθάσει ἀλλὰ δὲν φθάνει τὴν καμπυλότητα τῆς ἀψίδας, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ τόξο τῆς ἀψίδας ἀσκεῖ μιὰ ἑλξὴ πάνω στοὺς ἀγγέλους καὶ τὸ Μανδῆλιο, σὰν νὰ ὑπάρχει μιὰ συνεχῆς διεγκυστίνδα ἀνάμεσα στὴ φυσικὴ στάση τῶν ἀγγέλων, στὸ φυσικὸ σχῆμα τοῦ Μανδηλίου καὶ στὸ τόξο τοῦ κτηρίου. Αὐτὴ ἡ συνεχῆς διεγκυστίνδα εἶναι ποὺ δίνει ἔμφαση στὸ σχῆμα τοῦ τόξου πολὺ περισσότερη ἀπὸ ὅ,τι θὰ μπορούσε νὰ τοῦ δώσει μιὰ ὀλοκληρωτικὴ προσαρμογὴ τῶν ἀγγέλων καὶ τοῦ Μανδηλίου, ποὺ θὰ ἀφαιροῦσε ἀπὸ τὴ σύνθεση τὴ δυσنامικότητά τῆς καὶ θὰ τῆς ἔδινε ἓνα χαρακτηριστικὸ στατικόν.¹

Στὸν Εὐαγγελισμό πάλι οἱ κατακόρυφες παραστάδες, στὶς ὁποῖες διαμορφώνεται ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος ἐκατέρωθεν τῆς ἀψίδας τονίζονται ἀπὸ τὶς δύο ὀρθιες μορφές τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἀγγέλου τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.²

Στὴν ἀνατολικὴ καμάρα τὸ αὐτοτελὲς κομμάτι τῆς Ἀναλήψεως, ποὺ τὴν καταλαμβάνει ὀλοκληρῶς, ἀσκεῖ ἐπάνω τῆς τὴν ἴδια λειτουργία ποὺ θὰ ἀσκοῦσε ἓνας ξυλότυπος (πίν. X).

Στὴ Σταύρωση (πίν. Γ, XIV) οἱ δύο ὄμιλοι ἐκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ ρίχνουν ὅλο τὸ βάρος τους στὰ δύο πλάγια, ἐκεῖ ὅπου τὸ τύμπανο πατᾶ στὸν δυτικὸ τοῖχο ἐκατέρωθεν τοῦ κουφιστικοῦ τόξου τῆς πόρτας, ἐνῶ ὁ σταυρὸς μετὰ τὸν Ἐσταυρωμένο ἐξαιρέται ψηλὰ ἀνάλογα μετὰ τὴν ἔξαρση τοῦ κουφιστικοῦ τόξου πάνω στὸ ὁποῖο φέρεται. Ἔτσι ὅλη ἡ σύνθεση τῆς Σταύρωσεως ἀναπτύσσεται σὲ ἓνα τοξωτὸ σχῆμα προσαρμοσμένο ἀπόλυτα στὸ τοξωτὸ σχῆμα τοῦ τυμπάνου. Μιὰ μικρὴ λεπτομέρεια: τὸ προτεταμένον ὕβριστικὸ χέρι τοῦ χλευάζοντος Ἰουδαί-

1. Πρβ. Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, 13ου αἰ. (RICE, Trebizond, 1968, πίν. 60). Γιὰ τὸ σχῆμα αὐτὸ ἔγινε ἤδη λόγος σχετικὰ μετὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου, ἀνωτέρω σ. 45-46.

2. Βλ. ἀνωτέρω κεφάλαιο «Ὁ Εὐαγγελισμός», σ. 50-51.

ου είναι διατεθειμένο παράλληλα πρὸς τὸ τοξωτὸ περιγράμμα τῆς συνθέσεως.

Στὴ Βάπτιση (πίν. XVIII) τὸ σχῆμα τοῦ Ἰορδάνη ἐπαναλαμβάνει τὸ ἐπίσης τοξωτὸ περιγράμμα τῆς συνθέσεως. Στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς Βαπτίσεως ἡ φθορὰ δὲν ἐπιτρέπει νὰ καταλάβομε πῶς ἦταν ἡ διάταξη. Στὸ δεξιὸ ὅμως μέρος βλέπομε τρία τοξωτὰ σχήματα, τὸν πρῶτο ἄγγελο, τὸ δεύτερο ἄγγελο καὶ τὸ βουνὸ πίσω τους, νὰ διατάσσονται τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο καὶ νὰ καταλήγουν στὸ τοξωτὸ σχῆμα τοῦ πλαισίου.¹

Στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) τὸ ἐπάνω μέρος τῆς στρωμνῆς τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ παρακολουθεῖ γιὰ ἓνα διάστημα τὸ περιγράμμα τοῦ πλαισίου τῆς συνθέσεως καὶ τὰ δύο κεφάλια τῶν ἐπισκεπτριῶν μὲ τὴν κλίση τους παρακολουθοῦν πιστὰ τὴν ἀντίστοιχη κλίση τοῦ πλαισίου.

Στὴ Γέννηση (πίν. XVI) καὶ τὴν Ἀνάσταση (πίν. XVII) ἡ στιχηδὸν διάταξη τῶν δευτερευουσῶν σκηνῶν τῆς πρώτης καὶ τῶν δευτερευόντων προσώπων τῆς δεύτερης παρακολουθεῖ πιστὰ τὴ γραμμὴ τῶν ἐκατέρωθεν πλαισίων. Στὴ Γέννηση ἡ ἰσοκεφαλία τῶν τεσσάρων ἀγγέλων καὶ στὴν Ἀνάσταση τὸ ἰσοῦψές τῆς μάντορας καὶ τῶν φωτοστεφάνων τοῦ Ἀβελ καὶ τοῦ τρίτου βασιλέως παρακολουθοῦν τὸ ὀριζόντιο ἄνω πέρασ τῶν συνθέσεων.

Ὁ σεβασμὸς αὐτὸς γιὰ τὰ ἐπὶ μέρους ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα, ποὺ συνθέτουν τὸ σύνολο, ἀρχίζει σιγά-σιγά νὰ χάνεται στὸν 13ο αἰώνα. Ἐνῶ διατηρεῖται ἀκόμα στὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ (1233-34 μ.Χ.), ἔχει χαθεῖ πιά στὴν Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου (1244 μ.Χ.), ἢ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (2ο ἡμισυ 13ου αἰ.) ἢ τὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ τῆς Αἰγίνας (1282 μ.Χ.). Πρὸβ. προχειρῶς τὴν Ἁγία Τριάδα Κρανιδίου, τῆς ὁποίας ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ τῆς Καστάνιας ἀπὸ ἀπόψεως καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Ὅμως στὴν Ἁγία Τριάδα δὲν ὑπάρχει ἡ αἴσθησις τοῦ συγκροτημένου συνόλου. Ἡ ἀνατολικὴ καμάρα κατατέμνεται σὲ δύο σκηνές, ἡ δυτικὴ καμάρα σὲ τέσσερεις, καὶ τὰ δύο πάρισα τύμπανα τοῦ ἐγκάρσιου κλίτους ὄχι μόνον κατατέμνονται, ἀλλὰ κατατέμνονται καὶ κατὰ ἀνόμοιο μεταξὺ τους τρόπο, τὸ ἓνα σὲ δύο καὶ τὸ ἄλλο σὲ τρεῖς σκηνές.²

Τρίτο παρατηροῦμε ὅτι συγχρόνως μὲ τὴν αὐτοτέλεια καὶ αὐθυπαρξία τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μονάδων διατηρεῖται καὶ ὑπογραμμίζεται ἡ συνοχὴ τῶν μονάδων αὐτῶν μεταξὺ τους καὶ ἡ ὀργανικὴ συγκρότησή τους σὲ ἓνα διαρθρωμένο σύνολο.

1. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Βαπτίσεως σ. 95-100.

2. ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ-VERTI, Kranidi (1975), σέδρια 12, 9 καὶ 10. Γιὰ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ, 1977-79, 40-41. Γιὰ τὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ τῆς Αἰγίνας βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 1925, 242-276, εἰκ. 3, 8, 11, 12, 14, 15. Γιὰ τὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων βλ. COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), εἰκ. 1.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἐξυπηρετεῖ τὸν σκοπὸ αὐτὸ μὲ τρεῖς κυρίως τρόπους.

1. Μὲ τὴν κατάλληλη διάταξη μιᾶς συνθέσεως πάνω σὲ περισσότερες τῆς μιᾶς ἐπιφάνειες, ποὺ ἀποτελοῦν ἕμως μεταξύ τους ἕνα ἐπὶ μέρος σύνολο.

2. Μὲ πολλαπλές διασυνδέσεις τῶν εἰκονογραφικῶν συνθέσεων μεταξύ τους, ποὺ γίνονται βάσει τοῦ νοήματος καὶ τοῦ δογματικοῦ περιεχομένου τῆς κάθε μιᾶς· οἱ διασυνδέσεις αὐτές, ἂν καταγράφονταν γραμμικὰ σὲ ἕνα πίνακα θὰ ἔπαιρναν τὴ μορφή συμμετρικῶν στερεομετρικῶν σχημάτων.

3. Μὲ διασυνδέσεις ὄχι πλέον ὀλόκληρων εἰκονογραφικῶν συνθέσεων, ἀλλὰ εἰκονογραφικῶν συνθέσεων καὶ μεμονωμένων μορφῶν ποὺ βρίσκονται ἔξω ἀπ' αὐτές καὶ ποὺ συσχετίζονται πάλι μεταξύ τους κατὰ στερεομετρικὰ συστήματα μέσα στὴν ἐκκλησία· οἱ συσχετισμοὶ αὐτοὶ πολλὰς φορὲς ὑποβοηθοῦνται ἀπὸ τὸ βλέμμα τῶν ἀγίων.¹

Στὴν Καστάνια χρησιμοποιοῦνται σίγουρα μὲν οἱ δύο πρῶτοι τρόποι, πιθανῶς δὲ καὶ ὁ τρίτος.

Τὴν πρώτη περίπτωση τὴ συναντοῦμε στὴν Ἀνάληψη (πίν. Χ). Προηγουμένως ἐπισημάνθηκε πῶς στὴν Καστάνια ἡ κάθε σύνθεση ταυτίζεται μὲ μία ἀρχιτεκτονικὴ μονάδα τῆς ὁποίας τονίζει τὴν αὐτοτέλεια καὶ αὐθυπαρξία. Ὡς ἐξαιρέσει στὸν κανόνα αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ Ἀνάληψη, ποὺ ἕνα μέρος της, οἱ δύο δηλαδὴ ἡγεμόνες ἄγγελοι, ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν καμάρα, τὴν ὁποία αὐτὴ κατέχει, καὶ εἰκονίζονται στὸ ἀνατολικὸ τμήμα. Ὁμως τὸ ἀνατολικὸ τμήμα καὶ ἡ ἀνατολικὴ καμάρα ἀποτελοῦν ἕνα ἐπὶ μέρος σύνολο. Ἔτσι ἡ Ἀνάληψη, ἐκτὸς τοῦ ὅτι τονίζει καὶ ὑπογραμμίζει τὴν αὐθυπαρξία καὶ αὐτοτέλεια τῆς ἀνατολικῆς καμάρας, τονίζει ἐπίσης καὶ ὑπογραμμίζει τὸν δεσμὸ ἀνάμεσα στὸ ἀνατολικὸ τμήμα καὶ τὴν ἀνατολικὴ καμάρα. Κάθε ἡμιχόριο ἀποστέλων μαζὶ μὲ τὸν ἡγεμόνα ἄγγελό του ἀποτελεῖ μιὰ ἐνότητα καὶ ἡ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτές, ὅπως εἶναι διατεταγμένη πάνω στὴ γωνία τῶν δύο τοίχων, τοὺς δένει μεταξύ τους ὅπως θὰ τοὺς ἔδενε ἕνα chainage.

Δεύτερον οἱ σχέσεις τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων μεταξύ τους παρακολουθοῦνται ἀπὸ ἀντίστοιχες πολλαπλές διασυνδέσεις τῶν εἰκονογραφικῶν συνθέσεων μεταξύ τους. Ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὁ κατὰ μῆκος ἄξονας τοῦ κτη-

1. Γιὰ τοὺς πάρα πάνω συσχετισμοὺς καθὼς καὶ γιὰ τὸν σεβασμὸ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων στὴν τέχνη τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνα, βλ. DEMUS, Sicily (1949), 131, 133, 204-205, 210-211, 212-213, 216, 218, 229, 231, 260-261 καὶ κυρίως 362. DEMUS, Decoration (1947), 14. KITZINGER, Monreale (1960), 104. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 285-286, 290, 312, σημ. 70, σ. 327-328, 348. GRABAR, Choeur de Sainte Sophie, CArch 1965, 258, 264, 265. LAZAREV, Storia (1967), 239. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 50 καὶ 54. SKAWRAN, Twelfth Century, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 713.

ρίου παρακολουθείται από τόν ἄξωνα Πλατυτέρας-Σταυρώσεως (ἄξων τοῦ Χριστοῦ), ἐνῶ ὁ κατὰ πλάτος παρακολουθεῖται από τόν ἄξωνα Βαπτίσεως-Γεννήσεως Προδρόμου (ἄξων Προδρόμου). Ἡ κύρια καμάρα εἶναι ἀφιερωμένη ὀλόκληρη στὸν Χριστό, ἡ δευτερεύουσα καμάρα εἶναι ἀφιερωμένη στὸν Πρόδρομο (βλ. σχ. σ. 6 καὶ 7).

Κάθε ἓνα ἀπὸ τὰ τύμπανα τῆς ἐκκλησίας, δυτικό, βόρειο καὶ νότιο, δένεται μὲ τὴν πρὸ αὐτοῦ καμάρα. Αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴ διάθεση ἑνὸς θέματος πάνω στὸ τύμπανο καὶ δύο συναφῶν μὲ αὐτὸ θεμάτων στὰ δύο ἡμίση τῆς καμάρας. Ὅταν κοιτάξουμε τὸ τύμπανο ἀπὸ μακριά, τὸ θέμα τοῦ τυμπάνου πλαισιώνεται ὀλόγυρα ἀπὸ τὰ δύο θέματα τῆς καμάρας. Ἡ Σταύρωση πλαισιώνεται ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν Ἀνάσταση (πίν. Γ, XIV), ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου ἀπὸ τὸν Ζαχαρία καὶ τὴν Ἐλισάβετ (πίν. XIX), ἡ Βάπτισις ἀπὸ τοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους (πίν. XVIII).

Ἡ ἐγκάρσια καμάρα ἐνισχύεται ἀπὸ τὰ δύο ζεύγη τῶν ὀλόσωμων μορφῶν, Ζαχαρία καὶ Ἐλισάβετ, Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, ποὺ ἐφαρμόζουν ἐπάνω της πάλι σὰν ξυλότυπος¹ (σχ. σ. 6, ἀριθμοὶ 11-15).

Ἡ ρυθμικὴ κλιμακωτὴ ἀνάβασις πρὸς τὸν τροῦλλο ὑπογραμμίζεται μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν θεμάτων ἀπὸ κοίλη σὲ ἐπίπεδη καὶ πάλι σὲ κοίλη καὶ πάλι σὲ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια μέχρι τὴν κοίλη ἐπιφάνεια τοῦ τροῦλλου (Χριστὸς καὶ Παναγία ἀψίδας, Μανδῆλιο, Χριστὸς Ἀναλήψεως, Οὐριήλ, Παντοκράτωρ). Ὑστερα αὐτὰ τὰ διαδοχικὰ σκαλοπάτια τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τῆς ἐκκλησίας λειτουργοῦν ὡς πλαίσια τὸ ἓνα τοῦ ἄλλου. Ἡ ἀψίδα πλαισιώνεται ἀπὸ τὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου καὶ τὸ τύμπανο πλαισιώνεται ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴ καμάρα (πίν. X). Στὶς πλαισιώσεις αὐτὲς δὲν συμμετέχουν ὁ Οὐριήλ καὶ ὁ Παντοκράτωρ, ποὺ καταλαμβάνουν διαδοχικὰ σμικρυνόμενες καὶ ὄχι μεγεθυνόμενες ἐπιφάνειες.

Τὴν ἀνάβασις πρὸς τὸν τροῦλλο τὴν παρακολουθεῖ ἡ ἀνοδικὴ πορεία ἀπὸ τὴν Ἐνανθρώπιση στὴν Ἀνάληψις καὶ ἀπὸ τὴν Ἀνάληψις στὴ Majestas.

Στὴ μία πλευρὰ τῆς ἐκκλησίας εἰκονίζονται κατὰ σειρὰν τὰ δύο μέγιστα ἐπιτεύγματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Προδρόμου, στὴν ἄλλη εἰκονίζονται κατὰ σειρὰν οἱ γεννήσεις τους. Ἔτσι τονίζονται οἱ δύο μακροὶ τοῖχοι τοῦ κτηρίου (σχ. σ. 7, ἀρ. 9, 10 καὶ ἀρ. 7, 13).

Τὴν τρίτη περίπτωσις τὴν ἔχομε στὴν Καστάνια ἂν παραδεχθοῦμε ὅτι ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας συμμετέχει στὴν Ἀνάληψις καὶ στὴ Majestas τοῦ τροῦλλου ἢ ὅτι στὴ Majestas συμμετέχουν οἱ ἀρχάγγελοι τῆς ἀψίδας. Στὴν περίπτωσις

1. Ἡ ἐνίσχυσις τῶν ἀντύγων ἀπὸ ὀλόσωμες μορφές εἶναι κάτι πολὺ συνηθισμένο. Πρβ. Εὐαγγελίστρια Γερακίου (DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, πίν. Π₃).

αὐτὴ ἐφαρμόζεται καὶ ἐδῶ τὸ σύστημα τῆς πολλαπλῆς διασυνδέσεως (double grille).¹

Τόσοι κανόνες, τόση συμμετρία, τόση σπουδὴ γιὰ μιὰ πολύτροπη καὶ πολλαπλὴ διασύνδεση καὶ ἐναρμόνιση ὅλων τῶν στοιχείων μεταξύ τους, πάντα ὅμως σὲ ἓνα σχῆμα στερεομετρικὰ συμμετρικὸ, προϋποθέτουν μιὰ πολὺ μεγάλη καὶ σοφὴ παράδοση καὶ προϋποθέτουν ἐπίσης ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας δὲν εἶχε ἀκόμα πολὺ ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τῆ ζωντανῆ αὐτὴ παράδοση, ποὺ τὴν ἤξερε καὶ ἦταν σὲ θέση νὰ τὴν καταλαβαίνει καὶ νὰ τὴν ἐφαρμόζει σωστά.

1. GRIGORIADOU, Κυπρολογικὸ Συνέδριο 1969, 38. Βλ. ἐπίσης ἀνωτέρω σ. 23-24, 33, 116, 118.

IV. ΤΟ ΚΟΣΜΗΜΑ

1. Τὰ φυτικά καὶ ἄλλα κοσμήματα

Γιὰ τὴν κάλυψη ἀρχιτεκτονικῶν ἐπιφανειῶν τὸ κόσμημα σὲ λίγα μόνο μέρη χρησιμοποιεῖται. Ὅπου ὅμως χρησιμοποιεῖται παίρνει μιὰ ἰδιαίτερη ἔξαρση καὶ φαντάζει ξεκάθαρο, πράγμα ἄλλωστε ποὺ συμβαίνει στὸ κάθε τι μέσα σ' αὐτὴ τὴ μικρὴ ἐκκλησία, ὅπου κυριαρχεῖ ἕνας τόνος καθαρότητος καὶ σαφήνειας.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ποδέα τῆς κόγχης (πίν. II, XXXIXα), ποὺ εἶναι ζήτημα ἂν μποροῦμε νὰ τὴν ἐντάξουμε στὸ ἀρχιτεκτονικὸ κόσμημα μιὰ καὶ ἴσως ἀποτελεῖ εἰκονογραφικὸ θέμα¹, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ κόσμημα τὸ βρίσκουμε ἀφ' ἑνὸς μὲν στὴ δυτικὴ καμάρα, ὅπου τονίζει μὲ ἔμφαση τὴν κλεῖδα (πίν. Γ, XIV, XVI, XVII, XXXIXβ) καὶ ἀφ' ἑτέρου στὶς δύο στενὲς ἐπιφάνειες ποὺ διαμορφώνονται στὸ μέρος ὅπου ἡ ἐγκάρσια καμάρα διακόπτεται ἀπὸ τὴ σφενδόνη τοῦ τρούλλου.

Τὰ ἴδια διακοσμητικὰ θέματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὸ ἀρχιτεκτονικὸ κόσμημα χρησιμοποιοῦνται καὶ μέσα στὶς συνθέσεις. Γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι πρέπει νὰ συνεξετασθοῦν. Μέσα στὶς εἰκονικὲς παραστάσεις τὸ κόσμημα ἀφθονεῖ στὰ ἀρχιτεκτονικὰ γλυπτὰ, στὰ ἐπιπλα, τὰ σκευὴ καὶ τὰ κεντήματα τῶν ἐνδυμάτων καὶ γενικὰ τῶν ὑφασμάτων.²

Τὸ καρδιόσχημο φυτικὸ σχέδιο ποὺ στολίζει τὴν ποδέα (πίν. II καὶ XXXIXα) ἐπαναλαμβάνεται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ σὰν μιὰ ἀπήχηση μέσα στὶς διάφορες συνθέσεις. Τὸ ξαναβρίσκουμε στὸ ἔνδυμα τοῦ ἀρχαγγέλου ποὺ δορυφορεῖ τὴν Παναγία τῆς κόγχης, στὸ λῶρο καὶ τὸ μαργέλλιο τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσης, στὴ στρωμνὴ τῆς Θεοτόκου στὴ Γέννηση καὶ στὸ ἔνδυμα τοῦ δεύτερου προφητάνακτος τῆς Ἀναστάσεως (πίν. Β, II, III, IV, XXIII, XVI, XVII). Ἐπίσης τὸ ἑλικοειδὲς φυτικὸ κόσμημα τῆς μετὰλλινης προφανῶς κολυμβήθρας τοῦ Χριστοῦ στὴ Γέννηση διαμορφώνεται σὲ ἕνα μεγάλο καρδιόσχημο (πίν. Δ, XVI καὶ XXXI).

Ἡ ταινία ἐξ ἄλλου, ποὺ παρακολουθεῖ καὶ τονίζει τὴν κλεῖδα τῆς δυτικῆς καμάρας ἀποχωρίζοντας τὸ νότιο ἀπὸ τὸ βόρειο ἥμισυ τῆς καμάρας αὐτῆς (πίν.

1. Βλ. ἀνωτέρω περὶ Ποδέας, σ. 26-30.

2. Γιὰ τὴ διαφορετικὴ ἀξία ποὺ ἔχουν ὡς στοιχεῖα χρονολογήσεως τὰ διακοσμητικὰ θέματα ὅταν ἀνήκουν σὲ ἀρχιτεκτονικὸ κόσμημα καὶ ὅταν ἀνήκουν σὲ εἰκονογραφικὴ σύνθεση βλ. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 336.

Γ, XIV, XVI, XVII, XXXIXβ) αποτελείται από το άτέρμον πυκνό φυτικό έλι-
 κοειδές σχέδιο, που επαναλαμβάνεται επίσης παντού μέσα στις συνθέσεις. Είναι
 ίσως το πιο άγαπητό θέμα στη βυζαντινή ζωγραφική και τη βυζαντινή γλυπτική
 και χρησιμοποιείται κατά κόρον στο τέλος του 12ου αιώνα.¹ Το κόσμημα αυτό
 στην κλειδα της δυτικής καμάρας, παρ' όλο που είναι κακοδουλεμένο, είναι συγ-
 χρόνως πολύ διακοσμητικό και δίνει μια αίσθηση πολυτέλειας. Του έχει δοθεί
 ιδιαίτερη έμφαση, γιατί ή επιθυμία του ζωγράφου ήταν να ξεχωρίσει και να
 διαστείλει τις δύο σκηνές, τη Γέννηση και την 'Ανάσταση, που καταλαμβάνουν
 τη μία και την άλλη πλευρά της καμάρας. 'Αντίθετα με το ανατολικό μέρος της
 εκκλησίας, όπου ο ζωγράφος ήθελε να οδηγήσει το μάτι σε μια άνοδική πορεία
 από την άψίδα στην καμάρα και από την καμάρα στο τρούλλο (πίν. X), εδώ ήθελε
 να κρατήσει το μάτι σε μια οριζόντια πορεία από τη Γέννηση στη Σταύρωση και
 από τη Σταύρωση στην 'Ανάσταση (πίν. Γ, XIV). 'Εξ άλλου αντίθετα με το
 κόσμημα της ποδέας, όπου ή έλικα ζωγραφίζεται με μία μονή σκούρα γραμμή
 πάνω σε άσπρο φόντο,² εδώ για περισσότερη έμφαση ή έλικα ζωγραφίζεται με
 μία τριπλή γραμμή, άσπρη στη μέση και σκούρα στα πλάγια, πάλι πάνω σε
 άσπρο φόντο (πρβλ. πίν. XXXIXα και XXXIXβ). Κάτι ακόμα που δεν αφήνει το
 κόσμημα αυτό να περάσει απαρατήρητο είναι τα φυσιοκρατικά κάπως τρίφυλλα,
 άλλα σκούρα και άλλα άνοιχτά, που αναφέρονται ποῦ και ποῦ από τη γεωμετρι-
 κοποιημένη έλικα. Τέλος ή όλη ταινία τονίζεται από τα παράλληλα κόκκινα
 πλαίσια, που την παρακολουθοῦν ένατέρωθεν.

Το ίδιο θέμα, πιο άπλουστευμένο, χωρίς την τριπλή πινελιά και χωρίς τα
 παρεμβαλλόμενα τρίφυλλα, επαναλαμβάνεται σε όλες σχεδόν τις συνθέσεις και το
 συναντοῦμε σε κοσμήματα ύφασμάτων και σε αρχιτεκτονικά γλυπτά. Το ξανα-
 βρίσκουμε στην παρυφή του ένδύματος του νεαρού βοσκῦ της Γενήσεως, στις
 τραχηλιές των μάγων και στα κιβωτίδια που κρατοῦν, στην τραχηλιά του 'Αβελ

1. Βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 296, 311, 509-510, 516-520, όπου περιέχεται ή πα-
 λαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης ΠΑΛΛΑ, Στήλη 'Ακροπόλεως, ΑΕ 1953-54, Γ', 271-277. ΣΤΡΥΓΟΠΟΥΛΟΥ,
 Τά Μνημεία τῶν Σερβίων (1957), 59. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Πάτμος (1970), 141, σημ. 4. Βλ. και πιο πρόσφατα DAR-
 KENIĆ, Svetskoje Iskusstvo Vizantii (1975) και GOMBRICH, Bonaventura Berlingheri's Palmettes, JWCI
 1976, 234-236, πίν. 20-21. 'Η Ιστορία του θέματος είναι πολύ παλιά. Ξεκινά από την κλασσική αρχαιότητα
 και συνεχίζεται στην παλαιохριστιανική εποχή, όπότε το βρίσκουμε στα άσημένα πιάτα της Κύπρου, 7ου αί.
 (WEITZMANN, Age of Spirituality, 1979, αριθ. 431) και σε κοπτικά ύφασματα, 7ου-9ου αί. (SKURINOVA, Coptic
 Textiles, 1967, αρ. 224). Για τη χρήση του κοσμήματος σε άπεικονίσσεις κτηρίων πρβ. τα χειρόγραφα 'Ιβήρων 1,
 φύλλο 257 γ, 11ου αί. (Θησαυροί Β', 1975, ειχ. 4), Λάρας Δ 51, φύλλο 131ν, 11ου αί. (Θησαυροί Γ', 1979,
 ειχ. 116), Κουτλουμουσίου 61, φύλλο 77ν, 13ου αί. (Θησαυροί Α', 1973, ειχ. 302), την επικραντίδα του κτηρίου
 στην εικόνα του Εὐαγγελισμοῦ του Σινῶ, 12ου αί. (WEITZMANN, The Icon, 1978, πίν. 27). Για τη χρήση του
 κοσμήματος στα έπιπλα βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 509-510. Βλ. και ένταυθα άνωτέρω
 περί εικονογραφίας του Εὐαγγελισμοῦ, σ. 51-52.

2. Βλ. άνωτέρω περί Ποδέας, σ. 24.

τῆς Ἀναστάσεως, στήν τραχηλιά καί τά ἐπιμάνικα τῶν ἁγίων Κοσμά καί Διαμανοῦ, στό μαργέλλιο τῆς μορφῆς πού βρίσκεται ἀνάμεσα στό βόρειο καί τὸ ἀνατολικό παράθυρο τοῦ τροῦλλου, στίς περικημίδες τοῦ ἑκατόνταρχου τῆς Σταυρώσεως, πολύ ἐκλεπτυσμένο καί καλοδουλεμένο, καί στά ἀρχιτεκτονικά γλυπτὰ τοῦ δεξιοῦ ἀρχιτεκτονήματος τῆς Σταυρώσεως (πίν. XXXIII, XXXII, XXVI, XX, XXI, XXIV, XXXV, Γ, XIV). Ἐπίσης τέτοιο πρέπει νά ἦταν τὸ κόσμημα στό λῶρο τοῦ ἀρχαγγέλου πού δορυφορεῖ τὴν Παναγία τῆς ἀψίδας καί στά ἐπιμάνικα ἐνὸς τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας (πίν. Β, IV, II).

Παρατηρήθηκε ἤδη ὅτι ἡ ἐγκάρσια καμάρα χωρίζεται καί αὐτὴ κατὰ τὴν κλείδα τῆς ὕψους ἢ κύρια καμάρα. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ ἐπιφάνεια τῆς καμάρας αὐτῆς εἶναι πολὺ μικρότερη, τὸ χάρισμα τῶν δύο τμημάτων περιορίζεται σὲ μιὰ ἀπλὴ κόκκινη ταινία χωρὶς κόσμημα. Στίς δύο στενὲς ἐπιφάνειες ἐκεῖ ὅπου ἡ ἐγκάρσια καμάρα διακόπτεται ἀπὸ τὸν τροῦλλο, παρουσιάζεται ἓνα θέμα, πού χρησιμοποιεῖται συχνὰ σὲ στενομήκεις ἐπιφάνειες. Μία γραμμὴ ζιγκ-ζάγκ, πού κινεῖται ἀπὸ τὴ μία στήν ἄλλη πλευρὰ τῆς ἐπιφάνειας, τὴ χωρίζει σὲ ἀλληλοσυμπληρούμενα τρίγωνα, καί μέσα στό κάθε τρίγωνο ὑπάρχει μιὰ βαθμιδωτὴ πυραμίδα. Αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι καθαρὰ παραπληρωματικὸ καί κατάλληλο γιὰ τὴν κατάληψη καί τὸν τονισμὸ φερόντων στοιχείων, ὅπου δὲν χωρεῖ καί δὲν ταιριάζει εἰκονικὴ παράσταση. Φυσικὰ δὲν ἐπαναλαμβάνεται μέσα στίς εἰκονογραφικὲς συνθέσεις.

Τὰ ἄλλα διακοσμητικὰ θέματα, πού συναντοῦμε μέσα στίς εἰκονογραφικὲς συνθέσεις, εἶναι τὰ ἑξῆς.

1. Ρόδακες μεμονωμένοι ἢ σὲ σειρές, πού ὁ καθένας ἔχει μέσα ἓνα σταυρὸ σχηματιζόμενο ἀπὸ συμμετρικὲς φυτικὲς ἔλικες· τοὺς βρῖσκομε στὴ στρωμνὴ τῆς Ἐλισάβετ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου καί εἶναι θέμα πολὺ συνηθισμένο (πίν. XIX)¹.

2. Μικρὰ στελέχη, πού ἀπὸ τὴν ἐπάνω ἄκρη τοῦ καθενὸς ξεκινᾷ δεξιὰ καί ἀριστερὰ μιὰ μικρὴ ἡμιέλιξ· τὰ στελέχη αὐτὰ μὲ τις ἡμιέλικες δίνουν τὴν ἐντύπωση περίτεχνων πολεμικῶν τόξων· ἡ προέλευσή τους ὅμως εἶναι ἀπὸ τὸ προηγούμενο σχῆμα τῶν ροδάκων μὲ τοὺς φυτικούς σταυρούς· κάθε ἓνα τέτοιο στέλεχος μὲ τις δύο ἔλικές του εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσερα σκέλη τοῦ φυτικοῦ σταυροῦ, ὅταν αὐτὸ ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο σχῆμα. Τὰ στελέχη αὐτὰ μὲ τις ἡμιέλικες τὰ συναντοῦμε εἴτε σὲ σειρές, εἴτε σὲ διαφοροὺς συνδυασμούς· σὲ σειρὲς τὰ συναντοῦμε στά ἀρχιτεκτονικὰ γλυπτὰ τοῦ ἀριστεροῦ ἀρχιτεκτονήματος τῆς Σταυρώσεως καί στὴ στέγη τοῦ ἀριστεροῦ ἀρχιτεκτονήματος τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου (πίν. XXXIV, XIX).

1. Περβ. προχείρως τὴν Πάτμο (ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Πάτμος, 1970, πίν. 2).

3. Μικροί κύκλοι, που από τὸν καθένα ξεκινοῦν τέσσερις μικρὲς ἀκτίνες σταυροειδῶς διατεταγμένες. Μπαίνουν συνήθως μέσα σὲ ἀβακωτὸ κόσμημα καὶ μοιάζουν μὲ τοὺς μικροὺς ἥλιους τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου¹. Μόνο που ἐκεῖνοι εἶναι δίσκοι πλήρεις καὶ ἔχουν ὀκτῶ ἀκτίνες ὁ καθένας, ἐνῶ τοῦτοι εἶναι ἀπλοὶ κύκλοι μὲ τέσσερις ἀκτίνες ὁ καθένας· τοὺς συναντοῦμε μέσα στὸ ἀβακωτὸ κόσμημα στὴ στρωμνὴ τῆς Θεοτόκου τῆς Γεννήσεως, στὸ μαργέλλιο τῆς μορφῆς που βρισκεται ἀνάμεσα στὸ ἀνατολικὸ καὶ τὸ νότιο παράθυρο τοῦ τρούλλου, στὸ ἐπιμάνικο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς ἀψίδας, στὸ ἔνδυμα τοῦ Ἀρχαγγέλου Οὐριήλ που εἰκονίζεται μέσα σὲ στηθάριο κάτω ἀπὸ τὴ βάση τοῦ τρούλλου, καὶ ἕως στὴν ποδῆα τῆς κλίνης τῆς Ἐλισάβετ (πίν. XVI, XXX, XXXI, XXV, VI, XV, XIX).

4. Ἀβακωτὸ κόσμημα μὲ μιὰ ἀπλὴ στιγμὴ μέσα στοὺς ρόμβους· στὸ σκοῦφο τῆς μαίας τῆς Γεννήσεως καὶ στὴν κορυφὴ τῆς στρωμνῆς τῆς Ἐλισάβετ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XVI, Δ, XXXI, XXXIII, XIX).

5. Συνδυασμὸς ἀπὸ βέλη καὶ ἀπὸ μικροὺς τετράκτινους κύκλους σὰν αὐτοὺς που ἀναφέραμε πρὶ πάντων· στὴ χλαμύδα τοῦ ἀρχαγγέλου που δορυφορεῖ τὴν Παναγία τῆς ἀψίδας (πίν. Β, II, III, IV)· τὰ βέλη μόνον τους βρίσκονται στὸ ἔνδυμα τοῦ ἀρχαγγέλου που εἰκονίζεται μέσα σὲ στηθάριο κάτω ἀπὸ τὴ βάση τοῦ τρούλλου δυτικὰ (σχ. σελ. 6, ἀρ. 19), ἐνῶ οἱ τετράκτινοι κύκλοι μόνον τους στὸ ἔνδυμα τοῦ Ἀρχαγγέλου Οὐριήλ ἀπέναντι (σχ. σελ. 6, ἀρ. 18, καὶ πίν. XV) ὅπως παρατηρήθηκε καὶ πάρα πάνω.

6. Συνδυασμὸς που ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ στελέχη μὲ συμμετρικὲς ἡμιέλικες που ἀναφέραμε πρὶ πάντων καὶ ἀπὸ μικροὺς τετράκτινους κύκλους· στὸ ἔνδυμα ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μάγους τῆς Γεννήσεως καὶ ἑνὸς ἀπὸ τοὺς προφητὰνακτες τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVI, XXXII, XVII).

7. Συνδυασμὸς βελῶν καὶ ἑνὸς σχήματος ἀπὸ τρεῖς διασταυρούμενες γραμμὲς που μοιάζουν μὲ χρίσμα· στὸ ἔνδυμα τοῦ πρώτου μάγου τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI, XXXII)· αὐτὸς ὁ συνδυασμὸς καὶ οἱ δύο προηγούμενοι δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι παριστάνουν βέλη ἀφ' ἑνὸς καὶ τοὺς στόχους τους ἀφ' ἑτέρου² ἐπίσης θυμίζουν ἕως ἀστρικά σύμβολα.³

8. Μαργαριτάρια ἢ κεντήματα που ἀπομιμοῦνται μαργαριτάρια σὲ σειρὲς ἢ ρόδακες· στὴν ἐνδυμασίᾳ τοῦ δευτέρου βασιλέως τῆς Ἀναστάσεως στὴν πόρπη τοῦ τρίτου βασιλέως, στὴν παρυφὴ τῆς τραχηλιάς τοῦ Ἀβελ, στὸ σκῆπτρο, τὰ

1. Βλ. σχετικὰ περὶ εἰκονογραφίας τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου, σ. 47.

2. Ἀνάλογο εἶναι τὸ κόσμημα στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ μανδύα ἁγίου ἀπὸ χορὸ μαρτύρων τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ (COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda, 1976, πίν. 47).

3. GRABAR, Christian Iconography (1968), 87.

μαλλιά, την πόρπη τῆς χλαμύδας καὶ γύρω ἀπὸ τὸ ταβλίο τοῦ ἀρχαγγέλου πού συνοδεύει τὴν Παναγία τῆς ἀψίδας, στὸ σκῆπτρο καὶ τὸ λῶρο τοῦ Ἀρχαγγέλου Οὐριήλ κάτω ἀπὸ τὴ βάση τοῦ τρούλλου, στὰ εὐαγγέλια πού κρατοῦν οἱ ἱεράρχες τῆς ἀψίδας, στὴν πόρπη καὶ τὴν ἀσπίδα τοῦ ἑκατόνταρχου τῆς Σταυρώσεως καὶ στὸ κέντημα πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὰ διάφορα σχέδια τῆς στρωμνῆς στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XVII, XXVI, B, II, III, IV, XV, VI, Γ, XIV, XXXV, XVI, XXX, XXXI, XXXIII, XIX). ἀνάλογο εἶναι τὸ κόσμημα ἀπὸ μικρὰ κομβία στὸ χεῖλος καὶ τὸ πόδι τῆς κολυμβήθρας τῆς Γεννήσεως (πίν. Δ, XVI, XXXI)¹.

9. Οἱ λεπτότατοι καὶ διακριτικότετοι μικροὶ σταυροὶ στὴν παρυφῆ τοῦ μαφορίου τῆς Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσης καὶ στὸ ἐπιμάνικο τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου τῆς ἀψίδας (πίν. XXIII, VI).

10. Τὸ ἀνεστραμμένο ἐκφυλισμένο ἀνθέμιο στὸ σκαμνὶ τῆς μαίας στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX).

Ἔοια αὐτὰ δημιουργοῦν μιὰ ἐντύπωση πολυτέλειας καὶ πλούτου.

2. Τὸ κουφικὸ κόσμημα

Τὰ κουφικὰ κοσμήματα, πού συνανήκουν μὲ ὅλα τὰ ἄλλα κοσμήματα, ἐξετάζονται χωριστὰ λόγω τῆς ἰδιομορφίας τους.²

Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι στὴν Καστάνια εἶναι ἀρκετὰ ἄφθονα καὶ παρουσιάζονται ὡς ἐξῆς.

1. Μία ζώνη ἀπὸ τρία κουφικὰ κοσμήματα, πού κατὰ πᾶσα πιθανότητα νοοῦνται ζωγραφιστὰ, στὸ ἀριστερὸ ἀρχιτεκτόνημα τῆς Σταυρώσεως (πίν. Γ, XIV, XXXIV).³

2. Δύο μεμονωμένα κουφικὰ ἀνθεμωτὰ κοσμήματα στὰ ἀρχιτεκτόνηματα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX)⁴. ἴσως καὶ αὐτὰ νοοῦνται ζωγραφιστὰ.

1. Τὸ κόσμημα τῶν μαργαριταῶν σὲ σειρὲς ἢ σὲ ρόδακες εἶναι πολὺ ἀγαπητὸ, σὲ φορέματα, σὲ σταχώσεις, σὲ τσαγλία. Βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 96.

2. Γιὰ τὸ κουφικὸ κόσμημα βλ. MILES, Byzantium and Arabs, DOP 1964, 1-32, εἰκ. 1-94, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. MILES, Painted Pseudo-Kufic Ornamentation, Συνέδριο Βουκουρεστίου 1971, 373-377. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 344-345, ὅπου ἐξετάζεται σὺν τοῖς ἄλλοις ἡ ἐξάπλωση τοῦ κοσμήματος στὴν Καππαδοκία καὶ τὴν Ἰταλία. GRABAR, Église de la Vierge à Saint-Luc, CRAI 1971, 15-37.

3. Περιγράφηκε λεπτομερέστερα στὸ κεφάλαιο γιὰ τὴ Σταύρωση. Ἀνάλογη ζώνη κουφικῶν κοσμημάτων ὑπάρχει στὴν Κοίμηση τῆς Μαυριώτισσας (MILES, Byzantium and Arabs, DOP 1964, εἰκ. 90). Ἐπίσης ἀνάλογες ζώνες ἀπὸ κουφίζοντα ἀνθεμωτὰ κοσμήματα ὑπάρχουν στὴν Κοίμηση τῆς Ἀσίνου, 1106 μ.Χ. (GUILLON, Civilisation byzantine, 1974, πίν. VIII), στὴν Ὑπαπαντὴ καὶ τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου στὴ Μονὴ Σπύλου τοῦ Δάτμου, 12ου (WULFF-WIEGAND, Milet, 1913, πίν. IV₁₂), στὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Ροδιάς (DJURICÉ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, πίν. XII₂).

4. Αὐτὰ εἶναι πάρα πολὺ συνήθη. Πρβ. προχθίριος τὸ χειρόγραφο Paris. Gr. 74, 11ου αἰ. (OMONT,

3. Τέσσερις σειρές από κουφικά κοσμήματα που κατανέμονται εκατέρωθεν των δύο διακοσμητικῶν ζωνῶν στή στρωμνὴ τῆς Ἀγίας Ἐλισάβετ στή Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX): αὐτὰ προφανῶς νοοῦνται κεντητὰ ἢ ὑφαντά.¹

4. Ἕνα κουφικό ἀνθέμιο που ἐκλαμβάνεται ὡς κέντημα ἢ ὡς ὑφαντό στο ἐπιτραχήλιο τοῦ Ἀγίου Κοσμά (πίν. XXI)².

5. Ἕνα κουφικό κόσμημα πάνω στήν ὕδρια, μὲ τὴν ὁποία ἡ Σαλώμη χύνει νερὸ στοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους. Ἡ ὕδρια νοεῖται μετάλλινη, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ λαβὴ τῆς. Ἐπομένως τὸ κόσμημα μᾶλλον νοεῖται ἀνάγλυφο πάνω στή μεταλλικὴ ἐπιφάνεια τῆς ὕδριας (πίν. Δ, XVI, XXXI)³.

Paris. Gr. 74, 1908, πίν. 173). Πρβ. ἐπίσης τὴ Γέννηση τοῦ Ἰωάννου, φύλλο 141 v, καὶ τὴν προσωπογραφία τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου, φύλλο 215 v, στοῦ χειρόγραφου Marciana Gr. Z 540 (557), μὲ τὸ ὁποῖο ἔχουν διαπιστωθεῖ καὶ ἄλλες ὁμοιότητες (βλ. ἀνωτέρω σ. 60 σημ. 8, 64, 66, 93, καὶ κατωτέρω σ. 152, 165, 165 σημ. 5, 172, 186, 210-211, 212).

1. Πρβ. προχείρως τὸ κατώτατο ἄκρο τῆς στρωμνῆς τῆς Θεοτόκου στή Γέννηση τῆς Ἐπισκοπῆς Μάνης (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 79), καὶ τὸ ὕφασμα στήν πλάτη τοῦ θρόνου τῆς Πλατυτέρας καθῶς καὶ τὴν ποδῆα στήν Πάτμο (ΟΡΑΝΔΟΣ, Πάτμος, 1970, πίν. 2 καὶ εἰκ. 94).

2. Πρβ. δύο ἀπὸ τὰ ἐπιτραχήλια στήν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 71, κυρίως τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ ἀριστερά, ἀλλὰ καὶ τὸ τελευταῖο δεξιά).

3. Τὸ κουφικό κόσμημα εἶναι συνηθέστατο στὴς ὕδριες τοῦ Λουτροῦ καὶ γενικὰ σὲ μετάλλινα ἀγγεῖα. Πρβ. προχείρως τὴν ὕδρια τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους στήν Karanlik Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 229), τὸ κουβαδάκι που κρατᾷ ἡ μορφή ἢ ἀποκαλούμενη ΕΣΟΠΟC στή Σταύρωση τῆς Karanlik Kilisse (JERPHANION, Cappadoce, A, 1928, πίν. 100₁) καὶ τὸ κουβαδάκι που κρατᾷ ἕνα στρατιώτη τῆς Σταυρώσεως τοῦ δευτέρου ζωγράφου στήν Ἐγκλιείστρα (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 33).

Τὰ πρόσωπα που σώζονται ολικὰ ἢ μερικὰ καὶ που καθιστοῦν δυνατὴ τὴ μελέτη τῆς τεχνικῆς τοῦ πλάσιματος εἶναι τὰ ἐξῆς: ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς ἀψίδας ἢ Παναγία καὶ ὁ ἕνας δορυφόρος ἄγγελος (πίν. Α, Β, II-V), ἀπὸ τὴν Ἐναλήψη ὁ Χριστός, ὁ ἀπόστολος Θωμᾶς, οἱ δύο ἀπὸ τοὺς τέσσερις ἄγγελοι που ἀνέχουν τὴ δόξα καὶ ὁ ἕνας ἡγεμὼν ἄγγελος (πίν. IX, X, XII, XXVII), ἀπὸ τὴ Γέννηση ἢ Παναγία, ὁ Ἰωσήφ καὶ ἡ μαία (πίν. Δ, XVI, XXX, XXXI), ἀπὸ τὴν Εἰς Ἄδου Κάθοδο ὁ Ἄβελ (πίν. XVII, XXVI), ἀπὸ τὴ Βάπτισις ὁ Χριστός καὶ οἱ δύο ἄγγελοι (πίν. XVIII), ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ τροῦλλου ὁ Ἀρχάγγελος Οὐριήλ καὶ ἕνα τετράμορφο (πίν. XV) καὶ ἀπὸ τὶς μεμονωμένες μορφές οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς (πίν. XX, XXI). Ἡ μορφή τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ καὶ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου καὶ ἐκεῖ ὅπου εἰκονίζεται ὄρθια καὶ βρεφοκρατοῦσα διατηρεῖται μὲν καλὰ, ἀλλὰ δὲν ἔχει καθαρισθεῖ καλὰ καὶ ἐπομένως δὲν χρησιμεύει (πίν. XIX, XXIII).

Σὲ ὅλα τὰ πρόσωπα βλέπομε ὅτι βασικὸ ἀλλὰ καὶ σχεδὸν ἀποκλειστικὸ χροῶμα εἶναι ἡ ὄχρα, ἡ ἴδια αὐτὴ ὄχρα που χρησιμοποιεῖται γιὰ τὰ φωτοστέφανα. Τὰ ἄλλα χρώματα που ὑπεισέρχονται στὸ πλάσιμο εἶναι τὸ λαδί, που χρησιμοποιεῖται γιὰ τὶς σκιές, καὶ τὸ ἄσπρο, που ἀνακατεύεται μὲ τὴν ὄχρα σὲ διάφορες ἀναλογίες γιὰ νὰ δώσει τὰ ἀνοίγματα. Τὰ ἐξέχοντα χαρακτηριστικά, μάτια, φρύδια, μύτη, καθὼς καὶ μέρος τοῦ περιγράμματος τοῦ προσώπου, κυρίως τὸ πηγούνι, τονίζονται μὲ μία καστανέρυθρη λεπτὴ γραμμὴ. Μὲ τὸ ἴδιο καστανέρυθρο χροῶμα ἄλλοτε χρωματίζεται ὁλόκληρο τὸ στόμα, ὅπως στὴν Παναγία τῆς ἀψίδας καὶ τὸν Θωμᾶ τῆς Ἐναλήψεως (πίν. Α, V καὶ XXVII) καὶ ἄλλοτε τονίζεται τὸ περίγραμμά του, ὅπως στὸν Ἀρχάγγελο Οὐριήλ τοῦ τροῦλλου, τὸν Ἄβελ τῆς Καθόδου, τὴ μαία τῆς Γεννήσεως (πίν. XV, XXVI, Δ, XXXI).

Σὲ μερικὲς μορφές τὸ στρώμα τῆς ζωγραφικῆς ἔχει φύγει εἴτε ἀπὸ ὁλόκληρη τὴ μορφή εἴτε ἀπὸ ἕνα μέρος της καὶ ἔχει ἀποκαλύψει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὴν προετοιμασία, που εἶναι πάλι ἀπὸ ὄχρα, σὲ πολὺ ἀνοιχτότερο τόνο, καὶ ἀφ' ἑτέρου τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο (πίν. Α καὶ Β). Ἡ χρῆσις ὄχρας γιὰ τὸ πλάσιμο πάνω σὲ μιὰ προετοιμασία ἀπὸ ἀκόμα ἀνοιχτότερη ὄχρα συναντιέται σὲ πολλὰ μνημεῖα. Φαίνεται ὅτι τὸ ἴδιο πρέπει νὰ συμβαίνει στὴν Ateni (10ου αἰ.), τὸ Aynali Magara (12ου αἰ.), τὸ Περαχωριὸ (1160-1180), τὴ Μονὴ Kintzvicì

(1207 μ.Χ.), την κρύπτη τῆς Μητροπόλεως τῆς Aquileia (γύρω στὸ 1200 μ.Χ.), τὶς τοιχογραφίες τῆς πρώτης ἐποχῆς στὸ Μονάγρι (1ο τέταρτο 12ου αἰ.), τὸν "Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ (1233-1334 μ.Χ.) κ.ἄ.¹

Ἐξαιρετικὰ ἐλεύθερο, ἐκφραστικὸ καὶ ἀληθινὸ εἶναι τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο στὴ δευτέρα γυναικεία μορφή στὴ Γέννηση τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου (πίν. XIX, XXIX), ποῦ εὐκόλα μπορεῖ νὰ νομίσει κανεὶς ὅτι εἶναι τὸ τελειωμένο ἔργο, ὅπως παρατηροῦν οἱ Megaw καὶ Hawkins γιὰ τὴν Παναγία στὴν ἀψίδα τοῦ Περαιχωριοῦ². Ἐξ ἄλλου στὴν Παναγία καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται μὲ ἐλάχιστες γραμμὲς καὶ τὰ συσπασμένα φρύδια δίνουν στὰ πρόσωπα ἰδιαίτερη ἐκφραστικότητα (πίν. Γ, XXXIV, XIV).

Τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο σώζεται ἐπίσης στὶς ἐξῆς μορφές.

1. Στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς τέσσερις Κόρες Σιών, αὐτὴ ποῦ στέκει πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία τῆς Σταυρώσεως καὶ ἀποστρέφει τὸ πρόσωπο (πίν. Γ, XXXIV, XIV).

2. Στὴν Παναγία τῆς ἀψίδας (πίν. Α, V, II, III), ὅπου ἀνάμεσα στὸ ἀριστερὸ μάτι καὶ φρύδι διακρίνεται τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο ματιοῦ καὶ φρυδιοῦ· φαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος στὸ τελικὸ σχέδιο δὲν ἀκολούθησε πιστὰ τὸ ἀρχικὸ αὐτὸ σχέδιο, ὅτι ἄλλαξε τὶς ἀναλογίες καὶ ὅτι μετατόπισε τὸ πρόσωπο πρὸς ταῖς χαμηλὰς.

3. Στὸ δορυφόρο ἀρχάγγελο τῆς ἀψίδας (πίν. Β, IV, II, III), ὅπου πάνω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μάτι καὶ φρύδι διακρίνονται ἀντίστοιχα τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο ματιοῦ καὶ φρυδιοῦ καὶ ὅπου τὸ δεξιὸ χέρι ἔχει μετατοπισθεῖ χαμηλότερα.

4. Στὸν Ἅγιο Γρηγόριο τῆς ἀψίδας, ὅπου διακρίνεται ἀμυδρὰ τὸ στόμα καὶ ἡ μύτη (πίν. XXVIII, II, VI).

Τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο στὴν Καστάνια, ὅπως συμβαίνει καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα μνημεῖα, ἀποκαλύπτει τὴ δεξιότητα τοῦ ζωγράφου περισσότερο ἀπὸ ὅτι τὸ τελειωμένο ἔργο καὶ συγκινεῖ μὲ τὴ λιτὴ του ἐκφραστικότητα.³

Ὡς πρὸς τὸν τρόπο ποῦ πλάθονται τὰ πρόσωπα, ἀμέσως γίνεταί αἰσθητὸ ὅτι εἶναι ἀνάμικτος. Στὰ περισσότερα πρόσωπα τὸ πλάσιμο εἶναι μαλακὸ καὶ ἐνιαῖο, μὲ ὀμαλὲς μεταβάσεις ἀπὸ τὰ σκιαζόμενα στὰ φωτιζόμενα μέρη, χωρὶς

1. LAZAREV, Storia (1967), 213. WINFIELD, Aynali Magara, JÖB 1971, 289, εἰκ. 3-6. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 297, πίν. 15, 9, 12, 21, 22, 24, 25, 38, 39. AMIRANACHVILI, Γεωργιανὴ Τέχνη (1963), πίν. ἔναντι σ. 224 (ἐγχρωμος) καὶ πίν. 92. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), Κοίμησις Θεοτόκου καὶ κυρίως Χριστὸς Κοιμήσεως, ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα θόλου. BOYD, Monagri, DOP 1974, 287. DJURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 27 καὶ COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), 110-114.

2. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 297.

3. MOREY, Greer Collection (1914), 61. ΕἰΓΓΡΟΠΟΛΙΤΑΕΣ, Σπαράγματα, ΔΧΑΕ 1924, 8-21. MEGAW, Συνέδριο Ἀχρίδας 1961, 69. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 284-285, 297, 298, 300, 348. BOYD, Monagri, DOP 1974, 287. KITZINGER, The Role of Miniature Painting, Book Illumination (1975), 121, σμμ. 47.

νά γίνεται χρήση τῆς γραμμῆς. Στά καλύτερα σωζόμενα κεφάλια, δηλαδή στήν Παναγία καί τόν ἀρχάγγελο τῆς ἀψίδας (πίν. Α, V, Β, IV, II, III), στό Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XXVII, VIII, X), στόν Ἄβελ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XXVI, XVII), στόν Οὐριήλ καί τὸ τετράμορφο τοῦ τροῦλλου (πίν. XV) καί στά πρόσωπα τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII) πάνω ἀπό τήν ἐλαιοπράσινη σκιά περνᾷ ἡ ὄχρα, πού ξανοίγει λίγο-λίγο δίνοντας τήν ἐντύπωση τοῦ ἀναγλύφου. Ἡ ὁμαλότητα αὐτῆ εἶναι ἰδιαίτερα αἰσθητῆ στήν Παναγία τῆς ἀψίδας καί τόν Οὐριήλ τοῦ τροῦλλου. Τὸ χροῶμα ζωηρεύει μὲ τὴν ἀνάμιξη κόκκινου μόνο στό μάγουλο τοῦ Ἄβελ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XXVI, XVII). Ὑπάρχουν βέβαια καί πινελιές εἴτε ἀπὸ πολὺ ἀνοιχτόχρωμη ὄχρα ἀνακατεμένη μὲ ἄσπρο εἴτε ἀπὸ καθαρὸ ἄσπρο. Οἱ πινελιές ὅμως αὐτὲς παίζου ἐντελῶς δευτερεύοντα ρόλο στό πλάσιμο. Κυρίως τονίζουν τὰ ἐξέχοντα μέρη, ὅπως τὴ μύτη καί τὸ μέτωπο πάνω ἀπὸ τὰ φρύδια στό Θωμᾶ καί τόν Ἄβελ (πίν. XXVII, XXVI) ἢ τὴν ἔξαρση τοῦ μάγουλου κάτω ἀπὸ τὸν κανθὸ στόν ἡγεμόνα ἄγγελο τῆς Ἀναλήψεως καί στόν Ἄβελ (πίν. IX, XXVI). Ἐπίσης ἀπὸ μιὰ λεπτὴ τοξωτὴ πινελιὰ ὑπάρχει σὲ ὅλα τὰ πρόσωπα πάνω στό μάγουλο περιγράφοντας τρόπον τινὰ τὰ πτερύγια τῆς μύτης. Στὴν οὐσία οἱ πινελιές ἐδῶ δὲν πλάθουν. Ἀπλῶς φωτίζουν καί τονίζουν.

Ὁ τρόπος αὐτὸς τοῦ ἐνιαίου πλασίματος μὲ ἓνα μόνο χροῶμα, τὴν ὄχρα, σὲ συνδυασμὸ βέβαια μὲ ἐλαιοπράσινη σκιά, καί μὲ λίγες φωτεινὲς πινελιές, πού φωτίζουν μόνο, χωρὶς νὰ πλάθουν, ὑπάρχει στὶς νεανικὲς μορφές στό Vladimir (1195 μ.Χ.), καθὼς καί σὲ μερικὰ πρόσωπα στό Arkhazi (1189 μ.Χ.) καί τὴν Nereditsa (1199 μ.Χ.).¹ Πιὸ συχνὸς εἶναι σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως τὴ μονὴ Kintzivi (1207 μ.Χ.), ἢ στόν Ἑλλαδικὸ χῶρο στόν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Ροδιᾶς (13ου αἰ.), στόν Ἅγιο Γεώργιο Βάρδα Ρόδου (1289-1290 μ.Χ.) κ.ἄ.²

Τὸ πλάσιμο μὲ τὴ χρήση τῆς ἀντιπαράθεσης φωτὸς καί σκιάς, καίτοι πολὺ περιορισμένο, δὲν λείπει τελείως στήν Καστάνια. Χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ μετώπου στοὺς Ἅγίους Ἀναργύρους Κοσμᾶ καί Δαμιανὸ πού βρίσκονται στό βόρειο σκέλος τῆς ἐγκάρσιας καμάρας (πίν. XX, XXI). Ἡ ἐργασία εἶναι καμωμένη μὲ πολλὴ προσοχή. Στόν Ἅγιο Κοσμᾶ ὑπάρχει ἀντιπαράθεση φωτεινῶν καί σκοτεινῆς γραμμῆς. Στόν Ἅγιο Δαμιανὸ ἡ ἀντίθεση δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἐξαίρεση τοῦ βάρους. Οἱ φωτεινὲς κηλίδες εἶναι ἀπλωμένες μὲ προσοχή. Μιὰ λε-

1. Γιὰ τὸ Vladimir βλ. PLUGIN, Vladimir (1974), πίν. 2, 5, 6, 7-8, 11-12, 19. LAZAREV, Cefalu, Art Bulletin 1935, εἰκ. 12. LAZAREV, Storia (1967), εἰκ. 312-315. Γιὰ τὸ Arkhazi βλ. LAZAREV, Murals and Mosaics (1966), πίν. 92 καί 93. OLSUFIEV, Restorations, Art Bulletin 1938, 107, εἰκ. 8. Γιὰ τὴ Nereditsa, βλ. LAZAREV, Murals and Mosaics (1966), πίν. 94-107 καί εἰκ. 55-61. AMIRANACHVILI, Neredicy, Récueil Uspenskij II (1932), 109-120. SCHWEINFURTH, Neredica (1953).

2. AMIRANACHVILI, Γεωργιανὴ Τέχνη (1963), πίν. σ.τὴ σ. 224 καί πίν. 92. ΟΡΑΝΔΟΣ, Ἄρτα, ABME 1936, 141. καί DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 92. ΟΡΑΝΔΟΣ, Ἅγιος Γεώργιος Βάρδας, ABME 1948, 140.

πτότατη άσπρη γραμμή περιγράφει τή μεσαία κηλίδα από πάνω και από κάτω. Και στόν "Άγιο Κοσμᾶ και στόν "Άγιο Δαμιανό ανάμεσα στό φρύδια πάνω από τή μύτη ζωγραφίζεται ένα σχῆμα V με μιᾶ επίσης πολύ λεπτή άσπρη γραμμή πάνω στό σκοῦρο βάθος τό όποιο ἔχει ἐξαιρεθεῖ από τόν φωτισμό. Ἡ δουλειά δέν ἔχει καμμιά σχέση με τήν πρόχειρη χοντροδουλειά ὅπως τή βλέπομε π.χ. στό δεύτερη ἐποχή στό Μονάγρι¹. Χωρίς βέβαια νά ὑπάρχει σύγκριση ὡς πρός τήν καλλιτεχνική ποιότητα και τήν ἐκφραστικότητα τοῦ ἔργου ἢ τεχνική τοῦ πλασίματος, ὅπως ἄλλωστε και ἡ φυσιογνωμία τοῦ "Αἰγίου Δαμιανοῦ τῆς Καστανίας, θυμίζει τόν "Άγιο Κοσμᾶ τῆς Mileseva².

Ἡ χρήση γραμμικῶν σχημάτων στό πρόσωπο, καίτοι επίσης πολύ περιορισμένη, παρουσιάζεται στό μαῖα τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους (πίν. Δ, XVI, XXXI), στόν "Αἰγία Ἐλισάβετ τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) και στόν Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI, XXX). Ἐπίσης ἕχνη γραμμικοῦ πλασίματος ἔχει ὁ Χριστός τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XII, X). Στό Λουτρό τοῦ Βρέφους στό μάγουλο τῆς μαίας (πίν. Δ, XVI, XXXI, XXXIII) δημιουργεῖται ένα τριγωνικό σχῆμα διά τῆς ἐξαιρέσεως τοῦ βάθους, πού ἐδῶ ἔχει χροῶμα καστανοκόκκινο. Τό σχῆμα εἶναι κλειστό και πανταχόθεν περιγεγραμμένο. Μέσα στό ἐσωτερικό του προστίθενται δύο πινελιές από τήν ἴδια ὄχρα με τήν ὁποία πλάθεται τό ὑπόλοιπο πρόσωπο. Τό τρίγωνο στό μάγουλο συναντιέται σέ πολλά μνημεῖα. Ἐδῶ ὅμως εἶναι σαφές ὅτι ἀντιγράφεται, ἂν ὄχι ἀπόλυτα πιστά, τό τρίγωνο στό μάγουλο τῆς μαίας στό Εὐαγγελιστάριο τοῦ σκευοφυλακίου τῆς Λαύρας. Παρατηροῦμε ὅτι ἀκόμα και οἱ δύο ἀνοιχτόχρωμες ἐσωτερικές πινελιές ὑπάρχουν στό Εὐαγγελιστάριο. Τό ἴδιο σχῆμα ὑπάρχει και στό δύο μάγουλα τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ στό Γέννηση τοῦ Προδρόμου στόν Καστάνια (πίν. XIX), μόνο πού δέν ἔχει τίς ἐσωτερικές πινελιές από ὄχρα. Χτυπητή ἄλλωστε εἶναι επίσης ἡ ἀντιγραφή τῆς μύτης τῆς μαίας και τῆς ὅλης φυσιογνωμίας καθῶς χτυπητή εἶναι και ἡ ἀντιγραφή ὀλόκληρης τῆς συνθέσεως τοῦ Λουτροῦ, ὅπως παρατηρήθηκε πάρα πάνω κατά τήν ἐξέταση τῆς εἰκονογραφίας τῆς Γεννήσεως. Βασικά μόνο τό βλέμμα τῆς μαίας δέν ἀντιγράφεται, γιατί στό Λαύρα ἡ μαῖα ἀτενίζει σαφῶς τόν θεατή, ἐνῶ στόν Καστάνια σαφῶς παρακολουθεῖ τά δρώμενα, συγκεκριμένα τό πῶς ἡ Σαλώμη χύνει τό νερό στόν κολυμβήθρα.³

1. Boyd, Monagri, DOP 1974, 295, ἔγχρωμος πίναξ D.

2. Στολκονιέ, Mileseva (1963), εἰκ. 41. Βλ. και ἀνωτέρω περί εἰκονογραφίας Ἁγίου Κοσμᾶ και Δαμιανοῦ, σ. 102.

3. Βλ. Ἐθναυροί Γ' (1979), εἰκ. 7. Τριγωνικό περίπου σχῆμα, τοῦ ὁποίου τό ἐσωτερικό γεμίζεται με ὄχρα, ὑπάρχει στό πρόσωπο τῆς Προφήτισσας Ἄνας τῆς Ὑπαπαντῆς στό Μονάγρι. Δέν εἶναι ὅμως τό σχῆμα αὐτοτελές, γιατί ἐπεκτείνεται και στόν κρόταφο καθῶς και πάνω από τό μάτι. Βλ. Boyd, Monagri, DOP 1974, εἰκ. 22. Τριγωνικά σχήματα δι' ἐξαιρέσεως τοῦ βάθους, ἀλλά με ἀνοιχτό πάντα τό ἐπάνω μέρος, ὑπάρχουν στόν

Στὸν Ἰωσήφ, πάλι, ἐναλλασόμενες ἄσπρες καὶ καστανοκόκκινες πινελιές ζωγραφίζονται πάλι στὸ μάτι καὶ μέσα στὸ μάγουλο. Αὐτὲς μαζί με τὶς λευκὲς πινελιές τοῦ γενιοῦ, ποὺ φύεται ἀπὸ ψηλὰ μπρὸς στὸ αὐτί, δίνουν τὴν ἐντύπωση ἐνὸς διακοσμητικοῦ πυροστρόβιλου (πίν. XXX, XVI).

Τὸ ὅτι συνυπάρχουν διάφοροι τρόποι πλασίματος στὸ ἴδιο μνημεῖο δὲν ἔχει καμμία ἰδιαίτερη σημασία οὔτε σημαίνει ὅτι δούλεψαν περισσότεροι τοῦ ἐνὸς ζωγράφοι. Εἶναι πιά γενικὰ παραδεκτὸ ἀπὸ ὅλους σήμερα ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ διάφορες τεχνικὲς πλασίματος στὸ ἴδιο μνημεῖο καὶ ἀκόμα καὶ στὴν ἴδια σύνθεση ἐπιλέγοντας ὅποια θεωρεῖ πιὸ κατάλληλη ἀνάλογα με τὴν ἡλικία, τὸ ἦθος καὶ τὴν ψυχικὴ διάθεση τοῦ εἰκονιζόμενου προσώπου καὶ ἀνάλογα με τὴ θέση, τὸ μέγεθος, τὸν φωτισμὸ καὶ με τὴ σημασία τῆς κάθε μορφῆς μέσα στὴ σύνθεση καὶ μέσα στὸ σύνολο¹.

Στὴν Καστάνια πάντως ἔχει ἐπικρατήσει τὸ ἐνιαῖο πλάσιμο με ὁμαλὲς διαβαθμίσεις ἐνῶ τὰ ἐλάχιστα γραμμικὰ παιχνίδια ποὺ ἀπομένουν περιορίζονται κυρίως σὲ δευτερεύουσες μορφές. Ἡ ἀπελευθέρωση τοῦ πλασίματος καὶ τῆς πτυχολογίας ἀπὸ τὴ γραμμικὴ σχηματικὴ ἐπεξεργασία τοῦ 12ου αἰώνα εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια στοιχεῖα, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ ζωγραφικὴ τοῦ 13ου αἰώνα². Κατὰ τὸν Demus ἡ τάση τῆς ἀποβολῆς τοῦ γραμμικοῦ χαρακτήρα ἀρχίζει ἤδη ἀπὸ τὸ Monreale³, ἐνῶ κατὰ τὸν Miljković-Pepek τὸ μαλακὸ ἐνιαῖο πλάσιμο

¹ Ἀγ. Δημήτριο στὸ Πούρκο Κυθήρων (ΑΔ 20, 1965, Χρονικά, πίν. 174β), στὸν Προφήτη Μωϋσῆ τοῦ Κουτσοβέντη (WEITZMANN, Asinou, Studies in Memory of Talbot-Rice, 1975, πίν. 186), στὸν Ἅγιο Βασίλειο τῆς Γέφυρας τῆς Ἄρτας (ΑΔ 27, 1972, Χρονικά, πίν. 397β), στὸ Monreale (KITZINGER, Monreale, 1960, 74), στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἐγκλιέστρας τοῦ Ἁγ. Νεοφύτου καὶ τῶν δύο ζωγράφων (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 17, 29, 33, 35, 38, 39, 47, 80), σὲ φορητὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ καὶ τῆς Κύπρου (WEITZMANN, The Icon, 1978, ἀριθ. 24, ὁ Μωϋσῆς, καὶ ἀριθ. 36. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, εἰκ. 120. CHATZIDAKIS, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 4 καὶ 19), στὸ χειρόγραφο Ἀθηνῶν 7 (BUBERL, Athen 1917, πίν. XIX 48 καὶ WEITZMANN, Aristocratic Psalter, DOP 1976, εἰκ. 40), στὴ Χρυσοφύτισσα τῆς Λακωνίας (DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 32), στὸν πύργο τῆς Ζίδα (MILLET-FROLOW I, 1954, πίν. 62_a, 3, 4). Στὰ πάρα πάνω παραδείγματα τὸ τρίγωνο ἐντάσσεται σὲ ἓνα γενικότερο σύστημα γραμμικοῦ πλασίματος τοῦ προσώπου. Στὶς γενιόφρες μάλιστα μορφές τὸ τρίγωνο ἔρχεται πολὺ φυσικὰ, γιατί ἐνσωματώνεται με τὴ ρίζα τοῦ γενιοῦ. Πουθενὰ δὲν εἶναι τόσο αὐθόρακτο καὶ τόσο ἀδικαιολόγητο ὅσο ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται στὴν Καστάνια, ὅπου ἀπὸ κοντὰ δείχνει σὰν μιὰ καθαρὴ ἐκζήτηση. Στὴν πραγματικότητά ὅμως ὁ ζωγράφος ἀπλῶς ἀντιγράφει καὶ ἀντιγράφοντας καταλήγει σ' αὐτὸ ποὺ εἶπε ὁ Demus: «They retranslated optical practices into representationally meaningful forms» (DEMUS, Sicily, 1949, 427).

1. Γιὰ τὴν παράλληλη χρησιμοποίηση στὸ ἴδιο ἔργο δύο ἢ περισσότερων διαφορετικῶν τεχνικῶν εἴτε μέσα στὸ ἴδιο τὸ πλάσιμο, εἴτε μέσα στὴν ἴδια τὴν πτυχολογία, εἴτε ἀνάμεσα στὸ πλάσιμο καὶ τὴν πτυχολογία βλ. AMIRANACHVILI, Neredicy, Recueil Uspenskij II (1932), 109-120. OLSUFIEV, Restorations, Art Bulletin 1938, 107. DEMUS, Torcello II, Burlington Magazine 1944, 43. WHITMORE, Hagia Sophia (1952) 22. BELTING, Southern Italy, DOP 1974, 9 καὶ 10. VELMANS, Peinture murale byzantine au XIII s., Annuaire EPHE 1965-66, 134. SKAWRAN, Twelfth Century, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 701-706.

2. DEMUS, Entstehung (1958), 26-30.

3. DEMUS, Sicily (1949), 424.

δὲν ἐξέλιπε ποτὲ δι' ὅλου τοῦ δωδεκάτου αἰῶνος ἀλλὰ γνώρισε διάφορες ἐποχὲς ἄλλοτε μεγαλύτερης καὶ ἄλλοτε πῶς περιορισμένης διαδόσεως¹. Κύριο μνημεῖο στὸ ὁποῖο στηρίζεται ἡ ἀποψη τοῦ Miljković-Peprek εἶναι βέβαια τὸ Bačkonovo². Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ παλαιότερα αὐτὰ μνημεῖα εἶναι σίγουρο ὅτι στὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 12ου αἰῶνα παράλληλα μὲ τὴν καθ' ὑπερβολὴν χρῆση τῆς γραμμῆς παρουσιάζεται, ὅπως εἶναι φυσικό, καὶ ἡ ἀντίδραση σ' αὐτή. Ἔτσι καὶ στὶς πέντε κατηγορίες, στὶς ὁποῖες χωρίζει ὁ Djurić τὰ μνημεῖα τῆς εἰκονομασίας αὐτῆς ἡ τάση τῆς ἀπελευθερώσεως παρουσιάζεται ἄλλοῦ ἐντονότερη καὶ ἄλλοῦ ἀσθενέστερη, ἄλλοῦ περιοριζόμενη στὸ πλάσιμο καὶ ἄλλοῦ ἐπεκτεινόμενη καὶ στὴν πτυχολογία³.

Στὴν Καστάνια παρατηροῦμε ἀκόμα ὅτι ἡ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴν καταδυσαστεύουσα γραμμὴ ὑπάρχει μόνο στὸ πλάσιμο ἐνῶ ἡ πτυχολογία ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι γραμμική. Αὐτὸ ὅμως εἶναι πολὺ φυσικό, γιατί παντοῦ τὸ πλάσιμο τῆς σάρκας ἐλευθερώνεται πολὺ πῶς εὐκόλα καὶ πολὺ πῶς γρήγορα ἀπὸ ὅ,τι ἡ πτυχολογία⁴. Παράδειγμα τὰ Λαγουδερά, ὅπου τὸ πλάσιμο εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μαλακὸ καὶ ἐνιαῖο ἐνῶ ἡ πτυχολογία εἶναι ἀκόμα στὸ ἑπακρον γραμμική καὶ μὲ ἔντονα ἐξεζητημένες συστροφές.⁵ Ἐπίσης στὸν Ἅγιο Νικόλαο Manastir, 1271, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Kaneo καὶ τὴν ομάδα τῶν συγγενῶν μνημείων τοῦ 13ου αἰῶνα, πού εἶναι ζωντανές ἐπιβιώσεις τοῦ 12ου ὡς πρὸς τὴ γραμμική πτυχολογία καὶ τὶς ἐξεζητημένες συστροφές, τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων παρουσιάζεται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐνιαῖο καὶ ἀπελευθερωμένο ἀπὸ τὴ γραμμή.⁶ Ἡ

1. MILJKOVIĆ-PEPEK, Courant stylistique du XIII s., Patrimoine Culturel 1971, 22.

2. Τὸ Bačkonovo ὡς ἐπιχείρημα γιὰ τὴ θεωρία αὐτὴ ἐξουδετερώνεται, ἂν δεχθεῖ κανεὶς τὴ χρονολόγησή του στὸ 1200, τὴν ὁποία υἱοθετοῦν τελευταίως, χωρὶς ὅμως τεκμήρια, οἱ Demus καὶ Hadermann-Misguich (DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, 193, καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo, 1975, 40). Γιὰ τὸ Bačkonovo βλ. κατωτέρω κεφάλαιο «Γενικὰ Συμπεράσματα», σ. 206.

3. DJURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 20-27.

4. Πρβ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 40: «Dans les peintures du XII s., les plus novatrices à ce point de vue, les visages sont généralement traités de façon picturale, alors que les draperies sont encore rendues par les schémas graphiques».

5. Unesco, Cyprus (1963), πίν. XIV-XVIII καὶ MEGAW, Cyprus, Metropolitan or Provincial, DOP 1974, εἰκ. 43.

6. KOCO — MILJKOVIĆ-PEPEK, Manastir (1958). MILJKOVIĆ-PEPEK, Contribution, Symposium Soproni 1965, 189-196. Μετὰ τὸν ἐπιβίωσαν πού χρονολογοῦνται σίγουρα στὸν προχωρημένο 13ο αἰῶνα δύο κυρίως μνημεῖα διατηροῦν τὸ γραμμικὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα. Αὐτὰ εἶναι ὀρισμένες τοιχογραφίες στὸ κωδωνοστάσιο τῆς Žiža, μέσα 13ου αἰ. (MILLET-FROLOW, πίν. 62, καὶ DJURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 45) καὶ ἡ Χρυσοφτίσινα τῆς Λακωνίας, 1290 μ.Χ. (ZERVOS, L'art en Grèce, Paris 1934, πίν. 343-344. DJURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 32). Γιὰ τὴ βιβλιογραφία τῆς Χρυσοφτίσινας βλ. MILLET, École Grecque (1916), 8, σημ. 3. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, Ἅγιος Νικόλαος Νομφεβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79, 43. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μητρόπολη Μυστρᾶ, ΔΧΑΕ 1977-79, 173. Ὅπως μὲ πληροφόρησε ὁ καθηγητὴς κ. Ν. Δρανδάκης ἀποδείχθηκε σωστὴ ἡ χρονολόγησις τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς στὸ ἔτος 1290 σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχικὴ ἀνάγνωσις τοῦ Millet. Βλ. MILLET, Recherches (1916), 49 καὶ MILLET, École Grecque (1916), 8, σημ. 3.

ἐπικράτηση τοῦ ἐνιαίου πλασίματος μὲ λίγες μόνο ἐξαιρέσεις καὶ ὁ συνδυασμὸς του μὲ μιὰ καθαρὰ γραμμικὴ πτυχολογία βρίσκεται στὴ Σαμαρίνα, τὸ μεσσηνιακὸ αὐτὸ μνημεῖο ὑψηλῆς ποιότητος, ποῦ ἴσως εἶχε ὑπ' ὄψη του ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας. Στὴ Σαμαρίνα ὅμως ὅσες μορφές ἀποδίδονται πλαστικὰ εἶναι πολὺ ἐντονότερα πλαστικὲς καὶ ὅσες μορφές ἀποδίδονται γραμμικὰ εἶναι πολὺ ἐντονότερα γραμμικές. Π.χ. στὴν Παναγία τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων στὴ Σαμαρίνα δὲν ὑπάρχει οὔτε τὸ γραμμικὸ περίγραμμα τοῦ πηγουνιοῦ οὔτε ἡ τοξωτὴ γραμμὴ πάνω ἀπὸ τὸ πηγούνι καὶ ἡ τοξωτὴ γραμμὴ κάτω ἀπὸ τὸ στόμα, ποῦ ὑπάρχουν στὴν Καστάνια. Ἐξ ἄλλου ὁ Συμεὼν τῆς Ὑπαπαντῆς στὴ Σαμαρίνα ἔχει ἔντονα γραμμικὸ πλάσιμο, καίτοι αὐτὸ γίνεται μὲ πλατιῆς καὶ ὄχι λεπτές πινελιές, ἔναντι τοῦ ἀνεπαίσθητα γραμμικοῦ πλασίματος τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἀνάληψη τῆς Καστάνιας ποῦ περιορίζεται σὲ ἓνα μικρὸ V στὴ μύτη καὶ μερικὲς πινελιές στὰ μάγουλα καὶ τὸ μέτωπο. Μιὰ ὁμοιότητα ὑπάρχει στὸ ὅτι οἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου ξεκινοῦν καὶ στὶς δύο μορφές ἀπὸ τὰ μαλλιά (καίτοι ἀπὸ διαφορετικὸ σημεῖο), ἔτσι ποῦ δὲν μπορεῖς νὰ ξεχωρίσεις καλὰ-καλὰ ἂν εἶναι ρυτίδες ἢ θύσανοι μαλλιωῶν.¹

Στοὺς λαίμους ὑπάρχει σχεδὸν παντοῦ ἡ σικιὰ τοῦ σαγονιοῦ, ὅπως τὴν πρόσεξε καὶ τὴν περιέγραψε ὁ Demus στὸ Monreale.² Δὲν εἶναι ἡ σικιὰ ἡ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ πλάσιμο ποῦ ὑπάρχει στὴ μεγάλη ψηφιδωτὴ Δέηση τῆς Ἀγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως. Εἶναι ἡ σικιὰ ποῦ πέφτει ἄλλοτε κατ' ἐνώπιον καὶ ἄλλοτε πλάγια πάνω στὸ λαιμὸ ἀλλὰ πάντα μὲ καμπύλο περίγραμμα ἔναντι τοῦ εὐθύγραμμου περιγράμματος ποῦ ὑπάρχει στὴ Δέηση τῆς Ἀγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ σικιὰ αὐτὴ εἶναι πολὺ διαδομένη στὸ τέλος τοῦ 12ου καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰῶνα χωρὶς ὅμως νὰ λείπει καὶ ἀπὸ τὴν παλαιохριστιανικὴ ζωγραφικὴ. Ὑπάρχει στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Μονῆς Σινᾶ, στὸ χειρόγραφο Διουσιῖου 588, τέλους 10ου - ἀρχῶν 11ου αἰ. στὸ Ψαλτήριο τοῦ Βασιλείου Βουλγαροκτόνου τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης, ἀρχῶν 11ου αἰ., (κυρίως

1. Τὴν ὑποχώρηση τοῦ γραμμικοῦ πλασίματος στὶς περισσότερες μορφές τῆς Σαμαρίνας σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ διατήρηση τῆς γραμμικῆς πτυχολογίας τὴν εἶχε προσέξει ἡ ΜΑΡΙΑ ΣΩΤΗΡΙΟΥ (Πρώμος Παλαιολόγειος Ἀναγέννησις, ΔΧΑΕ 1964-65, 259), ἡ ὁποία γιὰ τὸ πλάσιμο τῆς μορφῆς τοῦ Προφήτη Δαβὶδ παρατηρεῖ: «ἡ δὲ γραμμικὴ, διακοσμητικὴ πλάσις τοῦ προσώπου... εἶναι ἐδῶ ἐλαφρά, σχεδὸν ἀνεπαίσθητος καὶ γιὰ τὴν πτυχολογία τῆς Ὑπαπαντῆς παρατηρεῖ ἀντίστοιχα: «... ἡ τελειότης τῆς γραμμῆς εἰς τὰς πυκνάς, παραλλήλους πυκνάς ἀνῆκει εἰς τὸν αὐτὸν κύκλον, δηλ. τῆς Κομνηνεῖου τέχνης τῆς πρωτεύουσας χωρὶς τὰς παιγνιώδεις συστροφάς πολλῶν ἔργων τοῦ 12ου αἰῶνος». Ἐξ ἄλλου τὴ συνπαρῆξ γραμμικοῦ καὶ ἐνιαίου πλασίματος τὴν ἔχει προσέξει ἡ Γρηγοριάδου (GRIGORIADOU-CABAGNOLS, Samari, CArch 1970, 195), ἡ ὁποία ὅμως τὴν ἀποδίδει στὴν ὑπαρῆξ διαφόρων ζωγράφων ἢ τὴν ὑπαρῆξ διαφόρων προτύπων, ἐνῶ εἶναι μᾶλλον ἀποδοτέα στὴν ἐλεύθερη ἐπιλογὴ τοῦ ζωγράφου, ποῦ ἦταν βέβαια ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν παράδοση, ἡ ὁποία τὸν Συμεὼν τὸν θέλει γραμμικὰ ἀποδομένο. Βλ. καὶ SKAWRAN, Twelfth Century, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 701-706. Γιὰ τὴν παράλληλη χρῆση δύο ἢ περισσότερων τεχνικῶν στὸ ἴδιον μνημεῖο βλ. ἄνωτέρω, σ. 135, σημ. 1.

2. DEMUS, Sicily (1949), 432-433. Βλ. καὶ DEMUS, Entstehung (1958), 56.

στο Δαβίδ), στο ψηφιδωτό των Σερρών, 12ου αι., στα ψηφιδωτά της Ursiana, 1112 μ.Χ., στο Monreale, 1180-1190 μ.Χ., στον "Αη-Στράτηγο Μπουλαριών, 12ου αι., στο 'Αθηνών 93, περί τὸ 1170 μ.Χ., τὸ 'Αθηνών 7, περί τὸ 1180 μ.Χ., τὸ Vind. Supp. Gr. 128, κ.ζ.¹ Ἡ ἀπόδοση τῆς σκιάς αὐτῆς στὴν Καστάνια γίνεται χωρὶς πολλὲς διαβαθμίσεις, μὲ τὴν ἀντιπαράθεση ἐνὸς σκοτεινοῦ καὶ ἐνὸς φωτεινοῦ διαχώρου. Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο διάχωρο ὄχι μόνον δὲν γίνεται ὁμαλά, ἀλλὰ ἀντίθετα ἡ σκιά ἐντείνεται ὅσο πλησιάζει τὸ φῶς καὶ τὸ φῶς ἐντείνεται ὅσο πλησιάζει τὴ σκιά καὶ στὸ σημεῖο τῆς συναντήσεως τὸ σύνορο τὸνίζεται μὲ μιὰ σκούρα γραμμὴ ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ σκοτεινοῦ διαχώρου καὶ μιὰ ἄσπρη γραμμὴ ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ φωτεινοῦ. Αὐτὸ σίγουρα ξεκίνησε ὡς μιὰ ἰλλουζιονιστικὴ τεχνικὴ. Τὴν ἀντιθετικὴ αὐτὴ ἀντιπαράθεση φωτὸς καὶ σκιάς τὴ βρῖσκομε κυρίως στὴν Aquileia, ὅπου μάλιστα ἡ γραμμικὴ περιγραφή τῶν σκοτεινῶν διαχώρων γίνεται πολλὲς φορὲς μὲ κόκκινο ἢ καὶ μὲ πράσινο χρῶμα. Τὴ βρῖσκομε ἐπίσης στὴ Santa Croce in Gerusalemme, 1144 μ.Χ., στὴν Πάτμο, ἀρχῶν 13ου αι., στὸ χειρόγραφο Κουτλουμουσίου 61, 13ου αι., στὸ χειρόγραφο Καρακάλλου 37, 13ου αι., καὶ πάρα πολὺ ἔντονη στὸ χειρόγραφο Palermo Mus. Naz. Cod. 4 τῆς ομάδας τοῦ Rockefeller-McCormick, ἀρχῶν 13ου αι.² Ὁ ὑπόλοιπος λαϊκὸς εἶναι ἀποδομένος μὲ γεωμετρικὰ σχήματα ποὺ σίγουρα εἶχαν ἰλλουζιονιστικὸ σκοπὸ, ἀλλὰ ποὺ ὅταν τὰ βλέπει κανεὶς ἀπὸ κοντὰ φαίνονται ἀπλῶς διακοσμητικὰ. Τὰ σχήματα πάνω στὸ λαϊκὸ τοῦ Θωμᾶ (πίν. XXVII) θυμίζουν τὰ ἀνάλογα ἀλλὰ περισσότερο περίπλοκα σχήματα στὴν κρύπτη τῆς Aquileia.³ Ὅμοιος μὲ τοῦ Θωμᾶ πρέπει νὰ ἦταν ὁ λαϊκὸς τοῦ

1. FORSYTH-WEITZMANN, Sinai Church and Fortress (1965), πίν. CX, CIII, CVI, CXII, CXXXVI, CXLII, CXLVI, CXLVIII. Ἐθσαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 287-288 (φύλλο 225β). CUTLER, Psalter of Basil II, Arte Veneta 1976, εἰκ. 2. LAZAREV, Mihailowskie Mosaiki (1966), πίν. 84. LAZAREV, Vizantijskaja Zivopis (1971), εἰκ. σ. 155. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 4, 6, 86, 87, 88, 89, 90. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), εἰκ. 25 καὶ 29 καὶ DJURIC, Συνέδριο 'Αθηνῶν 1976, εἰκ. 8. ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΣΧΟΥ, Εὐαγγέλια 'Αθηνῶν (1979), 84 γ καὶ 86 ν (ὁ Ἐλκόμενος καὶ ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς). BUBERL, Athen (1917), μικρογραφία ἀρ. 9. GERSTINGER, Griechische Buchmalerei (1926), πίν. XX, καὶ BUBERL-GERSTINGER, Byzantinischen Handschriften (1938), πίν. XVI-XVIII.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1926), ὁ Ἰωάννης, ἡ Παναγία καὶ μιὰ Κόρη Σιών τῆς Σταυρώσεως, ὁ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας καὶ ὁ Νικόδημος στὸν Ἐπιτάφιο, ἡ Παναγία τῆς Ἀποκαθλώσεως, ὁ Ἅγιος Μᾶρκος στὴ σκηνὴ τῆς ἀποστολῆς του ἀπὸ τὸν Ἅγ. Πέτρο, ὁ Ἅγ. Μᾶρκος καὶ ὁ ὀφφικιάλιος στὴ σκηνὴ τῆς παρουσιάσεως τοῦ Ἅγ. Ἐρμαγόρα, ἡ Ἀλεξάνδρα στὴ σκηνὴ τῆς βαπτίσεώς της, ὁ Ποντιανὸς στὴ σκηνὴ τῆς ταφῆς τῶν Ἁγίων Ἐρμαγόρα καὶ Φορτωνάτου. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εἰκ. 110. ΟΡΑΝΔΟΣ, Πάτμος (1970), πίν. 3, 4, 6. Ἐθσαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 300. Ἐθσαυροὶ Γ' (1975), εἰκ. 285. VIKAN, American Collections (1973), εἰκ. 82.

3. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1926), ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς Σταυρώσεως, ἡ Κόρη Σιών ποὺ στένεται ἀριβῶς πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς Σταυρώσεως, ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας τῆς Ἀποκαθλώσεως, ὁ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας καὶ ὁ Νικόδημος τοῦ Ἐπιταφίου, ὁ Ἅγιος Μᾶρκος καὶ ὁ ὀφφικιάλιος στὴ σκηνὴ τῆς παρουσιάσεως τοῦ Ἁγίου Ἐρμαγόρα, ὁ Ἅγιος Πέτρος καὶ ὁ Ἅγιος Μᾶρ-

Ἄβελ (πίν. XXVI) ἀλλὰ ἔχουν ἀποπέσει τὰ χρώματα. Ἄμα ἀναζητήσουμε τοὺς ἀπώτερους προγόνους τῶν γεωμετρικῶν καὶ διακοσμητικῶν αὐτῶν σχημάτων, θὰ τοὺς βροῦμε σὲ ὠραιότατα καὶ φυσιοκρατικά παραδείγματα, ὅπως τὸ χειρόγραφο Διονυσίου 34, 10ου αἰ., ἢ τὸ χειρόγραφο Π 113 (565) τῆς Μαρικιανῆς, 11ου ἢ 12ου αἰ., ὁπότε φαίνεται καθαρὰ ἡ ἴδια διαδικασία πού διαπίστωσε ὁ Demus σχετικὰ μὲ τὴν προέλευση τῶν μαυρισμῶν στὸ Çarieli, Elmali καὶ Karanlik, λέγοντας ὅτι οἱ ζωγράφοι τοὺς retranslated optical practices into representationally meaningless forms.¹

Ἰδιαιτέρα περίεργος εἶναι ὁ λαϊμὸς τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς Ἀναλήψεως, πού φαίνεται ριγὲ (πίν. IX). Θυμίζει καὶ αὐτὸς τὴν τεχνικὴ τῆς Aquileia. Οἱ ἄσπρες γραμμὲς τοῦ λαϊμοῦ περιορίζονται στὸ φωτισμένο μέρος καὶ δὲν ἐπαναλαμβάνονται στὸ σκιασμένο. Ἀντίθετα τὸ πλάσιμο τοῦ λαϊμοῦ στὰ ἄλλα πρόσωπα γίνεται κατὰ ἓνα τρόπο περισσότερο συνηθισμένο. Ἐνα σχῆμα μιᾶς ἐλλείψεως παρουσιάζεται ἐκατέρωθεν τῆς βάσεως τοῦ λαϊμοῦ στὸν Οὐρίηλ, στὰ δύο τετράμορφα τοῦ τροῦλλου, στοὺς ἀγγέλους τῆς Βαπτίσεως, στὸν Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως (πίν. XV, XVIII, XXX). Ἐχει χρῶμα σκοτεινὸ καὶ τὸ σύνορό του μὲ τὴ φωτεινὴ ἐπιφάνεια γράφεται καὶ αὐτὸ μὲ μία φωτεινὴ καὶ μία σκιερὴ γραμμὴ. Τὰ ἐλλειπτικὰ αὐτὰ σχήματα εἶναι πού χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ ἀποδώσουν τὴν κλείδα κατὰ τὸν Miljković-Pepek.² Ἴσως ἀπὸ μιὰ τέτοια ἰδέα προέκυψαν τὰ περίεργα σχήματα στοὺς λαϊμούς τοῦ Θωμᾶ, τοῦ Ἄβελ καὶ τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XXVII, XXVI, IX).

Τὸ σχῆμα τῶν προσώπων εἶναι ἀνοιχτὸ καὶ πλατὺ καὶ κάπως ἐπίπεδο. Ἐνα πρόσωπο σὰν τοῦ Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XXVII) ἢ τῶν ἀγγέλων τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII) δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ βρεθεῖ στὸν 12ο αἰώνα,³ ἐνῶ ταιριάζει περισσότερο στὸν 13ο.⁴

Τὰ μάτια εἶναι ἀμυγδαλωτὰ καὶ μερικὲς φορές ὑπερβολικὰ μεγάλα, π.χ. στὸν Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως, τὸν Ἄβελ τῆς Καθόδου καὶ τοὺς δύο σωζόμενους ἀγγέλους ἀπὸ τοὺς ἀνέχοντες τὴ δόξα τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XXVII, XXVI, XII).

κος στὴ χειροτονία τοῦ Ἁγίου Ἐρμαγόρα, οἱ Ἅγιοι Φορτουάτος καὶ Ἐρμαγόρας στὴ σκηνὴ τοῦ ἀποκεφαλίσμοῦ τους, ὁ Ποντιανὸς στὴ σκηνὴ τῆς κηδείας τῶν Ἁγίων Ἐρμαγόρα καὶ Φορτουάτου κ.ά.

1. Θεσσαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 81. NERSESSIAN, *Dumbarton Oaks Psalter*, DOP 1965, εἰκ. 58, καὶ BONICATTI, *Salterio*, *Bollettino Paleografico* 1956-57, πίν. V₁. DEMUS, *Sicily* (1949), 427.

2. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Le style du XIII s.*, Συνέδριο Ἀχρίδος 1961, 311. Ὁ συγγραφέας τὰ θεωρεῖ χαρακτηριστικὰ τοῦ 13ου αἰ. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ στὸν 12ο. Πρβ. τὸν Ἀη-Στράτηγο Μπουλαριῶν (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη 1964, εἰκ. 26 καὶ 29, καὶ DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 8).

3. DEMUS, *Entstehung* (1958), 25-27 καὶ HADERMANN-MISCUTCH, *Tendances expressives*, *Byzantion* 1965, 429-448.

4. Πρβ. τὴν Πάτμο καὶ τὴ Μαυριώτισσα (ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Πάτμος, 1970, πίν. 18, τὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου στὴ Μετάληψη, καὶ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Μαυριώτισσα, 1967, πίν. 46, 51, 66, 78, 82, 85).

Τόσο μεγάλα μάτια υπάρχουν στις τοιχογραφίες τῆς ἀψίδας τοῦ κυρίως ναοῦ τῆς Summaga.¹

Ἡ κατεῦθυνση τοῦ βλέμματος δὲν εἶναι πολὺ σαφῆς τώρα λόγω τῆς φθορᾶς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸ βλέμμα παρακολουθεῖ τὰ δρώμενα, ὅπως π.χ. στὴ μαία τοῦ Λουτροῦ (πίν. Δ, XXXI, XXXIII, XVI) ἢ τοὺς ἀγγέλους τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII), τῶν ὁποίων τὸ βλέμμα δὲν φαίνεται νὰ εἶναι διαφοροποιημένο. Ὁ ἡγεμὼν ἄγγελος τῆς Ἀναλήψεως (πίν. X, IX, II), φαίνεται νὰ κοιτάζει τοὺς ἀποστόλους ποὺ ὀδηγεῖ. Ὁ Ἀρχάγγελος Οὐριήλ (πίν. XV) φαίνεται νὰ κοιτάζει στὸ ἄπειρο. Τὸν θεατὴ φαίνεται νὰ κοιτοῦν ἡ Παναγία καὶ ὁ ἄγγελος τῆς ἀψίδας (πίν. Α, V, Β, IV, II, III), ὁ Χριστὸς τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XII, X) καὶ ὁ Χριστὸς-Βρέφος τοῦ Λουτροῦ (πίν. Δ, XXXI, XVI).

Τὰ φρύδια εἶναι πολὺ καμαρωτὰ στὴν Παναγία τῆς ἀψίδας (πίν. Α, V), τὸν ἡγεμόνα ἄγγελο τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX), τὸν Ἀβελ (πίν. XXVI), τὸν Οὐριήλ (πίν. XV) καὶ σὲ ἕνα ἀπὸ τοὺς μάγους τῆς Γεννήσεως (πίν. XXXII). Ἐπίσης πρέπει νὰ ἦταν πολὺ καμαρωτὰ στὴ μαία τοῦ Λουτροῦ (πίν. Δ, XXXI, XXXIII). Στὰ ἄλλα πρόσωπα παρακολουθοῦν ἀπλὰ τὸ περιγράμμα τοῦ ματιοῦ. Συνεσπασμένα εἶναι στὸ Χριστὸ τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XII), τὸν Χριστὸ τῆς Σταυρώσεως (πίν. XXXVI) καὶ στὸ προκαταρκτικὸ σχέδιον τῆς Παναγίας τῆς Σταυρώσεως (πίν. XXXIV).

Οἱ μύτες εἶναι μακρῆς καὶ γαμφῆς. Ὅσο ἐπιτρέπει ἡ φθορὰ τῆς ἐπιφάνειας φαίνεται ὅτι στὸν ἡγεμόνα ἄγγελο τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX), στὸν Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως (πίν. XXX), στὶς μορφῆς τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII) καὶ τὴν Ἐλισάβετ τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) ἡ μύτη παρουσιάζει μικρὴ σχετικῶς ἔξαρση πᾶνω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου καὶ εἶναι λεπτὴ καὶ γαμφῆ.² Ἀντίθετα στὸ Θωμᾶ (πίν. XXVII), τὸν Ἀβελ (πίν. XXVI) καὶ τοὺς ἀγγέλους τοὺς ἀνέχοντες τὴ δόξα τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XII) φαίνεται μεγάλη καὶ στὴ μαία στὸ Λουτρὸ τῆς Γεννήσεως (πίν. Δ, XXXI, XXXIII) πάρα πολὺ μεγάλη.

Τὰ στόματα εἶναι παντοῦ καλοσχεδιασμένα στὸ γνωστὸ σχῆμα τῆς χελιδνοσουρᾶς μὲ τὸ κάτω χεῖλος ἀποδομένο σχεδὸν κυκλικό. Πρβ. τὴν Παναγία

1. ZOVATTO, Summaga, Noncello (1957), εἰς. 28-32. SCARPA-BONAZZA et alii, Julia Concordia (1978). (Γιὰ τὴ Summaga ἀλλὰ ὄχι γιὰ τὶς συγκεκριμένους μορφῆς ποὺ ἐνδιαφέρουν ἐδῶ βλ. καὶ ZOVATTO, Summaga, Atti Primo Congresso Nazionale Studi Bizantini 1965, 163-172, καὶ τὸ αὐτὸ εἰς Memorie Storiche Forogiuliesi 1965, 155-163).

2. Ἡ μύτη αὐτὴ μοιάζει μὲ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ τρία εἶδη στὸ Kurbinovo. Βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 354. Παραδείγματα εἰς TOESCA, Palafina, πίν. XXVII, XXX. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 6. ΠΕΛΕΚΑΝΙΑΗ, Καστοριά (1953), πίν. 46, 47.

τῆς ἀψίδας (πίν. Α, V), τὸν Ἀρχάγγελο Οὐριήλ, τὸ τετράμορφο (πίν. XV), τὸν Θωμᾶ (πίν. XXVII), τὸν πρῶτο ἄγγελο τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII) καὶ τὴ μαία τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους στὴ Γέννηση (πίν. Δ, XXXI, XXXIII). Κατὰ τὸν Miljković-Perep τὸ στόμα αὐτὸ εἶναι χαρακτηριστικὸ τῶν ἀναγεννησιακῶν ἔργων τοῦ 13ου αἰώνα. Νομίζω ὅμως ὅτι ὑπάρχει καὶ σὲ παλαιότερα ἔργα.¹

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Παναγία καὶ τὶς ἐξιδανικευμένες μορφές τοῦ Ἀρχαγγέλου Οὐριήλ καὶ τοῦ τετράμορφου καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τοὺς ἀγγέλους στὸ κεντρικὸ τμήμα τῆς Ἀναλήψεως, τὰ αὐτιά σὲ ὅλες τὶς ἄλλες μορφές εἶναι ἔντονα σχηματοποιημένα. Αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα φανερὸ στὸ Θωμᾶ (πίν. XXVII), τὸν Ἄβελ (πίν. XXVI) καὶ τὸν ἡγεμόνα ἄγγελο (πίν. IX). Ἡ σχηματοποίηση αὐτῆ μοιάζει μὲ τὸ πρῶτο εἶδος τοῦ Kurbinovo κατὰ τὴν Hadermann-Misguich.²

Οἱ στρατιῶτες τῆς Σταυρώσεως (πίν. XXXV, Γ, XIV), ὅσοι σώζονται, ἔχουν τὸ γνωστὸ ἐκεῖνο καὶ ἀντιπαθὲς σχῆμα προσώπου, ποὺ ἀποδίδεται σὲ μορφές εἰκονιζόμενες κατὰ κρόταφον, μὲ προτεταμένο πηγούνι καὶ βαρὶα μασέλα ἔντονα διαγραφόμενη. Τὸ σχῆμα αὐτὸ ἔχει ἐπανειλημμένα σχολιασθεῖ.³ Ἀποδίδεται συνήθως σὲ ἀντιπαθὴ πρόσωπα, δῆμιους κλπ. ἢ πρόσωπα ταπεινῆς προελεύσεως ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ. Ὅχι ὅμως ἀποκλειστικὰ σὲ αὐτά. Ἐπὶ παραδείγματι στοὺς Ἁγίους Ἀναρῦρους Καστοριάς ἔχει φθάσει νὰ ἔχουν αὐτὴ τὴ μορφή ἀκόμα καὶ οἱ ἄγγελοι ἐκατέρωθεν τοῦ Ἐμμανουὴλ στὴν ἀψίδα.⁴ Θεωρεῖται τὸ σχῆμα πολὺ σύννηθες στὸν 12ο αἰώνα. Ὅπως ὅμως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Ν. Δρανδάκη ὑπάρχει στίς μικρογραφίες τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου τοῦ Βουλγαροκτόνου.⁵ Ἐπίσης ὑπάρχει καὶ στὴ Santa Maria Maggiore.⁶ Ἡ με-

1. MILJKOVIĆ-PEPEK, Le style du XIII s., Συνέδριο Ἀχρίδος 1961, 311. Βλ. ὅμως Ἀη-Στράτηγο Μπουλαριῶν (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 16α, 25, 29, καὶ DJURIĆ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 8).

2. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 358. Γιὰ τὴ σχηματοποίηση τῶν αὐτιῶν βλ. καὶ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 53, σημ. 1. ΟΡΠΑΝΔΟΥ, Πάτμος (1970), 161, σημ. 1, σ. 179 καὶ 265-266. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, 199. Ἡ σχηματοποίηση αὐτῆ παρουσιάζεται καὶ στὴν κρύπτη τῆς Aquileia, ἔπου ὑπάρχουν καὶ πολλὲς ἄλλες ὁμοιότητες μὲ τὴν Καστάνια. Συγκεκριμένα παρουσιάζεται στὴν ὀδόσωμη μορφῇ τοῦ Ἁγ. Νικολάου, σὲ μιὰ μορφή στὴν Κοίμηση, στὸν Ἅγιο Ἐρμαγόρα στὴ σκηνὴ τῆς χειροτονίας του, στὸν Ἅγιο Ἐρμαγόρα στὴ σκηνὴ τῆς εὐλογίας τοῦ Ἁγίου Φορτουνάτου, στὸν Ποντιανὸ στὴ σκηνὴ τῆς κηδείας τῶν Ἁγίων Ἐρμαγόρα καὶ Φορτουνάτου. Ὁμολογουμένως ὅμως οἱ μορφές εἶναι πολὺ λίγες ἔναντι ὅλων τῶν ἄλλων τῆς κρύπτης, ἔπου ὑπάρχει μιὰ ἐλαφρότερη σχηματοποίηση τῶν αὐτιῶν, ποὺ τὰ κάνει νὰ φαίνονται σὰν κορχύλια.

3. MARTIN, Heavenly Ladder (1954), εἰκ. 268. DEMUS, Decoration (1947), 8. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 106, σημ. 6 καὶ 7. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ (1971), 85. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 344, 429-430. Ὑπάρχει καὶ μιὰ μελέτη C. P. CHARALAMPIDES, Quelques observations sur la représentation de la servante dans la Nativité de la Vierge de Nerezi, Cyrillomethodianum II, 1972-73, 170-175, πίν. I-II, ποὺ ἐξετάζει ὅμως τὸ θέμα μονομερῶς, μόνον γιὰ τὶς γυναικεῖες μορφές.

4. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά (1953), πίν. 7.

5. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), 106, σημ. 6 καὶ 7.

6. WELLEN, Theotokos (1961), εἰκ. 22b.

γαλύτερη πάντως διάδοσή του είναι στο δεύτερο ήμισυ του 12ου αιώνα. Στο Monreale είναι πολύ συνηθισμένο.¹ Επίσης στην κρύπτη της Aquileia μία από τις Κόρες Σιών στη Σταύρωση έχει αυτή τη μορφή.²

Άρκετά έντονη φυσιογνωμική ομοιότητα παρουσιάζεται ανάμεσα στον ήγεμόνα άγγελο της Αναλήψεως της Καστάνιας (πίν. IX) και όρισμένες μορφές στον "Αη- Στράτηγο Μπουλαριών, κυρίως τον σεβίζοντα άγγελο της κόγχης και έναν άγγελο που άνέχει τη δόξα της Αναλήψεως. Παρουσιάζουν την ίδια λεπτή γαμψή μύτη, την πλατιά σιαγόνα, το χαμηλά τοποθετημένο στόμα και τα μεγάλα μάτια.³

Τά μαλλιά όταν είναι ίσα αποδίδονται με έναϊες παράλληλες πινελιές σκούρες και ανοιχτές. Όταν είναι κατσαρά, οιμπούκιλες ζωγραφίζονται με ανοιχτόχρωμες κοντές πινελιές σε μικρές δέσμες πάνω στο σκούρο φόντο. Στο Θωμά (πίν. XXVII) και το ένα τετράμορφο του τρούλλου (πίν. XV) ή κάθε δέσμη αποτελείται από τρεις τοξωτές πινελιές. Στον Αρχάγγελο Ούριηλ (πίν. XV) και τον "Αβελ (πίν. XXVI) ή κάθε δέσμη αποτελείται από μία τοξωτή πινελιά, από την οποία ξεκινούν άλλες δύο ή τρεις προς το έσωτερικό του τόξου. Το αρχάγγελο τα μαλλιά είναι με τάξη διατεταγμένα ενώ του "Αβελ είναι τελείως άκατάστατα, όπως συνήθως.⁴ Με άκατάστατα μαλλιά εικονίζονται κατά κανόνα πρόσωπα που ζούσαν ποιμενική ζωή. Παράδειγμα ο Δαβίδ, στο φύλλο 51 και ο Μωυσής στα φύλλα 191 v και 318 v του Ψαλτηρίου II 113 (565) της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, ή ο βοσκός στη Γέννηση της Αγίας Τριάδος Κρανιδίου ή ο "Άγιος Ορέστης στην Έπισκοπή Εύρυτανίας.⁵ Όμως στον "Αβελ μπορεί να υπάρχει ο πρόσθετος λόγος της κακώσεως που είχε ύπαστεί κατά τον θάνατό του, την οποία βλέπομε τόσο παραστατικά στα μαλλιά του όπως εικονίζονται στο Monreale.⁶ Πάντως ή απόδοση των μαλλιων είναι πολύ χαλαρή όταν τη συγκρίνει κανείς με γνωστά παραδείγματα του ύστερου 12ου αιώνα. Αν συγκρίνομε π.χ. τον Ούριηλ της Καστάνιας (πίν. XV) με εικόνες του Αγίου Γεωργίου στο Σινά και τη Μόσχα ή αν συγκρίνομε τον "Αβελ με την τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου στους Αγίους Αναργύρους Καστοριᾶς, θά δοῦμε ότι ακολουθοῦν την ίδια

1. Βλ. Μέθη του Νώε, θεραπεία του δαιμονιζομένου, θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου, θεραπεία των δέκα λεπρών, θεραπεία των δέκα τυφλών. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 31, 58, 67, 69, 71.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), Σταύρωση.

3. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), πίν. 27β, 28, 38β. Βλ. επίσης άνωτέρω σελ. 30, σημ. 1.

4. Πρβ. π.χ. το Ευαγγελιστάριο της Λαύρας (Θησαυροί Γ', 1979, εικ. 6).

5. BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1957-58, πίν. II, V, VII, και NERSESSIAN, Dumbarton Oaks Psalter, DOP 1965, εικ. 58. KALOPISSI-VERTI, Kranidi (1975), πίν. 5. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κρανίδι, EEBE 1926, εικ. 9. CHATZIDAKIS, Aspects, Symposium Sopoćani 1965, εικ. 4.

6. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 19. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εικ. 258.

ἀκριβῶς ἀρχή, ἀλλὰ ὅτι στήν Καστάνια οἱ πινελιές ἔχουν ἀραιώσει καί φω-
χύνει καί οἱ σφιγτῆρες σπείρες ἔχουν χαλαρώσει.¹ Τό μειονέκτημα ὅμως δὲν εἶναι
ἡ χαλαρότητα τῶν γραμμῶν, γιατί χαλαρές εἶναι οἱ γραμμές καί στή μορφῇ
τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονα στή Nerezi.² Ἐκεῖ ὅμως εἶναι μαλακές καί ζωντανές,
ἐνῶ στήν Καστάνια εἶναι σκληρές σάν ξερά κλαδάκια. Ἐκτός αὐτοῦ εἶναι καί
τρεμουλιαστές. Δείχνουν ὅτι ἔχουν γίνει ἀπό ἓνα χέρι ἀσταθές, ἀπό ἓνα χέρι
ποῦ ἔτρεμε. Στήν Aquileia ἐξ ἄλλου σέ ἓνα στρατιωτικό ἄγιο τοῦ μεσαίου κλί-
τους βλέπομε πάλι τήν ἴδια ἰδέα ἐκτελεσμένη μὲ πινελιές πού ἔχουν ἀραιώσει
ἀλλὰ σέ μιὰ ἐκδοσὴ πολὺ πιὸ χονδροειδῆ.³

Στήν Ἀνάσταση (πίν. XVII) καί στή Σταύρωση (πίν. XXXVI) τὸ περι-
γραμμα τῶν μαλλιῶν τοῦ Χριστοῦ τονίζεται ἀπὸ μιὰ ἄσπρη γραμμῆ. Ἡ κακὴ
κατάσταση τῶν τοιχογραφιῶν καί τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἄσπρο χρῶμα φεύγει πολὺ
εὐκόλα δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δοῦμε ἀν αὐτῇ ἡ ἄσπρη γραμμῆ ὑπάρχει καί σέ
ἄλλες μορφές. Ἡ πρώτη ἐντύπωση εἶναι ὅτι ἀποτελεῖ μιὰ ἀντανάκλαση πάνω
στὰ μαλλιά ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ φωτοστέφανου. Τὰ ἄσπρα περιγράμματα παρου-
σιάζονται σέ διάφορα μνημεῖα διαφόρων ἐποχῶν, ὅπως π.χ. στήν Ἁγ. Σοφία
Ἀχρίδος, στή Μαυριώτισσα τῆς Καστοριᾶς, στήν Arilje, στὸν Ἁγιο Κλήμεντα
τῆς Ἀχρίδος, στὸ Πρωτάτο.⁴

Ἄδυναμία παρουσιάζει ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας στήν ἀπόδοση τῶν

1. WEITZMANN, *The Icon* (1978), πίν. 34. VELMANS, *Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976*, εἰκ. 15. DJURIĆ, *Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976*, εἰκ. 9.

2. MILLET-FROLOW, I (1954), πίν. 16. BIHALJI-MERIN, *Frescoes and Icons* (1960), πίν. 46. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken* (1976), πίν. V.

3. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, *Aquileia* (1976), στρατιωτικὸς ἄγιος μεσαίου κλίτους.

4. P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *L'origine d'un élément à Ohrid*, *Sbornik Radova San* 1958, 125-129, εἰκ. 1-2 καί CHATZIDAKIS, *Classicisme et tendances populaires*, *Συνέδριο Βουκουρεστίου 1971*, σ. 456. Οἱ ἄσπρες αὐτῆς γραμμῆς σέ κάποια ἐσοχὴ ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς παρουσιάζονται στή Μεταμόρφωση στὸ Πυργί, 1310 μ.Χ. Βλ. VELMANS, *Eubée*, *CArch* 1968, 200, εἰκ. 8, 15, 17, 18, πού προσπαθεῖ νὰ δώσει διάφορες ἐρμηνεῖες. Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι ἡ ἰδιομορφία αὐτῆ, ὅπως πολλοὶ νεωτερισμοὶ καί ὅπως πολλὲς ἐφευρέσεις, πρέπει νὰ ὀφείλεται σέ μιὰ τυχαία σύμπτωση. Ἐφ' ὅσον εἶναι διαπιστωμένη ἡ συνήθεια τῶν λευκῶν περιγραμμάτων (MILJKOVIĆ-PEPEK, ἔ.ἀ.), τὸ μόνο εὐκόλο ἦταν νὰ τοῦ ξεφύγει μιὰ φορὰ ἐνὸς καλλιτέχνη ἡ γραμμῆ καί νὰ τὴν πᾶει κατὰ σύμπτωση λίγο πιὸ μέσα, γιὰ νὰ υἰοθετηθεῖ ἀμέσως ἡ ἀπὸ τὸν ἴδιον ἢ καί ἀπὸ ἄλλους ὡς μιὰ καινούργια μανιέρα μὲ διακοσμητικὸ περιεχόμενο. Ἡ σ. δὲν ἀναφέρει τὴν ἀνωτέρω μελέτη τοῦ Miljković-Peprek, οὔτε συσχετίζει τὰ μνημεῖα πού περιέχονται στή μελέτη αὐτῆ. Συσχετίζει τὴ Μεταμόρφωση στὸ Πυργί μόνον μὲ τὸ San Biaggio κοντὰ στὸ Castellamare (11ου αἰ.) καί μὲ τὸ Castel Sant Elia κοντὰ στὸ Nepi (11ου-12ου αἰ.), ὅπου ὅμοια μὲ ὅλα τὰ ἄλλα μνημεῖα καί ἀνόμοια μὲ τὴ Μεταμόρφωση στὸ Πυργί οἱ ἄσπρες γραμμῆς βρισκονται ἀκριβῶς πάνω στὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα. Τέλος δὲν ἔχει προσέξει ὅτι καί στὸν Ἐπιτάφιο τῆς ἴδιας αὐτῆς ἐκκλησίας, τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Πυργί, ὑπάρχει λευκὸ περίγραμμα γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ (VELMANS, *Eubée*, *CArch* 1968, εἰκ. 4 καί 5). Ἐκεῖνο πού δὲν πρέπει νὰ μείνει ἀπαρατήρητο, εἶναι ὅτι τὸ ἴδιο ζωγραφικὸ ἀποτέλεσμα ὑπάρχει στή Santa Maria Antiqua, 705-707 μ.Χ., μόνον πού ἐκεῖ χρησιμοποιεῖται μιὰ διαφορετικὴ τεχνικὴ (NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua*, *Institutum Romanum Norvegiae* 1968, πίν. 1 καί 6. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, 1977, εἰκ. 216. DEMUS,

γυμνῶν σωμάτων καὶ τῶν γυμνῶν μελῶν. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ στὴ Βάπτισις (πίν. XVIII) εἶναι γενικὰ πολὺ μειονεκτικὸ καὶ ἐπὶ πλέον τὸ δεξιὸ σκέλος παρουσιάζεται σὰν ξύλινο ἐνῶ ὁ ἀριστερὸς βραχίον φαίνεται ἀτροφικός. Ἀντίστροφα οἱ βραχίονες τοῦ Χριστοῦ στὴ Σταύρωσις (πίν. Γ, XIV) καθὼς καὶ τῆς μαίας καὶ τῆς Σαλώμης στὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους (πίν. Δ, XXXI) εἶναι παχουλοὶ περισσότερο ἀπὸ τὰ ἀνεκτὰ ὄρια. Τέλος ὁ πῆχυς τοῦ Μάρκου στὴν Ἀνάληψις (πίν. X, VIII) φαίνεται λίγο περιέργος, καίτοι ἡ φθορὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας δὲν ἐπιτρέπει βεβαιότητα ὡς πρὸς αὐτό. Ἐξ ἄλλου τὸ δεξιὸ χερί τοῦ Ἰωάννου στὴν Ἀνάληψις (πίν. X, VIII) εἶναι ζωγραφισμένο σὲ μιὰ θέσις ποῦ δὲν συμβιβάζεται πολὺ μὲ τὴν ἀντίστοιχη πτυχολογία οὔτε καὶ μὲ τὸν πῆχυν ὅπως αὐτὸς διαφαίνεται κάτω ἀπὸ τὴν πτυχολογία. Οἱ ἀδυναμίες βέβαια δὲν εἶναι κάτι μοναδικό. Ὑπάρχουν καὶ σὲ μνημεῖα σὰν τὴ Μονὴ Miroz τοῦ Pskov.¹

Μοτίβον ἐπαναλαμβανόμενο, ποῦ τὸ συναντοῦμε τὸ ἴδιον στὴ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ (πίν. XVI), στὴ Γέννησις τοῦ Ἰωάννου (πίν. XIX), στὴν Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσα (πίν. XXIII) καὶ ἴσως καὶ στὴν Παναγία τῆς ἀψίδας (πίν. II, III) εἶναι τὸ χερί ἀπλωμένο σὲ μιὰ ὀριζόντια θέσις καὶ σὲ μιὰ χαλαρὴ στάσις, ποῦ τονίζει τὸ μῆκος τῶν δακτύλων.² Εἶναι μιὰ στάσις λίγο ἐπιτηδευμένη ἀλλὰ ἀρκετὰ κομψή. Ὑπάρχει στὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ, στὴν ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα τῆς τοιχογραφίας τῆς Turtura στὴν κατακόμβη τῆς Κομμοδιλῆς, στὴ στάχωση τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Etchmiadjin, στὴν καθέδρα τοῦ Μαξιμιανοῦ τῆς Ραβέννας καὶ τὴν πυξίδα τοῦ Werden, στὸν 13ο αἰῶνα στὸν Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως τῆς Žiča (1220 μ.Χ.), στὴν Παναγία τῆς Γεννήσεως στὸ Κρανίδι (1244 μ.Χ.), στὴν ἄνω ἐκκλησία τῆς Ἀσσίζης (μετὰ τὸ 1272), στὸν 14ο αἰῶνα σὲ μιὰ εἰκόνα τῆς Accademia τῆς Bologna.³ Ἀλλὰ καὶ ἡ μᾶλλον ἄκομψη ἀπόδοσις

Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 51. Βλ. προχείρως καὶ GUILLOU, Civilisation, 1974, ἐξώφυλλο, ὀπισθία ὄψη). Στὴ Santa Maria Antiqua μιὰ σκοτεινὴ γραμμὴ παρακολουθεῖ ἀπ' ἔξω τὸ περίγραμμα τοῦ κεφαλιοῦ. Στὴν ταπεινὴ ἐκκλησία τοῦ Πυργιοῦ μιὰ φωτεινὴ γραμμὴ παρακολουθεῖ τὸ περίγραμμα τοῦ κεφαλιοῦ ἀπὸ μέσα. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ταυτόσημο. Ἐπίσης θὰ μπορούσε νὰ προσθεθῆ ἔδω, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω, ὅτι σὲ πολλὰ μνημεῖα ἡ ἄσπρη παρυφὴ δὲν ἀποτελεῖ μόνον τὸ ἔξωτερικὸ περίγραμμα τῶν μαλλιῶν ἀλλὰ καὶ τοῦ προσώπου, καθὼς καὶ τῆς πτυχολογίας. Βλ. τὸ κάτω ἦμισον τοῦ προσώπου στὸν Χριστὸ τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὰ Καλύβια τοῦ Κουβαρᾶ (VELMANS, Eubée, CArch 1968, εἰκ. 9 καὶ ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαρᾶ, ΔΧΑΕ 1975-76, πίν. 72, 74, 77). Ἡ περιγραφή τῶν παρυφῶν τῆς πτυχολογίας μὲ ἄσπρον χρῶμα εἶναι κάτι πολὺ συνηθισμένο καὶ παρουσιάζεται ἄλλοτε σὲ μεγαλύτερη καὶ ἄλλοτε σὲ μικρὴτερη ἔκτασις. Πρβ. π.χ. τὸ Περχωριῶν (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1966, εἰκ. 20, 22).

1. LAZAREV, Murals and Mosaics (1966), εἰκ. 46 (ἡ πτυχολογία ποῦ καλύπτει τὰ πόδια τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου).

2. Ἡ ἐπανάληψις τῶν ἰδίων μοτίβων εἶναι κάτι πολὺ συνηθισμένο. Πρβ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbi-novo (1975), 438, «Variations et répétitions des schémas».

3. WEITZMANN, The Icon (1978), πίν. 5. STRZYGOWSKI, Etchmiadjin Evangeliar (1891), πίν. 1. WELLEN, Theotokos (1961), εἰκ. 10a καὶ 13c. MILLET-FROLOW I (1954), εἰκ. 53 καὶ HAMANN-MACLEAN καὶ HALLENS-LEBEN (1963), εἰκ. 51. KALOPISSI-VERTI, Kranidi (1975), σχ. 14. BELTING, Assisi (1977), πίν. 32d καὶ

τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως (πίν. XXX) εἶναι καὶ αὐτὴ μοτίβο ἐπαναλαμβανόμενο. Τὴν ξαναβρίσκομε στὸν Ἰάκωβο τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ χειρογράφου Παντελεήμονος 2, φύλλο 252 ν, 12ου αἰ.¹ Ἡ ἀπόδοση τῶν χερῶν δείχνει ὅτι γενικὰ γινόταν συνοπτικὰ μὲ δῆλωση τῶν δακτύλων μόνο καὶ χωρὶς ἄλλες λεπτομέρειες. Ὅμως τὸ κομψὸ καὶ κάπως ἐπιτηθευμένο χέρι τῆς Παναγίας τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI) ἔχει μιὰ ριγωτὴ ἀπόδοση μὲ παράλληλες γραμμὲς ποὺ ὑποδηλώνουν τὶς φάλαγγες. Ἡ ἀπόδοση αὐτὴ βρίσκεται σὲ διάφορα μνημεῖα διαφόρων ἐποχῶν, ποὺ μερικὰ δὲν ἔχουν καμμιά σχέση μεταξὺ τους. Πρβλ. τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Παναγίας ἀνάμεσα στὸν Μεγάλου Κωνσταντῖνου πόλεως, τὴ Μονὴ Gelati, τὴν Cefalu, τὴν Palatina, τὴ Martorana, τὸ Torcello, τὴν κρύπτη τῆς Aquileia, τὸν κυρίως ναὸ τῆς Summaga, 1211 μ.Χ.²

Μιὰ ἰδιομορφία τοῦ ζωγράφου τῆς Καστάνιας εἶναι τὸ ζευγὸς ἀπὸ δύο κυκλάκια ποὺ ἐμφανίζεται σὲ ὅλες τὶς ἀρθρώσεις, δηλαδὴ στοὺς ἀγκῶνες καὶ τὰ γόνατα τοῦ Χριστοῦ τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII), στοὺς ἀγκῶνες τοῦ Χριστοῦ τῆς Σταυρώσεως (πίν. Γ, XIV), τοὺς ἀγκῶνες τῆς Σαλώμης στὸ Λουτρό τοῦ Βρέφους (πίν. Δ, XXXI) καὶ στοὺς ἀγκῶνες τοῦ Ἄδη στὴν Ἀνάσταση (πίν. XXXVII). Κύκλοι στὶς ἀρθρώσεις ὑπάρχουν σὲ πολλὰ μνημεῖα ἀλλὰ διαφέρουν πολὺ ἀπὸ μνημεῖο σὲ μνημεῖο. Στὸν Ὅσιο Λουκᾶ οἱ δύο κύκλοι στὰ γόνατα εἶναι ἐνωμένοι μεταξὺ τους καὶ ἔχουν μιὰ ὀργανικότητα.³ Ἀργότερα τοὺς βλέπομε νὰ σχηματοποιοῦνται ὅλο καὶ περισσότερο. Στὸ Pskov, τὸν Ἄη-Στράτηγο Μπουλαριῶν καὶ τὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 6 τὸ σχῆμα τοῦ καθενὸς εἶναι καθαρὰ περιγεγραμμένο ἀλλὰ ἀκουμποῦν ὁ ἓνας πᾶνω στὸν ἄλλον.⁴ Στὸ Monreale ξεχωρίζουν περισσότερο ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον.⁵ Στὴν Aquileia πάλι φαίνονται πολὺ ὀργανικότεροι ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω μνημεῖα τοῦ 12ου αἰώνα. Τέμνονται μεταξὺ τους καὶ ἐγγράφονται μέσα σὲ ἓνα μεγαλύτερο σκουῖο κύκλο.⁶

58b (ὅπου ὅμως ἡ στάση διαφέρει κάπως, γιατί τὸ χέρι στηρίζεται πᾶνω στὸ ἔνδυμα καὶ δὲν εἶναι ἰδιαίτερα κομψό). MILLET, Recherches (1916), εἰκ. 46.

1. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 295 ἢ ἀκόμα καλύτερα HUBER, Athos (1969), εἰκ. 105.

2. GRABAR, La peinture byzantine (1953), ἐγχρωμὸς πίνακας στὴ σ. 88. RICE, Art of Byzantium (1959), πίν. 129. LAZAREV, Storia (1967), εἰκ. 157. AMIRANACHVILI, Gruzinskoi Zivopisi (1957), πίν. 98, 107, 112. LAZAREV, Vizantijskaja Zivopis (1971), εἰκ. στὴ σ. 224-225, 228-229. DEMUS, Sicily (1949), εἰκ. 14. LAZAREV, Storia (1967), εἰκ. 358. BETTINI, Nascita (1978), εἰκ. 46. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), ὅλα ἀνεξαιρέτως τὰ πρόσωπα ὅπου τὸ πλάσιμο ἔχει διατηρηθεῖ. ZOVATTO, Summaga, Noncello (1957), εἰκ. 28, 30, 31, 32. Στὸν Ἅγιο Ἰούστο τοῦ Trieste ἡ ριγωτὴ ἀπόδοση ὑπάρχει καὶ στὰ πόδια. Ἡ ἀπόδοση αὐτὴ εὐνοεῖται βέβαια ἀπὸ τὴ φύση τοῦ ψηφιδωτοῦ.

3. MAGUIRE, SOFOW, DOP 1977, εἰκ. 65.

4. Ἐ.ά. εἰκ. 63. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μὴνη (1964), πίν. 35. Θησαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 309.

5. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 31 καὶ passim.

6. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), Στάυρωση, Ἀποκαθήλωση, Ἐπιτάφιος.

Τὴν ἴδια περίπου μορφή παρουσιάζουν στὴν Πάτμο.¹ Στὴν Καστάνια οἱ κυκλίσχοι εἶναι πλησιέστεροι πρὸς τὰ σχήματα ποὺ παρουσιάζονται στὸ Ρσκον, τὸν "Αἰ-
Στράτηγο Μπουλαριῶν καὶ τὸ Παντελεήμονος 6. Ἔχουν γίνει ὅμως ὀλοστρόγγυ-
λοι καὶ πάρα πολὺ μικροὶ καὶ εἶναι τελείως ἀποχωρισμένοι ὁ ἓνας ἀπὸ τὸν ἄλλον.
Ἔχουν πιά χάσει κάθε ἐπίφαση ἔστω ὀργανικότητος.

1. ΟΡΑΝΔΟΣ, Πάτμος (1970), πίν. 33.

VI. ΠΤΥΧΟΛΟΓΙΑ

Ἡ πτυχολογία παρουσιάζεται ἐκ διαμέτρου ἀντίθετη ἀπὸ τὸ πλάσιμο ὡς πρὸς τὴ χρήση τῆς γραμμῆς. Ἐδῶ εἶναι κυρίως ἡ γραμμὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ τὸ ὕφασμα τῶν ἐνδυμάτων πολυβασανισμένο ἀπὸ τὶς πυκνὲς αὐλακώσεις φαίνεται μαλακὸ καὶ μαραμένο δίνοντας μιὰ πλισσεδωτὴ ἐντύπωση ὅπως στὴ Σαμαρίνα.¹ Οἱ πτυχές εἶναι παράλληλες καὶ πυκνὲς καὶ κατὰ ἓνα ἠῤῥξημένο ποσοστὸ κατακόρυφες ἢ τείνουν νὰ πλησιάσουν τὴν κατακόρυφο.² Ἡ ἐντύπωση τοῦ μαλακοῦ ὕφασματος εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ 12ου αἰῶνα καθὼς καὶ τῶν ἐπιβιώσεων του μέσα στὸν 13ο καὶ γίνεται αἰσθητὴ ὅταν συγκρίνομε τὴν πτυχολογία τῆς ἐποχῆς αὐτῆς μὲ τὴν πτυχολογία ἀφ' ἐνός τοῦ 11ου καὶ ἀφ' ἑτέρου τοῦ ἀναγεννησιακοῦ ρεύματος τοῦ 13ου αἰῶνα.³ Ἡ ἐντύπωση τοῦ μαλακοῦ ὕφασματος, ποὺ πέφτει μαραμένο πάνω στὸ σῶμα, ὑπάρχει ἀκόμα καὶ σὲ μνημεῖα ὅπου δὲν γίνεται τόσο εὐρεία χρῆση τῆς γραμμῆς. Ἀρχίζει ἤδη σὲ χειρόγραφα μετὰ τὰ μέσα τοῦ 11ου αἰῶνα καὶ εἶναι περισσότερο αἰσθητὴ σὲ ὅσα μνημεῖα οἱ πτυχές δὲν καταλήγουν στὶς ἐξέζητημένες ἐλικοειδεῖς συστροφές τῆς πτυχολογίας, οἱ ὁποῖες κατ' ἀνάγκην ἔχουν ἓνα δυναμισμό.⁴

1. ΣΟΤΗΡΙΟΥ, Πρώμος Παλαιολόγειος Ἀναγέννησις, ΔΧΑΕ 1964-65, πίν. 52. GRIGORIADOU-CABAGNOLS, Samari, CArch 1970, εἰκ. 3. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Μελετήματα (1980), εἰκ. 160-167, κυρίως εἰκ. 163 καὶ 167.

2. Μία περαιτέρω ἐξέλιξη τῶν πυκνῶν παράλληλων πτυχῶν σὲ ρυθμικὴ ἐπανάληψη ὑπάρχει ἀφ' ἐνός μὲν σὲ ὀρισμένα βυζαντινίζοντα ἔργα τῆς δύσεως 12ου αἰ., μὲ κύριο ἐκπρόσωπο τὶς τοιχογραφίες τοῦ Castel Sant Elia στὸ Nepi (DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, 107-108 καὶ 110, πίν. 108) καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴ Μονὴ Kintzvicic τῆς Γεωργίας, 1207 μ.Χ. (AMIRANACHVILI, Γεωργιανὴ Τέχνη, 1963, πίν. ἔναντι σ. 224 καὶ πίν. 92).

3. Γιὰ τὰ φιλόλινα σώματα καὶ τὶς λεπτές καὶ ἴσιες πτυχές, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὰ τοῦ 12ου αἰ., βλ. HADERMANN-MISGUICH, Tendances expressives, Byzantion 1965, 429-448, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 371.

4. Παραδείγματα: ἡ Palatina (DEMUS, Sicily, 1949, εἰκ. 20B, 40-43. LAZAREV, Storia, 1967, εἰκ. 361. BECK, Palatina, Byzantion 1970, εἰκ. 14-19), ἡ Μονὴ Μιροζ τοῦ Pskov (OLSUFIEV, Restorations, Art Bulletin, 1938, εἰκ. 5. TARAKANOVA, Ancient Pskov, ρωσικά, (1946) 17, εἰκ. 4a. LAZAREV, Istorija, 1948, πίν. 211. LAZAREV, Murals and Mosaics, 1966, πίν. 78-83, εἰκ. 45-46. DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 136. LAZAREV, Vizantijskaja Zivopis, 1971, εἰκ. στὴ σ. 164. POPOVA, Novgorodska Miniatura, Drevnerusskoe Iskusstvo, 1972, εἰκ. στὴ σ. 114. LAZAREV, Drevnerusskie Mosaiki i Freski, 1973, πίν. 188-206. MAGUIRE, Convention, DOP 1974, εἰκ. 12. BON, Bisanzio 1975, πίν. 63-64. UNDERWOOD, Kariye, 1975, εἰκ. 4-7. LAFONTAINE-DOSOGNE, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 6 καὶ 7. MAGUIRE, Sogfow, DOP 1977, εἰκ. 63. LAZAREV, Drevnerusskoe Iskusstvo, 1978, εἰκ. στὶς σ. 74, 89, 96. Βλ. καὶ DEMUS, Sicily, 1949, 406-407), ἡ Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, κυρίως στὴ θεραπεία καὶ τὴ βάπτιση τοῦ Ἀταζόλφου καθὼς καὶ στὴ Στυρόρωση), οἱ τοιχογραφίες τοῦ δευτέρου ζωγράφου στὴν Ἐγγλείστρα (MANGO-

Τὸ ἄλλο χαρακτηριστικὸ τῆς ψυχολογίας τῆς Καστάνιας εἶναι μιὰ γενικὴ ἐντύπωση ἡρεμίας καὶ συντηρητικότητας. Θυμίζει τὸ συντηρητικὸ ρεῦμα τέχνης, αὐτὸ στὸ ὁποῖο ἐντάσσονται ἡ Palatina καὶ τὸ Pskov, ὅπου ἡ ψυχολογία δὲν ἐκτρέπεται σὲ ἀναζήτησεις καὶ κρατιέται μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐκζήτηση καὶ τὸν μαυρισμό.¹ Στὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα ὅμως ἡ ψυχολογία τῆς Καστάνιας φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖ ἕνα ἄλλο ἀλφάβητο. Στὴν Καστάνια γιὰ νὰ δηλωθοῦν οἱ πτυχές γίνεται χρῆσις τῆς φωτεινῆς καὶ τῆς σκοτεινῆς γραμμῆς, ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἰσοτιμία σὲ ἀντιπαράθεση ὅπως παρατήρησε ὁ Demus γιὰ τὸ Monreale.² Ἐνῶ ὅμως στὸ Monreale ἡ γραμμὴ εἶναι στὸ ἑπακρον δυναμικὴ, ἐδῶ εἶναι στὸ ἑπακρον χαλαρὴ καὶ ἄτονη. Ἡ χαλαρότητα καὶ τὸ ἄτονο τῆς ψυχολογίας θυμίζει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, 1131-1143 μ.Χ., καὶ ἀφ' ἑτέρου τὰ

HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 24, 29-40), τὸ Μονάγρι, πρώτη καὶ δευτέρη ἐποχὴ (Boyd, Monagri, DOP 1974, εἰκ. 12-13, 19-23, 26-28, 32-33, 40-47, 51-53), τὸ Πολυφῆγγι Νεμέας (ΑΔ 20, 1971, Χρονικά, 191, πίν. 172), τὸ σπήλαιο τοῦ Παντοκράτορος στὸ Λάτμο (WULFF-WIEGAND, Milet, 1913, πίν. VI, VII), ὀρισμαίνες τοιχογραφίες στὸ κωδωνοστάσιο τῆς Ζίττα (MILLET-FROLOW, I, 1954, πίν. 62, καὶ DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 45), ἡ Χρυσοφάντισσα τῆς Λακωνίας (DJURIC, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 32. ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ Ἐκκλησιαστικὰ Σελίδες Λακωνίας, 1939, εἰκ. 133), μιὰ Σταύρωση 12ου αἰ. στὸ Σινᾶ (WEITZMANN, The Icon, 1978, πίν. 26. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 64), μιὰ εἰκόνα Δέσσεως στὸ Κίεβο (LAZAREV, Storia, 1967, εἰκ. 320), τὸ τετράπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάροτο στὸ Σινᾶ (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, πίν. 76-79 καὶ ἔγχρ. πίν.), τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης (BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 1-12), τὸ χειρόγραφο Vat. Gr. 1156 (MILLET, Recherches, 1916, εἰκ. 93-99, 344, 426, 533. BONICATTI, Introduzione, Rivista 1960, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία, εἰκ. 14, 16-19, 22, 25, 33. BUCHTHAL, Fourth Evangelist, DOP 1961, εἰκ. 7, ἐξόχως ἐκλεπτυσμένη δουλειά. DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 60. WEITZMANN, Macedonian Renaissance, Studies (1974) εἰκ. 192. WEITZMANN, Gospel Illustrations (Studies) 1971, εἰκ. 235-238, 243-244. WEITZMANN, Eleventh Century (Studies) 1971, εἰκ. 297-299. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἐνταφιασμός - Θρήνος, ΔΧΑΕ 1973-74, πίν. 49, MAGUIRE, Sotrow, DOP 1977, εἰκ. 38. LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie 1964, εἰκ. 56 καὶ τῆς ἴδιας, Kariye, 1975, εἰκ. 35), ἡ μικρογραφία τῆς Δέσσεως στὸ χειρόγραφο Harvard 3 (NEES, Harvard Psalter, DOP 1975, εἰκ. 1), τὸ εὐαγγέλιο τῆς Μονῆς Gelati (VELMANS, Peinture byzantine, 1977, εἰκ. 100, 116, 118, 127, 128, 129), τὸ χειρόγραφο Τάφου 14 (GALAVARIS, Gregory Nazianzenus, 1969, πίν. XIV-XXII), τὸ χειρόγραφο Marciana II 113 (BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1956-57, πίν. I-IX), κάθε ἕνα ἀπὸ τὰ τρία εἶδη μικρογραφιῶν τοῦ Ἀθηνῶν 93, παρ' ὅλο ὅτι ἔχουν καὶ μερικὲς ἐπιτηδευμένες συστροφές (ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΞΕΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν, 1979, εἰκ. 630-654), τὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας Rockefeller - McCormick καὶ τὸ ψαλτήριο Spencer (GOODSPEED - RIDDLE - WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, I, passim καὶ III, πίν. XXVII, XLIII, LXXXVI, CXXIII. Willoughby, εἰς COLWELL - WILLOUGHBY, Karahissar, 1936, II, πίν. XLI, LIII, LVII, LXIV, LXVIII, LXXX, CXII, CXXIII, CXXII. CUTLER, Spencer Psalter, CArch 1974, 129-150, εἰκ. 1-30) κ.ά. Γιὰ τὶς ἐξεζητημένες συστροφές τῆς ψυχολογίας, ποὺ μελέτησε ἰδιαίτερα ὁ καθηγητὴς Demus, βλ. HADERMANN - MISGUICH, Kurbinovo (1975), 412, ὅπου ἀναφέρει ὅτι ἐμφανίζονται πρώτη φορά σὲ εἰκόνα τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Σινᾶ, 7ου-8ου αἰ. Δὲν νομίζω ὅμως ὅτι μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν νέα ἐφεύρεση. Ἐχουν καὶ αὐτὲς τοὺς προγόνους τους στὴν ἀρχαία τέχνη. Πρβ. τὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο τῆς οἰκογένειας τὸν Συμμάχων, 4ου αἰ. μ.Χ. ἢ τὴν Terra στὸν Δίσκο τῆς Μαδρίτης, 388 μ.Χ. (KITZINGER, Byzantine Art in the Making, 1977, εἰκ. 59 καὶ 57). Οἱ συστροφές τοῦ 12ου αἰῶνα εἶναι ἕνας ἀπόγονος τῶν ἀρχαίων αὐτῶν παραδειγμάτων.

1. DEMUS, Sicily (1949), 406-407.

2. Ἐ.ά. 424. Ἡ ἀντιπαράθεση φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν γραμμῶν σὲ ἰσοτιμία ὑπάρχει καὶ σὲ παλαιότερα ἔργα, ὅπου τῆ Νερεζί καὶ τῆ Σιμαρίνα (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Πρώιμος Παλαιολόγειος Ἀναγένησις, ΔΧΑΕ 1964-1965, 259-261). Ἐκεῖ ὅμως τὸ σύστημα ἐφαρμόζεται μόνο κατὰ περίπτωσιν καὶ δὲν ἐπεκτείνεται παντοῦ καὶ πάντα.

χειρόγραφα τῆς ομάδας Rockefeller-McCormick. Στὸ χειρόγραφο τῆς Μελισάνδης ὅμως ἡ πτυχολογία εἶναι περισσότερο λακωνικὴ καὶ περισσότερο πειθαρχημένη, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ στὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας Rockefeller-McCormick ἡ ὅλη ἐπεξεργασία τείνει νὰ γίνῃ στοιχειώδης καὶ ὑποτυπώδης.¹ Ἄν τὰ σχήματα τῆς ομάδας Rockefeller-McCormick ἔχουν ἓνα χαρακτῆρα τσαπατσούλικο καὶ ὑποτονωμένο ὅπως παρατήρησε ὁ Demus, τὰ σχήματα στὴν Καστάνια εἶναι ἀπλῶς ἀποξηραμένα καὶ λίγο δύσκαμπτα. Καὶ ἂν τὰ χρώματα στὴν ομάδα Rockefeller-McCormick εἶναι ἄτονα καὶ γλυκερά, πάλι ὅπως εἶπε ὁ Demus, τὰ χρώματα στὴν Καστάνια εἶναι ἔντονα καὶ ζωηρά. Ἐπομένως δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ σύγκριση οὔτε καὶ μὲ τὴν ομάδα αὐτή.

Στὴν Καστάνια οἱ φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς γραμμὲς προστίθενται πάνω στὴν ἤδη χρωματισμένη ἐπιφάνεια καὶ ἀντιπαρατίθενται ἀφήνοντας μεταξὺ τους κενά, ἔτσι πού στὰ ἐνδιάμεσα μένει πολλὲς φορὲς ἀκάλυπτο τὸ ἀρχικὸ χρῶμα. Ἄλλοῦ οἱ ἄσπρες καὶ οἱ σκουρὲς γραμμὲς εἶναι πιὸ σφιχτοδεμένες, ὅπως στὶς μορφὲς τῆς Ἀναλήψεως, στὸ Χριστὸ τῆς Ἀναστάσεως καὶ τὸν Ἰωσήφ τῆς Γέννησεως, καὶ ἄλλοῦ ἡ ἀλληλοεξάρτηση μεταξὺ τους χαλαρώνεται, ὅπως στὸ γόνατο τῆς Παναγίας ἢ τὸ ἐνδύμα τοῦ νέου βοσκοῦ στὴ Γέννηση. Ἡ ἐντύπωση ὅμως αὐτὴ πολλὲς φορὲς ὀφείλεται καὶ σὲ φθορὲς. Π.χ. στὶς μορφὲς τῆς ἀψίδας ἀντίθετα πρὸς τὸ φαιλόνιο τοῦ πρώτου ἀπὸ τὰ δεξιὰ ἱεράρχη, τὰ φαιλόνια τοῦ Ἀγ. Γρηγορίου καὶ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου Χρυσοστόμου φαίνονται ἐκ πρώτης ὄψεως ὅτι δὲν ἔχουν καθόλου πτυχὲς ἀπὸ τὴ μέση καὶ κάτω. Ὅμως ὅταν τὰ προσέξει κανεὶς καλύτερα βλέπει τὰ ἔγχη πυκνότερων πτυχῶν πού τὰ αὐλακώνουν.

Ἄλλοῦ πάλι δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ κατὰ τόπους εἶτε μόνο φωτεινὲς εἶτε μόνο σκοτεινὲς πινελιὲς ὅπως στὸ ἀριστερὸ πόδι τῆς Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσης (πίν. XXIII). Ἄλλὰ οὔτε καὶ αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό, γιατί σχεδὸν παντοῦ δύο πινελιὲς χρησιμοποιεῖ, μόνο πού στὰ φωτεινότερα μέρη καὶ οἱ δύο τόνοι, φωτεινὸς καὶ σκουρὸς, εἶναι φωτεινότεροι, ἐνῶ στὰ σκοτεινότερα μέρη καὶ οἱ δύο τόνοι εἶναι σκοτεινότεροι. Πάντως οἱ πινελιὲς στὴν Καστάνια ἔχουν μιὰ κάποια ἀδυναμία. Εἶναι κάπως ἀκανόνιστες καὶ σπασμω-

1. Γιὰ τὸ χειρόγραφο τῆς Μελισάνδης βλ. BUCHTHAL, *Latin Kingdom* (1957), πίν. 4-12. Γιὰ τὴν ομάδα Rockefeller-McCormick βλ.:

α) DEMUS, Sicily (1949), 435: «All the characteristics of the Monreale style are there, but in a shoddy and diluted version, in compositions which are cut down to the bone, in forms which have lost their tension and in colours which are dim and sweetish».

β) WEYL CARR, *Rockefeller-McCormick* (1978), 271 κέ., ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία.

γ) CUTLER καὶ WEYL-CARR, *Benaki Psalter*, REB 1976, 311: «In all of them one recognizes Comnenian conventions that have been loosened and simplified» καὶ πέρα κάτω: «(slackening of Comnenian conventions)».

δικές και πέφτουν ακατάστατα πέρα-δῶθε. Βλ. στήν 'Ανάληψη τὸ τμήμα τοῦ ἱματίου τοῦ Ἰωάννου ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸν ἀριστερὸ μηρὸ. Οἱ ἄσπρες πινελιές εἶναι γραμμένες ἀπρόσεχτα καὶ μερικές πέφτουν ἢ μία πάνω στὴν ἄλλη. Ἐπίσης ἐνώνονται ἀνὰ δύο στὸ ἐπάνω μέρος χωρὶς ἰδιαίτερο λόγο ἐνῶ κάτω ἢ παρυφὴ τοῦ ἱματίου δὲν παρακολουθεῖ τὴν πτύχωση καὶ εἶναι τελείως ἄσχετη μ' αὐτὴν καὶ εὐθεία. Τέλος τὸ ὅλο σύστημα ξεφεύγει ἀπὸ τὴν κατακόρυφο (πίν. VIII, X).

Τὴν ἀντιπαράθεση παράλληλων φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν γραμμῶν, ποὺ προσίθονται ἄλλοτε πυκνότερες καὶ ἄλλοτε ἀραιότερες πάνω στὸ ἀρχικὸ χροῶμα, τὴ βρῖσκομε πάλι σὲ πολὺ διάφορα μνημεῖα, στὸν Ἅγιο Δημήτριο στὸ Ποῦρκο καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους στὰ Φριλιγγιάνικα Κυθῆρων ἔπίσης στὴν Aquileia.¹ Γιὰ τὰ δύο πρῶτα μνημεῖα, ποὺ εἶναι σχεδὸν ἀδημοσίευτα, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ βγάλει πολλὰ συμπεράσματα. Γιὰ τὴν Aquileia ὅμως μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ ὀλοκληρωμένη γνώση λόγῳ τῶν καλῶν φωτογραφιῶν ποὺ ἔχουν δημοσιευθεῖ.² Ἡ πτυχολογία εἶναι καὶ ἐκεῖ κάπως μαραμμένη σὲ ὀρισμένα πρόσωπα, ὅπως π.χ. τὴν

1. AD 20, 1965, Χρονικά, πίν. 173, 174, 175, καὶ AD 21, 1966, Χρονικά, πίν. 208. AD 20, 1965, Χρονικά, πίν. 190. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976). KUGLER, Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973, εἰκ. 2-4, 9-10, 16, 19, 21, 24, 27, 32, 35, 43 καὶ 45.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976) καὶ KUGLER, Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973, εἰκ. 2-4, 9, 10, 16, 19, 21, 24, 27, 32, 35, 43 καὶ 45. Ὅμως παρὰ τὴς καλῆς φωτογραφίας οἱ πρόσφατες δημοσιεύσεις εἶναι κάπως ἀποπροσανατολισμένες καὶ ἀνιφρακτικές. Κυρίως καταβάλλεται προσπάθεια, χωρὶς λόγο νομίζω, νὰ γίνῃ διάκριση μεταξὺ διαφόρων ζωγράφων, μὲ τὴν ἐννοία ὅτι ὑπάρχουν διάφορες τεχνοτροπίες μέσα στὴν κρύπτη. Τὸ ὅτι δούλεψαν περισσότεροι ἀπὸ ἕνα ζωγράφοι εἶναι μᾶλλον σίγουρο. Ἴσως νὰ ὑπάρχει μιὰ μεγαλύτερη δεξιοτεχνία στὸν ἕνα καὶ μιὰ μικρότερη δεξιοτεχνία στὸν ἄλλον, ἀλλὰ εἶναι ἐξ ἴσου σίγουρο ὅτι ἀνήκαν στὴν ἴδια ἀκριβῶς σχολή, ὅτι εἶχαν τὴν ἴδια ἀκριβῶς τεχνικὴ καὶ τὴν ἴδια τεχνοτροπία. Καμμιά διαφορά σχολῆς καὶ καμμιά διαφορά τεχνικῆς δὲν νομίζω νὰ ὑπάρχει. Πρβ. τὴν πτυχολογία στὴς σκηνές τοῦ Δωδεκαῆρου, στοὺς ὀλόσκαμους ἁγίους, στὴ σκηνὴ τῆς χειροτονίας τοῦ Ἁγίου Ἐρμαγόρα, στὴ σκηνὴ τοῦ ἀποκεφαλίου τῶν Ἁγίων Ἐρμαγόρα καὶ Φορτουνάτου. Ἡ τεχνικὴ εἶναι παντοῦ ἡ ἴδια. Οἱ μέχρι σήμερα μελέτες προσπαθοῦν νὰ ξεχωρίσουν βυζαντινὲς καὶ δυτικίζουσες συνθέσεις μέσα στὴν κρύπτη. Τέτοια διάκριση δὲν νομίζω νὰ ὑπάρχει. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι σίγουρο ὅτι ὑπάρχουν δυτικὰ στοιχεῖα, καὶ μάλιστα χτυπητά, ἀλλὰ αὐτὰ εἶναι σκόρπια παντοῦ καὶ ἐμβόλιμα καὶ δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὸ πλάσιμο ἢ τὴν πτυχολογία ἢ τὴ σύλληψη τῶν συνθέσεων. Εἶναι δὲ τόσο χτυπητά, ὥστε νὰ ξεχωρίζουν ἀμέσως, ἦτοι:

α) Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς Παναγίας μέσα σὲ μάντολα καὶ πλαισιούμενης ἀπὸ τὰ 4 σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν.

β) Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τοῦ Χριστοῦ δορυφορούμενου ἀπὸ δύο ἀγγέλους (σπάνιο στὴν ἀνατολικὴ τέχνη).

γ) Τὸ χρυσοῦ φόντο τοῦ φυτικῆς κοσμήματος, ἐνῶ στὴ βυζαντινὴ τοιχογραφία δὲν ὑπάρχει ποθενὰ χρυσοῦ φόντο σὲ φυτικὸ κόσμημα, περιοριζόμενο ἀποκλειστικὰ στὰ ψηφιδωτά.

δ) Ἡ χρῆση σὲ μερικά μέρη κάπως φυσιοκρατικῆς φυτικῆς κοσμήματος, ἐνῶ τὸ βυζαντινὸ εἶναι περισσότερο σχηματοποιημένο.

ε) Ἡ χρῆση πράσινου ἀντὶ κόκκινου χρώματος στὸ ἀβακωτὸ κόσμημα τῆς ταινίας ποὺ περιβάλλει τὴς σκηνές τοῦ κεντρικοῦ θύλου.

ς) Ἡ ἐπανάληψη τῶν ἐρυθρῶν περιθωρίων ἀπὸ ἕνα δεύτερο πράσινο περιθώριο στὸ ἐσωτερικὸ, ποὺ παραιοῖζεται ὡς ἐπέκταση τοῦ πράσινου ἐδάφους τῶν σκηνῶν. Αὐτὸ μάλιστα ἔχει προστεθεῖ ἀφοῦ εἶχε τελειώσει

Παναγία και τις Κόρες Σιών τῆς Σταυρώσεως και τῆς Ἀποκαθλώσεως. Ἄλλοῦ ὅμως παρουσιάζεται δυναμικότερη, ὅπως π.χ. στὸ Νικὸδῆμο και τὸν Ἰωάννη τῆς Ἀποκαθλώσεως. Ἐπίσης τῇ μιᾷ κάποια ἀκαταστασία και σπασμωδικότητα τῶν γραμμῶν τῆς Καστάνιας τὴν ξαναβρίσκομε σὲ μερικὲς μορφὲς τῆς Aquileia. Βλ. π.χ. στὴν ἐκτέλεση τῶν Ἀγίων Ἐρμαγόρα και Φορτουνάτου τὸ ροῦχο πάνω στὸ δεξιὸ πόδι τοῦ Ἀγ. Φορτουνάτου ἢ τις πτυχὲς στὴν πλάτη τοῦ Ἀγίου Ἐρμαγόρα. Βλ. ἐπίσης τὴν ἀκαταστασία τῶν πτυχῶν στὴ μορφή ποῦ σῶζεται ἀπὸ τὴ Μεταμόρφωση και τὴ σπασμωδικότητα τῶν γραμμῶν στὸ πόδι τοῦ Ἀγίου Πέτρου στὴ σκηνὴ τῆς ἀποστολῆς τοῦ Ἀγίου Μάρκου.¹ Ἡ σπασμωδικότητα και ἀκαταστασία τῶν γραμμῶν γίνεται φανερὴ ὅταν τὴ συγκρίνομε π.χ. μετὴν ἔξοχη τάξη και κανονικότητα ποῦ ἔχουν οἱ πτυχὲς στὸ Pskov.²

Ἡ ἴδια τεχνικὴ τῆς ἀντιπαρθέσεως τῆς φωτεινῆς και σκοτεινῆς γραμμῆς φαίνεται ὅτι χρησιμοποιεῖται, ἀλλὰ κατὰ ἓνα τρόπο πολὺ σφοδρότερο, στὸ Aynali Magara, ὅπου ἐπιτυγχάνεται ἰλλουζιονιστικὰ ἢ αἰσθησιμὴ τῆς ἀναγλυφότητος τῶν πτυχῶν.³

Ἡ σωματικότητα τῶν μορφῶν, ὅπως συμβαίνει σὲ ὅλα τὰ ἔργα και τις ἐπιβιώσεις τοῦ 12ου αἰώνα, δὲν εἶναι ἔντονη.⁴ Ὅμως ἀνάμεσα στὶς κρεμάμενες πτυχὲς ξεχωρίζουν ποῦ και ποῦ ὀρισμένα τμήματα τοῦ σώματος ἢ τοῦ ὑφάσμα-

ἢ ζωγραφικὴ, γιατί ὑπερκαλύπτει τὴν ἄκρη τοῦ κεφαλοῦ τῆς μιᾶς Κόρης Σιών στὴν Ἀποκαθλώση, καθὼς και τὴ μέση τοῦ Νικὸδῆμου στὸν Ἐπιτάφιο.

ζ) Ἡ ταῖνια μετὴ μάσκες ποῦ χωρίζει τὴ ζώνη τῆς ποδῆς ἀπὸ τὴ ζώνη τῶν συνθέσεων.

η) Οἱ παραστάσεις πάνω στὴν ποδῆα και ὄχι αὐτὴ ἢ ὑπαρξὴ τῆς ποδῆας.

θ) Οἱ λατινικὲς ἐπιγραφές.

Τέλος θὰ μπορούσαν ἴσως, ἀλλὰ χωρὶς καμμία βεβαιότητα, νὰ θεωρηθοῦν σὰν κεφαλαῖες σταυροὶ τὰ τέσσερα διάχωρα ἀπὸ χρυσοπλέγμα στὸ περιθώριο τοῦ μετάλλιου ποῦ περιβάλλει μιὰ προτομὴ ἀγγέλου στὴν καμάρα πάνω ἀπὸ τὴν Κοίμηση. Ἄν πράγματι νοεῖται σταυρός, ἴσως μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ παρερρηγνεία και δανεισμός ἀπὸ τὸν ἔνσταυρο φωτιστέφανο, ποῦ μόνο στὸν Χριστὸ προσιδιάζει.

Αὐτὰ και μόνο αὐτὰ εἶναι τὰ ἕξνα στοιχεία και δὲν ἔχουν σχέση οὔτε μετὴ τὴ σύλληψη τῶν συνθέσεων οὔτε μετὴ τὸ πλάσιμο οὔτε μετὴ τὴν πτυχολογία. Τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα τῆς Παναγίας μετὰ τὰ σύμβολα και τοῦ Χριστοῦ μετὰ τοὺς ἀγγέλους θὰ ἔγινε βέβαια κατὰ παραγγελίαν. Τὰ ἄλλα εἶναι ἐπίσης ἐντελῶς ἐξωτερικὰ στοιχεῖα και μπορεῖ καλύτερα νὰ ζωγραφήθηκαν ἀπὸ κάποιο βοηθό. Ἴσως μάλιστα ἀφοῦ ἔφυγαν οἱ τεχνίτες. Φεύγοντας μπορεῖ νὰ τοῦ ἄφησαν και μερικὰ ὑποδείγματα κοσμημάτων χωρὶς ὅμως χρώματα, τὰ ὅποια κατόπιν συμπλήρωσε μόνος κατὰ τὴν κρίση του χωρὶς καθοδήγηση. Αὐτὸς πράγματι μπορεῖ νὰ εἶχε δουλέψει και στὶς μικρὲς συνθέσεις, ὅσο δούλευε τὸ συνεργεῖο ἐκεῖ. Πάντως ὅμως μετὰ καθοδήγηση και μᾶλλον ὄχι στὰ πρόσωπα, ἀλλὰ μόνο σὲ πτυχολογίες. Ἡ περισσότερο μειονεκτικὴ ἀπὸ τις μικρὲς συνθέσεις, ὅπου τὰ πόδια εἶναι χονδροειδῶς σχεδιασμένα και τὰ σώματα παρουσιάζονται ἄμορφα σὰν μπόγιο, εἶναι ἢ σύνθεση δύο ἀτόμων, ποῦ παρακολουθοῦν τὸν Ἅγιο Ἐρμαγόρα νὰ βαπτίζει. Ἄλλὰ ἀκόμα και ἐκεῖ τὰ κεφάλια εἶναι τῆς ἴδιας ποιότητος μετὰ τὰ ὑπόλοιπα κεφάλια τῶν μικρῶν συνθέσεων. Ἐπομένως δὲν ἔχουν γίνεαι ἀπὸ τὸν ἴδιο τεχνίτη ποῦ ἔκαμε τὰ σώματα.

1. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), ἀποστολὴ Ἀγίου Μάρκου.

2. MAGUIRE, SORROW, DOP 1977, εἰκ. 63. UNDERWOOD, Kariye (1975), εἰκ. 4-7.

3. WINFIELD, Aynali Magara, JÖB 1971, 288-291. DEMUS, Aynali Magara, JÖB 1971, 295-297. THIERRY, Asie Mineure, DOP 1975, σημ. 96, σ. 93.

4. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 393.

τος, τὰ ὅποια προβάλλουν τρισδιάστατα καὶ αὐτοδύναμα ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα ἢ ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ὕψωμα. Ἡ ἐντύπωση αὐτὴ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν χρῆση τῆς συνοπτικῆς σκιάσεως, ποὺ ὁ Demus ἀποκαλεῖ comprehensive shading, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ λεγόμενη ὑγρὴ πτυχή.¹

Τὰ πῶς χτυπητὰ παραδείγματα τοῦ συνδυασμοῦ αὐτοῦ συνοπτικῆς σκιάσεως καὶ ὑγρῆς πτυχῆς στὴν Καστάνια τὰ βροσκομε στὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως, τὸ δεξιὸ σκέλος τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς Ἀναλήψεως καὶ τὸ δεξιὸ σκέλος τῶν ἀποστόλων Θωμᾶ, Ἰωάννου καὶ Μάρκου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XVII, IX, VIII). Ἔτσι ἐνῶ τὸ σῶμα στὸ σύνολό του δὲν ἔχει σωματικότητα, δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση τοῦ repoussé, ὅπως στὴν ομάδα τῶν χειρογράφων Vind. Suppl. Gr. 128 καὶ Marciana Z 540 (557), γιὰ τὰ ὅποια μιᾶ ἢ Weyl-Carr.²

1. Τὸ σύστημα τῆς συνοπτικῆς σκιάσεως, τὸ ὁποῖο ὁ Demus ἀποκαλεσε comprehensive shading (DEMUS, Sicily, 1949, 404, 388, 397), εἶναι ἡ ἐντονη σκίαση ὁρισμένων μερῶν, ποὺ ξεχωρίζουν ἔτσι σὰν μπαλώματα πάνω στὴν υπόλοιπη πτυχολογία. Ἡ συνοπτικὴ αὐτὴ σκίαση ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν χρησιμοποίηση χρωματικῆς κλίμακας σκουρότερης ἀπὸ τὴν υπόλοιπη πτυχολογία. Πολλὲς φορές, ὅταν ἡ σκίαση εἶναι πολὺ ἐντονη, καταργοῦνται ἀκόμα καὶ οἱ πτυχῆς μέσα στὸ σκιαζόμενο τμήμα καὶ ὅλη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ σκεπάζεται ἀπὸ ἓνα ἐνιαῖο σκοῦρο χρῶμα. Π.χ. στὸ Περαχωριό (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, εἰκ. 20, 21, 39). Ἄλλο κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς συνοπτικῆς σκιάσεως εἶναι οἱ πολὺ ἀπότομες μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴν σκιά. Τὸ σύστημα αὐτὸ δημιουργήθηκε ἀπὸ μιὰ ἀφαίρεση, ἀπὸ τὴν κατάρχηση δηλαδὴ τῶν διαβαθμίσεων καὶ τῆς ἀλληλοδιεισόδου τῶν φωτεινῶν γραμμῶν ποὺ ὑπῆρχε σὲ παλαιότερα ἔργα (DROSSOYIANNI, Asinou, Κληρονομία, 1978, 59). Ἔνα μεταβατικὸ ἴσως στάδιο στὴν ἐξέλιξη τῆς συνοπτικῆς σκιάσεως εἶναι ἡ ὑπερβολικὰ συνοπτικὴ ἀπόδοση μὲ φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς γωνίες στὴν Ateni (GORI, Tblissi, 1966). Τὸ περιεργό εἶναι ὅτι ἡ συνοπτικὴ σκίαση ὑπάρχει καὶ στὴν παλαιохριστιανικὴ τέχνη, καὶ μάλιστα ἀποδομένη κατὰ ἓνα τρόπο ἰδιαίτερα ἀφαιρετικὸ καὶ συνοπτικὸ, ὅχι ὅμως αὐθαίρετο, γιὰτὶ ἐκεῖ ἔχει καθαρὰ ἰλλουζιονιστικὸ χαρακτήρα. Πρβλ. τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Rossano, 7ου αἰ. (WEITZMANN, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, 1977, εἰκ. 31), τὸ Kalenderhane-Cami, 7ου αἰ. (KITZINGER, Byzantine Art in the Making, 1977, 206), στὴν Santa Maria Antiqua τὴν Ἀγ. Σολομονή, 7ου αἰ. (KITZINGER, Byzantine Art in the Making, 1977, ἔγγρ. πίν. VII). Σὲ μερικὰ ἔργα πολὺ ἐλλειπτυσμένα λαμβάνεται πρόνοια, ὥστε οἱ ἀπότομες μεταβάσεις ἀπὸ τὸ φῶς στὴν σκιά νὰ βροσκοῦν τὴ δικαιολογία τους σὲ ἓνα εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο, συνήθως μιὰ φωτεινὴ πτυχή, ποὺ ἔργεται καὶ διπλώνει πάνω στὴ σκοτεινὴ ἐπιφάνεια, ὅπως στὸ χειρόγραφο Vat. Gr. 1156, 11ου αἰ. (BONICATTI, Introduzione, Rivista 1960, εἰκ. 14 καὶ 22. BUCHTHAL, Fourth Evangelist, DOP 1961, εἰκ. 7. DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 60. MAGUIRE, Sorrow, DOP 1977, εἰκ. 38, τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως καὶ ἡ μέση καὶ ὁ ἀριστερός βραχίονας τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου καὶ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου) ἢ στὴν μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου στὸ χειρόγραφο Ἀθηνῶν 57, 11ου αἰ. (ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΞΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν, 1978, εἰκ. 216, τὸ ἱμάτιο τῶν ἀριστερῶν πῆχυν καὶ ὁ χιτῶνας στὸ στήθος) ἐνῶ ἄλλοι στὸ ἴδιο χειρόγραφο χρησιμοποιοῦνται ἀλληλοδιεισόδου (ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΞΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν 1978, εἰκ. 216, ὁ χιτῶνας στὴν κνήμη). Ἄλλοι πάλι, σὲ ὅσα μνημεῖα ὑπάρχει περισσότερη ἀφαίρεση καὶ περισσότερη συνοπτικότητα, ἡ ἀπότομη μετάβαση μορεῖ νὰ εἶναι τελειῶς αὐθαίρετη. Βλ. καὶ MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, σ. 328: «Obsession with three-dimensional effects». Ὅσο γιὰ τὴν ἐντύπωση τῆς ὑγρῆς πτυχῆς, ποὺ ὑπάρχει ἄλλωστε καὶ στὰ γλυπτὰ τῆς ἀρχαιότητος, αὐτὴ δημιουργεῖται ὅταν ἓνα τμήμα τοῦ ὕψωματος παρουσιάζεται πεντωμένο καὶ κολλημένο πάνω στὸ σῶμα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ὑπόλοιπο ὕψωμα, ποὺ πτυχώνεται γύρω του κανονικὰ. Γιὰ τὴν ὑγρὴ πτυχή βλ. KOEHLER, Byzantine Art in the West, DOP 1941, 69. WEITZMANN, Byzantium and Latin Countries, DOP 1966, 20-22. KITZINGER, Byzantine Contribution, DOP 1966, 37-38. HADERMANN-MISGUTCH, Kurbinovo (1975), 396 κέ. Πρβλ. καὶ Ἀγ. Σοφία Ἀχρίδος εἰς DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), 116-117, εἰκ. 121.

2. WEYL-CARR, Rockefeller-McCormick (1978), 190. Ἡ ἐντύπωση ἐξ ἄλλου τοῦ repoussé, ἀλλὰ ἐνδὸς

Δύο είναι τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῆς ομάδας αὐτῆς κατὰ τὴν Carr, τὰ ἔντονα περιγράμματα καὶ ἡ ἐντύπωση τοῦ repoussé. Ἡ Καστάνια ἔχει τὸ δεύτερο μόνο ἀπὸ τὰ δύο χαρακτηριστικά, ἐνῶ ἀντίθετα τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν δὲν εἶναι ἰδιαίτερα ἔντονα. Πάντως ἡ ἐντύπωση τοῦ repoussé εἶναι ἀρκετὰ χτυπητὴ στὴν Καστάνια καὶ φέρνει τὴν πτυχολογία τῆς Καστάνιας πολὺ κοντὰ στὴν πτυχολογία τῶν χειρογράφων αὐτῶν.¹ Μὲ αὐτὴν τὴν πτυχολογία νομιζῶ ὅτι μοιάζει περισσότερο ἀπὸ κάθε τι ἄλλο.

Ἐξ ἄλλου ὁ ἴδιος τρόπος τοῦ ἐγκλωβισμοῦ τῶν φωτεινῶν ἐπιφανειῶν μέσα σὲ κύματα σκοτεινῶν πτυχῶν, σκεπασμένων μὲ τὸ σύστημα τῆς συνοπτικῆς σκίασεως, ὑπάρχει στὴν Aquileia. Σήμερα δὲν εἶναι πολὺ αἰσθητὸ, γιατί λόγω τῆς μεγάλης ὑγρασίας τῆς κρύπτῃς, τὰ ἀνώτατα χρωματικά στρώματα ἔχουν παντοῦ φύγει ἐκτὸς ἀπὸ λίγες ἐξαίρεσεις, ἥτοι τὸν Νικόδημο καὶ τὸν Ἰωσήφ τοῦ Ἐπιταφίου, τὸν Νικόδημο καὶ τὸν Ἰωάννη τῆς Ἀποκαθλώσεως, τὴ σωζόμενη μορφή ἀπὸ τὴ Μεταμόρφωση καὶ ἓνα κομματάκι ἀπὸ τὴν Κοίμησι. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ αὐτὲς ἀκόμα τίς μορφὲς ἄλλου ἔχει φύγει μέρος τοῦ ἄσπρου καὶ ἄλλου μέρους τοῦ σκούρου χρώματος.² Πρβ. τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας στὸν Ἐπιτάφιο. Ὅπως σώζεται σήμερα ἡ ἄσπρη κηλίδα στὸ γόνατο, ἔτσι ὑπῆρχε βέβαια ὅμοια ἄσπρη κηλίδα καὶ στὸ γοφὸ, ἐνῶ τώρα στὸ γοφὸ σώζονται μόνο ἔχνη τῶν ἄσπρων γραμμῶν ποὺ τόνιζαν τίς κορυφὲς τῶν σκοτεινῶν συγκεντρικῶν πτυχῶν, οἱ ὁποῖες περιέβαλλαν τὴν κεντρικὴ κηλίδα.³ Στὴ σκηνὴ πάλι τῆς Ἀποστολῆς τοῦ Ἀγίου Μάρκου τὸ σκούρο χρῶμα εἶναι ποὺ ἔχει χαθεῖ ἐνῶ τὸ ἄσπρο διατηρεῖται στὸ μηρὸ τοῦ Ἀποστόλου Πέτρου.⁴ Τὸ πῶς ἦταν τὸ τελειωμένο ἔργο ἀλώβητο φαίνεται μόνο σὲ ἓνα ἱμάτιο πράσινο ὀλόσωμου ἁγίου στὸ κεντρικὸ κλίτος.⁵ Ἐκεῖ φαίνονται οἱ παράλληλες φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς πινελιὲς τῶν πτυχῶν, οἱ φωτεινὲς repoussées ἐπιφάνειες καὶ ἡ συνοπτικὴ σκίαση, ποὺ τίς

πολὺ ταπεινοῦ repoussé, δημιουργεῖται καὶ στὴν ἀψίδα τῆς Cefalu. Αὕτῃ περιγράφεται πολὺ ὀραῖα τοῦ DEMUS, Sicily (1949), 380: «Purely linear configurations take at Cefalu the place of light and shade. These linear configurations are not intended to realize a plastic conception. The only realistic interpretation they will bear is that of a very low relief, of a complicated system of ups and downs, of grooves and ridges of the drapery, differentiations in the relief which do not imply full roundness... The result is a close network of faint plastic impulses spread over an otherwise more or less flat surface».

1. Ἡ ἐντύπωση αὕτῃ βέβαια ἄλλου εἶναι περισσότερο καὶ ἄλλου λιγότερο ἔντονη. Στὸν Ἅγιο Κοσμᾶ τῆς Καστάνιας ἡ ἐντύπωση τοῦ repoussé εἶναι κάπως μειωμένη. Παρ' ὅλο ὅτι χρησιμοποιεῖται καὶ σὲ αὕτῃ τὴ μορφή ἡ συνοπτικὴ σκίαση μαζί μὲ μία ὑποτυπώδη ὑγρὴ πτυχή, τὰ φωτισμένα τμήματα εἶναι πιὸ ἐκτεταμένα, οἱ φωτεινὲς κηλίδες καὶ οἱ φωτεινὲς πινελιὲς ἔχουν μεγαλύτερο πλάτος, οἱ παρεμβαλλόμενες σκοτεινὲς πινελιὲς εἶναι λιγότερες καὶ ἔτσι οἱ μεταβάσεις ἀπὸ τὴ μία στὴν ἄλλη ἐπιφάνεια γίνονται μαλακότερες.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976).

3. Ἐ.ἄ., Ἐπιτάφιος Θρήνος.

4. Ἐ.ἄ., Ἀποστολὴ Ἀγίου Μάρκου.

5. Ἐ.ἄ., Ὀλόσωμος ἅγιος κεντρικοῦ κλίτους μὲ πράσινο ἱμάτιο.

περιβάλλει. Είναι ταυτόσημη ή τεχνική με της Καστάνιας. Έχοντας ύψ' όψη κανείς τó μοναδικό αυτό δείγμα που διατηρήθηκε αλώβητο στην Aquileia μπορεί να αναπλάσει πώς ακριβώς ήταν ή τελειωμένη πτυχολογία και σέ όσα μέρη σώζεται μόνο ó σκελετός της, π.χ. στον Ίωάννη της Σταυρώσεως, στον Ίωσήφ Ἀριμαθαίας και τον Ίωάννη της Ἀποκαθλώσεως, στον Ίωσήφ Ἀριμαθαίας του Ἐπιταφίου, στον Ἅγιο Πέτρο και τον Ἅγιο Μάρκο στή σκηνή της Ἀποστολῆς του Ἁγίου Μάρκου, στον Ἅγιο Πέτρο και τον Ἅγιο Μάρκο στή σκηνή της χειροτονίας του Ἁγίου Ἐρμαγόρα κ.ο.κ. Μόνο ó Νικόδημος της Ἀποκαθλώσεως διατηρεῖται λίγο καλύτερα ἀλλά και ἐκεῖ τó πρόσθετο χρῶμα της συνοπτικῆς σκιάσεως ἔχει φύγει.

Στό τετράπτυχο του Σινᾶ πάλι δέν γίνεται μεγάλη χρήση οὔτε της ὑγρῆς πτυχῆς οὔτε της συνοπτικῆς σκιάσεως ἐκτός ἀπό δύο-τρεις μάλλον ἄτυπες περιπτώσεις, στον Ίωσήφ και τον Συμεών της Ὑπαπαντῆς και στο Χριστό και τον Ἀδὰμ της Ἀναστάσεως.¹ Ὅμως ó τρόπος που ἐπιτίθενται τὰ φύτα κατά μεγάλες κηλίδες (χτυπητό παράδειγμα ó Χριστός της Μεταμορφώσεως)² δίνει ἔντονη και ἐδῶ τὴν ἐντύπωση του repoussé. Ἐτσι παρ' ὅλο που χρησιμοποιεῖται μιὰ διαφορετικὴ τεχνική, τó ἐπιτυγχανόμενο ἀποτέλεσμα εἶναι παρόμοιο. Βέβαια ή πτυχολογία στο τετράπτυχο εἶναι πιό πλούσια και πιό ἐλεύθερη. Ἀντίθετα ὅμως οἱ φυσιογνωμίες εἶναι πολὺ λαϊκές και τραχιές (χτυπητό παράδειγμα ó Χριστός της Βαΐοφόρου)³ και δέν ὑπάρχει ή τάση ἐξάρσεως οὔτε ή ἀναζήτηση της εὐγένειας στις μορφές. Ἐκτός βέβαια ἂν οἱ φωτογραφίες τῶν δημοσιεύσεων ἀπατοῦν. Πάντως ἀπό τὴν ἀποψη της γενικῆς ἐντυπώσεως του repoussé ὑπάρχει ὁμολογουμένως μιὰ ὁμοιότητα στην πτυχολογία ἀνάμεσα στην Καστάνια και τó τετράπτυχο του Σινᾶ.

Ἡ συνοπτικὴ σκίαση χρησιμοποιεῖται εὐρύτατα στην Καστάνια και σέ μέρη ὅπου δέν συνδυάζεται με ὑγρὴ πτυχή. Παραδείγματα εἶναι στην Ἀνάσταση ή σκιά πάνω στο ἱμάτιο που πέφτει ἀπό τον ἀριστερό ὄμο του Χριστοῦ (πίν. XVII), στην Ἀνάληψη τὰ δύο μακρόστενα τρίγωνα στο στήθος και τὴν κοιλιά του Θωμᾶ και οἱ στενές κατακόρυφες ταινίες στο κάτω μέρος τῶν ἐνδυμάτων του Ἰακώβου και του Μάρκου (πίν. VIII, X), στις μεμονωμένες μορφές οἱ κατακόρυφες σκοτεινές ταινίες στα ἐνδύματα της Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσης (πίν. XXIII), του Ἁγίου Κοσμᾶ (XXI) και του Ἁγίου Δαμιανοῦ (πίν. XX) και στή Βάπτιση ή σκίαση στή μέση του ὑφάσματος που κρέμεται ἀπό τον προτεταμένο πῆχυ του ἀγγέλου (πίν. XVIII).

1. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 78.

2. Ἔ.ἄ., πίν. 76.

3. Ἔ.ἄ., πίν. 77.

Στόν χειρισμό τῆς συνοπτικῆς σκιάσεως ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας δείχνει ἀρκετὴ εὐαισθησία. Ἐνῶ σὲ πολλὰ μνημεῖα ἡ ἀπότομη μετάβαση ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά γίνεται αὐθαίρετα,¹ ἐδῶ ὁ ζωγράφος φροντίζει συνήθως νὰ ὑπάρχει μία ἐκ τῶν πραγμάτων δικαιολογία, ὅπως π.χ. στὴ Ἀνάσταση (πίν. XVII) ὑπάρχει ἡ δικαιολογία ὅτι τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ ἀναδιπλώνεται, ἢ στὴ Βάπτισις (πίν. XVIII) ὅτι τὸ ἱμάτιο τοῦ ἀγγέλου κάνει μιὰ βαθιὰ πτυχή, ποὺ ὑποδιπλώνεται ἀπὸ τὸν κυματισμὸ τῆς παρυφῆς του, καίτοι παρὰ ταῦτα ἡ πτυχὴ δὲν στέκει λογικά, ἀφοῦ ὁ πῆχυς, ἀπὸ τὸν ὁποῖο κρέμεται τὸ ὕφασμα, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι εὐθύς.

Ἡ μέριμνα αὐτὴ γιὰ τὴ δικαιολόγησι τῆς συνοπτικῆς σκιάσεως φαίνεται νὰ λείπει στὴν περίπτωσι τῆς μορφῆς τοῦ Ἀγίου Κοσμᾶ (πίν. XXI), ὅπου μιὰ στενὴ κατακόρυφη σκούρα λωρίδα παρουσιάζεται πάνω στὸ ἔνδυμα, ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως τουλάχιστον δὲν φαίνεται νὰ ἔχει καμμία δικαιολογία. Ἀλλὰ ἂν δὲν ἔχει δικαιολογία ὅπως τὴ βλέπομε σήμερα, ἔχει ὅμως τὴν ἐξήγησίν της, γιὰτὶ ἔχει τὴν ἱστορία της, ἡ ὁποία προκύπτει σαφέστατα ὅταν συγκρίνομε τὸ παράδειγμα αὐτὸ μὲ ἄλλα παλαιότερα παραδείγματα. Ἡ ἐξέλιξι φαίνεται καθαρότατα ὅταν προχωρήσομε πρὸς τὰ πίσω καὶ χρησιμοποιώντας σὰν γέφυρα τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Cefalu καταλήξομε στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Σοφίας Ἀχιρίδος καὶ τῆς Παναγίας τῶν Χαλκίων. Στὰ δύο αὐτὰ παλαιότερα μνημεῖα παράλληλα μὲ τὴν αὐστηρότητα τοῦ σχεδίου ὑπάρχει καὶ μία αὐστηρὴ λογική.² Τὸ κομμάτι τῆς πτυχολογίας ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸ κάθε σκέλος φωτίζεται ἐλαφρά, γιὰ νὰ φανεῖ ὅτι καὶ ἐξαίρεται ἐλαφρά. Κάτω ἀπὸ τὸ στρίψωμα, ἀντίστοιχα μὲ τὰ δύο αὐτὰ τμήματα τῆς πτυχολογίας ὑπάρχουν στὴ φυσιολογική τους θέσι οἱ ἄκριο πόδες. Φυσικὰ πάνω ἀπ' αὐτοὺς τὸ ἔνδυμα ἀνασηκώνεται καὶ καμμία φορὰ ἀναδιπλώνεται. Ἐξ ἄλλου στὸ ἓνα πλάι τοῦ σώματος δημιουργεῖται μία σούρα ἀπὸ μπόλιχο ὕφασμα, ποὺ πέφτει σὰν καταρράχτης καὶ ποὺ ἡ ἐξωτερικὴ παρυφὴ τῆς ἀναδιπλώνεται πρὸς τὰ μπρός. Φυσικὰ ἀνάμεσα στὴν ἀναδίπλωσι αὐτὴ τοῦ ὕφασματος καὶ στὸ περίγραμμα τοῦ κορμοῦ αὐτοῦ καθ' ἑαυτοῦ, ὅπως διαγράφεται κάτω ἀπὸ τὸ ὕφασμα, δημιουργεῖται ἓνα λούκι καὶ τὸ λούκι αὐτὸ εἶναι πολὺ σκοτεινόν. Καὶ φυσικὰ τὸ στρίψωμα τῆς ἀναδίπλωσεως βρίσκεται πιὸ μπρὸς καὶ τὸ στρίψωμα τοῦ λουκιῦ πιὸ πίσω. Τὰ στοιχεῖα ὅμως ποὺ ἀποτελοῦν τὴ λογικότητα αὐτὴ σύνθεσι μὲ τὸν καιρὸ ἀποσυντίθενται καὶ ἀνασυντίθενται σὲ νέες συνθέσεις, στὶς ὁποῖες πολλὰς φορὰς δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς λογικὴ συνέπεια. Ἔτσι βλέπει πόδια νὰ ἀντιστοιχοῦν σὲ σκιαζόμενα τμήματα τῆς πτυχολο-

1. Βλ. σ. 152, σημ. 1.

2. BOSCHKOV, *Bulgarische Malerei* (1969), πίν. 23 καὶ HAMANN-MACLEAN καὶ HALLENSLEBEN (1963), πίν. 4, 5. PAPADOPOULOS, *Παναγία Χαλκίων* (1966), εἰκ. 5, 6, 7.

γίας, βλέπει ανασήκωμα του στριφώματος κάτω από το οποίο δεν υπάρχει πόδι αλλά κενό, σκιά εκεί που υπάρχει αναδιπλώση, φως εκεί που υπάρχει λούκι και δεν μπορεί να βγάλει άκρη.¹ Οι ζωγράφοι στην προσπάθειά τους να επιτύχουν μια κάποια ποικιλία καταλήγουν σε διάφορους συνδυασμούς των επί μέρους στοιχείων, που είναι ασυμβίβαστοι με τον ένα τους. Στην Cefalu² ο πρώτος απόστολος, ο "Άγιος Μάρκος, είναι σχεδόν κανονικός, μόνο που στη δεξιά κνήμη οι πτυχές του ιματίου δεν είναι τελείως ομόρροπες με τις πτυχές του χιτώνα. Από τον άμέσως επόμενο απόστολο αρχίζουν οι αναζητήσεις και τα παράδοξα: στον "Άγιο Ματθαίο τα ελλειψοειδή σχήματα σε ένα γοφό που δεν σχώνει κανένα ιδιαίτερο βάρος και επομένως δεν πρέπει να παρουσιάζει ένταση· στους "Άγιους Πέτρο και Λουκά το ανασηκωμένο στρίφωμα με κενό αντί για πόδι από κάτω· στους "Άγιους Φίλιππο και Σίμωνα γίνεται μια προσπάθεια να κλείσει το κενό, ενώ στον "Άγιο Θωμά γίνεται μια παραιτέρω προσπάθεια, αρκετά επιτυχής, να δικαιολογηθεί με μια ελαφρή συστροφή της πτυχολογίας· στους "Άγιους Παύλο και Λουκά, που στρέφουν προς τα αριστερά, ιμάτια που ταιριάζουν σε μορφές που στρέφουν προς τα δεξιά· ο πιο ασυμβίβαστος συνδυασμός επί μέρους στοιχείων γίνεται στους Ματθαίο, Παύλο, Ιωάννη Θεολόγο, Φίλιππο, Ιάκωβο, και Σίμωνα, όπου ο πλαινός καταρράχτης του χιτώνα πέφτει από τη μεριά που είναι σφιγμένο το ιμάτιο πάνω στο σώμα και επομένως ο χιτώνας δεν μπορούσε να έχει την ελευθερία να κάνει τέτοιες προεκτάσεις προς το πλάι· αυτός ο συνδυασμός ενοχλεί ακόμη περισσότερο επειδή είναι ασυμβίβαστος και με τη στάση των ποδιών· τέλος στον "Άγιο Ιάκωβο από τη μέση και κάτω ο χιτώνας και το ιμάτιο ανήκουν σε δύο διαφορετικά σώματα. "Έτσι παρ' όλο το πραγματικό κάλλος και τη λεπτότητα και την ευαισθησία που προσδίδουν οι απόστολοι της Cefalu, η πτυχολογία κομπιάζει κάπως στη λογική της. "Η Cefalu δεν δημιουργεί νέα σχήματα. Βασίζεται αποκλειστικά στο δανεισμό και τη μεταποίηση. Δάνεια είναι και τα τρία σχήματα που περιέγραψε ο Demus ότι πλαισιώνουν από όλες τις μεριές τα σώματα δημιουργώντας την εντύπωση ότι προβάλλονται πιο μπρός απ' αυτά.³ Δάνειο είναι το καπλάντισμα

1. Το ανασήκωμα των στριφωμάτων χωρίς να υπάρχει από κάτω παπούτσι σχολιάζεται στο βιβλίο HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 410 ως εξής: «Alors que le long des jambes, les plis libres sont droits, les lisières se soulèvent sur deux rangs, en vagues brèves, nées, dirait-on, de légères tractions exercées d'en haut et sur plusieurs points».

2. DEMUS, Sicily (1949), εικ. 4A και 4B. Του ίδιου, Byzantine Art and the West (1970), εικ. 127.

3. DEMUS, Sicily (1949), 380: «Instead of letting the edges of the figures recede into space, the designer brought them forward by gathering a part of the garment and turning it, almost rolling it, to the front in a fold which appears accompanying the back contour of the figures in the shape of a quilted edge. On the other contour a perpendicular cascade of folds does the same service and even the lower hem of the garment is turned up. The figure thus appears entirely framed by forms which

(quilting κατά τὸν Demus), τὸ ὁποῖο ὑπάρχει καὶ στὴ μεταγενέστερη Nerezi, πού ὅμως σίγουρα δὲν ἀντέγραψε τὴν Cefalu· δάνειος ἐπίσης ὁ κατακόρυφος καταρράκτης καὶ τὰ ἀναδιπλωμένα στριφώματα, πού εἶναι πανταχοῦ παρόντα στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀρχίδος καὶ τὴν Παναγία τῶν Χαλκῶν.

Μιά ἴδια διεργασία παρουσιάζεται στὴν Καστάνια. Ἡ σκοτεινὴ κατακόρυφη ταινία ἢ παράλληλη μὲ τὸ ἐπιτραχήλιο πάνω στὸ ροῦχο τοῦ Ἁγ. Κοσμᾶ (πίν. XXI) ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ λούκι πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὸν πλαῖνὸ κατακόρυφο καταρράχτη τῆς πτυχολογίας. Μόνο πού τὸ λούκι αὐτὸ ἔχει πιά ξεχαστεῖ καὶ τὸ στρίψωμα κάτω δὲν δημιουργεῖ τὴν ἀπαραίτητη ἀντίστοιχη κόλπωση. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὸ ἔνδυμα τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ (πίν. XX). Ἐπίσης τὸ ἴδιο συμβαίνει στὴν πτυχολογία τοῦ ἀριστεροῦ σκέλους τῆς βρεφοκρατούσης Ἐλισάβετ (πίν. XXIII), ὅπου τὸ σκληρὸ χρυσοκέντητο μαργέλλιο τῆς παρυφῆς, στὸ ὁποῖο ἀπολήγει κάτω τὸ ἔνδυμα, ἀποδεικνύει καὶ ἐδῶ ὅτι ἡ σκίαση αὐτὴ διατηρεῖται ἔχοντας χάσει πιά τὸ νόημά της. Γιὰ τὸ δεξιὸ σκέλος τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ γίνεται μιὰ προσπάθεια νὰ φανεῖ ὅτι εἶναι λυγισμένο στὸ γόνατο. Ἀντίθετα στὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τὸ στρίψωμα διατηρεῖ τὴν κόλπωση πού ἀντιστοιχεῖ στὸ σκιερὸ λούκι (πίν. XIII). Αὐτὸ ἔχει ἐπίσης τὴν ἐξήγησή του. Τὸ κομμάτι τῆς Παναγίας πού σώζεται ἀποτελεῖ ἓνα στερεότυπο σύνολο, τελείως τυποποιημένο, πού ἐπαναλαμβάνεται σὲ πάμπολλες περιπτώσεις. Λόγω τῆς τυποποιήσεως ἔχει διατηρήσει ὅλα τὰ στοιχεῖα πού τὸ ἀπῆρτιζαν.¹ Ἔτσι βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὴν ἀρχικὴ σύνθεση, καίτοι δείχνει τελείως ἀποξηραμένο, ἂν πράγματι ἢ φθορὰ τῆς τοιχογραφίας ἐπιτρέπει μιὰ σωστὴ ἐκτίμηση.

Τέλος οἱ ἄκροι πόδες ἀκολουθοῦν πάντα μιὰ ἀρχή, ὁ ἓνας βρίσκεται στὴ μέση ἀκριβῶς τοῦ στριφώματος καὶ ὁ ἄλλος στὴ μία ἄκρη. Τὴν ἀρχὴ αὐτὴ τὴν ἀκολουθοῦν ἀνεξάρτητα τοῦ ἂν συμβιβάζεται ἢ ὄχι μὲ τὴν πτυχολογία καὶ μὲ τὰ ὑπόλοιπα δεδομένα τῆς μορφῆς. Πρβ. τὸν Δίκαιο Ζαχαρία, τοῦ ὁποῖου τὸ ἓνα πόδι εἶναι στὴ μέση καὶ τὸ ἄλλο βρίσκεται στὸ ἄκρο δεξιὰ τοῦ πίνακα (πίν. XXII). Ἔτσι ἡ θέση τῶν ἄκρων ποδῶν δὲν συμβιβάζεται καλὰ καλὰ μὲ τὴν πτυχολογία τῶν ἀντίστοιχων σκελῶν. Συναφῆς μὲ αὐτὸ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ στάσιμου καὶ τοῦ ἄνετου σκέλους. Στὴ γυμνὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII), παρ' ὅλο πού ὁ ζωγράφος παρουσιάζει ἀδυναμία, ὅπως πάντα στὴν ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ, ἡ διαφοροποίηση στάσιμου καὶ ἄνετου σκέλους γίνεται φυσικὴ καὶ σωστὴ. Ἀντίθετα στὶς ντυμένες μορφές τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων (πίν. XX, XXI), ὅπου ἡ διαφοροποίησις πρέπει νὰ φανεῖ μὲ κατάλληλο χειρισμὸ τῆς

come forward, towards the beholder». Γιὰ τὴν ἀναδίπλωση τοῦ στριφώματος βλ. καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 410.

1. Βλ. ἀνωτέρω περὶ Εὐαγγελισμοῦ, σ. 50.

πτυχολογίας, ή πτυχολογία αυτή ζωγραφίζεται με ένα τρόπο συγκεχυμένο, έτσι που δεν καταλαβαίνει κανείς περί τίνος πρόκειται. Το άνετο, και επομένως λυγισμένο, σκέλος αντί να είναι συνεσταλμένο προς τα πίσω προβάλλει προς τα εμπρός. Συγχρόνως όμως, παρ' όλο ότι προβάλλει προς τα εμπρός, πράγμα όχι αδύνατο στη φύση, αντί να φωτίζεται σκιάζεται κάτω από το γόνατο όπως θα σκιαζόταν αν ήταν συνεσταλμένο και όχι προτεταμένο. Αυτή ή προβολή του άνετου σκέλους θα μπορούσε να ερμηνευθεί στην περίπτωση του 'Αγίου Κοσμά από την επιθυμία του ζωγράφου να καλύψει τον κενό χώρο του πίνακα (πίν. XXI). "Όμως ή ίδια προβολή παρουσιάζεται και στον "Άγιο Δαμιανό όπου δεν υπάρχει μεγάλος κενός χώρος για κάλυψη (πίν. XX). Νομίζω ότι ή σύγχυση αυτή στη διαφοροποίηση άνετου και στάσιμου σκέλους, όπως και ή σύγχυση στην εφαρμογή της σκιάσεως, πρέπει να έχει ξεκινήσει από μία κακή αντιγραφή των προτύπων και να έχει συνεχιστεί από μία παρερμηνεία της κακής αυτής αντιγραφής. Δηλαδή αυτές, καθώς και όρισμένες άλλες αντιφάσεις, που ίσως βοηθούν τελικά στη δημιουργία μιας υπερβατικής ατμόσφαιρας, είναι πιθανό να μην όφείλονται σε πρόθεση του ζωγράφου αλλά μάλλον να όφείλονται σε αδυναμία και παρερμηνεία.

Επειδή διαπιστώθηκε μέχρι τώρα μία όμοιότητα στην τεχνική της πτυχολογίας με την Aquileia πρέπει να συνεχιστεί ή σύγκριση και ως προς το θέμα της συνοπτικής σκιάσεως. Αυτή, όπως παρατηρήθηκε και προηγούμενα υπάρχει στην Aquileia. Χρησιμοποιείται όμως κατά ένα τρόπο σοφότερο. "Όσο επιτρέπει την όρθή εκτίμηση ή μεγάλη φθορά των τοιχογραφιών, ή απότομη μετάβαση από το φως στη σκιά δικαιολογείται εκ των πραγμάτων και πουθενά δεν γίνεται αυθαίρετη χρήση της. Στον όλόσωμο άγιο του κεντρικού κλίτους με το πράσινο ήματιο, που είναι και ή μόνη τέλεια σωζόμενη μορφή, υπάρχει συνοπτική σκίαση στους ώμους κυρίως και στο δεξιό γόνατο καθώς και σε ένα μέρος της όριζόντιας πτυχολογίας του ήματιού ανάμεσα στα δύο χέρια. Οί απότομες όμως αυτές μεταβάσεις δικαιολογούνται είτε από το απότομο λύγισμα του γόνατος είτε από την αναδίπλωση φωτεινών πτυχών, που υπερκαλύπτουν τα πέρατα των συνοπτικά σκιασμένων επιφανειών.¹

Στο τέλος του 12ου αιώνα αυτή ή κάποτε αυθαίρετη απότομη σκίαση εφαρμόζεται στο πλάι του σώματος έτσι ώστε δίνει μια τρισδιάστατη έντύπωση στο σύνολο του σώματος και όχι στα επί μέρους τμήματά του. Είναι όμως τελείως ανεξάρτητη από την πτυχολογία, την όποία δεν λαμβάνει καθόλου υπ' όψη. Το σύστημα αυτό παρουσιάζεται στα χειρόγραφα και ό Demus το αποκαλεί com-

1. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976).

prehensive modelling in light and shade.¹ Ὑπάρχει π.χ. στὸ χειρόγραφο Ἐπιφάνων 7 ἐκ παραλλήλου μὲ τὴν ἀπλή συνοπτικὴ σκίαση (comprehensive shading).² Εἶναι ἕνας προάγγελος τοῦ ἀναγεννησιακοῦ ρεύματος τοῦ 13ου αἰώνα. Στὴν Καστάνια δὲν ὑπάρχει οὔτε ἴχνος. Ἡ σκοτεινὴ λωρίδα ἀπὸ πάνω ὡς κάτω σὲ ὅλο τὸ δεξιὸ πλευρὸ τοῦ Ἁγίου Δαμιανοῦ τῆς Καστάνιας (πίν. XX) θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ τέτοια προσπάθεια ἀποδόσεως τοῦ ὄγκου μὲ συνοπτικὴ σκίαση, ἂν ἐκεῖ τελείωνε τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ σώματος. Ἔτσι ὅμως ποὺ ἡ πτυχολογία ἐπαναλαμβάνεται φωτεινὴ μέχρι τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα, ἡ σκοτεινὴ αὐτὴ λωρίδα ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ἀπλή συνοπτικὴ σκίαση χωρὶς ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματος.

Ἄν ἀφήσουμε τώρα τὶς σκιὲς καὶ πᾶμε στὰ φῶτα, θὰ δοῦμε καὶ ἐδῶ νὰ χρησιμοποιοῦνται σχήματα ποὺ θὰ τὰ θεωρήσουμε μανιερισμούς, ἀλλὰ ποὺ ἔχουν τὸν πρόγονό τους σὲ ὀρισμένες ἱμπρεσιονιστικὲς τεχνικὲς. Σ' αὐτὴ τὴν κατηγορίᾳ ἐντάσσονται τὰ φωτεινὰ κυκλικὰ σχήματα στοὺς γοφούς καὶ τοὺς ἀγκῶνες καὶ οἱ μικρὲς ἐγκάρσιες ἄσπρες γραμμὲς ποὺ γεφυρώνουν καὶ ἐνώνουν μεταξύ τους τὶς φωτεινὲς πτυχές.

Τὰ φωτεινὰ κυκλικὰ σχήματα ὅταν εἶναι μεγαλύτερα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἕνα φωτεινὸ δίσκο, ποὺ τὸ περίγραμμά του ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ φωτεινοὺς συγκεντρικοὺς κύκλους, περισσότερο ἢ λιγότερο κανονικοὺς, ὅπως π.χ. στὸν ἀγκῶνα καὶ τὸν γοφὸ τοῦ Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI, XXX), στὸν γοφὸ τῆς Ἐλισάβετ στὴ Γέννηση τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου (πίν. XIX) καὶ τὸν γοφὸ τοῦ ἀγγέλου τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII). Ὅταν εἶναι μικρότερα ἀπαρτίζονται ἀπὸ φωτεινοὺς συγκεντρικοὺς κύκλους χωρὶς δίσκο στὴ μέση ὅπως π.χ. στοὺς ἀγκῶνες τῶν Ἁγίων Ἰωάννου καὶ Πέτρου στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο τῆς Ἀναλήψεως καὶ στὸν Ἁγιο Ἰάκωβο στὸ δεξιὸ (πίν. VIII, XI). Τὰ κυκλικὰ αὐτὰ φῶτα, ποὺ παρουσιάζονται στοὺς γοφούς, τοὺς ἀγκῶνες καὶ καμμιά φορὰ στὰ γόνατα καὶ ποὺ παίρνουν ἕνα σχῆμα ἀνάμεσα στὸν δίσκο, τὴ σπείρα ἢ τοὺς συγκεντρικοὺς κύκλους, εἶναι πολὺ συνηθισμένα στὸν 12ο αἰώνα. Τὸ πιὸ χτυπητὸ παράδειγμα εἶναι τὸ Monreale, ὅπου ἡ δυναμικότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὴν πτυχολογία τοῦ μνημείου αὐτοῦ βρῖσκει τὴν καλύτερη ἔκφρασή της σὲ ἕνα μοτίβο περι-

1. DEMUS, Sicily (1949), 436.

2. Ἀπλή συνοπτικὴ σκίαση (comprehensive shading) στὴ Διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης, στὸν Εὐαγγελισμό καὶ στὴ μικρογραφία τῶν Ἁγίων Πέτρου καὶ Παύλου. Συνοπτικὴ σκίαση ποὺ ὅμως δίνει ὄγκο σὲ ὅλο τὸ σῶμα ἀγνωστὰς τὴν πτυχολογία (comprehensive modelling in light and shade) στὴν προσευχὴ τοῦ Μουσῆ καὶ τὴν προσευχὴ τοῦ Ἀββακούμ (BUBERL, Athen, 1917, εἰκ. 42, 47 καὶ 43, 44).

στροφικό, πού επαναλαμβάνεται κατά κόρον.¹ Μοτίβα ανάλογα υπάρχουν σε πολλά ζωγραφικά έργα.² Τους προγόνους αὐτῶν τῶν μανιεριστικῶν σχημάτων τους βρίσκουμε σε ὀρισμένα πολὺ ὠραῖα φυσιοκρατικά σχήματα παλαιότερων μνημείων, ὅπου καὶ ὅταν ἀκόμη δὲν εἶναι πλήρως φυσιοκρατικά ἔχουν τουλάχιστον μιὰ ἐπίφραση φυσικότητας. Πρβ. τὰ πολὺ ὠραῖα καὶ φυσικά παραδείγματα σὲ ἀπόστολο τῆς Ἀναλήψεως στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀρχίδος ἢ στὸν Ἀνανία στὴ Βάπτιση τοῦ Ἀποστόλου Παύλου στὴν Palatina ἢ ἀκόμα τὴ Martorana.³ Πρβ. ἐπίσης τὴ γραμμικὴ διαμόρφωση τῆς πτυχολογίας στὸν γοφὸ τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὴ θεραπεία τῆς Ταβιθᾶ τῆς Palatina, πού προέρχεται ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα σχήματα στὸ ὄραμα τοῦ Ἁγίου Βασιλείου στὴν Ἁγία Σοφία Ἀρχίδος.⁴ Βλ. ἐξ ἄλλου τὴν ἐντελῶς ἱμπερσιονιστικὴ κηλίδα στὴ Διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης, φ. 318 ν, τοῦ χειρογράφου Π 113 τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης. Γίνεται ἔτσι φανερὸ ὅτι ἡ ἐξέλιξη ξεκινᾷ ἀπὸ φυσιοκρατικά ἢ ἱμπερσιονιστικά σχήματα (Ἀνανίας τῆς Palatina ἢ Μωϋσῆς τοῦ Marc. Π 113), τὰ ὁποῖα βαθμηδὸν σχηματοποιοῦνται καὶ ἐκτρέπονται πρὸς μιὰ διακοσμητικότητα.⁵ Σὲ μιὰ στιγμὴ ὑπεισέρχεται ἓνα ρεῦμα baroque, πού βάζει σὲ κίνηση τὶς μορφές σὰν νὰ τὶς ἔχει ἠλεκτρίσει, καὶ μετὰ ἐπέρχεται βαθμηδὸν ἡ ἀποξήρανση τῶν σχημάτων.⁶ Νομίζω ὅτι τὰ σχήματα τῆς Καστάνιας ἀνήκουν σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο στάδιο. Πλησιέστερα στὰ σχήματα τῆς Καστάνιας, πολὺ πλησιέστερα ἀπὸ κάθε ἄλλο μνημεῖο, εἶναι τὰ ἀντίστοιχα στὴν κρύπτη τῆς Aquileia.⁷ Στὸ

1. DEMUS, Sicily (1949), εἰκ. 73 Α, 73 Β, 75 Α, 83, 86 Β, 94 Α, 97 Β, 107, 79, 65 Β. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 4, 6, 22, 30, 40, 44, 49, 51, 52, 73, εἰκ. 25, 22, 18, 49, 73. DEMUS, Sicily (1949), 422, 427, 434: «These geometrical details do not, however, give the figures the appearance of geometrical schemes. They are not static forms, but appear as rotating centres of spiral movements. Some of these plastic parts are like islands in a turbulent sea of folds, almost regularly shaped centres of an agitated movement». ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἁγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-1979, 55, σημ. 115-117.

2. DEMUS, Sicily (1949), 405, 422, 424, 427, 432 καὶ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 407, πίν. 65, 77. Θησαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 32, 33, 34 (γιὰ χειρόγραφο Διοδώσιου 12). BUBERL, Athen (1915), πίν. XXVI, εἰκ. 66 (γιὰ χειρόγραφο Ἀθηνῶν 76).

3. BIHALJI-MERIN, Frescoes and Icons (1960), πίν. 1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), πίν. 156. DEMUS, Sicily (1949), εἰκ. 40Β, 49Α.

4. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), 131, εἰκ. 134 καὶ 135.

5. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εἰκ. 135. BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1956-1957, πίν. VII, DEMUS, Sicily (1949), 427.

6. DEMUS, Sicily (1949), 434: «Forms which tend to congeal into schematized configurations».

7. Πρβ. εἰς GIOSEFFI—BELLUNO—CIOL, Aquileia (1976):

α) τὸν Ἰωσήφ Ἀρμαθαίας στὸν Ἐπιτάφιο, ὅπου τὸ πρᾶγμα δὲν εἶναι τώρα αἰσθητό, γιατί τὸ ἄσπρο χρῶμα ἔχει φύγει,

β) τὸν Ἁγιο Πέτρο στὴ σκηνὴ τῆς ἀποστολῆς τοῦ Ἁγίου Μάρκου,

γ) τοὺς ἀγκῶνες τοῦ Ἁγ. Φορτουνάτου στὴ σκηνὴ τῆς εὐλογίας του ἀπὸ τὸν Ἁγιο Ἐρμαγόρα,

δ) τοὺς ἀγκῶνες πολλῶν ὀλόσωμων ἁγίων κλπ. Βλ. καὶ DEMUS, Sicily (1949), 428: «Joints are em-

τετράπτυχο του Σινᾶ αὐτὰ τὰ σχήματα δὲν ὑπάρχουν.¹

Οἱ μικρὲς φωτεινὲς παύλες, ποὺ γεφυρώνουν τὶς πτυχεὲς τὶς διατεταγμένες ὀριζόντια πάνω στὸ μηρὸ τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVII) καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII) εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ βρίσκεται σὲ πολλὰ μνημεῖα καὶ ποὺ ἔχει σχολιασθεῖ ἐπανεπιλημμένα χωρὶς νὰ ἔχει ἐρμηνευθεῖ.² Ὁ πρόδρομὸς τους βρίσκεται στὰ ψηφιδωτὰ τῆς κόγχης τῆς Ἁγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 867 μ.Χ. Τὶς βρίσκουμε ὅμως χρησιμοποιούμενες μὲ μεγάλη ἐπιτυχία γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς ἱμπρεσιονιστικοῦ φωτισμοῦ στὸ χειρόγραφο Marc. II 113 (565).³ Στὸ χειρόγραφο οἱ φωτεινὲς παύλες ἀποδίδουν μὲ περισσὴ ἄνεση τὴν ποθούμενη ἐντύπωση τοῦ ὄγκου, ἐνῶ ἀντίθετα σὲ παλαιότερα καὶ δόκιμα ζωγραφικὰ ἔργα ἔχουν ἓνα χαρακτήρα ἀφρημένο. Παράδειγμα οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος καὶ ἡ Ἁγία Σοφία τῆς Ἀρχίδος.⁴ Ἐκεῖ πάντως ποὺ εἶναι ὁμοιότητες μὲ τὴν Καστάνια εἶναι ἡ Aquileia.⁵ Στὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ λόγω τοῦ μικροῦ μεγέθους τῶν δημοσιευμένων φωτογραφιῶν δὲν εἶναι φανερὸ ἂν ὑπῆρχαν.

phasized by circular discs». Ἄλλη ἐξέλιξη πάλι παρουσιάζουν τὰ ἴδια σχήματα στὸ χειρόγραφο Paris. Gr. Suppl. 612 τοῦ ἔτους 1164, ὅπου ἔχουν ἀποκτήσει τελείως συγκεκριμένα καὶ κανονικὰ περιγράμματα καὶ μοιάζουν περισσότερο μὲ πιάτα βαλμένα στὴ σειρὰ στὴν πλατόθηκη (LAKE, V, 1936, πίν. 320). Συγχρόνως ὅμως ὑπάρχουν καὶ οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀψευδοῦς στὴν Ἐγκλείστρα (1183 μ.Χ.), ὅπου ἡ πτυχογραφία εἶναι τόσο μαλακὴ καὶ φυσικὴ, ὥστε ξεχνᾷ κανεὶς ὅτι καὶ ἐκεῖ κύκλος εἶναι ποὺ σχηματίζεται (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 64).

1. ΣΑΘΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 76-79 καὶ παρένθ. ἔγχο. πίνακας.

2. MILLET, Aquilée (1940), 295 καὶ DEMUS, Sicily (1949), 428, ὅπου χρησιμοποιεῖται ἡ ἔκφραση «γέφυρες ἀπὸ ἄσπρο φῶς». Πρὸ τὸ χειρόγραφο 204 τῆς Μονῆς Σινᾶ, 10ου αἰ. (WEITZMANN, Macedonian Renaissance, Studies (1971) εἰκ. 209), τὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀρχίδος (ELLER — WOLF, 1967, εἰκ. 11), τὸν Ἅγιο Δημήτριον στὸ Ποῦρκο Κυθήρων (AD 21, 1966, Χρονικά, πίν. 20β), τὴν Παναγία τῆς Δεήσεως στὴ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Torcello (ANDREESCU, Torcello III, DOP 1976, εἰκ. 1), τὴν Palatina (DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 135), τὸ Monreale (KITZINGER, Monreale, 1960, πίν. 5, 22, 23, 29, 31, 33, 34, 35 κ.ο.κ. DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 137), τὴν Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, Ἰωάννης Σταυρώσεως, Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας, Ἀποκαθλώσεως κ.ἄ.), τὸν Ἅγιο Μᾶρκο Βενετίας (MILLET, Aquilée, 1940, 296 καὶ DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, εἰκ. 133 καὶ 138), τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου ἀπὸ τὴν Κύπρο (PAPAGEORGIOU, Ikonen, 1969, 54, καὶ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ — ΜΟΥΡΙΚΗ, Κατάλογος Ἐκθέσεως Μουσείου Μπενάκη, 1976, πίν. 16), τὰ χειρόγραφα Vind. Suppl. Gr. 128 (BUBERL — GERSTINGER, Byzantinischen Handschriften, 1938, πίν. XVI-XVIII. GERSTINGER, Griechische Buchmalerei, 1926, πίν. XX. BUCHTHAL, Latin Kingdom, 1957, πίν. 141b), τὸ Ἀθηνῶν 7, μικρογραφία τοῦ Ἀβραάμου (BUBERL, Athen, 1917, εἰκ. 44), τὸ Ἀθηνῶν 93, μικρογραφία τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν Πρόδρομον, φ. 144 γ (ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΣΧΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν, 1978, εἰκ. 650) κ.ἄ.

3. Γιὰ τὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινουπόλεως βλ. MANGO-HAWKINS, Saint Sophia, DOP 1965, 41, 42, 46. Γιὰ τὸ ψαλτήριο Marciana II 113 (565) βλ. BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1956-57, πίν. VII, φύλλο 318 ν, ἡ Διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης μὲ τὴν ἐπιγραφή «Ὁ Μωϋσῆς τέμνων διὰ τῆς ῥάβδου τὴν Ἐρυθρὰν Θάλασσαν».

4. BELTING, Southern Italy, DOP 1974, εἰκ. 43. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εἰκ. 134.

5. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976). Στὴ Σταυρώση τὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ, τὸ ἱμάτιο τοῦ

Τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐξήγηση βρίσκουν ὅταν συγκριθοῦν μὲ τὸν Μωϋσῆ τοῦ Marc. II 113 (565) οἱ σπασμωδικές καὶ γωνιώδεις θλάσεις, στὶς ὁποῖες καταλήγουν οἱ πτυχές οἱ διατεταγμένες ὀριζόντια πάνω στὸν μηρὸ τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVII) καθὼς καὶ τοῦ Θωμᾶ καὶ τοῦ Ἰωάννου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII).¹ Στὸν ἄγγελο μάλιστα τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX) μπορούμε ἀκόμα νὰ ποῦμε ὅτι ἐπιτυγχάνεται ἡ ἐντύπωση τῆς τρίτης διαστάσεως. Στὴ δημιουργία τῆς ἐντύπώσεως συντελεῖ καὶ ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο γράφεται ἡ κάτω παρυφή τῶν πτυχῶν μὲ δύο λεπτές ἄσπρες τοξωτὲς γραμμές, ποὺ συναντῶνται στὸ δεξιὸ τους πέρασ, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ εἰσχωρεῖ ἀνάμεσά τους μιὰ παχύτερη σκοτεινὴ γραμμὴ. Οἱ θλάσεις αὐτὲς ὑπάρχουν καὶ στὴν Aquileia.²

Ἐνα ἄλλο σχῆμα ποὺ βρίσκομε ὅμοιο στὴν πτυχολογία τῆς Καστάνιας καὶ τῆς Aquileia εἶναι τὰ παραλληλόγραμμα, ποὺ σχηματίζουν οἱ γραμμὲς τῶν πτυχῶν μεταξὺ τους, ὅπως τὰ βλέπομε στὸ ἀριστερὸ σκέλος τῆς Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσης στὴν Καστάνια (πίν. XXIII) καὶ τὸν Ἅγιο Χρυσόγono τῆς Aquileia.³ Αὐτὰ προφανῶς ὀφείλονται σὲ μιὰ ἐπιθυμία νὰ διασπασθεῖ ἡ μονοτονία τῶν ἴσιων γραμμῶν ἢ μπορεῖ νὰ ἀνάγονται σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ δηλωθεῖ τὸ γόνατο καὶ δημιουργοῦνται μὲ τὴ χρῆση τῆς ἐγκάρσιας παύλας.

Οἱ ἐλεύθερες παρυφές τῆς πτυχολογίας γράφονται παντοῦ καὶ πάντα μὲ μιὰ ἄσπρη γραμμὴ καὶ μὲ μιὰ σκούρα, ποὺ τὴν παρακολουθεῖ σὰν σκιά. Χτυπητὸ παράδειγμα τὰ ἱμάτια τοῦ Θωμᾶ καὶ τοῦ Ἰωάννου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII). Ἡ ἄσπρη λόγω τῆς φύσεως τοῦ χρώματος προέχει σὰν νὰ βρισκεται σὲ πὺλὸς ἐπίπεδο, ἐνῶ ἡ σκούρα ὑποχωρεῖ σὰν νὰ βρισκεται πὺλὸς πάνω καὶ φαίνεται πιά σὰν σκιά, δημιουργώντας τοπικὰ μιὰ ἐντύπωση βάθους ἢ τρίτης διαστάσεως. Τὸ σύστημα αὐτὸ εἶναι πολὺ παλιὸ καὶ τὸ συναποῦμε συνεχῶς.⁴ Τὸ ἴδιο

¹ Ἰωάννου καὶ τὸ μαφόριο μιᾶς Κόρης Σιών. Στὴν Ἀποκαθάλωση τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας καὶ τοῦ Ἰωάννη καὶ ὁ χιτὼν μιᾶς Κόρης Σιών. Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Σὲ ἄλλους τοὺς ἁγίους τοῦ κεντρικοῦ κλίτους. Στὸ ἐνδύμα τοῦ Ἁγ. Μάρκου στὴ σκηνὴ τῆς παρουσιάσεως τοῦ Ἁγίου Ἑρμαγόρου. Στὸ ἐνδύμα τοῦ Ἁγ. Πέτρου στὴ σκηνὴ τῆς χειροτονίας τοῦ Ἁγίου Ἑρμαγόρου. Πρβ. καὶ MILLET, Aquilée (1940), 295.

1. MANGO — HAWKINS, Saint Sophia, DOP 1965, 41, 42, 46. BONICATTI, Salterio, Bolletini Pa-
leografico 1956-57, πίν. VII.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), στὴν Ἀποκαθάλωση ἢ σχεδίαση τοῦ ἐνδύματος τοῦ Νικοδήμου στὴ μέση. KUGLER, Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973, εἰκ. 3. DALLA BARBA BRUSIN — LORENZONI, Aquileia (1968), 67.

3. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), ὁ Ἅγιος Χρυσόγonos. Ὑπάρχουν καὶ στὴν Παναχία τῆς Δεήσεως στὴ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Torcello, ὅπου φαίνονται ὅτι δημιουργοῦνται ἀπὸ τὴ χρῆση τῆς ἐγκάρσιας παύλας (ANDREESCU, Torcello III, DOP 1976, εἰκ. 1).

4. Ὑψιθωτὸ Ἁγίου Ἰωάννου Χρυσόστομου στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως (GRABAR, Peinture byzantine, 1953, ἔγχρ. πίν. στὴ σ. 96, καὶ MANGO, Materials, 1962, πίν. 70), Parisinus 510 (NERSESSIAN, Paris. Gr. 510, DOP 1962, εἰκ. 1-18, κυρίως 8 καὶ 13) σταυροθήκη Sancta Sanctorum (CORMACK, Painting

αυτό σύστημα χρησιμοποιείται παντού στην Aquileia, π.χ. στο ανεμιζόμενο ιμάτιο του 'Ιωάννου τῆς 'Αποκαθηλώσεως.¹

Ἐνῶ ὅμως λαμβάνεται αὐτὴ ἡ μέριμνα, τὸ σχῆμα τῶν γραμμῶν ποὺ διαγράφουν τὶς ἐλεύθερες παρυφές εἶναι συνοπτικὸ καὶ δὲν παρακολουθεῖ τὶς πτυχές ποὺ καταλήγουν στὶς παρυφές αὐτές. Παράδειγμα τὸ στρίψωμα τοῦ χιτῶνα τοῦ 'Αγ. 'Ιωάννου στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο τῆς 'Αναλήψεως, ἡ παρυφὴ τοῦ ὑφάσματος ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Θωμᾶ τῆς 'Αναλήψεως (πίν. VIII, XXVII) ἢ ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ τῆς 'Αναστάσεως (πίν. XVII) ἢ τοῦ ἀγγέλου τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII). Αὐτὸ δείχνει μιὰ τάση γιὰ μιὰ γρήγορη καὶ συνοπτικὴ ἀπόδοση. Στὴν Aquileia ἀντίθετα οἱ παρυφές δὲν παρουσιάζουν τέτοια ἀπλοστυση. Παράδειγμα τὸ ἱμάτιο τοῦ 'Ιωάννου τῆς 'Αποκαθηλώσεως, ποὺ ἀναφέρθηκε πρὸ πάνω.²

Τὰ περιγράμματα τῶν σωμάτων, ὅπως καὶ τῶν κεφαλιῶν πολλὲς φορὲς γράφονται μὲ ἄσπρο χρῶμα, π.χ. ἡ Παναγία τῆς Σταυρώσεως (πίν. Γ, XIV, XXXIV). Ἀπὸ τὴ Velmans τὸ σύστημα αὐτὸ ἀποδίδεται σὲ δυτικὴ ἐπίδραση.³ Αὐτὸ ὅμως εἶναι μᾶλλον ἀδύνατο, γιατί λευκὰ περιγράμματα ὑπάρχουν ἐκτός πολλῶν ἄλλων σὲ μνημεῖα σὰν τὴν 'Αγία Σοφία 'Αχρίδος καὶ τὸν 'Αγιο Δημήτριο τοῦ Vladimir.⁴ Στὴν Aquileia δὲν διακρίνονται λευκὰ περιγράμματα, γιατί τὸ λευκὸ ἔχει ἀποπέσει. Μᾶλλον ὅμως δὲν θὰ ὑπῆρχαν, γιατί ἄλλοιῶς θὰ εἶχαν μείνει ἴχνη. Ἕνας πρόδρομος τῶν λευκῶν περιγραμμάτων ἐμφανίζεται στὸ χειρόγραφο Vind. Suppl. Gr. 50.⁵

Ἡ χρυσοκονδυλιὰ στὴν πτυχολογία τῆς Καστάνιας χρησιμοποιεῖται μὲ πολλὴ φειδῶ ὅπως ἀναφέρθηκε καὶ πάρα πάνω. Περιορίζεται στὸ χιτῶνα τοῦ Χριστοῦ τῆς 'Αναστάσεως καὶ τῆς 'Αναλήψεως καὶ ἴσως νὰ ὑπῆρχε στὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ - Βρέφους ποὺ κρατᾷ ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας. Ἰχνη χρυσοκονδυλιᾶς ὑπάρχουν στὸ μαργέλλιο τοῦ Δίκαιου Ζαχαρία. Ἡ χρῆση τῆς χρυσοκονδυλιᾶς δὲν βοήθει ἰδιαίτερα στὴ χρονολόγηση.

Ἡ διάταξη τῆς πτυχολογίας ἐξ ἄλλου γίνεται στὴν Καστάνια σύμφωνα μὲ ὀρισμένα στερεότυπα μοτίβα, συνήθη στὸν 12ο αἰώνα. Τὰ μοτίβα αὐτά, ποὺ

after Iconoclasim, 1977, εἰκ. 34 καὶ 35). Πρβ. καὶ THIERRY, *Asie Mineure*, DOP 1975, 93, προκειμένου περὶ τῆς Karabaş Kilisse. Πρβ. ἐπίσης τὸν 'Αγιο Δημήτριο Vladimir (PLUGIN, Vladimir, 1975, πίν. 9, 10, 41).

1. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), 'Αποκαθήλωση.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), 'Αποκαθήλωση.

3. VELMANS, Eubée, *CArch* 1968, 198-200.

4. MILJKOVIĆ-PEPEK, *L'origine d'un élément à Ohrid, Zbornik Radova San* 1958, 125-129, εἰκ. 1-2. PLUGIN, Vladimir (1975), πίν. 2 καὶ hassim. Ἄλλωστε ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ περιγραφή μὲ χρυσὴ γραμμὴ τῆς Παναγίας στὸ ψηφιδωτὸ τῆς Ursiana τῆς Ραβέννας, 12ου αἰ. (LAZAREV, *Storia*, 1967, εἰκ. 366).

5. BUBERL, *Griechische Buchmalerei* (1926), πίν. X καὶ BUBERL-GERSTINGER, *Byzantinischen Handschriften* (1938), πίν. V₁₋₂.

επαναλαμβάνονται πολλές φορές μέσα στο ίδιο το μνημείο είναι τὰ ἐξῆς.

1. Ἡ λοξὴ διάταξη τοῦ ἱματίου, ποὺ περιγράφει σφιχτὰ τὸ μὴ προτεταμένο σκέλος, ἐνῶ συγχρόνως ἕνα κομμάτι πτυχολογίας, ποὺ ἀνήκει στὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου, κρέμεται ἀπὸ τὸ ἕνα χέρι· ὑπάρχει στὸν ἡγεμόνα ἄγγελο τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX), στὸ Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII), τὸν Χριστὸ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVII), τὸν Γαβριὴλ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. II), καὶ τὴ Σαλώμη τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους (πίν. Δ, XVI, XXXI)· στὸν Χριστὸ τῆς Ἀναστάσεως καὶ τὸν Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως ἡ πτυχολογία ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸ χέρι δὲν εἶναι ἡ τυπικὴ, ἐνῶ στὴ Σαλώμη ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου ἔχει ὑποκατασταθεῖ ἀπὸ τὸ προσόψιο ποὺ ἡ Σαλώμη κρατᾷ.

2. Ὡς συμπλήρωμα τοῦ προηγουμένου σχήματος μιὰ ἀκρούλα ἀπὸ τὴν παρυφὴ τοῦ χιτῶνα προβάλλει κάτω ἀπὸ τὴ σφιγμένη παρυφὴ τοῦ ἱματίου καὶ παρουσιάζεται ἀνεμιζόμενη δημιουργώντας ἕνα σχῆμα σὰν μικρὸ καμπανάκι· παρουσιάζεται στὸν Θωμᾶ καὶ τὸν ἡγεμόνα ἄγγελο τῆς Ἀναλήψεως καὶ στὸν Χριστὸ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. VIII, IX, XVII)· συνηθίζεται πολὺ στὸ 12ο αἰώνα, ἀλλὰ ὑπάρχει ἤδη στὸ Εὐαγγελιστάριο τοῦ σκευοφυλακίου τῆς Λαύρας.²

3. Τὸ συμμετρικὸ σχῆμα τῶν ἀντιτυπικῶν καταρρακτῶν στὴν Καστάνια τὸ βρισκομε ἐξαιρετικὰ πλούσιο καὶ διακοσμητικὸ στὴν Παναγία τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI)· τὸ βρισκομε ἐπίσης στὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. XIII), τὸν Ἀρχάγγελο Γαβριὴλ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, στὸν Χριστὸ τῆς Ἀναστάσεως (XVII), τὸν ἡγεμόνα ἄγγελο τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX) καὶ κάπως λιγότερο τυπικὸ στὸν Ἅγιο Κοσμᾶ (πίν. XXI), ὅπου οἱ δύο ἀντιτυπικοὶ καταρράκτες πάνω στὸ στῆθος εἶναι ἀπομακρυσμένοι ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλον· τὸ σχῆμα αὐτὸ ἡ Hadermann-Misguich θεωρεῖ ὅτι εἶναι πολὺ ἀγαπητὸ στὸν 12ο αἰώνα, ἀλλὰ παρατηρεῖ ὅτι ὑπάρχει ἤδη σὲ παλαιότερα μνημεῖα, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἡ

1. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό, σ. 49, σμ. 1. Πρβ. τὴν Palatina (KITZINGER, Monreale, 1960, εἰκ. 19 καὶ BECK, Palatina, Byzantion 1970, εἰκ. 10, 13, 15, 16, 24) καὶ τὸ Monreale (KITZINGER, Monreale, 1960, εἰκ. 17, ὁ πρῶτος ἄγγελος, καὶ 48 καὶ πίν. 5, 22, 59 ὁ Χριστὸς, 69 ὁ Χριστὸς).

2. Θησαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 6 (ὁ χιτῶν τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως). Πρβ. τὸ χειρόγραφο Vat. Gr., 1156 (BONICATTI, Introduzione, Rivista 1960, εἰκ. 8, ἀνω ἀριστερά), τὸ Pskov (LAZAREV, Murals and Mosaics, 1966, εἰκ. 78 σὴ σ. 100, καὶ DEMUS, Byzantine Art and the West 1970, εἰκ. 136), τὴν Palatina (BECK, Palatina, Byzantion 1970, εἰκ. 41) τὴ Martorana (DEMUS, Sicily, 1949, εἰκ. 47 A, 53 A, 53 A), τὸ Monreale (DEMUS ἔ.δ., εἰκ. 60, 72, 83, 89 A, 95, 96 B, 97 B, 99 B, 104 A, 109 A καὶ KITZINGER, Monreale, 1960, εἰκ. 2, 4, 6, 15, 22, 24, 32, 48, πίν. 12, 22. Πρβ. ἐπίσης DEMUS, Sicily, 1949, εἰκ. 75 A, 79, 79 A, 105, 110 B καὶ KITZINGER, Monreale, 1960, πίν. 11, 47, 49, 54, 67, ὅπου δημιουργεῖται τὸ καμπανάκι τοῦ χιτῶνα χωρὶς νὰ ὑπάρχει ἡ ἀπαιτούμενη διαμόρφωση τοῦ ἱματίου), τὸν Ἀδὰμ τῆς Ἀναστάσεως στὴ Δευτέρα Παρουσία τοῦ Torcello (ANDRESCU, Torcello III, DOP 1976, εἰκ. 1), τὴν Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOLI, Aquileia, 1976, χειρότονα Ἁγίου Ἐρμαγόρα, καὶ ὁ Ἅγιος Μάρκος καλῶν τὸν Ἅγιο Ἐρμαγόρα στὴ Ρώμη). Βλ. καὶ DEMUS, Sicily (1949), 127 καὶ 404: «The diminutive flying fold in the shape of a bell, attached at the rear foot of walking figures».

‘Αγία Σοφία τῆς Θεσσαλονίκης.¹ Ὑπάρχει ὅμως ἤδη πλήρως ἀνεπτυγμένο στὴν τέχνη τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος· ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τοὺς ἀντιτυπικοὺς καταρράκτες στὸ στῆθος ἀλλὰ καὶ τὴν πλάγια ὄψη τοῦ ἀγάλματος ἰερέως ἀπὸ τῆ Μεσσηνία, 2ου αἰ. π.Χ., καθὼς καὶ τὸ ἴδιο σχῆμα στὴν πτυχολογία τῆς Ἀθηνῶς σὲ ἐρυθρόμορφη κύλικα τοῦ Kunsthistorisches Museum τῆς Βιέννης, 5ου αἰ. π.Χ.²

4. Οἱ ἀντιτυπικοὶ καταρράκτες στὸ ἱμάτιο τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX) καὶ τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVII) συνδυάζονται μὲ μιὰ ἐπιμήκη διαμόρφωση τῆς πτυχολογίας, ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο καὶ μοιάζει μὲ σάλπιγγα.³ τὸ σχῆμα αὐτὸ ὑπάρχει π.χ. στὴ Nereditsa, στὰ χειρόγραφα Marc. Gr. Z 540 (557), φ. 89 v (ὁ Μᾶρκος) καὶ New College MS 44, 1220-1240 μ.Χ.⁴

5. Μία τριγωνικὴ διαμόρφωση τοῦ ἱματίου πλάι στὸ λαιμὸ, κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία ξεκινοῦν σοῦρες κατὰ ἓνα τρόπο ποὺ δὲν δικαιολογεῖται λογικὰ· ἡ διαμόρφωση αὐτὴ παρουσιάζεται στὸν ἀριστερὸ ὄμο τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX)· τὸ σχῆμα εἶναι πολὺ διαδεδομένο· ὑπάρχει μεταξὺ ἄλλων στὴν ἀψίδα τῆς Cefalu καὶ σχολιάζεται ἀπὸ τὸν Demus, ὁ ὁποῖος τὸ θεωρεῖ δυσερμήνευτο.⁵ Ἡ ἐξήγησή του ὅμως εἶναι φανερὴ καὶ ἀπλή ὅταν συγκριθεῖ μὲ τὸ ἀνάλογο σχῆμα στὸν ἀριστερὸ ὄμο τοῦ Χριστοῦ στὴν ψηφιδωτὴ Μεταμόρφωση τοῦ Λούβρου⁶ παρ’ ὅλο ποὺ στὴ σχεδίαση λίγο μόνο διαφέρουν τὰ δύο σχήματα, ὅμως τὸ σχῆμα τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Λούβρου ἔχει φυσικὴ ἀλήθεια καὶ δὲν παρουσιάζει κανένα πρόβλημα στὴν ἐρμηνεία του·⁷ ἀπλῶς μὲ τὸ νὰ ἀντιγράφεται

1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 395. Βλ. ὅμως καὶ MEGAW-HAWKINS, Kanakaria (1977), 89, γιὰ παλαιοχριστιανικὰ παραδείγματα. Βλ. ἐπίσης Ἰωάννη Σταυρώσεως Ὁσίου Λουκά (DIEZ-DEMUS, 1931, πίν. XIII. ΣΤΙΚΑΣ, Οἰκοδομικὸ Χρονικὸ Ὁσίου Λουκά, 1970, πίν. 14. MAGUIRE, Sorrow, DOP 1977, εἰκ. 65).

2. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Ἀνδριάς Ἱερέας, Χαριστήριον Ὁρλάνδου, Β’ (1966), πίν. XXXII, XXXIVa (καὶ πίν. XXXVI, ὅπου εἰκονίζεται καὶ ἄλλο ἄγαλμα μὲ τὴν ἴδια διαμόρφωση). MAGUIRE, Sorrow, DOP 1977, εἰκ. 67.

3. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 393, σχ. 40.

4. KITZINGER, Monreale (1960), εἰκ. 39. FURLAN, Codici greci della Marciana II (1979), εἰκ. 5. Year 1200, I (1970), ἀριθ. 293.

5. DEMUS, Sicily (1949), 378, πίν. 4A: «It is also difficult to realize how the straight perpendicular fold which falls over the chest of James could, in a «real» drapery, issue from the piece which is laid round the apostle’s shoulder». Γιὰ τὸ χειρόγραφο Vaticanus Gr. 1156 βλ. BONICATTI, Introduzione, Rivista 1960, εἰκ. 14 καὶ 22. BUCHTHAL, Fourth Evangelist, DOP 1961, εἰκ. 7. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εἰκ. 60. MAGUIRE, Sorrow, DOP 1977, εἰκ. 38 (ἱμάτιο Χριστοῦ Ἀναστάσεως καὶ ἱμάτιο Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου). Γιὰ τὸ χειρόγραφο Marciana Gr. II 113 (565) βλ. BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1956-57, πίν. VII. Γιὰ τὸ χειρόγραφο Marc. Gr. Z 540 (557) βλ. FRIEND, Evangelists, Art Studies 1927, εἰκ. 144-147. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 142 c-d. FURLAN, Codici greci della Marciana II (1979), εἰκ. 5 (ὅπου ὅμως οἱ φωτογραφίες δὲν ἀποδίδουν καλὰ τὸν χαρακτῆρα τῆς πτυχολογίας).

6. Year 1200, I, 1970, ἀριθ. 239, εἰκ. στή σ. 238.

7. ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ, Βέροια, Χαριστήριον Ὁρλάνδου Β’ (1966), 411.

χωρίς να κατανοείται κατέληξε να γίνει τελικά αφρημένο και δυσερμήνευτο¹ συμβαίνει και έδω αυτό που είπε ο Demus για τις έκκλησίες Caricli, Elmali και Karanlik της Καππαδοκίας: «they retranslated optical practices into representationally meaningless forms»² ή ίδια διαμόρφωση παρουσιάζεται σε ένα απόστολο του δεξιού ήμιχορίου της 'Αναλήψεως (πίν. XI): τριγωνική είναι και η διαμόρφωση του ιματίου στον άριστερό ὄμο του 'Ιωάννου στο άριστερό ήμιχόριο της 'Αναλήψεως στην Καστάνια, αλλά εκεί τὸ σχῆμα είναι περισσότερο ἀπλουστευμένο και δὲν παρουσιάζει πρόβλημα στην ἑρμηνεία (πίν. VIII).

6. Ἡ διάταξη τῆς ἀκριας τοῦ ιματίου γύρω στὸν ὄμο ἔτσι πού νά σχηματίζει μιὰ καμπάνα πάνω ἀπὸ τὸν χιτῶνα· ὑπάρχει στὸν ἡγεμόνα ἀγγελὸ τῆς 'Αναλήψεως (πίν. IX), τὸν Εὐαγγελιστὴ Λουκά τοῦ δεξιοῦ ήμιχορίου τῆς 'Αναλήψεως (πίν. XI) καὶ τὸν 'Ἄγιο 'Ιωάννη τὸν Χρυσόστομο στὴν ἀψίδα (πίν. II, VI)· εἶναι ἓνα μοτίβο ἀριετὰ διαδεδομένο πού δὲν βοηθᾷ πολὺ στὴ χρονολόγησή.³

7. Τὸ ιμάτιο κάνει μιὰ γλωσσωτὴ διαμόρφωση πάνω στὸν πῆχυν τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς 'Αναλήψεως (πίν. IX)· αὐτὸ θυμίζει κάπως τὴ σιγμοειδῆ διαμόρφωση στὸν ὄμο τοῦ 'Ἄγιου 'Ιωάννου τοῦ Θεολόγου σὲ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου.⁴ Ἀνάλογη, καίτοι ὄχι τυπικὴ, εἶναι ἡ γλώσσα τοῦ ιματίου στὸν δεξιὸ ὄμο τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVIII), γιὰ τὴν ὁποία ἔγινε ἤδη λόγος στὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀναστάσεως.⁵

8. Τὸ μοτίβο ὅπου τὸ ιμάτιο περιβάλλει σὰν ἐπίδεσμος ὄλο τὸν βραχίονα,

1. Πρβ. τὴν Palatina (BI PIETRO, Palatina, πίν. XLVIII, ἀριστερὸς ὄμος ἀγίου πίσω ἀπὸ 'Ἄγιο Πέτρο), τὸ χειρόγραφο Palermo Fondo Museo 4, φύλλο 118 v (DANEU — LATTANZI, Palermo, 1965, πίν. 1a). Ἀπὸ αὐτὸ ἔχει προκύψει καὶ τὸ ἀκόμα πὺ δυσερμήνευτο σχῆμα στὸν ἀριστερὸ ὄμο τοῦ εὐσχήμονος 'Ιωσήφ στὸ φύλλο 85 r τοῦ Ἀθηνῶν 93 (ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΣΧΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν, 1978, εἰκ. 638, καὶ CONSTANTINIDES, Athens 93, ΔΧΑΕ 1977-79, πίν. 68).

2. DEMUS, Sicily (1949), 427.

3. Ὑπάρχει στὸ χειρόγραφο 204 τῆς Μονῆς Σινᾶ, 10ου αἰ. (WEITZMANN, Macedonian Renaissance, Studies 1971, εἰκ. 209) καὶ στὴ Karabaş Kilisse (THIERRY, Karabaş, CArch 1967, εἰκ. 12, 15 καὶ τῆς Ἰδίας, Asie Mineure, DOP 1975, εἰκ. 35). Βρίσκεται πάντως συχνὰ στὸν 12ο καὶ 13ο αἰώνα. Πρβ. τὸν 'Ιωσήφ Ὑπαντῆς Nerezi (BIHALJI — MERIN, Frescoes and Icons, 1960, πίν. 20), τὸ Monreale (KITZINGER, Monreale, 1960, πίν. 11, 34, ὁ μεσαῖος ἄγγελος, 35, ὁ δεξιὸς ἄγγελος, 65, ὁ Χριστὸς, 75, 77, 78, 81, 92, 93), τὸν 'Ιωσήφ Ἀριμαθαῖα στὴν Ἀποκαθίωση τῆς Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOI, Aquileia, 1976, Ἀποκαθίωση).

4. ΧΥΝΟΡΟΥΛΟΣ, *Icone du temps des Comènes, Mélanges Grégoire II*, 1950, 661, ὅπου ἡ διαμόρφωση θεωρεῖται ὅτι εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ 12ου αἰ. καὶ ὅτι ἐξαφανίζεται πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰώνα. Τὸ σχῆμα αὐτὸ δὲν εἶναι σπάνιο. Ὑπάρχει π.χ. στὸ Torcello (ANDREESCU, Torcello III, DOP 1976, εἰκ. 18), στὸν Παντοκράτορα τοῦ Ἀγ-Στρατήγου Μπουλαριῶν (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 19), στὸν Ἄγιο Ἱερθεὸ τῶν Μεγάρων (ΜΟΥΤΡΙΚΗ, Ἀγ. Ἱερθεὸς, AAA 1978, εἰκ. 2, 5, 14). Ἐπίσης ὑπάρχει ὅμοιος μὲ τῆς Καστάνιας πάνω στὸ δεξιὸ πῆχυν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ στὸ χειρόγραφο Palermo Fondo Museo 4, φ. 118 v (DANEU — LATTANZI, Palermo, 1965, πίν. I).

5. Τὴν ἴδια ἰδέα βρίσκουμε στὸν Ἄγιο Θωμᾶ, τὸν Ἄγιο Βαρθολομαῖο καὶ κυρίως τὸν Ἄγιο Σίμωνα τοῦ Torcello (ANDREESCU, Torcello III, DOP 1976, εἰκ. 17 καὶ 18), ἐνῶ στὸν Ἄγιο Παῦλο καὶ τὸν Ἄγιο Φῶλιπο ἡ διαμόρφωση εἶναι περισσότερο τυπικὴ (ANDREESCU, Torcello III, DOP 1976, εἰκ. 18).

ὁ ὁποῖος εἶναι κεκαμμένος· τὸ σχῆμα ὑπάρχει σὲ δύο ἀποστόλους τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου (πίν. VIII) καὶ σὲ ἓνα ἀπόστολο τοῦ δεξιοῦ ἡμιχορίου τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XI), καθὼς καὶ στὸν Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως (πίν. XVI, XXX)· εἶναι πολὺ συνηθισμένο μοτίβο καὶ ἡ χρῆση του ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἀρχαία τέχνη.¹

9. Τὸ μοτίβο τῆς κοντῆς καὶ πλατιᾶς πτυχολογίας, ποὺ κρέμεται ἀπὸ προτεταμένο πῆγυ· ὑπάρχει στοὺς ἀγγέλους τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII) καὶ τὸν Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII)· στὸ Θωμᾶ ὅμως δὲν φαίνεται νὰ στέκει λογικὰ· γιὰ νὰ εἶναι ἐλεύθερη πτυχολογία ἔπρεπε νὰ ἀνήκει στὸ ἱμάτιο· γιὰ νὰ κρέμεται ἀπὸ τὸν δεξιὸ πῆγυ ἔπρεπε νὰ ἀνήκει στὸν χιτῶνα· ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀποκλείεται νὰ κρέμεται· φαίνεται μᾶλλον ὅτι εἶναι παρερμηνεῖα προτύπου, ὅπου ἡ ἄκρια τοῦ ἱματίου κρέμεται ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ χέρι.²

1. WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971, 622. Στὸ 12ο αἰ. πρβ. προχέιρος στὴν Cefalu, τοὺς Ἅγιο Ἰωάννη Θεολόγο, Ἅγιο Πέτρο καὶ Ἅγιο Παῦλο (DEMUS, Sicily, 1949, εἰκ. 4A καὶ 4B), Palatina (KITZINGER, Monreale, 1960, εἰκ. 5, 19, 23, 27 καὶ BECK, Palatina, Byzantion 1970, εἰκ. 13 καὶ 49), Martorana (DEMUS, Sicily, 1949, πίν. 51A, 51B, 52A), Monreale (KITZINGER, Monreale, 1960, εἰκ. 2, Ἀπιστία, 9, Τιμόθεος, 15, Παῦλος, πίν. 22, 29, 54, 55), Perachorio (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, εἰκ. 21), διάφορες μορφές ὀλόσωμων ἁγίων στὴν Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976).

2. Πρβ. π.χ. τὸν Ἅγιο Πέτρο στὴ χειροτονία τοῦ Ἁγίου Ἐρμαγόρα ἢ τὸν Ἅγιο Μᾶρκο στὴ θεραπεία καὶ βάπτισις τοῦ Ἀταούλφου (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, χειροτονία Ἁγ. Ἐρμαγόρα καὶ θεραπεία καὶ βάπτισις Ἀταούλφου).

VII. ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ, ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ

1. Ἡ χρήση τοῦ χρώματος

Ἐνα στοιχεῖο, ποῦ ὁ ζωγράφος ἐκμεταλλεύεται πολὺ καὶ μὲ μεγάλη εὐαισθησία, εἶναι τὸ παιχνίδι τῶν χρωμάτων. Τὰ χρώματα εἶναι ἔντονα καὶ φωτεινά. Ἡ κυριαρχία ἔχει παραχωρηθεῖ σὲ ἓνα ἀνοιχτὸ γαλάζιο, ποῦ καταλαμβάνει τὸ βάθος τῶν συνθέσεων καὶ ποῦ ἐπαναλαμβάνεται συνεχῶς σὰν νὰ ἀντανακλᾶται μέσα στὶς λεπτομέρειες τῶν συνθέσεων αὐτῶν. Συμβαίνει δηλαδὴ μὲ τὸ γαλάζιο χρῶμα αὐτὸ ποῦ συμβαίνει καὶ μὲ τὰ δύο διακοσμητικὰ θέματα, τὸ καρδιόσχημο καὶ τὸ ἀτέριον φυτικὸ. Τὸ βρισκομε σὲ μεγάλες, ἐνιαῖες καὶ ἀδιάσπαστες ἐπιφάνειες καὶ κατόπιν τὸ ξαναβλέπομε νὰ ἐπαναλαμβάνεται συνεχῶς σὰν νὰ ἀντανακλᾶται ἢ νὰ ἀπηχεῖται ἐδῶ καὶ ἐκεῖ σὲ περισσότερες καὶ μικρότερες ἐπιφάνειες μέσα στὶς συνθέσεις. Δεύτερο χρῶμα εἶναι τὸ πορφυρὸ, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα ἐξισορροποῦνται μεταξὺ τους σὲ ἀρκετὰ μεγάλη ποικιλία.

Ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας, λόγῳ τῆς μικρῆς ἀποστάσεως ποῦ τὴ χωρίζει ἀπὸ τὸν θεατὴ καὶ λόγῳ τοῦ ὅτι ἔχει ζωγραφιστεῖ σὲ κλίμακα μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες συνθέσεις, εἶναι τὸ πρῶτο καὶ μόνον πρᾶγμα ποῦ βλέπει κανεὶς μπαίνοντας στὴν ἐκκλησία (πίν. Α, Β). Στὴ σύνθεση αὐτὴ τῆς Παναγίας προεξάρχει τὸ γαλάζιο τοῦ βάθους, ποῦ ἐπαναλαμβάνεται στὴ χλαμύδα τοῦ ἀγγέλου καὶ στὴν ταινία τῶν μαλλιῶν του (πίν. Β). Τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας εἶναι πορφυρὸ, ὅπως πορφυρὸ εἶναι καὶ τὸ ἐσωτερικὸ ἔνδυμα τοῦ ἀγγέλου. Μὲ ὦχρα ἀποδίδεται τὸ δέρμα, τὰ φωτιστέφανα, οἱ σταυροὶ καὶ οἱ ταινίες στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, τὸ κόσμημα στὰ ἐνδύματα τῶν ἀγγέλων, τὸ ψαροκόκκαλο στὰ φτερά τους, καὶ τὸ σκῆπτρο ποῦ κρατοῦν. Προφανῶς μὲ ὦχρα ἀποδίδονται καὶ τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ. Οἱ σκιές εἶναι ἐλαιοπράσινες. Ἄσπρο χρησιμοποιεῖται στὴν ταινία τῶν μαλλιῶν τοῦ ἀγγέλου καὶ στὰ μαργαριτάρια ποῦ στολίζουν τὴν ταινία αὐτὴ, τὴ φίβλα τῆς χλαμύδας, τὴν κορυφὴ τῶν σκῆπτρων καὶ τὶς παρυφῆς τῶν ταβλίων καὶ τῶν λώρων. Μιὰ ζώνη στὸ κάτω μέρος τοῦ βάθους εἶναι χρωματισμένη πράσινη.¹

Στὴ Γέννηση πάλι προεξάρχει τὸ γαλάζιο τοῦ βάθους καὶ ὁ γαλάζιος χι-

1. Βλ. καὶ κατωτέρω γιὰ τὸ ἀφηρημένο βάθος, σ. 170-172.

τώνας τῆς Παναγίας, πού συμπληρώνεται μὲ μαῦρες σκιές καὶ γκριζὰ φῶτα. Τὸ μαφόριο εἶναι πορφυρὸ καὶ ἡ στρωμνὴ λευκάζουσα. Ἡ ὅλη σύνθεση ἔχει κατατηθεῖ σὲ μυριάδες μικρὲς χρωματικὲς ἐπιφάνειες, πού συνδυασμένες μὲ τὰ πλούσια διακοσμητικὰ σχέδια δίνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ κατατηζίτεχνου (πίν. Δ).

Στὴν Ἀνάσταση δεσπόζει τὸ γαλάζιο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ κάτω ἀπὸ αὐτὸ προβάλλει ὁ χιτώνας πορφυρὸς μὲ χρυσοκονδυλιές ἀπὸ ὄχρα.

Στὴ Σταύρωση δὲν εἶναι τόσο αἰσθητὴ ἡ δεσποτεία τοῦ γαλάζιου (πίν. Γ). Μετριάζεται ἀπὸ τὶς σχετικὰ μεγάλες ἐπιφάνειες τῶν ἀρχιτεκτονημάτων, πού εἶναι σὲ τρία χρώματα, ρόζ, ὄχρα καὶ ἐλαιοπράσινο, ἀπὸ τὸ ρόζ ἱμάτιο τοῦ Ἰωάννου, ἀπὸ τὴν ὄχρα, μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἀπὸ τὶς ρόζ καὶ γκριζογάλανες ἀνταύγειες στὰ κράνη τῶν στρατιωτῶν.

Στὴ Βάπτισις προεξάρχει ἡ ὄχρα, μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, γιατί ὁ Ἰορδάνης δὲν ἀποδίδεται μὲ ἐνιαῖο γαλάζιο χρῶμα ἀλλὰ μὲ διακεκομμένες γαλάζιες πινελιές.

Στὴ Γέννησις τοῦ Προδρόμου ἡ πρώτη θέση ἔχει παραχωρηθεῖ στὴ ρόζ ἀπόχρωση τοῦ τοίχου τοῦ βάθους.

Τὰ χρώματα παρουσιάζουν μερικὲς ὁμοιότητες μὲ τὰ χρώματα στὸ δεῦτερο στρώμα στὸ Μονάγρι (ἀ' τέταρτο 13ου αἰ.), ὅπως τὰ περιγράφει ἡ Boyd.¹ Συγκεκριμένα μοιάζει τὸ πολὺ ἀνοιχτὸ γαλάζιο τοῦ βάθους, πού φεύγει εὐκόλα καὶ ἀφήνει ἀπὸ κάτω ἓνα σκουρότερο τόνο.² Ἐξ ἄλλου μὲ τὸ πρῶτο στρώμα στὸ Μονάγρι (ἀ' τέταρτο 12ου αἰῶνα) μοιάζει τὸ πλάσιμο. Στὴν προκαταρκτικὴ σχεδίασις τῶν χαρακτηριστικῶν χρησιμοποιεῖται *siena* καὶ ἡ σάρκα ἀποδίδεται μὲ ὁμαλὲς διαβαθμίσεις ὄχρας πάνω ἀπὸ ἓνα ἐλαιοπράσινο προπλάσιμό. "Ὅλες αὐτὲς τὶς λεπτομέρειες τοῦ πλάσιματος μπορεῖ νὰ τὶς παρακολουθήσει κανεὶς ἀνετα στὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἀρχαγγέλου τῆς κόγχης, ἀφ' ἑνὸς μὲν γιατί εἶναι σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές καὶ ἀφ' ἑτέρου γιατί σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἔχουν ἀποπέσει τὰ χρώματα, ἀποκαλύπτοντας ἔτσι τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο καὶ τὴ διαδικασία τοῦ πλάσιματος.³ Βλέπομε δηλαδὴ στὸ ἀριστερὸ μάτι τῆς Παναγίας καὶ τὸ ἀριστερὸ φρύδι τοῦ ἀγγέλου πῶς εἶχε γίνῃ τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο μὲ *siena* κατὰ προσέγγισις, σὲ θέση πού δὲν τὴν ἀκολούθησε πιστὰ τὸ τελειωμένον ἔργο (πίν. Α, Β). Τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο εἶχε γίνῃ πάνω σὲ πολὺ ἀνοιχτὴ ὄχρα. Πάνω σ' αὐτὴ τὴν πολὺ ἀνοιχτὴ ὄχρα ἔμπαιναν οἱ ἐλαιοπράσινες σκιές καὶ πάνω ἀπ' αὐτὲς περνοῦσε ἡ σκουρότερη ὄχρα, πού ἀπέδιδε τὴ σάρκα, σὲ διάφορες δια-

1. BOYD, Monagri, DOP 1974, 287, 289 καὶ 292, πίν. Α-Ε.

2. BOYD, Monagri, DOP 1974, 287. Αὐτὴ ἡ ἀνοιχτὴ γαλάζια ἀπόχρωση τοῦ βάθους ὑπάρχει καὶ στὴν Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, passim).

3. Βλ. κεφάλαιο «Ἡ ἀπόδοσις τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς», σ. 131-132.

βαθμίσεις, άραιοινόμενη με άσπρο. Χρήση άραιομένου κόκκινου σώζεται μόνο στον 'Αβελ τής 'Αναστάσεως. Με καστανέρυθρο χρωματίζονται τὰ χείλη και σχεδιάζονται τὰ χαρακτηριστικά πάνω από τὸ πλάσιμο. Φῶτα από πινελιές άσπρες άραιομένες με άχρα παρουσιάζονται στους καθούς τῶν ματιῶν και στα μάγουλα πλάι στα περύγια τής μύτης.¹ 'Αντίθετα τὸ πλάσιμο στὸ δεύτερο στρώμα στὸ Μονάγρι γίνεται με ἕνα πολὺ τραχύτερο και συνοπτικότερο τρόπο.²

"Όμως ὑπάρχει μιὰ ἄλλη ὁμοιότητα με τὸ δεύτερο στρώμα στὸ Μονάγρι. Τὰ περισσότερα χρώματα τής πτυχολογίας χρησιμοποιοῦνται και ἐδῶ και ἐκεῖ ἀδιαβάθμητα: μάλιστα τὸ κόκκινο και τὸ γαλάζιο. Αὐτὸ βέβαια δὲν εἶναι κάτι τὸ ιδιαίτερο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Μετριάζονται ὅμως ἀπὸ τὸ χρώμα τῶν πτυχῶν, πού δηλώνονται ἐπάνω τους με ἄλλα χρώματα. Οὔτε και αὐτὸ εἶναι πολὺ σπάνιο. "Όμως οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοὶ πού χρησιμοποιοῦνται εἶναι στὴν Καστάνια και τὸ Μονάγρι οἱ ἴδιοι. Π.χ. στὴ Γέννηση τής Καστάνιας (πίν. Δ) ὁ γαλάζιος χιτώνας τής Παναγίας ἔχει μαῦρες σιές και γκριζὰ φῶτα, τὸν ἴδιο δηλαδὴ χρωματικὸ συνδυασμὸ με τὸ δεύτερο στρώμα στὸ Μονάγρι.³

2. Τὸ ἀφηρημένο βάθος

Στὴ σύνθεση τής ἀψίδας (πίν. II, III, IV), στις τέσσερις μορφές τής σφενδόνης (πίν. XXIV, XXV), στὴ σύνθεση τῶν ἀγγέλων και τῶν τετραμόρφων κάτω ἀπὸ τὴ σφενδόνη (πίν. XV), στους ἡγεμόνες ἀγγέλους τής 'Αναλήψεως (πίν. II, IX), στις τέσσερις μορφές Κοσμᾶ και Δαμιανό, Ζαχαρία και 'Ελισάβετ (πίν. XX, XXI, XXII, XXIII), πού καταλαμβάνουν τὸν κύλινδρο τής ἐγκάρσιας καμάρας, καθὼς και στους ὀλόσωμους ἁγίους τοῦ βόρειου και τοῦ νότιου τοίχου (πίν. XXXVIII), δηλαδὴ στις συνθέσεις ἐκεῖνες, ὅπου τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα δὲν καταλαμβάνεται ἀπὸ τίς εἰκονιζόμενες μορφές, τὸ βάθος τής εἰκόνας ἔχει κάτω μὲν πράσινο χρῶμα, ἐπάνω δὲ τὸ συνηθισμένο γαλάζιο. Τὰ δύο χρώματα συναντῶνται σὲ μιὰ ὀριζόντια εὐθεῖα γραμμὴ.

Ὁ τρόπος αὐτὸς τής ἀποδόσεως τοῦ βάθους εἶναι πολὺ συνηθισμένος στὸν 12ο και 13ο αἰῶνα στὴν ἀνατολὴ και τὴ δύση. Με τὰ ἀνατολικά παραδείγματα ἔχει ἀσχοληθεῖ ἡ Hadermann-Misguich, ἡ ὁποία και ἔδωσε στὸν τρόπο αὐτὸ τὴν ὀνομασίαν «ἀφηρημένο βάθος».⁴ Οἱ περισσότεροι ἀπὸ αὐτοὺς πού ἀσχολήθη-

1. BOYD, Monagri, DOP 1974, 289, πίν. Α.

2. 'Ε.ά. πίν. D.

3. 'Ε.ά. σ. 292.

4. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), σ. 56, σημ. 13, σ. 338.

καν με τὰ δυτικά παραδείγματα τὴν ἀπόδοση αὐτὴ τοῦ βάθους τῆ θεώρησαν δυτικὸ στοιχεῖο.¹

Νομίζω ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς ὁ τόσο ἀφαιρετικὸς ἔλκει τὴν καταγωγή ἀπὸ μιὰ ἐξαιρετικὰ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση πράσινων λειβαδιῶν καὶ γαλάζιου οὐρανοῦ στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη καὶ προέκυψε ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἀφαιρετικὴ διεργασία. Στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη πρέπει νὰ ἀνάγονται καὶ τὰ δυτικὰ καὶ τὰ ἀνατολικὰ παραδείγματα. Παράδειγμα μιᾶς τέτοιας φυσιοκρατικῆς ἀποδόσεως ἐδάφους καὶ οὐρανοῦ παρέχει τὸ Βαπτιστήριον τῶν Ὀρθοδόξων τῆς Ραβέννας, ὅπου τὸ πράσινο ἔδαφος παρουσιάζει χρωματικὲς διαβαθμίσεις καὶ φυσιοκρατικὲς σκιές.² Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ὑπεισῆλθαν διάφορες ἀφαιρετικὲς διεργασίες καὶ κυρίως ἡ ἀντικατάσταση τοῦ γαλάζιου βάθους τοῦ οὐρανοῦ με χρυσὸ στὰ ψηφιδωτά.³ Στὶς τοιχογραφίες ὅμως διατηρήθηκε πάντα ὁ γαλάζιος οὐρανός. Π.χ. στὴν τοιχογραφία τῆς Ἁγίας Σολομονῆς καὶ τῶν Μακκαβαίων στὴ Santa Maria Antiqua (α' ἡμισυ 7ου αἰ.) τὸ βάθος χωρίζεται σὲ τέσσερις ζώνες, κίτρινο καὶ κίτρινογκριζο γιὰ τὸ ἔδαφος, γκριζογαλάζο γιὰ τὸν ὀρίζοντα καὶ γαλάζιο γιὰ τὸν οὐρανό.⁴

Πιστεύω δὲ ὅτι καὶ στὸν 12ο αἰώνα, παρὰ τὴν ἐντελῶς ἀφρημένη ἀπόδοση, ἐπιβίωνε ἀκόμα ἡ ἔννοια τοῦ γαλάζιου οὐρανοῦ καὶ τῆς πράσινης παραδεισιακῆς γῆς. Ἐξ ἄλλου, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ ἤδη, τὸ λεγόμενον ἀφρημένο βάθος ὑπάρχει μετὰξὺ ἄλλων στὴ νέα ἐκκλησία Tokali Kilsisse. Αὐτὸ καὶ μόνο εἶναι ἐπαρκὲς ἀπόδειξις ὅτι τὸ σύστημα δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴ Δύση.⁵

Στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος, 11ου αἰ., στὴ μὲν Πλατυτέρα ὑπάρχουν δύο ἀφρημένους ἐνιαῖες ζώνες συναντώμενες σὲ μιὰ ὀριζόντια γραμμῇ, ἐνῶ στὴν Ἀνάληψη, ὅπου τὸ φυσιοκρατικὸ, ἔστω καὶ κατ' ἐπίφραση, τοπίο εἶναι ἀπαραίτητο, ἀποδίδονται φυσιοκρατικὰ οἱ διακυμάνσεις τοῦ ἐδάφους καθὼς καὶ ἡ ἐντύπωση χρωματικῆς διαβαθμίσεως τοῦ πράσινου.⁶ Οἱ διαφορὲς ὅμως αὐτὲς δὲν εἶναι μεγάλες καὶ ὅταν προσέξομε καλύτερα βλέπομε ὅτι πραγματικὴ διαβάθμιση δὲν ὑπάρχει στὴν Ἀνάληψη τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ ὅτι τὸ πράσινο ἀπλῶς χωρί-

1. SWOBODA, εἰς LANCORONSKI — NIEMANN — SWOBODA, Aquileia (1906), 46 καὶ 94. GARBER, Romanische Wandgemälde Tirols (1928). MORASSI, Aquileia (1933), 308. MORASSI, Venezia Tridentina (1934), 68. MICHEL, Affreschi romanici (1962), 76.

2. KITZINGER, Byzantine Art in the Making (1977), πίν. III. Πρβ. καὶ τὸ βάθος στὴ Ροτόντα τῆς Θεσσαλονίκης στὴν πρώτη ζώνη γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ μέταλλο (KITZINGER, ὅ.π. πίν. II).

3. Πρβ. τὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν Νέο τῆς Ραβέννας (KITZINGER, ἔ.ἀ. πίν. IV), τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Μονῆς Σινᾶ (FORSYTH-WEITZMANN, Sinai Church and Fortress, 1965, πίν. CIII), τὴ Santa Agnese τῆς Ρώμης (KITZINGER, ἔ.ἀ. 103, πίν. 187).

4. KITZINGER, Byzantine Art in the Making (1977), πίν. VII.

5. Βλ. ἄνωτέρω σ. 170, σημ. 4. Πρβ. καὶ RESTLE, Asia Minor (1967), εἰκ. 116, 120, 122.

6. BOSCHKOV, Bulgarische Malerei (1969), πίν. 22-23.

ζεται σὲ μιὰ σκουρότερη καὶ μιὰ ἀνοιχτότερη ζώνη, ὅπως συμβαίνει στὸ ἀφηρημένο βάθος τοῦ Kurbinovo. Ἐκεῖ ὅπως καὶ στὴ Nerezi ἡ κυματιστὴ γραμμὴ, ποὺ διαμορφώνεται στὴ συνάντηση τῶν δύο χρωμάτων, συμβολίζει σχηματικὰ τὶς διακυμάνσεις τοῦ ἐδάφους.¹ Ἐξ ἄλλου στὴν Aquileia χρησιμοποιοῦνται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τρεῖς ζῶνες χρωμάτων, κίτρινο ἔδαφος, πράσινο ἔδαφος καὶ γαλάζιος οὐρανός ἢ ἀνοιχτὸ πράσινο ἔδαφος, σκουροὶ πράσινο ἔδαφος καὶ γαλάζιος οὐρανός. Ἐκεῖ, στὴν Aquileia, ἡ διαμόρφωση τῆς πρώτης ζώνης στὴ θεραπεία καὶ τὴ βάπτισι τοῦ Ἀταούλου, ὅπου ἡ ζώνη αὐτὴ μεταμορφώνεται σὲ μικροὺς κίτρινους λοφίσκους μὲ πράσινες σκιές καὶ μὲ λουλούδια, μᾶς ἐπιβεβαιώνει ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε τὴν αἴσθησι ὅτι οἱ δύο κάτω ζῶνες ἀντιπροσώπευαν τὸ ἔδαφος.² Μόνο στὸ Pskov τὸ πράσινο φαίνεται ὅτι χρησιμοποιεῖται ἐντελῶς ἀφηρημένα.³

Μιὰ διασκευὴ τῆς κυματιστῆς ἀλλὰ μὲ γεωμετρικὴ κανονικότητα γραμμῆς, ποὺ δηλώνει τὸν κυματισμὸ τοῦ ἐδάφους στὴ Nerezi καὶ τὸ Kurbinovo εἶναι ἡ κυματιστὴ γραμμὴ ποὺ χωρίζει τὰ δύο διαφορετικὰ πράσινα χρώματα τοῦ ἐδάφους στὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557) στὴ μικρογραφία τῆς ἀποστολῆς τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου.⁴ Μιὰ περαιτέρω ἐξέλιξι καὶ παραποίηση τοῦ σχήματος ὑπάρχει στὴν Παναγία τῆς ἀψίδας στὴ μικρὴ ἐκκλησία τοῦ Ταξιάρχου τῆς Δάγλας κοντὰ στὸ Μαρκόπουλο, τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα.⁵

3. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα καὶ τὸ βάθος τῶν συνθέσεων

Σὲ τρεῖς συνθέσεις τῆς ἐκκλησίας ὑπάρχει ἀρχιτεκτονικὸ βάθος: στὴ Σταύρωση (πίν. Γ, XIV, XXXIV, XXXV), στὴ Γέννησι τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) καὶ στὸν Εὐαγγελισμὸ (πίν. II). Γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους ἔγινε λόγος στὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ θέματα. Ἐδῶ ὅμως μποροῦν νὰ γίνουν μερικῆς γενικότερες παρατηρήσεις.

Παρατηρήθηκε ἤδη ὁμοιότητα μὲ μνημειακὲς τοιχογραφίες τοῦ 12ου αἰώνα

1. HÄDERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 448-452.

2. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976). Παρατηρεῖται παρεπιπτότως ὅτι ὁ θεράπων καὶ βαπτίζων Ἅγιος (Μᾶρκος ἢ Ἐρμαγόρας) καὶ ὁ Ἀταούλος δὲν πατοῦν στὸ ἔδαφος αὐτὸ καὶ φαίνονται ὅταν νὰ αἰωροῦνται μετέωροι στὸν ἀέρα. Πατῶ ὅμως ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς μορφές ποὺ παραστέκονται στὴ Βάπτισι.

3. BON, Bisanzio (1975), πίν. 63 καὶ 64.

4. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 142 c, καὶ FURLAN, Codici greci della Marciana, II (1979), πίν. III καὶ εἰκ. 4.

5. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιάρχης Μαρκοπούλου, ΔΧΑΕ 1975-76, πίν. 106. Γιὰ τὴν ἐμφάνισι τοῦ κόκκινου βάθους βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἄλεποχώρι (1978), 51, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης BOYD, Monagri, DOP 1974, 322. Κόκκινο βάθος ὑπάρχει καὶ στὶς δύο εἰκόνες Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου καὶ Μεταμορφώσεως, ἀπὸ ἐπιστόλιον τέμπλου τοῦ Ἁγίου Ὁρους (CHATZIDAKIS, Die Ikonen, 1977, No. 65 καὶ BANK, Collections, 1978, πίν. 245).

και με μικρογραφίες όχι μόνο του 12ου αλλά και του 11ου αιώνα.¹ Έδω θα μπορούσε να γίνει μια σύγκριση και με τη μνημειακή ζωγραφική του 11ου αιώνα. Αν συγκρίνομε τὰ ἀρχιτεκτονήματα τῆς Καστανίας με τὰ ἀρχιτεκτονήματα τῆς Ἀγίας Σοφίας τῆς Ἀχρίδος, θὰ δοῦμε ὅτι και τὰ μὲν και τὰ δὲ ἀπαρτίζονται ἀπὸ τὰ ἴδια στοιχεῖα, τὰ ὑψηλὰ σχήματα, τὶς ἀστωματικὲς στέγες με τὰ κεραμίδια, τὸ ἰσοδομικὸ σύστημα στὶς χαμηλότερες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων και τὸ κονίαμα στὶς ἀνώτερες, τὰ περιθωρώματα, τοὺς ἀνάγλυφους κοσμητὲς, τοὺς ἐνδιάμεσους μαντρότοιχους.² Ἀκόμα και τὶς ἴδιες ἰδιομορφίες θὰ συναντήσομε, ὅπως τὴν ὑπερβολικὴ μεγέθυνση τῆς εἰσόδου, ποὺ πιάνει ὅλο τὸ ὕψος και τὸ πλάτος τῆς μιᾶς πλευρᾶς τοῦ κτηρίου, καθὼς και τὴν ἀπόδοση δύο πλευρῶν ἐπὶ ἐνὸς ἐπιπέδου. Καὶ ὅμως τὰ ἀρχιτεκτονήματα αὐτὰ τῆς Ἀχρίδος εἶναι διαφορετικά. Ἔχουν τὴ στιβαρότητα τοῦ κτηρίου, ἐνῶ τὰ ἀρχιτεκτονήματα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου αἰώνα δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς εἶναι λεπτοφυὴ και ἀσταθὴ σὰν χάρτινη σκινογραφία.

Στὴν Ἀχρίδα, παρόλο ποὺ οἱ σίμες δύο πλευρῶν εἰκονίζονται πάνω σὲ μία εὐθεία, ὅμως ὁ ζωγράφος κατὰ ἓνα ἀριστοτεχνικὸ και σχεδὸν μαγικὸ τρόπο δίνει τὴν ἐντύπωση τῆς τρίτης διάστασης: λίγο με τὴ σκίαση, λίγο ἐπειδὴ κάνει ἀσαφὴ τὴ βάση τῶν κτηρίων ἐπικαλύπτοντας ἓνα μέρος τῆς, λίγο ἐπειδὴ ἐπεκτείνει τὶς στέγες κάπως συγκεχυμένα πρὸς τὰ πίσω, καταφέρνει νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση τοῦ ὅγκου. Ἀντίθετα τὰ λεπτοφυὴ και σχεδὸν ἀσταθὴ κτήρια τῆς Καστανίας, ὅπως ὅλα γενικὰ τὰ κτήρια στὶς τοιχογραφίες τοῦ 12ου αἰ. και στὶς μικρογραφίες ἀπὸ τὸ β' ἡδὴ ἡμισυ τοῦ 11ου αἰ., φαίνονται ὅτι ἔχουν ἀντιγράψει ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῶν κτηρίων τῆς Ἀχρίδος χωρὶς νὰ μπορέσουν νὰ ἀντιγράψουν τὸ σύνολο. Τὰ νέα ἀρχιτεκτονήματα προσιδιάζουν περισσότερο σὲ μικρογραφίες παρὰ σὲ τοιχογραφίες.

Ὡς πρὸς τὴν ἐντύπωση τοῦ βάθους, βλέπομε ὅτι μιὰ τέτοια ἐντύπωση δημιουργεῖται στὴ Σταύρωση ἀπὸ τὸ δεξιὸ ἀρχιτεκτόνημα, τοῦ ὁποίου τὸ πρόσκτισμα ἀποδίδεται προοπτικά. Ἀντίθετα στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου ὁ τοῖχος τοῦ βάθους, ποὺ ἀπλώνεται σὰν κεντητὸ καταπέτασμα, ἀποκλείει τὴν ἐντύπωση αὐτῆ. Ἡ ἐπιπεδότηता, ποὺ προσδίδει ὁ ἐνιαῖος τοῖχος στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου, εἶναι σήμερα πολὺ ἔντονα αἰσθητῆ, ἐπειδὴ τὰ ὑπόλοιπα ἀρχιτεκτονήματα στὸ πάνω-πάνω μέρος τῆς συνθέσεως ἔχουν καταστραφεῖ. Αὐτὰ ἴσως νὰ μετριάσαν ἀρχικὰ τὴ σημερινὴ ἐπιπεδότηता τοῦ βάθους.

1. Βλ. ἀνωτέρω περὶ εἰκονογραφίας τῆς Σταύρωσεως, σ. 79-83.

2. LAZAREV, *Storia* (1967), εἰκ. 182. HAMANN-MACLEAN καὶ HALLENSLEBEN (1968), εἰκ. 19.

Πάντως στη Σταύρωση υπάρχει σίγουρα μιὰ προοπτική απόδοση κτηρίου, ἡ ὁποία ἄλλωστε δὲν εἶναι μοναδική (πίν. Γ, XIV, XXXV).¹

Γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα στὸ 12ο αἰώνα ἡ Hadermann-Misguich εἶχε πεῖ ἀρχικά ὅτι εἶναι σὰν μιὰ κουρτίνα ποὺ χρησιμεύει γιὰ φόντο.² Ὁ Djurié εἶχε πεῖ γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τῆς Martorana καὶ τῆς Palatina ὅτι ὅπου παρουσιάζονται χρησιμεύουν γιὰ νὰ υποδηλώσουν σὲ ποιά τοποθεσία διαδραματίζεται τὸ γεγονός καὶ ὄχι γιὰ νὰ δημιουργήσουν τὴν αἴσθηση τοῦ τρισδιάστατου χώρου.³ Ὅμως ἡ Hadermann-Misguich τελικὰ παραδέχεται ὅτι στὸν 12ο αἰώνα τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἀναπτύσσονται πολλές φορές σὲ μιὰ ἐπίπεδη ἐπιφάνεια ἀλλὰ καὶ πολλές φορές σὲ βάθος, καὶ ὅτι ἐνίοτε ἐπιχειρεῖται ἡ δημιουργία τῆς ἐντυπώσεως αὐτῆς τοῦ βάθους. Ἐπίσης παραδέχτηκε ὅτι γίνεται ὑποδήλωση τῆς τρίτης διαστάσεως σὲ πολλά ἀρχιτεκτονήματα, ἀλλὰ πιστεύει ὅτι γενικὰ ὑπάρχει σεβασμὸς γιὰ τὴν ἐπίπεδη σύνθεση, ὅτι εἶναι ἀκόμα σπάνια ἡ ὑποδήλωση τοῦ βάθους πίσω ἀπὸ τὸν τόπο ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνή καὶ ὅτι ἀκόμα πιὸ σπάνια εἶναι ἡ ἀπεικόνιση μιᾶς κινήσεως πρὸς τὰ ἔμπρός.⁴ Στὴ Σταύρωση τῆς Καστάνιας ὑπάρχει καὶ τὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο, καὶ ἡ ὑποδήλωση τοῦ βάθους πίσω ἀπὸ τὸν τόπο ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνή καὶ ἡ ἀπεικόνιση μιᾶς κινήσεως πρὸς τὰ ἔμπρός, ἡ ὁποία ὑποδηλώνει ἓνα βάθος μπρὸς ἀπὸ τὸν τόπο ὅπου διαδραματίζεται ἡ σκηνή. Ἡ ὑποδήλωση τοῦ βάθους πίσω ἀπὸ τὴ σκηνή γίνεται μὲ τὴν προοπτική ἀπόδοση ἑνὸς τμήματος τοῦ δεξιοῦ ἀρχιτεκτονήματος. Ἡ κίνηση πρὸς τὰ ἔμπρός ἐπίσης ὑπάρχει καὶ μάλιστα πολὺ τολμηρή. Εἶναι ἡ κίνηση τοῦ ἐκατόνταρχου, ποὺ ἡ τολμηρότητά της μετριάξεται μόνο ἀπὸ τὴν τοποθέτησή του στὴν ἄκρη τῆς συνθέσεως καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ κατεύθυνσή της παρουσιάζει μιὰ ἐλαφριά στροφή πρὸς τὸ πλάι, ποὺ δηλώνεται κυρίως ἀπὸ τὴν κάμψη τῶν γονάτων (πίν. Γ, XIV, XXXV).⁵

1. Βλ. ἀνωτέρω περὶ εἰκονογραφίας τῆς Σταυρώσεως, σ. 81.

2. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975) 537: «L'architecture sert de toile de fond».

3. DJURIÉ, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 171: «Les coulisses d'architecture servent, là où elles apparaissent, à marquer l'endroit de la scène et non pas à définir l'espace. La tendance à l'effet décoratif de l'ensemble est évidente».

4. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 274-275, μιλώντας γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα λέει: «Elles se déploient dans le plan mais parfois aussi dans la troisième dimension». Πάρα κάτω μιλά γιὰ «tentatives nombreuses pour l'espace en profondeur» καὶ τέλος ἀναφέρει ὅτι ὑπάρχει στὴν ὑστεροκομνηνεὶο τέχνη «l'évocation de la troisième dimension dans plusieurs architectures figurées», ἀλλὰ ὅτι «des suggestions d'une espace en profondeur au delà de cette sorte de scène où se situe l'action sont rares et plus encore les indications d'un mouvement vers l'avant». Γιὰ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους γενικὰ βλ. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 457, 537, 556, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης STOJAKOVIĆ, Architectures (1970) καὶ VELMANS, Architectures peintes, CArch 1974, 195, ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

5. Ἡ κίνηση αὐτὴ τοῦ ἐκατόνταρχου δὲν εἶναι μοναδική στὴν Καστάνια. Πρβ. τὸ Εὐαγγέλιο τῆς Μονῆς

Έτσι δημιουργείται μια κατανομή του βάθους της συνθέσεως, που μοιράζεται μπρός και πίσω από τον τόπο, όπου διαδραματίζεται ή σκηνή, και επειδή ή σκηνή εικονίζεται πάνω ακριβώς στη ζωγραφική επιφάνεια, το βάθος αυτό μοιράζεται μπρός και πίσω από αυτή τη ζωγραφική επιφάνεια. Για τον ίδιο λόγο ή τολμηρή κίνηση του εκατόνταρχου προς τα εμπρός αποτελεί μια εισβολή από τον χώρο της εικόνας στον χώρο του θεατή.

Η ίδια εισβολή από το χώρο της εικόνας στο χώρο του θεατή γίνεται με την υπέρβαση των περιθωρίων.

4. Η υπέρβαση των περιθωρίων από τις μορφές και ή επικάλυψη των μορφών από τα περιθώρια

Στην Καστάνια οι εικονιζόμενες μορφές πολύ συχνά παραβιάζουν τα περιθώρια των συνθέσεων και μάλιστα με τρόπο αρκετά χτυπητό. Μνημονεύθηκαν ήδη οι υπερβάσεις στην 'Ανάληψη και τη Γέννηση. Οι περιπτώσεις όμως είναι πολύ περισσότερες μέσα στην εκκλησία και ίσως πρέπει να αναφερθούν όλες. 'Υπέρβαση του περιθωρίου γίνεται στις εξής συνθέσεις:

1. Στην 'Ανάληψη από την ανεμιζόμενη άκρη του χιτώνα και από ολόκληρη την κνήμη του 'Αποστόλου Θωμά (πίν. VIII, X), από το δεξιό φτερό του άγγελου που ήγείται του αριστερού ήμιχορίου των αποστόλων (πίν. IX), από το μάτιο του πρώτου προς αριστερά άγγελου που άνέχει τη δόξα του Χριστού (πίν. X), και ίσως μια μικρή, ανεπαίσθητη υπέρβαση από τον χιτώνα του 'Αποστόλου Φιλίππου στο δεξιό ήμιχόριο (πίν. XI).

2. Στη Γέννηση από το πόδι του 'Αγίου 'Ιωσήφ, τα πόδια της μαιας και από τον γέρο βοσκό (πίν. Δ, XXX, XXXI, XXXIII).

3. Στη Σταύρωση από το κεφάλι μιας Κόρης Σιών (πίν. Γ, XIV, XXXIV, XXXV).

4. Στην 'Ανάσταση από την καλαύροπα του 'Αβελ και τον φωτιστέφανο του πρώτου προφητάνακτος (πίν. XVII, XXVI).

5. Στην εγκάρσια καμάρα από το πόδι και το ένδυμα του Δίκαιου Ζαχαρία (πίν. XXII), από όλο το πλάτος του μαργελλίου της 'Αγίας 'Ελισάβετ (πίν. XXIII) και από τα πόδια και τα ένδύματα των 'Αγίων 'Αναργύρων (πίν. XX, XXI).

6. Στις επιφάνειες γύρω στον τρούλλο από τα φτερά και το δεξιό χέρι του αριστερού τετράμορφου (πίν. XV).

Στις συνθέσεις της άψιδας καθώς και στη Βάπτιση και τη Γέννηση του Προδρόμου δέν φαίνεται να υπήρχαν υπερβάσεις (πίν. II, XVIII, XIX).

Gelati, που συσχετίζεται με το χειρόγραφο Paris. Gr. 74 (VELMANS, Peinture byzantine, 1977, εικ. 127 και 128 και λιγότερο εικ. 129. NERSESSIAN, Paris. Gr. 74, JÖB 1972, 116). Ο τρόπος όμως που αποδίδεται ή κίνηση αυτή στην Καστάνια είναι πολύ τολμηρός, γιατί ή μορφή άπειλει μια εισβολή στο χώρο του θεατή.

Ἡ ὑπέρβαση τοῦ πλαισίου εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς τρόπους ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς παραισθήσεως, ποὺ ζωντανεῖ τις μορφές καὶ τις ἀποσπᾶ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια δημιουργώντας ἔτσι ἓνα βάθος μπρὸς ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια αὐτῆ, ἓνα βάθος ποὺ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὶς εἰκονιζόμενες μορφές καὶ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὴ θεωρία γιὰ τὴ σκόπιμη δημιουργία τῆς παραισθήσεως ἐκ μέρους τῶν Βυζαντινῶν ζωγράφων τὴ διατύπωσε πρῶτος ὁ Demus καὶ εἰδικότερα ἐπ' εὐκαιρία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Δαφνί.¹ Σήμερα ἔχει γίνει ἀποδεκτὴ ἀπὸ ὅλους,² ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν Μιχαῆλ, ὁ ὁποῖος οὐσιαστικὰ τὴν παραδέχτηκε στὸ τέλος ἐνῶ ἀρχικὰ τὴν εἶχε ἀπορρίψει.³

Ὡς κίνδυνος αἰσθητικὸ εἶχε θεωρήσει ἀρχικὰ ὁ Μιχαῆλ τὴ συνακόλουθη σύγχυση ἀνάμεσα στὸ χῶρο τῆς εἰκόνας καὶ τὸ χῶρο τοῦ θεατῆ. Νομίζω ὅμως ὅτι ὁ κίνδυνος εἶναι στὴ θεωρία μόνο καὶ ὄχι στὴν πράξη, γιὰ τὸ βάθος μπρὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια δὲν ἀποδίδεται μὲ σχήματα ποὺ νὰ δημιουργοῦν μιὰ ἐντύπωση μόνιμη. Τὸ βάθος αὐτὸ εἶναι μιὰ παράισηση, ἡ ὁποία ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της συνοδεύεται ἀπὸ δύο στοιχεῖα, τὴν ἀσάφεια καὶ τὴν παροδικότητα, ποὺ τῆς δίνουν ἓνα χαρακτήρα φευγαλέο, καὶ ἔτσι δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἐπηρεάσει μέσα στὴ συνείδηση τοῦ κοινοῦ θεατῆ οὔτε τὴ σταθερὴ πραγματικότητα τῆς πλαστικῆς μορφῆς τοῦ κτηρίου οὔτε τὴ σταθερὴ πραγματικότητα τῆς ἀποστάσεως, τοπικῆς καὶ οὐσιαστικῆς, ποὺ χωρίζει τὸ θεατῆ ἀπὸ τις εἰκονιζόμενες μορφές. Εἶναι ἓνα βίωμα, ποὺ τοποθετεῖται σὲ διαφορετικὸ ἐπίπεδο ἀπὸ τις μόνιμες ἐντυπώσεις τῆς ὕλικῆς πραγματικότητος λόγω τῆς ἀσάφειας ποὺ παρουσιάζει ἔναντι τῆς σαφῆνειας τῶν μόνιμων ἐντυπώσεων.

Ἐξ ἄλλου τὸ μοίρασμα τῆς τρίτης διαστάσεως στὰ δύο, ἡτοι πίσω καὶ μπρὸς ἀπὸ τις μορφές, ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τις ἴδιες τις μορφές, γιὰ τὴν ἐκτός ἀπὸ τὸ νοητὸ χῶρο ποὺ τις περιβάλλει, ἔχουν αὐτὲς καθ' ἑαυτὲς τρίτη διάσταση, τὸν ὄγκο τους, ποὺ καὶ αὐτὸς μοιράζεται στὰ δύο. Τοῦτο ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὴν καθόλου ὑπαρξὴ πτυχολογίας στὰ ἐνδύματα καὶ πλασίματος στὰ γυμνά, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τις διάφορες τεχνοτροπίες καὶ τεχνικὲς ποὺ χρησιμοποιοῦνται καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ πόσο τονίζεται ἢ δὲν τονίζεται ὁ ὄγκος τῶν μορφῶν. Μόνο σὲ ὀρισμένα δείγματα τῆς παλαιοχριστιανικῆς ζωγραφικῆς, ὅπου ἡ πτυχολογία ἔχει σχεδὸν καταργηθεῖ, ὅπως π.χ. σὲ μερικὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου

1. DEMUS, Sicily (1949), 362, καὶ DEMUS, Decoration (1947), 9-10, 13-14, ὅπου ἐκτός ἀπ' αὐτὸ ἀρνεῖται συγχρόνως τὸ βάθος πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια στὰ ψηφιδωτὰ ποὺ ἔχουν ἐνιαῖο χρυσὸ φόντο.

2. MATTHEW, Byzantine Aesthetics (1963), 31. KITZINGER, Byzantine Art in the Making (1977), 87 καὶ 116. HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 276.

3. MICHELIS, Neoplatonic Philosophy and Byzantine Art, JAAC 1952, 21-45, καὶ ἑλληνικὰ ΜΙΧΕΛΗΣ, Αἰσθητικὰ θεωρήματα (1965), 233 καὶ MICHELIS, Byzantine Art (1955), 117, 128, 133 καὶ κυρίως 157.

Θεσσαλονίκης,¹ θά μπορούσε κανείς νά μιλήσει γιά μορφές διδιάστατες καί γιά ἐπίδωξη τοῦ ζωγράφου νά παραμερίσει τήν τρίτη διάσταση.

Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπ' αὐτό καί ἀντίθετα ἴσως πρὸς αὐτό, ὅταν παρουσιάζεται ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου καί ὅταν μάλιστα τὰ πόδια εἶναι ἐκεῖνα πού κάθουν τήν ὑπέρβαση, τότε τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νά μειώνεται ἡ ἐντύπωση τῆς σωματικότητας τῶν μορφῶν ἀλλὰ καί συγχρόνως νά δημιουργεῖται ἡ αἴσθησις ὅτι ὑπάρχει ζωή, μιὰ ἄλλη ζωή, μέσα στίς μορφές αὐτές. Οἱ μορφές πού τὰ πόδια τους ὑπερβαίνουν τὸ περιθώριο φαίνονται σὰν νά μὴ πατοῦν πουθενά, σὰν νά βρίσκονται μετέωρες στὸν ἀέρα. Ἔτσι αὐτόματα χάνουν κάθε σωματικότητα, ἀλλὰ συγχρόνως ἀποκτοῦν παλμὸ ζωῆς, ἀποκτοῦν κάτι ἀπὸ τὴν ιδιότητα τῆς φλόγας. Γίνονται μεταβλητὲς καί παλλόμενες καί ζωντανές.

Ἔστερα ἡ παραίσθησις δὲν ἔχει τόση δύναμη ὥστε νά ἀπομακρύνει πολὺ τίς μορφές ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆ ἐπιφάνεια οὔτε νά τίς μετακινεῖ τόσο ὥστε νά πλησιάσουν τὸ θεατῆ. Ἀπλῶς χαλαρώνει τὸ σύνδεσμός τους μὲ τοὺς τοίχους τοῦ κτηρίου. Δὲν τίς μετακινεῖ περισσότερο.

Ἡ ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων, πού γίνεται κατὰ κόρον στὸν 12ο αἰώνα, μὲ κορυφαῖο παράδειγμα τὸν ἀρχάγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὰ Λαγουδερά, εἶναι ἡ πιὸ ἀπτή καί ἀναντίρρητη ἀπόδειξις γιά τὴν ἀλήθεια τῆς θεωρίας τοῦ Demus καί γιά τὸ γεγονός ὅτι ὑπῆρχε πράγματι συνειδητὴ ἡ πρόθεση στοὺς Βυζαντινοὺς ζωγράφους. Στὸν μὲν 11ο αἰώνα χρησιμοποιοῦσαν τρόπους πιὸ κρυφὰ ὑπαινικτικούς, ὅπως π.χ. τὴν τοποθέτηση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στίς δύο πλευρὲς ἐνὸς κοίλου ἡμιχωρίου στὸ Δαφνί,² ἐνῶ στὸν 12ο τρόπους πιὸ ἀπροκάλυπτους, ὅπως τὴν ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου ἀπὸ τὸν ἱπτάμενο ἄγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὰ Λαγουδερά.³ Τὰ παραδείγματα στὸν 12ο καί 13ο αἰώνα εἶναι πάμπολλα. Πρβ. τὴν Ἀσίνου, τὸ Περαχωριὸ (ἄγγελιοι τρουῖλλου καί ἀπόστολοι Μεταλήψεως), τὴν Ἐγκλείστρα (τοιχογραφίαι τοῦ 1183 καί τοῦ 1200), τίς τρεῖς ἐκκλησίες Carikli, Elmali καί Karanlik τῆς Καππαδοκίας, τὴν κρύπτη τῆς Μητροπόλεως τῆς Aquileia, τὸ χειρόγραφο Διονυσίου 4, τὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας Rockefeller-McCormick, τὸ ψαλτήριο Spencer, τὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρά, τὴ σπηλιά τοῦ Νταβέλη, τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κουβαρά, κ.ἄ.⁴ Ἐπέρβαση συχνὴ καί

1. WEITZMANN, *Age of Spirituality* (1978), εἰκ. 72.

2. DEMUS, *Decoration* (1947), πίν. 4.

3. MEGAW, *Cyprus Metropolitan or Provincial*, DOP 1974, εἰκ. 42. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1979), ἔγχρωμη εἰκόνα στή σ. 407.

4. GUILLOU, *Civilisation Byzantine* (1974), πίν. VIII καί WEITZMANN, *Asinou*, *Studies in Memory of Talbot-Rice* (1975), πίν. 18a. MEGAW-HAWKINS, *Perachorio*, DOP 1962, 293 καί εἰκ. 22. MANGO-HAWKINS, *St. Neophytos*, DOP 1966, πίν. 63, 65 καί πίν. 20, 21, 29, 30, 33, 35, 36. RESTLE, *Asia Minor* (1967), πίν. 187, 188, 224, 225, 227, 229, 234, 236, 238 καί 241. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, *Aquileia* (1976), Ἐποικα-

μεγάλη ύπαρχει και στο ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, ὅπου εἶχε θεωρηθεῖ στοιχεῖο δυτικό.¹

Εἶναι σίγουρο ὅτι τὸ στοιχεῖο αὐτὸ γνώρισε μεγάλη διάδοση στὸ 12ο αἰώνα. Χρονολογεῖται ἕμως ἀπὸ πολὺ πρωιμότερες ἐποχές. Πρβ. παλαιοχριστιανικὲς σαρκοφάγους, ὑπατικά δίπτυχα, τὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο τοῦ Museo Civico τοῦ Μιλάνου, τὰ ἐλεφάντινα πλακίδια τῆς συλλογῆς Maskell στὸ Βρεττανικὸ Μουσεῖο, 5ου αἰ., τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἰουστινιανοῦ στὸν Ἅγιο Βιτάλιο τῆς Ραβέννας, τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Ὑπαπαντῆς στὸ Kalenderhane Camii τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὴν Παναγία Ἀγγελόκτιστο τῆς Κύπρου, τὸ χειρόγραφο Parisinus Gr. 510, τὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο τοῦ Βερολίνου.² Καὶ ἀφοῦ ὑπάρχει στὴν Ἀγγελόκτιστο, τὸν Paris. Gr. 510 καὶ τὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα σίγουρα δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ δυτικό.

Ἐκ παραλλήλου τὰ ἀρχιτεκτονήματα συνήθως προκαλοῦν μία ἀντίστοιχη παραίσθηση ἐνὸς βάθους πίσω ἀπὸ τίς μορφές καὶ πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ χῶρο πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια δὲν τὸν παραδέχεται ὁ Demus γιὰ τὸν θεωρεῖ ἐπιζήμιο γιὰ τὴν πλαστικὴ μορφή τοῦ κτηρίου.³ Τὸ χῶρο μπρὸς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια δὲν παραδεχόταν ὁ Μιχαῆλης, γιὰ τὸ θεωροῦσε ἐπιζήμια τὴ σύγχυση ἀνάμεσα στὸ χῶρο τῆς εἰκόνας καὶ τὸν χῶρο τοῦ θεατῆ.⁴ Νομίζω ἕμως ὅτι δὲν πρέπει νὰ μᾶς φοβίζει νὰ παραδεχθοῦμε τὴν ὑπαρξήν οὔτε τοῦ ἐνὸς οὔτε τοῦ ἄλλου χῶρου, καὶ αὐτὸ γιὰ τὴν παραίσθηση εἶναι ἀσαφές, φευγαλέα καὶ ἀσθενές. Παράδειγμα χαρακτηριστικὸ τῆς κατανομῆς τοῦ χώρου μπρὸς καὶ πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια στὴν Καστάνια εἶναι τὸ προοπτικὰ ἀποδομένο δεξιὸ πρόσκιτσημα τῆς Σταυρώσεως σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν ἐκατόνταρχο ποὺ κινεῖται ἔντονα πρὸς τὸ ἐμπρός.

Ἡ ἐντύπωση ὅτι οἱ μορφές αἰωροῦνται στὸν ἀέρα παρουσιάζεται πολλὲς

θήλωση καὶ Ἅγιος Ἰωάννης ὁλόσωμος. *Θησαυροὶ Α'* (1973), εἰκ. 25 καὶ εἰκ. 22. Willoughby, εἰς *GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick* (1932), I, φῶλ. 9 r, 9 v, 10 r, 24 v, 31 r, 86 v, 88 v, 89 καὶ τόμ. III, πίν. LXXXIV, CII, CV. Willoughby, εἰς *COLWELL — WILLOUGHBY, Karahissar* (1936), II, πίν. XXXVII. *CUTLER, Spencer Psalter, CArch* 1974, εἰκ. 10, 11, 12, 13, 14, 15. *COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda* (1976), πίν. 6, 7, 9, 34, 41, 47, 54, 56. *ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιὰ Νταβέλη, ΔΧΑΕ* 1973-1974, πίν. 41. *ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαρά, ΔΧΑΕ* 1975-1976, πίν. 74, 75, 76, 85, 86, 88.

1. *BUCHTHAL, Latin Kingdom* (1957), 8, πίν. 2a-b, 3a, 4b, 5a-b, 6a-b, 7a, 8a, 9a, 10a-b, 11a.

2. *KITZINGER, Byzantine Art in the Making* (1977), εἰκ. 67, 71, 81, 77, 83, 85, 158, 206. *MEGAW, Cyprus, Συνέδριο Μονάχου, 1958, πίν. XLI, καὶ Unesco, Cyprus* (1963), πίν. III. *NERSESSIAN, Paris. Gr. 510, DOP* 1962, εἰκ. 11, 1-6, 8-10, 14-15, 17-18. *GUILLON, Civilisation byzantine* (1974), εἰκ. 200.

3. *DEMUS, Sicily* (1949), 362, καὶ *DEMUS, Decoration* (1947), 9-10, 13-14, ὅπου ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ ἀρνεῖται συγχρόνως τὸ βᾶθος πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια στὰ ψηφιδωτὰ ποὺ ἔχουν ἑνιαῖο χροστὸ φόντο.

4. *MICHELIS, Neoplatonic Philosophy and Byzantine Art, JAAC* 1952, 21-45, καὶ ἑλληνικὰ *ΜΙΧΕΛΗΣ, Αἰσθητικὰ θεωρήματα* (1965), 233 καὶ *MICHELIS, Byzantine Art* (1955), 117, 128, 133 καὶ κυρίως 157.

φορές και χωρίς υπέρβαση του περιθωρίου, όταν ο ζωγράφος τις αποδίδει σαν να μὴ πατούν στερεὰ στὸ ἔδαφος.¹ Τὸ φαινόμενο αὐτὸ παρουσιάζεται στὸ 12ο καὶ 13ο αἰώνα συνήθως στὰ ἴδια μνημεῖα ποὺ παρουσιάζεται καὶ ἡ υπέρβαση τοῦ περιθωρίου. Τὸ ἀποτέλεσμα μοιάζει μὲ τῆς υπερέβασεως, γιατί καὶ στὴ μία περίπτωση καὶ στὴν ἄλλη οἱ μορφές φαίνονται μετέωρες σαν φλόγες, μόνο ποὺ στὴν περίπτωση τῆς υπερέβασεως παρουσιάζουν ἐπὶ πλεόν διείδυση στὸ χῶρο τοῦ θεατῆ. Ὁ συνδυασμὸς τῶν δύο τρόπων, δηλαδή ἡ ἀπεικόνιση τῶν μορφῶν μετέωρων, ἄλλων μὲ υπέρβαση τοῦ περιθωρίου καὶ ἄλλων χωρὶς, παρουσιάζεται στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ μνημεῖα τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰώνα ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, δηλαδή τὴν Ἀσίνου, τὸ Περαχωριό, τὴν Ἐγκλείστρα (τοιχογραφίες τοῦ 1183 καὶ 1200), τὶς τρεῖς καππαδοκικὲς ἐκκλησίες, τὴν κρύπτη τῆς Μητροπόλεως τῆς Aquileia, τὸ χειρόγραφο Διονυσίου 4, τὰ χειρόγραφα τῆς οἰκίας Rockefeller-McCormick, τὸ ψαλτήριο Spencer, τὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ, τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κουβαρᾶ, κ.ἄ.² Ἐπίσης παρουσιάζεται στὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, ὅπου τὸ πρόσεξε ὁ Buchthal καὶ τὸ παρεξήγησε ὡς δυτικὸ στοιχεῖο, ἐνῶ ὑπάρχει σὲ τόσα ἀνατολικά ἔργα.³ Στὴν Καστάνια ἐπίσης παρουσιάζεται ὁ συνδυασμὸς αὐτός. Ὅπως παρατηρήθηκε προηγούμενα, στὴν Ἀνάσταση ὁ Ἀδάμ εἰκονίζεται μὲ τὰ δύο πόδια ἐντελῶς στὸν ἀέρα (πίν. XVII, XXXVII).⁴ Ἐντελῶς στὸν ἀέρα βρίσκονται καὶ τὰ πόδια τοῦ νεαροῦ βοσκῆ τῆς Γεννήσεως (πίν. Δ, XVI, XXXI, XXXIII).⁵

Τὸ γεγονός ὅτι μερικὲς μορφές παρουσιάζουν υπέρβαση στὰ ἴδια ἐκείνα μνημεῖα καὶ πολλὲς φορές μάλιστα στὶς ἴδιες ἐκείνες συνθέσεις, ὅπου ἄλλες μορφές εἰκονίζονται μετέωρες χωρὶς νὰ υπερβαίνουν τὸ περιθώριο, νομίζω ὅτι ἀποδεικνύει πῶς αὐτὸς εἶναι καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους σκοποὺς τῆς υπερέβασεως

1. Ἔχει περιγραφῆι κατὰ καιροὺς μὲ τὶς ἐκφράσεις «infirm stance of figures», «feet... seem to dangle above the ground», ἢ «figures not standing but suspended in mid-air» ἢ «levitating treatment». Βλ. WEITZMANN, Crusader Kingdom, DOP 1966, 54, εἰκ. 7. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), 8. RICE, Appreciation (1972), 88, εἰκ. στή σ. 15.

2. WEITZMANN, Asinou, Studies in Memory of Talbot-Rice (1975), πίν. 18a. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, πίν. 21 καὶ 22. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, πίν. 64, 65, 108 καὶ 20, 21, 29, 30, 35. RESTLE, Asia Minor (1967), εἰκ. 176, 179, 181, 182, 201, 207, 225. GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976), θεραπεία καὶ βάπτισις Ἀταούλου. Ἐθναροὶ Α' (1973), εἰκ. 4. Willoughby, εἰς GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick (1932), I, μικρογραφία ὀλοσέλιδη τοῦ Μωυσῆ ποὺ δέχεται τὸν Νόμο καὶ φύλλα 9 v, 46 v, 111 r, 115 r, καὶ II, πίν. CV, CXI, CXXVII. CUTLER, Spencer Psalter, CArch 1974, εἰκ. 12, 15. COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), πίν. 32, 44, 45. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαρᾶ, ΔΧΑΕ 1975-76, πίν. 73, 74, 75, 76.

3. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), 8.

4. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Ἀναστάσεως, σ. 86.

5. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γεννήσεως, σ. 62-63.

των περιθωρίων, δηλαδή να στερήσει τις μορφές από το βάρος τους. Βέβαια ο βασικός σκοπός της υπερβάσεως αρχικά, στην παλαιοχριστιανική τέχνη, ήταν να δώσει την εντύπωση της τρίτης διαστάσεως. Πρβ. τις παλαιοχριστιανικές σαροκοφάγους και τα έλεφαντοστά.¹ Αργότερα όμως, με την επικράτηση του υπερβατικού στοιχείου στη ζωγραφική, παρουσιάζεται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος και η ίδια τεχνική της υπερβάσεως των πλαισίων χρησιμοποιείται συγχρόνως και για ένα σκοπό αντιφατικό προς τον προηγούμενο, δηλαδή για την εξαύλωση των μορφών, για να φαίνονται σαν να μη πατούν στο έδαφος. Η στροφή αυτή είναι ήδη αισθητή στον "Άγιο Βιτάλιο της Ραβέννας."² Από εκεί και πέρα χρησιμοποιείται για να δώσει στις μορφές ένα παλμό ζωής, μιᾶς ζωής όμως χωρίς υλικό βάρος, χωρίς σωματικότητα, μιᾶς ζωής ελεύθερης, αδέσμευτης, παλλόμενης, σαν τη ζωή της φλόγας.³ "Όχι πώς καταργείται τελείως ο προηγούμενος σκοπός, αλλά υπάρχει μιᾶ διαλεκτική ανάμεσα στους δύο σκοπούς.

Αυτό το παιχνίδι με την υπέρβαση των περιθωρίων καθίσταται δυνατό, ή και υποχρεωτικό, επειδή οι μορφές εικονίζονται πολύ μπροστά μέσα στον πίνακα, πάνω ακριβώς στο επίπεδο της ζωγραφικής επιφάνειας. Δεν υπάρχει δηλαδή συνήθως βάθος μπρός από τις μορφές.⁴

Τώρα όπως πολλές φορές οι μορφές υπερβαίνουν τα περιθώρια έτσι πολλές φορές και τα περιθώρια επικαλύπτουν τις μορφές. Στην Καστάνια επικαλύπτονται από τα περιθώρια τα έξης:

1. Στη σύνθεση της άψιδας όλες οι μορφές κατά το κάτω τρίτο τους· επίσης το ένα φτερό του κάθε αγγέλου (πίν. II, III, IV).

1. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), εικ. 67, 71, 81, 77, 83, 85.

2. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), εικ. 158.

3. Αυτή περίπου την έρμηνεία με άλλα λόγια έχει δώσει ο Talbot Rice για το έλεφαντίνο ανάγλυφο του 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ, του αλ., στο Βρετανικό Μουσείο. RICE, *Appreciation* (1972), 88, εικ. στή σ. 15: α... The archangel's feet do not tread on the steps, but are poised above them, in what may be termed a levitating treatment, thus again testifying to the unworldly, transcendental character of this semi-divine figure, for the archangel belongs to the world of the spirit rather than to that of the flesh». "Όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση του έλεφαντοστού αυτού το όλο σώμα και μάλιστα τα πόδια έχουν τόση σωματικότητα, ώστε ευσταθεί και δέν ευσταθεί η έρμηνεία. Πολύ πιο επιτυχημένη στην απόκρωση της είναι η παλαιότερη έρμηνεία: KITZINGER, *Early Mediaeval Art in the British Museum* (1955), 24: «Here again... forms are not correct in the classical sense. The angel's feet rest on a flight of steps behind an arcade, while his hand and his two wings seem to suggest that he is standing in front of that arcade. But the carefully modelled body, the delicately carved drapery and the calm detached expression of the angel's face suggest that, although no longer interested in realistic details, the artist, nevertheless, is anxious to capture the surface effect of a classical relief». Πρόσφατη δημοσίευση του πλακιδίου εις Weitzmann, *Age of Spirituality* (1979), σφ. 481.

4. Πρβ. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* (1975), 536: «Absence d'espace dans le bas de la composition», όπου γίνεται αντιδιαστολή μεταξύ του Kurbinovo και των 'Αγίων 'Αναργύρων Καστοριάς. Πρβ. και Boyd, Monagri, *DOP* 1974, 318: «... figures which are lined up across the front of the picture plane...».

2. Στους ιεράρχες τῆς κόγχης πάλι οἱ μορφές κατὰ τὸ κάτω τρίτο τους (πίν. II, VI).

3. Στὴν Ἀνάληψη ἡ ἄκρη τοῦ ἀριστεροῦ φτεροῦ καὶ τοῦ σκίπτρου τοῦ ἀριστεροῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου, (πίν. IX), ἡ ἄκρη τοῦ δεξιοῦ φτεροῦ τοῦ δεξιοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου (πίν. II), ἓνα μέρος ἀρκετὰ σημαντικό ἀπὸ τὸν φωτιστέφανο, τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ὤμους τοῦ Ἀποστόλου Ματθαίου στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο καὶ τοῦ Ἀποστόλου Σίμωνα στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο, ἓνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἀποστόλου Θωμᾶ στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο καὶ ἓνα μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Ἀποστόλου Φιλίππου στὸ δεξιὸ ἡμιχόριο (πίν. VIII, XI).

4. Στὸν Εὐαγγελισμό ἡ ἄκρη τοῦ ὑποποδίου τῆς Θεοτόκου (πίν. II, XIII).

5. Στὴ Γέννηση μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ἐνὸς μάγου (πίν. XVI, XXXII).

6. Στὴ Βάπτισις μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα καὶ τὰ φτερὰ τῶν δύο ἀγγέλων (πίν. XVIII).

7. Στὴ Σταύρωση καὶ τὴ Γέννησις τοῦ Προδρόμου τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους (πίν. Γ, XIV, XXXIV, XXXV, XIX).

Μιὰ μικρὴ ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ περιθώρια δὲν εἶναι ἀντίθετη πρὸς τὴ μεσοβυζαντινὴ ἀντίληψη.¹ Ἡ ἐπικάλυψη ὑπάρχει ἤδη στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη.² Συνήθως ὅμως ἐκεῖ ἀποδίδεται μὲ πῦρ περίπλοκο τρόπο, πού σκόπιμα δημιουργεῖ μιὰ σύγχυσι καὶ ἀσάφεια, ὥστε ὁ θεατὴς νὰ μὴ εἶναι ἀριβῶς σίγουρος τί συμβαίνει. Παρουσιάζεται δηλαδὴ μιὰ ἀλληλοδιείσδυση περιθωρίου καὶ μορφῶν.³

Ἡ ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ περιθώρια συχνὰ συνδυάζεται μὲ τὴν ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων ἀπὸ τις μορφές μέσα στὴν ἴδια σύνθεσι καὶ νομίζω ὅτι ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς ἀποτελεῖ ἓνα παιχνίδι, πού χρησιμοποιεῖται ἐπιτήδες γιὰ νὰ αὐξομειώνει τὸ βάθος τῶν συνθέσεων, δηλαδὴ ἐδῶ νὰ τὸ αὐξάνει, ἐκεῖ νὰ τὸ περιστέλλει καὶ στὴ μέση νὰ τὸ ἐξισοροπεῖ. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀρχαία κληρονομιά. Χτυπητὸ παράδειγμα τὸ ἐλεφάντινο πλακίδιο μὲ τὴν ἐπιγραφή *Symmachorum* τοῦ τέλους τοῦ 4ου αἰ. μ.Χ. ἢ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ Ἰουστινιανοῦ στὸν Ἅγιο Βιτάλιο τῆς Ραβέννας.⁴

Παρατηρήσαμε ἤδη ὅτι στὴν Ἀνάληψη μὲ τις διαφορὲς ὑπερβάσεις τῶν πε-

1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 534: «compression des éléments marginaux et même leur coupure par le cadre».

2. Πρβ. τὸν σταυρὸ πού κρατᾷ ὁ Ἅγιος Λαυρέντιος στὸ Μουσουλεῖο τῆς Γάλλας Πλακιδίας (KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, 1977, εἰκ. 95).

3. Πρβ. π.χ. τὴ συγκεχυμένη ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν πού κάνει τὸ περιθώριο στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Ἰουστινιανοῦ στὸν Ἅγιο Βιτάλιο τῆς Ραβέννας (KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, 1977, εἰκ. 158).

4. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), εἰκ. 63 καὶ 158.

ριθωρίων ὅλο τὸ ἀριστερὸ ἤμισυ τῆς συνθέσεως παρουσιάζεται προωθημένο μέσα στὸ χῶρο τοῦ θεατῆ, ἐνῶ τὸ δεξιὸ βρίσκεται σὲ ὑποχώρηση.

Ἡ ὑπερβολικὴ προώθηση τώρα ποὺ παρουσιάζει ἡ δεξιὰ κνήμη τοῦ Ἀποστόλου Θωμᾶ μέσα στὸ χῶρο τοῦ θεατῆ μετριάζεται καὶ συγκρατεῖται ἀπὸ τὸ περιθώριο, ποὺ ἐπικάλυπτε πιὸ ψηλὰ μέρος τοῦ σώματός του (πίν. VIII, X). Ἐξ ἄλλου ἡ μεγάλη ἐπικάλυψη, ποὺ ὑφίστανται οἱ Ἀπόστολοι Ματθαῖος καὶ Σίμων ἀπὸ τὰ περιθώρια ἀφ' ἐνὸς καὶ ἀπὸ τὰ φωτοστέφανα τῶν Ἀποστόλων Θωμᾶ καὶ Φιλίππου ἀφ' ἐτέρου, τοὺς ἀπομακρύνει σὲ βάθος πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Ἄν ἐξετάσουμε τὴ Γέννηση (πίν. Δ, XVI, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII), παρατηροῦμε ὅτι ὑπάρχει ἐπικάλυψη στοὺς μάγους, δηλαδὴ στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς συνθέσεως, καὶ ὑπέρβαση στοὺς βοσκούς, δηλαδὴ στὸ δεξιὸ μέρος. Ἐπομένως τὸ ἀριστερὸ βρίσκεται σὲ ὑποχώρηση ἐνῶ τὸ δεξιὸ βρίσκεται σὲ ἔξαρση.

Στὴ Σταύρωση (πίν. Γ, XIV) παρατηρήσαμε ἤδη ὅτι στὸ δεξιὸ μέρος προσδίδει ἓνα ηὔξημένο βάθος ὁ συνδυασμὸς τῶν ἀρχιτεκτονημάτων καὶ τοῦ ἐκατόνταρχου καὶ ὅτι τὸ βάθος αὐτὸ μοιράζεται μπρὸς καὶ πίσω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Αὐτὸ τὸ ηὔξημένο βάθος τοῦ δεξιοῦ μέρους τὸ ἀντισταθμίζει καὶ τὸ ἐξισορροπεῖ ἡ τολμηρὴ ὑπέρβαση τοῦ περιθωρίου, ποὺ κάνει στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς συνθέσεως τὸ κεφάλι μιᾶς Κόρης Σιών (πίν. XXXIV). Παράλληλα μὲ τὸ ηὔξημένο βάθος ποὺ παρουσιάζει ἡ Σταύρωση θὰ μπορούσαμε ἐπίσης νὰ ποῦμε ὅτι, καίτοι πολυπρόσωπη εἶναι ἡ πιὸ καλοζυγισμένη σύνθεση μέσα στὴν ἐκκλησία, ἡ πιὸ ἄρτια καὶ ἡ πιὸ ὠραία. Οἱ μορφές ἔχουν ἓνα χῶρο, μέσα στὸν ὁποῖο κινοῦνται μὲ ἄνεση. Τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς παρουσιάζεται στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, τὴν Ἀνάσταση καὶ τὴ Βάπτιση (πίν. XVI, XVII, XVIII).

Στὴν Ἀνάσταση καὶ τὴ Βάπτιση, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ ἀδύνατες συνθέσεις μέσα στὴν ἐκκλησία, δὲν φαίνεται νὰ ὑπῆρχε αὐτὸ τὸ παιχνίδι ὑπερβάσεως-ἐπικαλύψεως. Ἄραγε ἔτσι τὸ προτίμησε ὁ ζωγράφος ἢ μήπως οἱ διαφορὲς αὐτὲςμποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὴ συνεργασία ἐνὸς δευτέρου προσώπου; Ἡ ἀπάντησή εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ δοθεῖ, ἀλλὰ σὲ μιὰ τόσο μικρὴ ἐκκλησία πρέπει νὰ δούλεψε ἓνας μόνον ζωγράφος ἔχοντας τὸ πολὺ μαζί του ἓνα πάρα πολὺ μικρὸ συνεργεῖο, ποὺ ἂν βοήθοῦσε κάπου θὰ ἦταν στὶς λεπτομέρειες καὶ ὄχι στὴ σχεδίαση. Δὲν χωροῦσαν ἄλλωστε περισσότεροι μέσα στὴν ἐκκλησία.

Τέλος στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) οἱ μορφές βρίσκονται σὲ ἀπόσταση μεγάλῃς ἀσφαλείας ἀπὸ τὸ περιθώριο καὶ μόνον τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους ἀπωθοῦνται πίσω ἀπ' αὐτό. Ἡ ἀπόθεση τῶν ἀρχιτεκτονημάτων τοῦ βάθους ἔρχεται νὰ ἀντισταθμίσει μερικῶς τὴν ἐντύπωση τῆς ἐπιπεδότητος, ποὺ δημιουργεῖ ὁ ἐνιαῖος σὰν κουρτίνα τοῖχος καθὼς ἐκτείνεται ἀμέσως πίσω ἀπὸ τὶς

μορφές. Ἡ Γέννηση τοῦ Προδρόμου πάντως εἶναι μιὰ πολὺ ἁμορφη σύνθεση καὶ ἔχει τὴν ὀλιγοπρόσωπη λιτότητα τοῦ 11ου αἰώνα καὶ τὴν ἀγαλαματώδη αὐτάρκεια ποὺ ἔχουν οἱ μορφές στὸν αἰώνα αὐτόν.

Γιὰ τὴ συγκοπὴ τοῦ κάτω τρίτου τῶν συνθέσεων τῆς ἀψίδας ἔγινε ἤδη λόγος στὰ κεφάλαια περὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος καὶ περὶ τῆς εἰκονογραφίας τῶν Ἱεραρχῶν καὶ τῆς Ποδέας. Ἐκτός αὐτοῦ ὁμως ἡ ὀλοκληρωτικὴ πανταχόθεν ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν τις ἀπομακρύνει κάπως ἀπὸ τὸν χώρο τοῦ θεατῆ, πράγμα ἀπαραίτητο, γιατί βρίσκονται ἤδη πολὺ κοντὰ του λόγῳ τῆς χαμηλῆς θέσεώς τους μέσα στὴν ἐκκλησία καὶ γιατί εἶναι σὲ πολὺ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τις ὑπόλοιπες συνθέσεις. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, τὴ μεγάλη δηλαδὴ γειτνίαση μὲ τὸν θεατῆ, ὑπάρχει ἐπικάλυψη καὶ στὸ μικρὸ κομμάτι ποὺ σώζεται ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό.

5. Ἡ ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν καὶ ἡ συγκρότηση τῶν συνθέσεων

Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν 11ο καὶ τὸν 13ο αἰώνα, στὸν 12ο αἰώνα καὶ στίς ἐπιβιώσεις του οἱ μορφές παρουσιάζονται ψιλόλιγνες καὶ κομψές, χάνουν τὸ βῆρος τους καὶ ἀτونهῖ πολλὲς φορὲς ἡ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου. Ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ ὑπάρχουν στὴν Καστάνια στὸν ἴδιο βαθμὸ καὶ στὴν ἴδια σχέση ποὺ τὰ βρίσκομε στὸ Μονάγρι.¹ Ἔτσι ἡ πτυχολογία καὶ οἱ φωτισκιάσεις ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ βασικὸ σκοπὸ τους, ποὺ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου, καὶ τείνουν νὰ ἀποκτήσουν ἓνα χαρακτήρα διακοσμητικὸ. Ἡ παρατήρηση αὐτῆ, ποὺ γίνεται γιὰ τὴν Καστάνια, ἰσχύει γενικότερα γιὰ τὴν τέχνη τοῦ ὕστερου 12ου αἰώνα καὶ γιὰ τις ἐπιβιώσεις της.

Μιὰ ἄλλη ὁμοιότητα μὲ τὸ Μονάγρι εἶναι τὸ ἐπίμηκες σχῆμα τῶν ἐπιφανειῶν ποὺ προσφέρονται γιὰ κάλυψη, πράγμα ποὺ συντελεῖ κατ' ἀνάγκη στὴν ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν.² Οἱ λύσεις ἐν τούτοις ποὺ δόθηκαν στὸ ἓνα καὶ τὸ ἄλλο μνημεῖο εἶναι διαφορετικές. Ἔτσι ἐνῶ στὸ Μονάγρι οἱ μορφές μακραίνουν κατ' ὕψος καὶ γίνονται κατὰ τὸ δυνατόν παράλληλες ἢ μία μὲ τὴν ἄλλη γιὰ νὰ προσαρμολοσοῦν στὸ ἐπίμηκες σχῆμα τῶν ζωγραφικῶν ἐπιφανειῶν, στὴν Καστάνια ὅταν οἱ ἐπιφάνειες εἶναι στενόμακρες δίνονται διαφορετικὲς λύσεις πέρα ἀπὸ τὴ γενικὴ ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν. Στὴ Γέννηση καὶ τὴν Ἀνάσταση ἐξαίρεται καὶ γενικότερα μεγεθύνεται μόνο ἡ κεντρικὴ μορφή, καὶ τοῦτο σὲ βῆρος τῶν δευτε-

1. Πρβ. Boyd, Monagri, DOP 1974, 318-319: «elongated two-dimensional figures» καὶ «rarely is the mass of the body defined or the nature of the material suggested». Καὶ πέρα κάτω: «extremely elongated figures» καὶ «attenuated figure style».

2. Πρβ. Boyd, Monagri, DOP 1974, 318-319: «elongated two-dimensional figures, which are lined up across the front of the picture plane, and, with the exception of the Koimesis, compressed into the tall vertical format of the composition».

ρευουσῶν (πίν. XVI, XVII). Συγχρόνως οί δύο ἐπιμήκεις λωρίδες τῆς ἐπιφάνειας, πού μένουν ἑκατέρωθεν τῆς κεντρικῆς μορφῆς, καλύπτονται ὄχι μὲ τὴν ἐπιμήκυνση τῶν δευτερευουσῶν μορφῶν ἀλλὰ μὲ τὴ στιχηδὸν καθ' ὕψος διάταξη ἢ δευτερευουσῶν μορφῶν ἢ καὶ δλόκληρων δευτερευουσῶν συνθέσεων πού εἰκονίζονται σὲ κλίμακα πάντως μικρότερη ἀπὸ τὴν κεντρικὴ μορφή.¹ Στὴ Βάπτιση (πίν. XVIII), ὅπου ἡ κεντρικὴ μορφή δὲν διαφέρει πολὺ σὲ μέγεθος ἀπὸ τὶς δευτερεύουσες, τοποθετεῖται αὐτὴ χαμηλότερα ἐνῶ οἱ δευτερεύουσες μορφές τὴν πλαισιώνουν τοποθετούμενες πάλι ἢ μία πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη καὶ λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὴν ἄλλη σὲ μία πάλι στιχηδὸν καθ' ὕψος διάταξη. Στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου τέλος (XIX) ἡ λύση πού δόθηκε ἦταν νὰ χωριστεῖ οὐσιαστικὰ ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σὲ δύο μέρη, ἓνα μεγαλύτερο ἐπάνω μὲ τὴν κυρίως Γέννηση τοῦ Προδρόμου καὶ ἓνα μικρότερο κάτω μὲ τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους. Ἔτσι οἱ συνθέσεις στὴν Καστάνια φαίνονται νὰ ἔχουν μιὰ συγκρότηση πολὺ πῶ σύνθετη καὶ ὀργανωμένη ἀπὸ τὸ Μονάγρι, ὅπου παρουσιάζουν μιὰ παρατακτικὴ διάταξη τῶν μορφῶν πολὺ χαλαρῆ.

Τὸ σύστημα πού ἐφαρμόσθηκε στὴ Γέννηση καὶ τὴν Ἀνάσταση τῆς Καστάνιας εἶχε ἤδη ἐμφανισθεῖ ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 12ου αἰῶνα στὴν ὁμάδα τῶν χειρογράφων Vaticanus Gr. 1162 (Ἐπιτομὴ τοῦ Μοναχοῦ Ἰακώβου τῆς Μονῆς Κοκκινόβαφου) καὶ Urbinatus Gr. 2.² Τὸ σύστημα αὐτὸ ἀνήκει κατ' ἐξοχὴν στὸν 12ο αἰῶνα.

6. Ἡ συμμετρία τῶν συνθέσεων καὶ ἡ ἔξαρση τῆς κεντρικῆς μορφῆς

Ὅπως ἐπανειλημμένα τονίσθηκε, ἡ κεντρικὴ μορφή ὅλων τῶν σκηνῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου, παίρνει μιὰ ἀξονικὴ θέση καὶ γύρω της δια-

1. HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975), 537, 557, 561: «*étagement des personnages*».

2. DEMUS, Sicily (1949), 397 (βλ. ἀνωτέρω περὶ εἰκονογραφίας τῆς Γεννήσεως, σ. 65 σημ. 2). LAZAREV, Storia (1967), 192, γιὰ τὸν Urbinatus Gr. 2: «*Invece di disporre le figure e gli oggetti in senso orizzontale, il miniaturista li pone in senso verticale, per cui il momento spaziale non è affatto sottolineato*». WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), 278, πάλι γιὰ τὸν Urbinatus Gr. 2: «*Another new trend is a certain ornamental quality achieved by dividing the miniature surface into smaller units on a two-dimensional plane with an almost complete disregard of spacial relationships*». Ἡ HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo (1975) 537, παρατηρεῖ: «*La manière dont, à Kurbinovo, les personnages situés les uns derrière les autres s'étagent dans le plan plutôt qu'ils ne se succèdent en profondeur est courante à l'époque*». Θεωρεῖ δὲ ὡς χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὴ Βάπτιση τῆς Μαυριώτισσας (ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Μαυριώτισσα, 1967, πίν. 49 καὶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Μαυριώτισσα, ΑΕ 1978, πίν. 46β, ὅπου ὅμως ἡ χρονολόγησις εἶναι ἴσως πολὺ πρῶιμη). Θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ ποῦμε γιὰ τὴν Καστάνια, ὅπως καὶ γιὰ τὴ Μαυριώτισσα, ὅτι ὑπάρχουν συγχρόνως καὶ *étagement des personnages* καὶ *succession en profondeur* μέσα στὴν ἴδια σύνθεση. Γιατὶ καὶ μὲν οἱ μορφές καὶ οἱ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὲς συνθέσεις στοιβάσσονται ἢ μία πάνω στὴν ἄλλη (Ἀνάσταση καὶ Γέννηση), συγχρόνως ὅμως αὐτές πού εἶναι χαμηλότερα ἐπικαλύπτουν τὸ κάτω μέρος αὐτῶν πού εἶναι ψηλότερα καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. Ἀλλὰ καὶ αὐτὴ ἡ ἀρχὴ ἔχει τὴν ἐξάρεσή της, γιατί στὴ Γέννηση ἡ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὴ σύνθεση τῶν βωσικῶν δὲν ἐπικαλύπτεται ἀπὸ τὴν ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὴ σύνθεση τοῦ λουτροῦ, πού βρίσκεται πῶ κάτω.

τάσσεται σὲ αὐστηρὴ συμμετρία ἢ ὑπόλοιπη σύνθεση. Ἡ κεντρικὴ μορφή, ἐκτός ἀπὸ τὴν ἔξαρση πού τῆς προσδίδει αὐτὴ καὶ μόνο ἡ ἀξονικὴ καὶ συμμετρικὴ τοποθέτησή της, ἐξαιρέται ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ δύο πρόσθετα στοιχεῖα: τὸ γεγονός ὅτι εἰκονίζεται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σὲ κλίμακα πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὴς ὑπόλοιπες μορφές τῆς συνθέσεως καὶ τὸ γεγονός ὅτι πλασιώνεται πάντοτε ἀπὸ κάποιον μεγαλύτερον καὶ συνήθως φωτεινὸ σχῆμα, εἴτε μάντορλα εἴτε ὑποκατάστατο μάντορλας, πού ἀφ' ἑνὸς μὲν τὴν τονίζει καὶ ἀφ' ἑτέρου παρεμβάλλεται δημιουργώντας μιὰ ἀπόσταση, ἓνα ἐλεύθερο χῶρο, ἀνάμεσα σ' αὐτὴν καὶ τὴς δευτερεύουσες μορφές.

Ἔτσι στὴν Ἀνάσταση (πίν. XVII) καὶ τὴν Ἀνάληψη (πίν. X) ὑπάρχει ἡ μάντορλα, στὶς Γεννήσεις (πίν. XVI, XIX) ἢ στρωμνὴ τῆς μητέρας, στὴ Βάπτισι (πίν. XVIII) ὁ Ἰορδάνης. Στὴ Σταύρωση (πίν. Γ, XIV) τὴν ἴδια λειτουργία ἀσχεῖ ὁ σταυρός, πού καὶ μὲν ἡ ἐπιφάνειά του εἶναι μικρὴ καὶ σκούρα ἀλλὰ τὸ ὕψος του εἶναι μεγάλο καὶ ἔτσι ἐπιτυγχάνεται τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Εἰδικὰ μάλιστα στὴν Καστάνια ἢ ὑπερφύωση τοῦ σταυροῦ εἶναι μεγαλύτερη τοῦ συνήθους λόγῳ τῆς μορφῆς πού ἔχει τὸ τύμπανο τοῦ δυτικοῦ τοίχου, πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι ζωγραφισμένη ἡ Σταύρωση.¹

Τὸ συμμετρικὸ αὐτὸ σύστημα, μὲ τὸ ὁποῖο ἐξαιρέται ἡ κεντρικὴ μορφή, προσιδιάζει σὲ μιὰ τέχνη ἀφηρημένη καὶ ὑπάρχει ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ.² Στὸ 12ο αἰῶνα καὶ τὴς ἐπιβιώσεις του τὸ σύστημα αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀγαπητό.³

7. Ἡ στατικότητα τῶν σωμάτων

Στὴν Καστάνια οἱ μορφές ἀποδίδονται στατικὲς καὶ συγκρατημένες καὶ μὲ πολὺ λίγη κίνηση. Ἐπίσης ὅπου γίνεται προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ κίνηση τὸ ἀπο-

1. Βλ. πίν. Γ καὶ 14.

2. GRABAR, *Martyrium*, II (1946), 191-193, ὅπου παραπέμπει σὲ προγενέστερη μελέτη του, A. GRABAR, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, *CArch* 1945, 15-34, πίν. I-IV. KITZINGER, *Early Medieval Art in the British Museum* (1955), 10, 14, 15, 27-29. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making* (1977), 7-8: «An abstract geometric pattern imposed from outside and based on a repetition of nearly identical units on either side of a central axis. Clearly this pattern is designed with a view to a direct impact on the beholder» γιὰ γλυπτὰ 4ου αἰῶνα στὴν ἀψίδα τοῦ Κωνσταντινίου. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ ἐδῶ. Βλ. ἐπίσης αὐτόθι, 32 καὶ 33.

3. Willoughby, εἰς COLWELL — WILLOUGHBY, *Karahissar* (1936), I, 125: «Rigorously symmetrical compositions with their figures tending to the frontal position, seem close to the earlier Cappadocian examples» καὶ πέρα κάτω «slavishly symmetrical». DEMUS, *Sicily* (1949), 407: «The contracted compositions of the Old Testament obey the principles of lifeless symmetry to which were sacrificed both the logical development of the narrative and the organic life of form» γιὰ τὴν Palatina. HADERMANN-MISGUCH, *Kurbinovo* (1975), 530, 535, 561. DJURIC, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976, 171: «La répartition des figures et toute la composition montrent un désir de symétrie stricte» γιὰ τὴν Palatina.

τέλεσμα είναι μιὰ κάποια δυσκαμψία, ὅπως π.χ. στοὺς ἀγγέλους τῆς Βαπτίσεως ἢ τοὺς ἀποστόλους τῆς Ἀναλήψεως ἢ ἀκόμα τὸν Χριστὸ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVIII, VIII, XI, XVII). Ἐξάιρεση ἀποτελεῖ ἡ Σταύρωση (πίν. Γ, XIV, XXXIV, XXXV), ὅπου στὶς Κόρες Σιδῶν καὶ ἀκόμα περισσότερο στὸν ἐκατόνταρχο, παρ' ὅλο πὺ ὑπάρχει κίνηση, ἡ κίνηση αὐτὴ ἀποδίδεται μὲ μεγάλη φυσικότητα καὶ χωρὶς ἕχνος δυσκαμψίας.

Μιὰ ὀρισμένη δυσκαμψία τῶν σωμάτων ἀποδίδει δίκαια ὁ Weitzmann σὲ ἔργα δυτικὰ ἢ δυτικίζοντα.¹ Ὑπάρχει ὅμως καὶ σὲ ἀνατολικά ἔργα τοῦ 12ου αἰώνα, ἐλαφρότατη στὴν ἀρχὴ καὶ ἐντονότερη ὅσο προχωρεῖ ὁ καιρὸς. Παρουσιάζεται ἀνεπαίσθητη καὶ γοητευτικὴ στὴν Palatina (1154-1166 μ.Χ. κατὰ τὸν Demus καὶ 1140-1150 μ.Χ. κατὰ τὴν Beck) καὶ τὸ Pskov (1156 μ.Χ.), αὐξανόμενη στὸ δεύτερο ζωγράφο τῆς Ἐγκλειστρας (1200 μ.Χ.) καὶ τὸν δεύτερο ζωγράφο στὸ Μονάγρι (ἀμέσως μετὰ τὸ 1200 μ.Χ.), ἀποξηραμένη πιά στὸν Ἅγιο Γιώργιο Κουβαρᾶ (13ος αἰ.), καὶ ἀκόμα πιὸ ἀποξηραμένη στὴ Μελίντρα Ἐρμιόνης (13ος αἰ.).² Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἐξελικτικὴ πορεία καὶ πολὺ κοντὰ στὴν Ἐγκλειστρα καὶ τὸ Μονάγρι βρίσκεται ἡ Καστάνια.

Μιὰ σχετικὴ δυσκαμψία, πὺ βρίσκεται ἀκόμα πιὸ κοντὰ στὴ δυσκαμψία τῆς Καστάνιας, ὑπάρχει στὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557), πὺ ὅμως χρονολογεῖται στὸ β' τέταρτο τοῦ 12ου αἰώνα.³

8. Οἱ συνιζήμενες μορφὲς κάτω ἀπὸ κοινὰ περιγράμματα

Παράλληλα μὲ τὴν ἀγαλαματώδη αὐτάρκεια, τὴ χαρακτηριστικὴ τοῦ 11ου αἰώνα, πὺ ἔχουν οἱ μορφὲς στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX)⁴, παρουσιάζεται στὴν Καστάνια τὸ φαινόμενο ἐκεῖνο, ὅπου δύο ἢ περισσότερες μορφὲς ἐπικαλύπτουν πυκνὰ ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, ἔτσι πὺ τὰ ἐπὶ μέρους περιγράμματα τοὺς συγχέονται καὶ οἱ ἴδιες φαίνονται σὰν συνιζήμενες σὲ μιὰ συμπαγὴ μάζα μὲ ἕνα

1. WEITZMANN, Crusader Kingdom, DOP 1966, 54.

2. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), εἰκ. 157 καὶ 158 (γιὰ τὴν Palatina σὲ σύγκριση μὲ τὸ Monreale). UNDERWOOD, Kariye (1975), εἰκ. 7 (γιὰ τὸ Pskov). BON, Bisanzio (1975), πίν. 63 (γιὰ τὸ Pskov, κυρίως ὁ τελευταῖος ἀπόστολος δεξιὰ). MAGUIRE, Convention, DOP 1974, εἰκ. 12 (γιὰ τὸ Pskov, κυρίως ὁ Πέτρος). MAGUIRE, Soffow, DOP 1977, εἰκ. 63 (γιὰ τὸ Pskov). MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 33, 35, 36 (γιὰ τὴν Ἐγκλειστρα). BOYD, Monagri, DOP 1974, εἰκ. 20, σ. 318 (γιὰ τὸ Μονάγρι). ΜΟΥΤΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαρᾶ, ΔΧΑΕ, 1975-1976, πίν. 73-74, 75, 76 (γιὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κουβαρᾶ). ΑΔ 22, 1967, Χρονικά, πίν. 28α-β καὶ 29α, γ, δ (γιὰ τοὺς Τεξίαρχους στὴ Μελίντρα Ἐρμιόνης).

3. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), πίν. 142 c-d. FRIEND, Evangelists, Art Studies 1927, εἰκ. 144-147 καὶ 1929, 113-147. Τὸ χειρόγραφο αὐτὸ χρονολογεῖται τελευταῖα ἀπὸ τὴ Weyl-Carr στὸ β' τέταρτο τοῦ 12ου αἰ. (WEYL-CARR, Rockefeller-McCormick, 1978, 120). Βλ. ἐπίσης FURLAN, Codici greci della Marciana, II (1979), πίν. II-III, εἰκ. 4-7.

4. Βλ. σχετικὰ ἀνωτέρω γιὰ τὴν ὑπέρβαση τῶν περιθωρίων ἀπὸ τὶς μορφὲς καὶ τὴν ἐπικάλυψη τῶν μορφῶν ἀπὸ τὰ περιθώρια σ. 183.

κοινό εξωτερικό περίγραμμα. Οί ομάδες αυτές πολλές φορές δὲν ξεπερνοῦν τὸ μέγεθος μιᾶς κανονικῆς μορφῆς. Τὸ φαινόμενο εἶναι πολὺ συνηθισμένο στὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ 12ου αἰώνα.¹ Μὲ ἓνα τέτοιο σχῆμα εἰκονίζονται συνήθως στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα οἱ Κόρες Σιῶν τῆς Σταυρώσεως καὶ τῆς Ἀποκαθλώσεως. Μὲ ἓνα τέτοιο σχῆμα εἰκονίζονται ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης στὴ Σταύρωση τοῦ χειρογράφου Ἀθηνῶν 93.²

Στὴν Καστάνια μὲ αὐτὸ τὸ σχῆμα εἰκονίζονται οἱ τρεῖς μάγοι τῆς Γεννήσεως καθὼς καὶ οἱ δύο βοσκοὶ (πίν. XXXII, XXXIII). Στὴ Σταύρωση ὅμως οἱ Κόρες Σιῶν εἶναι ἀποδομένες μὲ πολλὴ φυσικότητα καί, παρ' ὅλο πὺ ἀποτελοῦν μιὰ σφιχτοδεμένη ομάδα, διατηροῦν συγχρόνως τὴν αὐτοτέλειά τους ἢ κάθε μία (πίν. XXXIV). Ἐτσι φαίνονται εἰκονογραφικὰ τουλάχιστον πολὺ πρωιμότερες ἀπὸ τὶς Κόρες Σιῶν τῆς Aquileia ἢ τοῦ Ἁγίου Μάρκου Βενετίας. Πολὺ πὺ πυκνὰ ὀργανωμένοι εἶναι οἱ στρατιῶτες τῆς Σταυρώσεως (πίν. XXXV). Ὅμως ἡ κανονικὴ στοίχισή τους δὲν ἐπιτρέπει οὔτε σ' αὐτοὺς τὴ δημιουργία τῆς ἐντυπώσεως τῶν συνιζημένων μορφῶν.³

Ἐκτός ἀπὸ τοὺς μάγους καὶ τοὺς βοσκούς τῆς Γεννήσεως ἓνας συμφυρμὸς τῶν μορφῶν πολὺ ἔντονος ὑπάρχει ἐπίσης στὴν Καστάνια σὰ δύο ἡμιχόρια τῶν Ἀποστόλων τῆς Ἀναλήψεως, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν πολλὲς ἐπικαλύψεις (πίν. VIII, XI).

Ὁ συμφυρμὸς τῶν μορφῶν καὶ οἱ ἐπικαλύψεις γενικότερα καθὼς καὶ οἱ μορφὲς πὺ παρουσιάζονται συνιζημένες σὲ περιγεγραμμένα σχήματα συμβαδίζουν μὲ ἓνα χαρακτῆρα ἐπισεσυρμένης γραφῆς, πὺ παίρνει ἡ ζωγραφικὴ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.⁴ Στὴν Καστάνια, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι οἱ μορφὲς εἶναι ἢ πάρα πολὺ στατικὲς ἢ κάπως δύσκαμπτες, ὅμως ἡ τεχνικὴ παρουσιάζει κατ'ἀλοιπα ἀπὸ μιὰ ζωγραφικὴ μὲ χαρακτῆρα ἐπισεσυρμένης γραφῆς ὅπως στὸ

1. DEMUS, Sicily (1949), 418: «Figures with merged silhouettes». KITZINGER, Monreale (1960), 78: «Some of the persons of the second half of the twelfth century in Macedonia show particularly clearly the tendency to weld figures together into a single agitated pattern...». Ἐπίσης λέει ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς εἶναι πολὺ συχρὸς κυρίως στὸ Monreale καὶ τὴν Καππαδοκία. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 302, 323, 328. DALLA BARBA BRUSIN - LORENZONI, Aquileia (1968), 60. MORGAGNI-SCHIFFRER, Aquileia (1972), 329 καὶ 332. ANDBERG, Filetino, Institutum Romanum Norvegiae (1969), 136.

2. Πρβ. τὶς Κόρες Σιῶν στὴν Ἀποκαθῆλωση τῆς Aquileia (GIOSEFFI - BELLUNO - CIOL, Aquileia, 1976, Ἀποκαθῆλωση) καὶ τὶς Κόρες Σιῶν στὴ Σταύρωση τοῦ Ἁγίου Μάρκου Βενετίας (BETTINI, Mosaici di San Marco, 1968, πίν. 55. DEMUS, Decoration, 1947, εἰκ. 53). Γιὰ τὴ Σταύρωση στὸ Ἀθηνῶν 93 βλ. ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΠΑΣΧΟΥ, Εὐαγγέλια Ἀθηνῶν (1978), εἰκ. 654 καὶ CONSTANTINIDES, Athens 93, ΔΧΑΕ 1977-1979, πίν. 82.

3. Ἀντίθετα στὴν Πάτμο οἱ στρατιῶτες παρουσιάζουν συμφυρμὸ, γιὰτὶ δὲν ἔχουν πολὺ κανονικὴ διάταξη καὶ γιὰτὶ βρίσκονται κάπως μακριὰ ἀπὸ τὸν θεατῆ, στὸ βῆθος τοῦ πίνακα. Βλ. ΟΡΑΑΝΔΟΥ, Πάτμος (1970), πίν. 21.

4. GRABAR, Byzance (1963), 82. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 329. HADERMANN-MISGUTCH, Tendances expressives, Byzantion 1965, 437.

Monreale και την Aquileia.¹ Αυτό φαίνεται καθαρά κυρίως από τις μακρόσυρτες γραμμές που αποδίδουν την πτυχολογία των αποστόλων στην 'Ανάληψη και από τις συνοπτικές παρυφές που δέν παρακολουθούν τις πτυχές των ύφασμάτων. Στην Καστάνια υπάρχουν μεμονωμένα τα στοιχεία μιζς έπισεσυρμένης γραφής αλλά σαν μια ανάμνηση, τελείως δύσκαμπτα και αποξηραμένα, σαν απολιθωμένα, χωρίς τον ρέοντα χαρακτήρα εκείνης.

9. Το ανάποδο φτερό

Στους άγγέλους που δορυφορούν την Παναγία τής άψίδας (πίν. II, III, IV), στους άγγέλους τής Βαπτίσεως (πίν. XVIII) και στους άγγέλους τής Γεννήσεως (πίν. XVI) το ένα από τα δύο φτερά είναι γυρισμένο ανάποδα και κρύβεται πίσω από το φωτιστέφανο χωρίς να προβάλλει ή άκρη του από την άλλη μεριά. Το ανάποδο φτερό είναι πολύ αγαπητό στον 12ο αιώνα, έμφανίζεται από νωρίς στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Βουλγαροκτόνου και ακόμα παλαιότερα, στην παλαιохριστιανική έποχή.² Παρουσιάζεται σε δύο παραλλαγές. Στη μία εικονίζεται όλόκληρο το φτερό, ενώ στην άλλη ζωγραφίζεται μόνο ή άρχή του μπρός από το φωτιστέφανο ενώ από την άλλη μεριά του φωτιστέφανου δέν ζωγραφίζεται τίποτε. Έτσι εικονίζεται και εδώ στην Καστάνια.

Το ανάποδο φτερό γενικά οι Megaw και Hawkins το θεωρούν ότι προέρχεται από κεινιμένες μορφές, ότι δηλώνει πώς ο άγγελος μόλις έχει φθάσει, πώς βρίσκεται ακόμα έν κινήσει και πώς τα πόδια του μόλις έχουν άγγιξει το έδαφος.³ Αν πράγματι ή έννοια του ανάποδου φτερού ήταν άρχικά αυτή, την

1. Βλ. σελ. 187 σημ. 4.

2. Πρβ. Koca Kalessi 'Ισαυρίας (THIERRY, Koca Kalessi, CArch 1957, εικ. 4, σ. 93), το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' (LAZAREV, Storia, 1967, εικ. 119), το Δαφνί (LAZAREV, Storia, 1967, εικ. 275), την Tokali Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 110), τη Nerezi, (Unesco, Jugoslavia, 1955, πίν. X), την Palatina (DEMUS, Sicily, 1949, πίν. 11 A, 17, 18, 19 A, 39, 41 B, 44), τη Martorana (DEMUS, αυτόθι, πίν. 46, 49 A, 53 A-B, 55, 56), το Monreale (αυτόθι, πίν. 62, 63, 69 B, 72, 74 B, 76 A, 76 B, 97 A, 103, 104, 108, και KITZINGER, Monreale, 1960, πίν. 34, 35, 57, 86, 87, 88, 89, εικ. 2, 3, 22, 42, 47, 53), το Kurbinovo (HARDERMANN-MISCUICH, Kurbinovo, 1975, πίν. 17, 18, 36), τους 'Αγίους 'Αναγύρους Καστοριάς (ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά, 1953, πίν. 2, 6, 7, 14, 15), τον 'Αγιο Νικόλαο τον Κασνίτζη (αυτόθι, πίν. 48, 53), την Παναγία Μαυριώτισσα (αυτόθι, πίν. 78, 81, 84), τον 'Αγιο Στέφανο Καστοριάς (αυτόθι, πίν. 91, 92), τον 'Αη-Στρατηγο Μπουλαριών (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάχη, 1964, σ. 34, σημ. 4, πίν. 27 B), το Τρίκωμο (ΠΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Masterpieces, 1965, πίν. XXII), το Περαχωριό (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, εικ. 3, 5, 6), την 'Εγκλείστρα (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 45), την 'Αράκω (Unesco, Cyprus, 1963, πίν. XV), την κρύπτη τής Μητροπόλεως τής Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, Σταύρωση και 'Αποκαθήλωση), τα χέρουβειμ τής Μονής Kintzvići (VELMANS, Kinevisi, CArch 1978, εικ. 4 και 5), τη Soporocani (Unesco, Jugoslavia, 1955, πίν. XV), τη Bojana (Unesco, Bulgaria, 1961, πίν. V) κ.ά.

3. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 293 σημ. 35 και σ. 320, όπου ή στάση αυτή ονομάζεται «alighting position». Είναι δηλαδή ή στιγμή τής άφίξεως, όπως εικονίζεται και στην άρχαία τέχνη, π.χ. στη Νίκη του Παιωνίου.

ἔχασε σιγά-σιγά, γιατί τὸ βρίσκομε καὶ σὲ τελείως στατικὲς μορφές.¹ Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Demus παλαιότερα δὲν τὸ εἶχε συσχετίσει μὲ κεινημένες μορφές, ἀλλὰ μὲ μορφές εἰκονιζόμενες ἀπὸ τὸ πλάι καὶ προσκλίνουσες μὲ σεβασμὸ. Ὅταν δὲ τὸ φτερό δὲν συνεχίζεται ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ φωτοστέφανου, ὁ Demus τὸ ἐξήγησε ὅτι σημαίνει πὼς χάνεται πίσω ἀπ' αὐτό.² Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ προϋποθέτει βέβαια πὼς τὸ φτερό βρίσκεται σὲ μιὰ θέση κατακόρυφη πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῆς συνθέσεως ἢ σὲ μιὰ θέση πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγέλου καὶ παράλληλη πρὸς αὐτό, ἔτσι ὥστε νὰ ἐπικαλύπτεται εἴτε ἀπὸ τὸ κεφάλι καὶ τὸ φωτοστέφανο εἴτε καὶ ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγέλου. Αὐτὴ εἶναι μιὰ εὐλογία ἐρμηνεία ὡς πρὸς τὴν ἀρχικὴ προέλευση τῆς παραλλαγῆς κατὰ τὴν ὁποία τὸ φτερό δὲν συνεχίζεται ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ φωτοστέφανου. Ἀργότερα βέβαια κατέληξε νὰ εἶναι ἓνα μοτίβο τυποποιημένο. Νομίζω δηλαδὴ ὅτι στὸ Monreale εἶναι ἤδη τυποποιημένο καὶ χωρὶς ἰδιαίτερο περιεχόμενο. Στὴ Βάπτιση τῆς Καστάνιας εἶναι δύσκολο νὰ ἐρμηνευθεῖ, ἐκτὸς ἂν φαντασθοῦμε τοὺς δύο ἀγγέλους σὲ πολὺ μεγάλη ἀπόσταση μεταξύ τους, πράγμα ποὺ δὲν εἶναι ἀδύνατο, γιατί ὁ ἓνας ἀγγελος εἰκονίζεται πολὺ ψηλότερα ἀπὸ τὸν ἄλλον. Τέλος στὴ Βάπτιση τοῦ Παντελεήμονος β,³ ποὺ εἴχαμε συγκρίνει προηγουμένως μὲ τὴν Καστάνια, μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἡ ἐρμηνεία ὅτι τὸ φτερό εἶναι γυρισμένο πρὸς τὰ κάτω, πίσω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγέλου, σὲ μιὰ θέση παράλληλη πρὸς αὐτό.

10. Οἱ λόφοι-πλαίσια

Χαρακτηριστικοὶ γιὰ τὸ δευτέρου ἡμισιοῦ τοῦ 12ου αἰώνα εἶναι οἱ λόφοι τοῦ τοπίου, τοὺς ὁποίους ἀποδίδει ὁ ζωγράφος ἔτσι ὥστε νὰ φαίνονται σὰν καμπύλα διάχωρα ἢ πλαίσια, μέσα στὰ ὁποῖα περικλείονται οἱ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὲς συνθέσεις τῆς κάθε εἰκόνας. Τὰ περιγράμματα τῶν διαχώρων αὐτῶν ἐπαναλαμβάνουν τὰ σχήματα τῶν ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικῶν συνθέσεων ποὺ περικλείουν σὰν νὰ ἦταν ἀπλουστευμένες μεγεθύνσεις τους. Ἐπειδὴ μάλιστα πολλὲς φορὲς τὰ περιγράμματα τῶν λόφων αὐτῶν ἀποδίδονται μὲ πολλαπλὲς καμπύλες, δίνουν τὴν ἐντύπωση ἢ ὅτι τὰ εἰκονιζόμενα σχήματα ἀποτελοῦν τομὲς τῶν λόφων ἢ ὅτι οἱ ἐπάλληλες καμπύλες εἶναι σὰν ἠχητικὰ κύματα ποὺ πάλλονται καὶ ἀπηχοῦν τὶς κινήσεις τῶν περικλειόμενων μορφῶν.⁴

1. KITZINGER, Monreale (1960), πίν. 2, 34, 35, 86, 87, 88, 89.

2. DEMUS, Sicily (1949), 79 καὶ 313. Τὸ σχῆμα αὐτὸ σχολιάζεται καὶ εἰς LAFONTAINE-DOSOGNE, Güllü Dere, Byzantion 1965, 190, εἰκ. 12. Βλ. καὶ LAFONTAINE-DOSOGNE, Theophanies-Visions, Synthronon 1963, σμ. 17.

3. Θεσσαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 309.

4. Willoughby, εἰς GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick (1932), III, πίν. 82-83, ὅπου ἀναφέρονται ἀνάλογα παραδείγματα στὴ Σταύρωση τοῦ χειρογράφου τοῦ Rabbula καὶ στὴ Σταύρωση

Στην Καστάνια υπάρχουν τέτοιοι λόφοι-πλαίσια ἀφ' ἑνὸς μὲν στὴ Γέννηση (πίν. XVI, XXX, XXXI, XXXIII), ὅπου ἔγινε ἡδὴ λόγος, καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴ Βάπτιση (πίν. XVIII). Ἐποδίδονται καὶ ἐδῶ μὲ πολλαπλές καμπύλες. Ἐπίσης τὸ σχῆμα τους κανονίζεται ἀνάλογα μὲ τὸ σχῆμα ποῦ ἔχει ἡ σύνθεση τὴν ὁποία πλαισιώνει ὁ καθέννας· στενὴ ἢ φιοῦρα τοῦ νεαροῦ μάγου, στενὸ τὸ βουνοῦ πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι του· πλατύτερο τὸ σπῆλαιο, πλατύτερο καὶ τὸ βουνοῦ ἀπὸ πίσω· λοξὴ ἢ στρωμνὴ τῆς Παναγίας, λοξὸ καὶ τὸ ἀντίστοιχο βουνοῦ· τριγωνικὴ ἢ σύνθεση τοῦ λουτροῦ, τριγωνικὸς καὶ ὁ λόφος ποῦ ἔχει γιὰ φόντο· σκύβουν οἱ ἀγγελοι τῆς Βαπτίσεως, γέρνει καὶ τὸ βουνοῦ ποῦ τοὺς πλαισιώνει.¹

11. Ἡ ἐλαστικότητα μερικῶν περιγραμμάτων

Ἐορισμένα περιγράμματα στὴν Καστάνια παρουσιάζουν μιὰ ἐλαστικότητα, ποῦ δὲν δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴ φύση τους. Αὐτὸ γίνεται γιὰ λόγους αἰσθητικούς, γιὰ νὰ ἐναρμονίζονται οἱ συνθέσεις μὲ τὸ πλαίσιο τους ἢ γιὰ νὰ ἐναρμονίζονται

τῶν Sancta Sanctorum. DEMUS, Sicily (1949), 133, 359, 397, 418-419, εἰκ. 17, 55, 66 C, 67 B, 69 B, 72, 80 A, 87 B, 90 B, 91 B, 95 A, 96 A, 98 A, 98 B. KITZINGER, Monreale (1960), 87 καὶ 98, πίν. 10, 16-17, 19-20, 59, 71. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 315-316. HADERMANN-MISGÜICH, Tendances expressives, Byzantion 1965, 423, 436, 438, 441, 448, πίν. II, IV-VI. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, 149, 199. HADERMANN-MISGÜICH, Kurbino (1975), 26, 37, 131, 135, 147, 163, 492, 503, 529, 533, 557. DEMUS, Kariye (1975), 128. HADERMANN-MISGÜICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 274, ποῦ θεωρεῖται ὅτι οἱ ρίζες τῆς ἰδιομορφίας αὐτῆς καθὼς καὶ ἄλλων πολλῶν ἰδιομορφιῶν τοῦ 12ου αἰῶνα βρισκονται στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β'. Ὁ τρόπος ἡμῶς αὐτὸς τῆς πλαισιώσεως τῶν μορφῶν μέσα σὲ ἀντίστοιχα σχήματα τοῦ ποτίου εἶναι πολὺ παλαιότερος. Οἱ πρόδρομοι του βρισκονται στὴν τέχνη τῆς ἀρχαιότητος. Πρβ. προχειρῶς τὸ χειρόγραφο Vergilius Romanus (WEITZMANN, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei, 1977, πίν. 14), τὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἀρχελάου τῆς Πιρήνης μὲ τὴν ἀποθέωση τοῦ Ὁμήρου (Cook, Greek and Roman Art in the British Museum, 1976, 147-148, εἰκ. 114), ἢ ὁρισμένες μινωικὲς καὶ κυκλαδικὲς τοιχογραφίες (Thera and the Aegean World, 1978, πίν. N, O, E καὶ F). Ἀντίστοιχα ὁ τρόπος αὐτὸς ἐπιβιώνει καὶ σὲ πολὺ μεταγενέστερες ἐποχές. Πρβ. τὸν Greco (DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, 248). Ἡ πρβ. π.χ. τὸν νεώτερο ζωγράφο Blake, ὁ ποῖος μᾶλλον ἔχει δανεισθεῖ τὴν ἰδέα ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ἀρχαιότητος (WILTON, Blake and the Antique, British Museum Yearbook, 1976, εἰκ. 243, 241). Στὸ β' ἡμισὴ πάντως τοῦ 12ου αἰῶνα τὰ παραδείγματα ἀφθονοῦν. Πρβ. ἐκτὸς τῶν ἄλλων τὸ Pskov (UNDERWOOD, Kariye, 1975, εἰκ. 5, καὶ MAGUIRE, Sortow, DOP 1977, εἰκ. 63), τὴ Βάπτιση καὶ τὴν Προσευχὴ στὴ Γεσημανῆ τῆς Nereditsa, (LAZAREV, Murals and Mosaics, 1966, πίν. 102 καὶ 107), τὴ Δευτέρα Παρουσία στὸν Ἅγιο Δημήτριο τοῦ Vladimir (LAZAREV, Murals and Mosaics, 1966, εἰκ. 65), τὴ Μεταμόρφωση στὴν Caricli Kilisse (RESTLE, Asia Minor, 1967, πίν. 204), τὴν Aquileia (GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia, 1976, Σταύρωση καὶ Ἐπιτάφιος Ὁρθός), τὸ χειρόγραφο Rockefeller-McCormick (Willoughby, εἰς GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller-McCormick, 1932, I, Σταύρωση στὸ φ. 33 v, Γέννηση στὸ φ. 9 r, Βάπτιση στὸ φ. 10 v, δευτέρη Γέννηση στὸ φ. 59 r, καὶ κυρίως τὸν Ἄθω στὸ φ. 54 v, τὴν Ἀνάσταση στὸ φ. 85 v καὶ τὴν Εὐλόγηση τῶν Ἀποστόλων στὸ φ. 84 v, καὶ σ. 82-83), τὸ χειρόγραφο Barocci 201 (HUTTER, Bodleian, II, 1978, εἰκ. 142-365 passim).

1. Πρβ. τὴν Ἐγκλιείστρα τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου, ὅπου οἱ λόφοι αὐτοὶ ἔχουν τόσο ἀφηρημένα σχήματα καὶ τόσο πολὺ προσαρμοσμένα στὴς μορφές ποῦ περικλείουν, ὥστε ἀρχικὰ εἶχαν νομισθεῖ ὅτι ἦταν μάντορες καὶ ὄχι λόφοι (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1974, εἰκ. 31, 32, 20, 27-29, 36, 61 καὶ σκόλιο στὴ σελ. 199, σημ. 195). Πρβ. ἐπίσης τὴν Τράπεζα τῆς Πάτμου (ΟΡΑΝΑΝΔΟΣ, Πάτμος, 1970, πίν. 73, 74).

οί ἐπὶ μέρους λεπτομέρειες τῶν συνθέσεων μεταξύ τους. Ἡ ἐλαστικότητα αὐτὴ παρουσιάζεται στὴν Καστάνια στὶς ἐξῆς περιπτώσεις:

1. Στὸ "Ἅγιο Μανδῆλιο (πίν. II), ποὺ καμπυλώνεται γιὰ νὰ παρακολουθήσει τὸ καμπύλο σχῆμα τοῦ τόξου.¹

2. Στὸ βουνὸ τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII) ποὺ κλίνει πρὸς τὰ ἔμπρὸς ὄχι μόνο γιὰ νὰ πλαισιώσει τοὺς ἀγγέλους, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ προσαρμοσθεῖ στὸ καμπύλο πλαίσιο τῆς συνθέσεως.²

3. Στὴ Γέννηση (πίν. Δ, XVI, XXXI), ὅπου ὁ λόφος-πλαίσιο τοῦ λουτροῦ φαίνεται σὰν νὰ ὑποχωρεῖ κάτω ἀπὸ τὸ βᾶρος τῶν βοσκῶν ἀπὸ τὴ μία μεριὰ καὶ σὰν νὰ σπρώχνει καὶ νὰ συμπιέζει τὴ στρωμνὴ τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὴν ἄλλη.³

Αὐτὰ εἶναι προσαρμογές, ποὺ δὲν δικαιολογοῦνται ἀπὸ τὴ φύση τῶν εἰκονιζόμενων μορφῶν, ἐνῶ ἀντίθετα ἄλλες προσαρμογές δικαιολογοῦνται, ὅπως π.χ. οἱ προσκλίνοντες ἄγγελοι τῆς κόγχης ἢ οἱ συγκλίνοντες ἄγγελοι τῆς Ἀναλήψεως.

12. Τὸ χάραγμα τοῦ σχεδίου πάνω στὸ κονίαμα

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προκαταρκτικὴ σχεδίαση, ποὺ γίνεται μὲ siena πρὶν ἀρχίσουν νὰ μπαίνουν τὰ χρώματα καὶ ποὺ εἶδαμε στὴν Παναγία καὶ τὸν ἄγγελο τῆς ἀψίδας, στὴν Παναγία, τὶς Κόρες Σιών καὶ τὸν Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως καὶ στὴ μία ἐπισκέπτρια τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου, φαίνεται ὅτι τουλάχιστον στὴν πτυχολογία καὶ τὶς μεγάλες γραμμὲς τὸ σχέδιο χαραζόταν πάνω στὸ κονίαμα μὲ ἓνα αἰχμηρὸ ὄργανο. Οἱ χαραῖξεις αὐτὲς διακρίνονται καθαρότατα στὴν πτυχολογία τοῦ ἱματίου ποὺ πέφτει ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Ἀποστόλου Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως (πίν. XXVII), καθὼς καὶ στὸ φόρεμα τῆς Παναγίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. XIII), ὅπου τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα, ἡ ἀναδίπλωση τῆς κάτω παρυφῆς καὶ οἱ γωνιώδεις πτυχές πάνω στὴν ἀριστερὴ κνήμη ἔχουν σχεδιασθεῖ μὲ αἰχμηρὸ ὄργανο πάνω στὸ κονίαμα.

Οἱ χαραῖξεις πάνω στὸ κονίαμα ἐχρησιμοποιοῦντο ἀπὸ πολὺ νωρὶς καὶ στὸ τελειωμένο ἔργο δὲν πρέπει νὰ ἦταν ὀρατὲς τουλάχιστον σὲ ἔργα καλῆς ἐποχῆς.⁴ Τὸ ὅτι οἱ χαραῖξεις σκεπάζονταν μὲ τὰ διαδοχικὰ στρώματα χρώματος καὶ δὲν ἦταν ὀρατὲς ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴ χάραξη κατὰ μῆκος τοῦ βραχίονα τοῦ Ἀποστόλου Θωμᾶ τῆς Ἀναλήψεως, ποὺ σχεδὸν δὲν διακρίνεται καθόλου, γιατί ἡ κοιλότητά της εἶναι ἀκόμα γεμάτη μὲ τὸ χρώμα ποὺ τὴν εἶχε σκεπάσει.

1. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Ἁγίου Μανδῆλιου, σ. 45-46.

2. Βλ. ἀνωτέρω γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Βαπτίσεως καὶ γιὰ τοὺς λόφους-πλαίσια, σ. 98-99 καὶ 189-190.

3. Βλ. γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Γεννήσεως καὶ γιὰ τοὺς λόφους-πλαίσια, σ. 54-55, 65 καὶ 189-190.

4. HADERMANN-MISGUTICH, Kurbinovo (1975), 334 καὶ 571.

13. Ἡ δυσκολία στήν ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ καί οἱ ἀφύσικες βραχύνσεις

Ὁ ζωγράφος ἔχει μιὰ δυσκολία στήν ἀπόδοση τῶν γυμνῶν μελῶν, πού ἄλλοτε τὰ παρουσιάζει ὑπερβολικά ἀδύνατα καί ἄλλοτε ὑπερβολικά παχουλὰ. Παρατηρήσαμε ἤδη ἀφ' ἑνός τὸν ἀριστερὸ βραχίονα τοῦ Χριστοῦ τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII), πού εἰκονίζεται σὰν ἀτροφικὸς καί ἀφ' ἑτέρου τοὺς ὑπερβολικά παχουλοὺς βραχίονες τοῦ Χριστοῦ τῆς Σταυρώσεως (πίν. Γ, XIV) καθὼς καί τῆς μαίας καί τῆς Σαλώμης στὴ Γέννηση (πίν. Δ, XVI, XXXI). Στὴν Ἀνάληψη (πίν. VIII) ἐξ ἄλλου τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου καί τὸ ἀριστερὸ χέρι τοῦ Ἁγίου Μάρκου φαίνονται σὰν πρόσθετα στοιχεῖα ἄσχετα μὲ τὴ δομὴ τοῦ σώματος.

Ἄλλὰ καί στήν ἀπόδοση τῶν μελῶν κάτω ἀπὸ τὴν πτυχολογία ὑπάρχουν ἀδυναμίες. Ὅπως παρατηρήσαμε ἤδη τὰ γόνατα τῆς Παναγίας τῆς Γεννήσεως λυγίζον πολὺ χαμηλά (πίν. XVI), ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ γόνατο τῆς Ἁγίας Ἐλισάβετ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου λυγίζει πολὺ ψηλά (πίν. XIX). Καί τὰ δύο αὐτὰ βέβαια γίνονται σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ ἀποδοθεῖ προοπτικὴ βράχυνση. Ὅμως τὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι πειστικό.

14. Οἱ διορθώσεις

Σὲ πολλὰ σημεῖα φαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος ἔκανε διορθώσεις καθὼς ζωγράφιζε. Εἶδαμε πῶς ἡ ζωγραφικὴ διαφέρει ἀπὸ τὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας τῆς ἀψίδας καί στὸ πρόσωπο καί τὸ χέρι τοῦ ἀγγέλου πού τὴ συνοδεύει (πίν. Α, Β, II, III, IV).¹ Τὸ χέρι αὐτὸ μετατέθηκε χαμηλότερα ἀπὸ ὅ,τι ἦταν στὸ προκαταρκτικὸ σχέδιο γιὰ νὰ δείχνει τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας καί νὰ μὴν εἶναι ὁμόροπο μὲ τὸ χέρι τοῦ ἡγεμόνα ἀγγέλου τῆς Ἀναλήψεως. Ἄλλὰ καί κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τελικῆς διαδικασίας φαίνεται ὅτι ὁ τεχνίτης ἔκανε τροποποιήσεις. Παράδειγμα τὸ δεξιὸ χέρι καθὼς καί τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Χριστοῦ τῆς Βαπτίσεως (πίν. XVIII).

15. Ἡ ζωγραφικὴ κατὰ ἐπικαλυπτόμενα στρώματα

Πολλὲς φορές καί ὅταν ἀκόμη ἐπρόκειτο νὰ ἐπικαλυφθεῖ μέρος μιᾶς μορφῆς ἀπὸ μιὰ ἄλλη, ὁ ζωγράφος ἐζωγράφιζε πλήρως τὴν πρώτη μορφή καί μετὰ τὴν ἐπικάλυπτε μὲ τὴ δεύτερη. Π.χ. στὴ Σταύρωση (πίν. Γ, XIV, XXXV) οἱ δύο ἐλαιοπράσινες γραμμὲς πάνω στὸν καρπὸ τοῦ ἑκατόνταρχου, πού ἔχουν τὸ ἴδιο χρῶμα μὲ τὸ ἱμάτιο τοῦ χλευάζοντος Ἰουδαίου, δείχνουν ὅτι πρῶτα εἶχε ζωγρα-

1. Βλ. ἀνωτέρω κεφάλαια «Ἡ Παναγία τῆς ἀψίδας», σ. 16, «Ἡ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς», σ. 132 καί «Ἡ χρῆση τοῦ χρώματος», σ. 169.

φιστεῖ πλήρως τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰουδαίου καὶ κατόπιν εἶχε ζωγραφιστεῖ πάνω σ' αὐτὸ τὸ χέρι τοῦ ἑκατόνταρχου. Ἐπίσης τὸ κράνος τοῦ τελευταίου στρατιώτη ἤρθε καὶ ἐπικάλυψε τὸν ἤδη ζωγραφισμένο πῆχυ τοῦ χλευάζοντος Ἰουδαίου. Ἔτσι, ὅπου ὑπῆρχε κάτω ἀπὸ τὸ κράνος τὸ πράσινο χρῶμα τοῦ ἱματίου τοῦ Ἰουδαίου τὸ κράνος παρέμεινε ἀπείραχτο. Ὅπου ὑπῆρχε κάτω ἀπὸ τὸ κράνος τὸ καστανοκόκκινο χρῶμα τοῦ χιτῶνα τοῦ Ἰουδαίου, ἐκεῖ τὸ χρῶμα τοῦ κράνους δὲν ἀντέξε καὶ ἔφυγε.

Στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου ἐξ ἄλλου ἐκεῖ πού ἔχει ἀποπέσει ἓνα μέρος ἀπὸ τὴ στρωμνὴ τῆς Ἀγίας Ἐλισάβετ, πλάι στὸ διακοσμητικὸ ὀμφάλιο τῆς κορυφῆς της, ἔχει ἀποκαλυφθεῖ ἀπὸ κάτω πλήρως ζωγραφισμένος ὁ τοῖχος τοῦ βάθους (πίν. XIX).

Τέτοιες ἐπικαλύψεις φαίνεται ὅτι ὑπῆρχαν καὶ στὴν Ἀνάληψη. Αὐτὸ δὲν εἶναι τίποτε τὸ νέο. Ἀποτελεῖ μιὰ τεχνικὴ πού ἐφαρμοζόταν συχνὰ προφανῶς γιατί διευκόλυνε τοὺς ζωγράφους ὅταν ἦταν μικρὴ ἢ ἐπιφάνεια πού προοριζόταν νὰ ἐπικαλυφθεῖ.¹

16. Τὰ φωτοστέφανα

Τὰ φωτοστέφανα² ἀποδίδονται μὲ ὄχρα, τὴν ἴδια αὐτὴ ὄχρα μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδονται τὰ πρόσωπα, καὶ περιβάλλονται ἀπὸ δύο λεπτὲς γραμμὲς, μιὰ καστανοκόκκινη καὶ μιὰ ἄσπρη (πίν. Α, Β). Ἡ ἄσπρη ζωγραφίζεται πάνω στὴν κόκκινη ὑπερικάλυπτοντας λίγο λιγότερο ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ ἡμισυ τοῦ πλάτους της.

Τὰ φωτοστέφανα σχεδιάζονται μὲ ἐλεύθερο χέρι καὶ μερικὲς φορὲς πολὺ ἀπρόσεχτα. Αὐτὸ γίνεται ἰδιαιτέρως αἰσθητὸ ὅταν δεῖ κανεὶς τοὺς παραμορφωμένους κύκλους πού σχηματίζουν γύρω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν Ἀποστόλων Θωμᾶ, Ἰωάννου καὶ Μάρκου στὸ ἀριστερὸ ἡμιχόριο τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII). Δὲν νομίζω νὰ γίνεται σκόπμα.

Ἄν ὅμως ὑπάρχουν ἀδυναμίες στὴν ἐκτέλεση, δὲν ὑπάρχουν καὶ στὴ σύλληψη τοῦ θέματος. Ἀξίζει νὰ προσέξει κανεὶς τὶς διάφορες ἐλεπτύνσεις. Ὁ φωτοστέφανος τῆς Παναγίας στὴ Γέννηση (πίν. XVI), τῆς Ἀγίας Ἐλισάβετ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) καὶ τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ πάνω στὸ Ἅγιο Μανδύλιο (πίν. II) δὲν ἔχουν καθόλου λευκὴ ἐξωτερικὴ γραμμὴ. Περιβάλλονται μόνο ἀπὸ μιὰ πλατιὰ καστανοκόκκινη γραμμὴ, ὅση θὰ ἦταν καὶ στὶς ὑπόλοιπες περιπτώσεις ἂν δὲν εἶχε προστεθεῖ ἡ ἄσπρη. Ἡ παράλειψη τῆς ἄσπρης γραμμῆς ἐκεῖ πού γίνεται ἔχει τὸ λόγο της, γιατί καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις τὸ φόντο πίσω ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο εἶναι ἓνα ἄσπρο ὕφασμα. Δὲν συμ-

1. Βλ. ἀνωτέρω σ. 108, σμ. 3.

2. COLLINET-GUÉRIN, Nimbe (1961).

βαίνει όμως ή παράλειψη στο φωτιστέφανο του Χριστού τής 'Αναλήψεως (πίν. X, XII) και του Χριστού τής 'Αναστάσεως (πίν. XVII), όπου το φόντο είναι επίσης ανοιχτόχρωμο αλλά άλλης ύφης. Η διαφορά σίγουρα πρέπει να άναζητηθεΐ στην ύφή τής μάστορας, ή όποία είναι φως και κάνει ανταύγειες που αντακλώνται από την παρυφή του φωτιστέφανου.

17. Οί τρεμουλιαστές γραμμές

Μιά άκόμα τεχνική παρατήρηση είναι ότι ένω ό ζωγράφος έχει τόσο μεγάλη σιγουριά και πεποίθηση και ένω είναι παντού άισθητό ότι προχωρεί στη δουλειά του χωρίς κανένα δισταγμό και καμμιά άμφιβολία, όμως, όταν οι γραμμές είναι πολύ λεπτές, σε πολλά σημεία δείχνουν ότι έχουν σχεδιασθεΐ από ένα χέρι άσταθές, από ένα χέρι που έτρεμε. Πρβ. τις τρεμουλιαστές γραμμές με τις όποιες άποδίδεται τό κόσμημα τής παρυφής του μαφορίου γύρω από τό πρόσωπο τής Παναγίας τής άψίδας (πίν. A, V). Επίσης με τρεμουλιαστές γραμμές άποδίδονται οι κοντές μπούκλες στον 'Αβελ τής 'Αναστάσεως (πίν. XXVI) και στο πίσω μέρος του κεφαλιού του Θωμά τής 'Αναλήψεως (πίν. XXVII), ένω αντίθετα τά μαλλιά στο μέτωπο του Θωμά φαίνονται ζωγραφισμένα με πιό σταθερό χέρι. Τέλος τό φυτικό κόσμημα πάνω στην κλείδα τής δυτικης καμάρας και πάνω στην ποδέα τής άψίδας αλλά και στις λεπτομέρειες των συνθέσεων φαίνεται σχεδιασμένο από ένα κάπως άσταθές χέρι (πίν. XXXIXa, XXXIXβ). Μήπως αυτό άποτελεί μια ένδειξη ότι ό ζωγράφος τής Καστίνας ήταν προχωρημένης ήλικίας; Θα ήταν ίσως παρακινδυνευμένο να καταλήξει κανείς σε μια τέτοια υπόθεση. Δέν είναι όμως άσυμβίβαστη με αυτή την υπόθεση μια κάποια ζηρότητα και μια έλλειψη σφρίγους, που έχει ή ζωγραφική τής Καστίνας και που εκ πρώτης όψεως την άποδίδει κανείς σε μια προχωρημένη χρονολόγηση του μνημείου. Επίσης δέν είναι άσυμβίβαστο τό γεγονός ότι ό ζωγράφος είναι άναντίρρητα έμπειρος. Αυτό φαίνεται από τη μεγάλη σιγουριά που έχει στην έκτέλεση του σχεδίου και από τη γνώση τόσο των έκλεπτύσεων.

Μιά άστάθεια στο χέρι του ζωγράφου έχει παρατηρηθεΐ επίσης στο δεύτερο στρώμα ζωγραφικής στο Μονάγρι.¹ Παρ' όλο όμως που υπάρχουν και γενικές και μερικές όμοιότητες με τό Μονάγρι, νομίζω ότι τά δύο μνημεία είναι άρκετά διαφορετικά μεταξύ τους, ώστε να μη μπορεί να γίνει μια τόσο στενή συσχέτιση. Τά κυριότερα έμπόδια για μια τέτοια συσχέτιση είναι ό έντελώς συνοπτικός τρόπος, που πλάθονται τά πρόσωπα στο Μονάγρι με πλατιές και πρόχειρες πινελιές,

7. BOYD, Monagri, DOP 1974, 319: «... A shaky, unsure hand, especially noticeable in the short jerky strokes of the features of the face and the thin spidery hair lines».

ή παρατακτική διάταξη τῶν προσώπων στὶς συνθέσεις καθὼς καὶ οἱ λεπτές σκλη-
ρές πινελιές ποὺ δείχνουν λίγο σὰν γρατζουνιές.¹ Ὡς πρὸς τὴν ἐκτέλεση τῆς πι-
νελιάς παρατηρεῖται ὅτι ναι μὲν τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου τῆς Καστάνιας εἶναι κάπως
ἀσταθές, ὅπως εἶναι καὶ στὸ Μονάγρι, ἀλλὰ ὅμως ἡ πινελιά τῆς Καστάνιας
δείχνει ζωγραφισμένη μὲ τὸν χρωστήρα, ἐνῶ ἡ πινελιά στὸ Μονάγρι ἔχει τὴν
ποιότητα ἀκτιδογραφήματος.

1. Πρβ. BOYD, Monagri, DOP 1974, πίν. D καὶ C (γιὰ τὰ φῶτα), πίν. 36, 37, 38 (γιὰ τὰ φῶτα καὶ
γιὰ τίς λεπτές γραμμές σὰν γρατζουνιές στὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια). Ἐπίσης αὐτόθι εἰκ. 44, 45, 52 (γιὰ τίς γρα-
τζουνιστές γραμμές στὴν πτυχολογία).

VIII. ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΠΙΓΡΑΦΩΝ

Στήν επόμενη σελίδα (σ. 197) παρατίθεται ένας κατάλογος που περιέχει τὰ σχήματα τῶν γραμμάτων, τὰ συμπλέγματα γραμμάτων καὶ τὶς βραχυγραφίες πού χρησιμοποιοῦνται στήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Καστανίας. Σ' αὐτὸν γράφονται χωριστὰ τὰ σχήματα τῶν γραμμάτων καὶ συμπλεγμάτων πού ἀπαντοῦν στὶς ὑπόλοιπες ἐπιγραφές καὶ χωριστὰ τὰ σχήματα πού ἀπαντοῦν στήν κτητορική. Ἀπὸ τὸν κατάλογο προκύπτει ὅτι παντοῦ ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ σχεδὸν τὰ ἴδια σύμβολα καὶ ἐπομένως ὅλες οἱ ἐπιγραφές ἔχουν γραφεῖ ἀπὸ ἓνα καὶ τὸ ἴδιο πρόσωπο. Δὲν ὑπάρχουν ἐδῶ οἱ διαφοροποιήσεις πού συναντοῦμε σὲ ἄλλα μνημεῖα ὅπως π.χ. στήν Ἐγκλείστρα.¹

Ἐκ πρώτης ὄψεως τὰ γράμματα τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς δείχνουν πιὸ κοντὰ καὶ πιὸ τετραγωνισμένα ἀπὸ τὰ μακρόσυρτα γράμματα πού συνοδεῦουν τοὺς ἱεράρχες τῆς ἀψίδας (πίν. VII, VI). Αὐτὸ ὅμως ὀφείλεται στὸ σχῆμα τοῦ διατιθέμενου χώρου καὶ στὸ μῆκος τῆς ἐπιγραφῆς, πού ἐπέβαλλε κάποια οικονομία, ὄχι μόνον γιὰ λόγους πρακτικούς ἀλλὰ καὶ γιὰ λόγους αἰσθητικούς. Γενικὰ ὑπάρχει μεγάλη προσαρμοστικότητα ὡς πρὸς τὶς ἀναλογίες τῶν γραμμάτων. Τὶς ἴδιες ἀκριβῶς ἀναλογίες μὲ τὰ γράμματα τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς ἔχουν τὰ γράμματα ἀφ' ἐνὸς μὲν τῶν ἐπιγραφῶν τῆς Ἀναστάσεως καὶ τῆς Γεννήσεως (πίν. XVII, XVI) καὶ ἀφ' ἑτέρου τῶν ἐπιγραφῶν πού συνοδεῦουν τοὺς δύο ἡγεμόνες ἀγγέλους τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX, X, II).

Ἐπίσης τὸ σχῆμα τοῦ κάθε ἐνὸς γράμματος τοῦ ἀλφαβήτου στήν κτητορική ἐπιγραφή εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ σχῆμα τῶν ὑπόλοιπων ἐπιγραφῶν, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὰ γράμματα βῆτα, γάμμα, ζῆτα, γιώτα, χί, ψί, ὠμέγα, πού δὲν ἀπαντοῦν στήν κτητορική ἐπιγραφή, καὶ τὸ γράμμα ξί, πού δὲν ἀπαντᾷ πουθενὰ στήν ἐκκλησία. Ἐξ ἄλλου καὶ τὰ συμπλέγματα γραμμάτων τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς εἶναι ἢ ἀκριβῶς ὅμοια ἢ ἀνάλογα μὲ τῶν ὑπόλοιπων ἐπιγραφῶν.

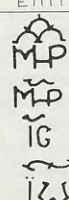
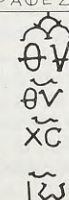

Συμπλέγματα πού ἀπαντοῦν καὶ στήν κτητορική καὶ στὶς ἄλλες ἐπιγραφές εἶναι τὰ ἐξῆς:

ΑΗ Ϝ ΜΗ Ϝ

1. MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, πίν. 40, 42, 43, 78-80, 84, 97, 102, 104.

ΣΧΗΜΑΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ		
	ΥΠΟΛΟΙΠΕΣ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ	ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ
Α	Α	Α Α
Β	Β	—
Γ	Γ Γ	—
Δ	Δ Δ	Δ
Ε	Ε	Ε
Ζ	Ζ	—
Η	Η Η Η	Η
Θ	Θ	Θ
Ι	Ι Ι	—
Κ	Κ Κ	Κ Κ Κ
Λ	Λ	Λ
Μ	Μ	Μ
Ν	Ν Ν	Ν
Ξ	—	—
Ο	Ο ο	Ο
Π	Π	Π
Ρ	Ρ	Ρ
Σ	Σ)	Σ
Τ	Τ Η	Τ
Υ	Υ Ψ	Υ
Φ	Φ	Φ
Χ	Χ	—
Ψ	Υ	—
Ω	Ω	—

ΣΧΗΜΑΤΑ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑΤΩΝ		
	ΥΠΟΛΟΙΠΕΣ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ	ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ
ΑΝ	ΑΝ	ΑΝ
ΑΡ	ΑΡ	ΑΡ
ΓΗ	ΓΗ	—
ΓΙ	ΓΙ	—
ΓΡ	ΓΡ	—
ΗΜ	ΗΜ	—
ΜΗ	ΜΗ	ΜΗ
ΗΝ	—	ΗΝ
ΝΗ	—	ΝΗ
ΛΗ	ΛΗ	—
ΡΗ	ΡΗ	—
ΠΡ	ΠΡ	—
ΤΗ	ΤΗ	—
ΣΤ	ΣΤ	—
ΑΣΤ	ΑΣΤ	—
ΤΕ	ΤΕ	—
ΤΟΥ	ΤΟΥ	ΤΟΥ
ΤΟ	—	ΤΟ
ΥΤ	—	ΥΤ
ΟΥ	—	ΟΥ
ΧΡ	ΧΡ	—

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ		
ΥΠΟΛΟΙΠΕΣ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ	ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ	
		

Συμπλέγματα που άπαντούν μόνο στην κτητορική έπιγραφή και όχι στις άλλες είναι τα εξής:

1) ΗΗ ΓΗ

που όμως είναι ανάλογα με το ΜΗ, που άπαντᾷ και στην κτητορική και στις άλλες, καθώς και με το ΗΗ, που άπαντᾷ μόνο στις άλλες

2) ⚗ ⚘ ⚙

που όμως είναι ανάλογα με το ⚗, που άπαντᾷ και στην κτητορική έπιγραφή και στις άλλες.

Γενικά παρατηρούμε ότι ή φράση «ό "Άγιος» γράφεται άλλοτε πλήρης και άλλοτε με το συμπλήμα Α'. Το συμπλήμα αυτό συνηθίζεται πολύ στον 12ο αιώνα.¹ Υπάρχει όμως και στον Parisinus Gr. 510, 9ου αιώνα.²

Παρ' όλο που τα γράμματα είναι πάντα κεφαλαία, χρησιμοποιούνται πνεύματα και τόνοι. Αυτό είναι πολύ συνηθισμένο.

Στην αρχή τής κτητορικής έπιγραφής μπαίνει ένας σταυρός και πολλές φορές χρησιμοποιείται ένας ρόδακας οκτάκτινος ή τετράστιγμος αντί για τελεία και στην κτητορική έπιγραφή και στις άλλες.³

Για το γράμμα βήτα χρησιμοποιείται το σχήμα β⁴ αντί του συνηθισμένου για τον 12ο αιώνα β⁵.

Σπάνιο κάπως είναι το γωνιώδες σχήμα του ώμέγα, που παρουσιάζεται πάντα το ίδιο στις έπιγραφές τής Καστανίας. Το συναντούμε όμως στην Έπισκοπή

1. Πρβ. το Περαχωριό (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, εικ. 12, 13, 18, 19, 20, 26, 27, 45, 49, 50, σ. 307), την Έργλειστρα, όπου ο δεύτερος ζωγράφος γράφει πάντα με συμπλήμα, ενώ ο Άψευδής γράφει ολογράφως (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 17, 38, 39, 40 έναντι των 75, 78, 79, 80), το πρώτο στρώμα στο Μονάγρι (BOYD, Monagri, DOP 1974, πίν. Α', 12) και το δεύτερο στρώμα στο Μονάγρι (BOYD, Monagri, DOP 1974, εικ. 33 έναντι των 46 και 52· στις εικ. 19 και 23 υπάρχει το συμπλήμα

Ⓐ = «Ο Δίκαιος» κατ' αναλογίαν προς το Ⓐ = «Ο Άγιος»).

2. NERSSESIAN, Paris. Gr. 510, DOP 1962, εικ. 7, 10, 11.

3. Πρβ. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 313, εικ. 28, 29.

4. "Όμοιο με τής Καστανίας γράφεται το βήτα στο σπήλαιο του Παντοκράτορος του Λάτμου, 12ου αι. (WULFF-WIEGAND, Milet, 1913, πίν. IV₂).

5. Δεν νομίζω πώς είναι ορθή ή γνώμη ότι ή μορφή β έπικρατεί μόλις μετά τον 14ο αιώνα (ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Morphologie des inscriptions, Cyrillomethodianum, 1975, σ. 60, πίν. 4, και ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Λεύκωμα Έπιγραφών, 1977, σ. 6, πίν. 4 και 5). Πρβ. τη μορφή β στο έξαπτουχο του Σινᾶ, πιθανόν 11ου αι. (ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, 1956, εικ. 148. WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971) 297-304. GRABAR, Vierge de Tondresse, Zograf 1975, εικ. 3), τους Άγίους Θεοδώρους Καριόνας, 1145 μ.Χ. (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη, 1964, πίν. 57), τη Μονή του Στόλου, 12ου αι. (WULFF-WIEGAND, Milet, 1913, πίν. III₄, IV₃, VIII₂), τις τοιχογραφίες 12ου αι. στην Παναγία Κανακαριά τής Κύπρου (MEGAW-HAWKINS, Kanakaria, 1977, εικ. 96), το Περαχωριό, 1160-1180 μ.Χ. (MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, εικ. 27, 28), την Έργλειστρα, 1188 και 1200 μ.Χ. (MANGO-HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εικ. 32, 35, 39, 42, 73, 79, 95, 96, 97, 104), τα Λαγουδερά, 1192 μ.Χ. (ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Masterpieces, 1965, πίν. XXIV₁, XXV₁), το Μονάγρι, άμέσως μετά το 1200 (BOYD, Monagri, DOP 1974, εικ. 31, 48, 61).

τῆς Μάνης, 12ου αἰ., στὰ Λαγουδερά, 1192 μ.Χ., στὶς τοιχογραφίες 13ου αἰ. στὴν Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας, στὸν Ἅγιο Ἰωάννη Θεολόγο τοῦ Τορβά Ἐρμιόνης, στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Θεοτόκου κοντὰ στὸν Πύργο Δηροῦ.¹

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ σύμβολο ζ, ποὺ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἶναι ἓνα μανιεριστικὸ κάππα καὶ ὄχι ἡ βραχυγραφία τῆς λέξεως «καί».²

Πλησιέστατα μὲ τῆς Καστάνιας εἶναι τὰ γράμματα στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου καὶ τὸν Ἅγιο Βλάσιο στὰ Φριλιγγιάνικα Κυθήρων καθὼς καὶ τὰ γράμματα τῶν τίτλων στὶς τοιχογραφίες τοῦ δευτέρου ζωγράφου τῆς Ἐγκλειστρας.³

Γιὰ τὴν Καστάνια θὰ μπορούσε νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι καὶ τὸ κείμενο καὶ ἡ ὀρθογραφία τῶν ἐπιγραφῶν εἶναι ἀφελή. Συνεπῶς ὁ ζωγράφος δὲν εἶχε πρότυπο γιὰ τὶς ἐπιγραφές. Μόνο γιὰ τὰ γράμματα ἓνα-ἓνα μπορεῖ νὰ εἶχε πρότυπα καθὼς καὶ γιὰ τὰ συμπλέγματα. Ἐπομένως στὶς ἐπιγραφές ἔχει δώσει κάτι ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ του. Καὶ νομίζω ὅτι μέσα στὶς ἐπιγραφές ἀντικατοπτρίζεται ἡ ἴδια ποιότητα ποὺ ὑπάρχει στὶς τοιχογραφίες, μιὰ ἀφέλεια συνδυασμένη μὲ μιὰ προσήλωσις στὴν παράδοσις καὶ μὲ μιὰ ἐπιδίωξις γιὰ ὅ,τι εἶναι παραδοσιακὸ καὶ ἐξευγενισμένο. Μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἐπιδιώξεως αὐτῆς εἶναι νομίζω καὶ ἡ εὐρεία χρῆσις τοῦ γράμματος ἦτα ἀντὶ τοῦ γράμματος γιώτα, καθὼς καὶ ἡ ἀντικατάστασις τοῦ γράμματος ἔψιλον μὲ τὴ δίφθογγο ἄλφα γιώτα, ποὺ γίνεται σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ ἀποφευχθοῦν οἱ ἀπλουστεύσεις τῆς καθομιλούμενης γλώσσας παρὰ τὸ γεγονός ὅτι τὴν καθομιλούμενη χρησιμοποιοῖ ὁ ζωγράφος.

1. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μάνη (1964), πίν. 64, 78, 68. ΠΑΡΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Masterpieces (1965), πίν. XXV₁ καὶ XXVII₁. Ἐκθεσις Τοιχογραφιῶν 1976, ἀριθ. 13γ, πίν. V. ΑΔ 22, 1967, Χρονικά, πίν. 30β. ΑΔ 24, 1969, Χρονικά, πίν. 184β.

2. Βλ. σχετικὰ περὶ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Γεννήσεως καὶ εἰδικὰ τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους, ἀνωτέρω σελ. 61, καὶ περὶ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀναστάσεως, ἀνωτέρω σελ. 90.

3. ΜΟΥΤΣΟΠΟΛΟΣ — ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΗΣ, Γεράκι (1981), εἰκ. 155, 168, 169, 173, 183, 186, 190, 191, 192, 195, 200, 203, 204, 205, 206, 208 (τίτλοι), 160, 180, 182 (εἰλητάρια), 211 (ἀσπίδα). ΜΕΛΑΔΙΝΙ-ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, Kythera, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 4. MANGO — HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966, εἰκ. 17, 20, 24, 29, 30, 32, 35.

IX. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συγκεφαλαιώνοντας βλέπομε ὅτι τὰ ζωγραφικὰ ἔργα, μετὰ τὰ ὁποῖα ἡ ζωγραφικὴ στῆν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Καστάνιας παρουσιάζει χτυπητὰ καὶ ἀξιοπαρατήρητες εἰκονογραφικὰς ὁμοιότητες, εἶναι τὰ ἐξῆς.

1. Τὸ Εὐαγγελιστάριον τῆς Λαύρας (Λουτρό Βρέφους στὴ Γέννηση καὶ ἐνδυμασίᾳ Ἄβελ στὴν Ἀνάστασιν· βλ. σ. 58-61, 92).

2. Τὸ χειρόγραφον Διονυσίου 587 (ἐπιλογὴ τῶν δευτερευόντων προσώπων στὴν Ἀνάστασιν καὶ ἄγγελιοι τῆς Βαπτίσεως· βλ. σ. 90, 94, 96).

3. Ἡ Tokali Kilisse (Ἰωάννης Σταυρώσεως καὶ Χριστὸς Βαπτίσεως· βλ. σ. 71, 85, 95-96).

4. Ὁ Parisinus Gr. 74 καὶ ὁ Laurent. VI 23 (Ἰωάννης τῆς Σταυρώσεως· βλ. σ. 71, 85).

5. Τὸ χειρόγραφον Ἰβήρων 1 (σύνθεσις τῆς Βαπτίσεως· βλ. σ. 99-100).

6. Ἡ Μονὴ Miroz τοῦ Pskov (σύνθεσις τῆς Βαπτίσεως· βλ. σ. 96).

7. Ἡ Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου (ἀναλογίαι τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου· βλ. σ. 107-108).

8. Τὸ χειρόγραφον Παντελεήμονος 2 (ἀναλογίαι τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου· βλ. σ. 107).

9. Ἡ Εὐαγγελίστρια Γερακίου καὶ μία ομάδα μανιάτικων ἐκκλησιῶν (διάταξις τῆς Ἀναλήψεως· βλ. σ. 30-31, 42).

10. Τὸ χειρόγραφον Vat. Gr. 1156 (ὀρισμένες σκῆπτρες εἰκονογραφικὰς λεπτομέρειαι κυρίως στὴν Ἀνάστασιν καὶ τὴ Γέννησιν τοῦ Προδρόμου· βλ. σ. 90-94, 104, 108-109).

11. Τὸ χειρόγραφον Urbin. Gr. 2 (διάταξις τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, βλ. σ. 67).

Εἶναι γνωστὴ ἡ ἐκλεκτικὴ ἀντιγραφὴ παλαιῶν προτύπων στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Μετὰ μὴ ὅμως λεπτομερέστερη ἐξέτασιν ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀρχικῶν προτύπων μπορεῖ νὰ περιορισθεῖ. Τρία ἀπὸ τὰ χειρόγραφα, μετὰ τὰ ὁποῖα παρουσιάζει ὁμοιότητες ἡ Ἀνάστασις, μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν σὲ ἓνα κοινὸ πρόγονον. Ὅπως παρατηρήθηκε ἤδη ἡ ἐπιλογὴ τῶν δευτερευόντων προσώπων καὶ ἡ προσωποποίησις τοῦ Ἄδῃ θυμίζουσι τὸ χειρόγραφον Διονυσίου 587, ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ-Ἡρακλέους καὶ ἡ ἀμφίεσις τοῦ Ἄβελ θυμίζουσι τὸ Εὐαγγελιστάριον τῆς Λαύρας, ἡ

στιχηδὸν διάταξη τῶν δευτερευόντων προσώπων (ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἂν αὐτὴ γίνεται ὀριζοντιῶς ἢ καθέτως), ἡ πτυχολογία τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ κόσμημα τῶν σαρκοφάνων θυμίζουσι τὸ χειρόγραφο Vat. Gr. 1156 (πίν. XVII, XXXVII).¹

Βάσει τῶν ἀνωτέρω εἶναι πολὺ εὐλογοῦν νὰ συμπεράνει κανεὶς ὅτι ὑπῆρξε ἓνας κοινὸς πρόγονος ὅλων αὐτῶν τῶν χειρογράφων. Πιστὸ ἀντίγραφο τοῦ προγόνου αὐτοῦ πρέπει νὰ εἶναι τὸ χειρόγραφο Διονυσίου 587. "Ὁμως ὑπῆρξαν καὶ λιγότερο πιστὲς ἀντιγραφές, στὶς ὁποῖες εἰσχώρησαν κλασσικιστικὰ στοιχεῖα, ὅπως ὁ Χριστὸς — Ἡρακλῆς καὶ ἡ ἀμφίσηση τοῦ "Αβελ. Ἀπὸ ἓνα τέτοιο ἀντίγραφο φαίνεται νὰ ἔλκουν τὴν καταγωγή τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας καὶ ἡ Ἀνάστασις τῆς Καστάνιας. Καὶ τὰ δύο ἔχουν πάρει ἀπ' αὐτὸ τὸ Χριστὸ — Ἡρακλῆα καὶ τὴν ἀμφίσηση τοῦ "Αβελ. Ἀπὸ τῆ δεξιᾶ ομάδα ὅμως τῶν δευτερευόντων προσώπων τῆς Ἀναστάσεως, ὅπως τὴ βλέπομε στὸ Διονυσίου 587, τὸ μὲν Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας πῆρε τὸ ἀριστερὸ ἡμισυ τῆς ομάδας καὶ ἀπέβαλε τὸ δεξιό, ἐνῶ ἡ Καστάνια πῆρε τὸ ἐμπρὸς ἡμισυ (ἀλλάζοντας τὴ διάταξη ἀπὸ ὀριζόντια σὲ κατακόρυφη) καὶ ἀπέβαλε τὸ πίσω. Μιὰ ἀκόμα συνοπτικότερη ἀπόδοσις τοῦ ἀντιγράφου αὐτοῦ ὑπάρχει στὸν Vat. Gr. 1156. "Ὅσο γιὰ τὴν προσωποποίηση τοῦ "Αδῆ, ἀφοῦ ὑπάρχει καὶ στὸν Vat. Gr. 1156 καὶ στὴν Καστάνια, φαίνεται μᾶλλον ὅτι περιλαμβανόταν στὸ ἀντίγραφο αὐτὸ καὶ ὅτι ἀποβλήθηκε ἀπὸ τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας. Πάντως ἡ Καστάνια πρέπει γενεαλογικὰ νὰ βρίσκεται πάρα πολὺ κοντὰ στὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας, ἀφ' ἑνὸς λόγῳ τῆς καταπληκτικῆς ὁμοιότητος τῆς μαίας τοῦ Λουτροῦ (πίν. Δ, XVI, XXXI) καὶ ἀφ' ἑτέρου λόγῳ τῆς καταπληκτικῆς συγγένειας στὴν ἀμφίσηση τοῦ "Αβελ τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XXVI), ποὺ εἶναι τόσο ἰσχυρή, ὥστε νὰ διατηρεῖται καὶ παρὰ τὴν παρερμηγεία ποὺ ἔγινε.

Μιὰ τέτοια γενεαλογία δὲν ἀντιβαίνει γενικὰ στὶς γενεαλογίες, στὶς ὁποῖες κατέληξε ὁ Weitzmann, ποὺ συμπεράνε ὅτι:

1. Τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας καὶ τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' κατάρχονται ἀπὸ κάποιον χαμένο ἀριστοῦργημα τῆς Μακεδονικῆς Ἀναγεννήσεως, κλασσικοῦ πνεύματος.²

2. Ὑπῆρξε ἓνα κοινὸ πρότυπο, μᾶλλον εὐαγγελιστάριο, γιὰ τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' καὶ τὸν Vatic. Gr. 1156 ὡς πρὸς τὴν Ὑψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ.³

"Ἐτσι καταλήγει νὰ ἀνάγεται ἡ Καστάνια ὡς πρὸς τὴ Γέννησι καὶ τὴν

1. Θησαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 190. Θησαυροὶ Γ' (1979), εἰκ. 6. MAGUIRE, SORTOW, DOP 1977, εἰκ. 38. Βλ. καὶ ἀνωτέρω σελ. 90 καὶ 94.

2. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 617-640, κυρίως 621 καὶ 630.

3. WEITZMANN, *Eleventh Century*, Studies (1971), 295.

Ἡ Ἀνάσταση σὲ ἓνα χειρόγραφο πού κατάγεται ἀπὸ δύο διαφορετικὲς παραδόσεις καὶ πού ἔχει πάρει στοιχεῖα ἀφ' ἑνὸς μὲν ἀπὸ τὸ πρότυπο τοῦ Διονυσίου 587 καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ τὸ χαμένο ἀριστοῦργημα τῆς Μακεδονικῆς Ἀναγεννήσεως. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἴδιο ἐκλεκτικὸ χειρόγραφο κατάγεται ἐπίσης τὸ Εὐαγγελιστάριο τῆς Λαύρας καὶ ἴσως ὁ Vatic. Gr. 1156.

Ὡς πρὸς τὴν ὁμοιότητα πού παρουσιάζει ὁ σπάνιος πράγματι τύπος τοῦ Ἰωάννου τῆς Σταυρώσεως (πίν. Γ, XIV) μὲ τὸν Ἰωάννη στὴν Tokali Kilisse, 10ου αἰώνα, ἴσως καὶ αὐτὸς νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ χαμένο ἀριστοῦργημα. Παρατηρεῖται πάντως ὅτι ὁ ἴδιος τύπος ὑπάρχει στὰ εὐαγγέλια μὲ ἐκτενὴ εἰκονογράφηση Paris. Gr. 74 καὶ Laurent. VI 23. Ἐφ' ὅσον μάλιστα τὰ εὐαγγέλια μὲ ἐκτενὴ εἰκονογράφηση χρησιμοποιήθηκαν πολλὲς φορὲς ὡς πρότυπα γιὰ τὰ εὐαγγελιστάρια, μπορεῖ ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ Ἰωάννου νὰ εἶχε παρεμφερέσει καὶ σὲ μερικὰ εὐαγγελιστάρια καὶ νὰ εἶχε μεγαλύτερη διάδοση ἀπὸ ὅ,τι φαίνεται σήμερα.¹

Στὴ Βάπτιση (πίν. XVIII), ὅσο καὶ ἂν αὐτὴ εἶναι ἓνα ἔργο παρακαμῆς καὶ ὅσο καὶ ἂν ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ πρότυπά της, βλέπομε ὅτι ἀπὸ εἰκονογραφικῆς πλευρᾶς ἔχει υἱοθετήσει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὸν τύπο τοῦ ἀγαλματώδους Χριστοῦ, πού ὑπάρχει στὸ Ἰβήρων 1 καὶ στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β', καὶ ἀφ' ἑτέρου τὸν τύπο τοῦ ἀγγέλου μὲ λυγισμένα τὰ δύο γόνατα, πού ὑπάρχει στὸ Διονυσίου 587.² Θὰ μπορούσε κανεὶς πάλι ἐδῶ νὰ υποθέσει τὴν ὑπαρξὴ τῆς ἴδιας περίπου γενεαλογίας, πού προκύπτει ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς Ἀναστάσεως. Δηλαδή, ἓνα ἀρχικὸ παλαιὸ πρότυπο, ὅπου ὁ Χριστὸς εἶναι σὲ διασκελισμὸ καὶ ὅπου ὁ πρῶτος ἄγγελος ἔχει λυγισμένα καὶ τὰ δύο γόνατα. Αὐτὸ ἀντιγράφεται πιστὰ ἀπὸ τὸ Διονυσίου 587 καὶ λιγότερο πιστὰ ἀπὸ ἓνα ἄλλο ὑποθετικὸ ἀντίγραφο, πού διατηρεῖ μὲν τὸν ἄγγελο μὲ τὰ λυγισμένα γόνατα τοῦ ἀρχικοῦ προτύπου ἀλλὰ πού υἱοθετεῖ τὸν κλασικιστικὸ ἀγαλματώδη Χριστὸ, ὅπως τὸν βλέπομε στὴν Tokali Kilisse καὶ τὸ Ἰβήρων 1 καὶ ὅπως πιστεύεται ὅτι ἦταν στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Κωνσταντινουπόλεως.³ Αὐτὸ τὸ ἀντίγραφο μιμεῖται ἢ Καστάνια, ἐνῶ τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' μένει περισσότερο πιστὸ στὸ κλασικὸ πρότυπο, γιατί διατηρεῖ καὶ τὸν ἀγαλματώδη Χριστὸ καὶ τὸν ἄγγελο χωρὶς λυγισμένα γόνατα ὅπως παρουσιάζονται στὸ Ἰβήρων 14.

1. Ἡ χρησιμοποίησις τῶν εὐαγγελίων μὲ ἐκτενὴ εἰκονογράφηση ὡς προτύπων γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῶν εὐαγγελιστῶν ἔχει ἀποδειχθεῖ ἀπὸ τὸν WEITZMANN, *Gospel Illustrations, Studies* (1971), 260-255.

2. Ἐθσαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 3. WEITZMANN, *Eleventh Century, Studies* (1971), εἰκ. 261. Ἐθσαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 255.

3. Γιὰ τὸν συσχετισμὸ τοῦ Ἰβήρων 1 μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Κωνσταντινουπόλεως βλ. WEITZMANN, *Gospel Illustrations, Studies* (1971), 261, εἰκ. 249.

4. WEITZMANN, *Eleventh Century, Studies* (1971), εἰκ. 261. Ἐθσαυροὶ Β' (1975), εἰκ. 3.

Ἡ ὑπόθεση αὐτή, δηλαδή ὅτι τὸ Διονυσίου 587 εἶναι προσκολλημένο σὲ ἓνα παλαιὸ πρότυπο ἐνῶ τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' εἶναι προσκολλημένο σὲ ἓνα ἄλλο ἐντελῶς διαφορετικὸ, παλαιὸ πρότυπο, δὲν ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ γνώμη τοῦ Weitzmann, ὁ ὁποῖος ναι μὲν βρίσκει ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὸ Διονυσίου 587 καὶ τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' ὡς πρὸς τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βᾶθος τῶν μεμονωμένων μορφῶν,¹ ἀλλὰ προκειμένου περὶ τῶν ἄλλων συνθέσεων τοῦ Διονυσίου 587 διαπιστώνει μιὰ ἀπόλυτη αὐτοτέλεια.²

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ Διονυσίου 587 καὶ τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' εἶναι ριζικὴ καὶ ἀπὸ τὴ σύγκρισή τους προκύπτει ὅτι ὑπῆρξαν δύο ἐκ διαμέτρου ἀντίθετες παραδόσεις, ποὺ προέρχονται ἀπὸ δύο ἐκ διαμέτρου ἀντίθετα πρότυπα. Οἱ παραδόσεις βέβαια αὐτὲς γρήγορα συγχωνεύθηκαν, λόγω τῆς ἐκλεκτικῆς ἀντιγραφῆς ποὺ ἐπακολούθησε. Τὸ ἓνα πρότυπο ἦταν ἓνα ἔργο πρωτότυπο, μὲ μορφὲς αἰθέριες καὶ κεινημένες καὶ μὲ ὁμοιογενὴ χαρακτῆρα, λόγω τῆς πρωτοτυπίας του. Αὐτὸ ἀκολουθήθηκε πιστὰ ἀπὸ τὸ Διονυσίου 587³ καὶ λιγότερο πιστὰ ἀπὸ τὸ Διονυσίου 61.⁴ Τὸ ἄλλο πρότυπο ἦταν ἐπίσης πρωτότυπο καὶ μὲ ἐπίσης ὁμοιογενὴ χαρακτῆρα ἀλλὰ τελείως διαφορετικὸ, μὲ ἀγαλματῶδεις καὶ στάσιμες μορφὲς κλασσικοῦ πνεύματος. Αὐτὸ ἀκολουθήθηκε ἀρκετὰ πιστὰ ἀπὸ τὴν Tokali Kilisse (νέα ἐκκλησία)⁵ καὶ ἀπὸ τὸ χαμένο ἀριστοῦργημα τῆς Μακεδονικῆς Ἀναγεννήσεως, τὸ χειρόγραφο ποὺ τὴν ὑπαρξὴ του συμπεράνει τόσο πειστικὰ ὁ Weitzmann.⁶ Ἀπὸ τοῦτο τὸ πρότυπο δανείστηκε ἐπίσης πάρα πολλὰ στοιχεῖα, χωρὶς ὅμως νὰ τὰ ἀφομοιώσει, τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' καὶ οἱ δανεισμοὶ αὐτοὶ φαίνονται σὰν μεταμοσχεύσεις.⁷

Ὅλη ἡ μετέπειτα ζωγραφικὴ παράδοση ἐμφανίζεται ἐκλεκτικὴ καὶ νόθη, στηριζόμενη σὲ δάνεια ἀπὸ αὐτὰ τὰ δύο ἔργα τὰ τόσο διαφορετικὰ μεταξύ τους. Νομίζω δὲ ὅτι τὰ δύο πρωτότυπα αὐτὰ ἔργα πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τὸ ἓνα, τὸ κλασσικὸ, πρέπει νὰ ἦταν οἱ Ἄγιοι Ἀπόστολοι τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τὸ ἄλλο εἶναι δύσκολο νὰ ταυτισθεῖ μὲ ὑπάρχουσες περιγραφές. Ἀποκλείεται πάντως νὰ ἦταν ἡ ἐκκλησία

1. WEITZMANN, *Gospel Illustrations, Studies* (1971), 258 καὶ 269.

2. WEITZMANN, *Gospel Illustrations, Studies* (1971), 259: «Other pictures in the lectionary seem not to be derivative from other sources but rather are inventions which neither illustrate the text of the lection to which they are attached nor any other text with which they might originally have been connected and from which they were subsequently transferred». Ὑστερα ἀπὸ τὴν εὐστοχίαν αὐτὴν παρατήρηση τοῦ Weitzmann δὲν μὲν νὰ στραφοῦμε ἄλλου γιὰ τὸ πρότυπο παρὰ στὴ μνημειώδη ζωγραφικὴ.

3. WEITZMANN, *Imperial Lectionary*, RESEE 1969, 239-253. *Θησαυροὶ Α'* (1973), εἰκ. 189-277.

4. *Θησαυροὶ Α'* (1973), εἰκ. 104-117.

5. RESLE, *Asia Minor* (1967), πίν. 100-123.

6. WEITZMANN, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971, 617-640, εἰκ. 1-19.

7. WEITZMANN, *Eleventh Century, Studies* (1971), εἰκ. 261.

τοῦ Στυλιανοῦ Ζαούση, γιατί ἡ λεπτομερειακὴ περιγραφή της, ποὺ παρέχει ὁ λόγος 34 τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ, δείχνει σοβαρὰς διαφορὰς ἀπὸ τὸ χειρόγραφο Διονυσίου 587. Κυρίως ἡ ἐπιλογή τῶν θεμάτων στὴν ἐκκλησία τοῦ Στυλιανοῦ Ζαούση εἶναι κατὰ τὸ δογματικὸ εἰκονογραφικὸ σύστημα ἐνῶ τὰ θέματα τοῦ Διονυσίου 587 εἶναι μᾶλλον παρμένα ἀπὸ ἐκκλησία μὲ ἀφηγηματικὸ εἰκονογραφικὸ σύστημα. Ἐπίσης ἡ περιγραφή τῆς σκητῆς τῆς Γεννήσεως τῆς ἐκκλησίας τοῦ Στυλιανοῦ Ζαούση διαφέρει οὐσιαστικῶς καὶ ἀπὸ τὶς δύο Γεννήσεις τοῦ Διονυσίου 587.¹

Γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν Καστάνια, ἡ ὑποθετικὴ συνδυασμένη γενεαλογία ἀπὸ τὰ δύο ἀριστοτεχνήματα περιορίζεται μόνον στὶς δύο συνθέσεις τῆς Ἀναστάσεως καὶ τῆς Βαπτίσεως. Οἱ ὑπόλοιπες συνθέσεις δὲν παρουσιάζουν σοβαρὰς ἀναλογίες μὲ τὸ χειρόγραφο Διονυσίου 587 ἐκτὸς ἀπὸ ὀρισμένες σκόρπιες λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι ἡ στάση τοῦ Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως καὶ τὸ σταύρωμα τῶν ποδιῶν, ποὺ παρουσιάζει ἡ Παναγία τῆς Γεννήσεως στὴν Καστάνια καὶ ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ στὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου στὸ Διονυσίου 587.

Ὅτε μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε τὴν Ἀνάσταση καὶ τὴ Βάπτισιν τῆς Καστάνιας σὲ ξεχωριστὸ ζωγράφον, γιατί εἶναι σίγουρον ὅτι τὸ ἴδιο πρότυπον ποὺ χρησιμοποίηθη στὴν Ἀνάσταση χρησιμοποιήθηκε καὶ στὴ Γέννηση, ἀφοῦ Γέννηση καὶ Ἀνάσταση ἔχουν ὀρισμένες πολὺ χαρακτηριστικὰς ἰδιομορφίας, ποὺ τὶς συναντοῦμε καὶ τὶς μὲν καὶ τὶς δὲ στὸ Εὐαγγελιστᾶριον τῆς Λαύρας (βλ. σ. 200).

Ἡ χαρακτηριστικὴ ὁμοιότητα, ποὺ παρουσιάζει ἐξ ἄλλου ἡ Βάπτισιν τῆς Καστάνιας μὲ τὴ Βάπτισιν στὸ Pskov, ὑποδηλώνει καὶ ἐδῶ τὴν ὑπαρξὴ ἐνὸς κοινοῦ προτύπου.

Σοβαρὰς εἶναι οἱ εἰκονογραφικὰς ἀναλογίαι, ποὺ παρουσιάζει ἡ Καστάνια ὡς πρὸς τὴ Γέννηση τοῦ Προδρόμου (πίν. XIX) μὲ τὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου. Αὐτὲς ὀδηγοῦν πάλιν σὲ ἓνα κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπον χρονολογούμενον πιθανῶς πρὶν ἀπὸ τὸν 11ον αἰῶνα. Μὲ μιὰ τέτοια ὑπόθεσιν συμπορεύεται καὶ ἡ ὁμοιότητα μὲ τὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 2, ποὺ φαίνεται νὰ ἔχει κάποια σχέση, ἂν ὄχι ἐξάρτησιν ἀπὸ τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β'.

Ὡς πρὸς τὴ γενικὴ διάταξιν τῆς Ἀναλήψεως (πίν. X), ποὺ καταλαμβάνει μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καὶ ποὺ παρουσιάζεται ὅμοια στὴν Καστάνια καὶ

1. Γιὰ τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους περιγραφὰς τοῦ Κωνσταντινίου τοῦ Ροδίου καὶ τοῦ Νικολάου Μεσαρίτου. Γιὰ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. HEISENBERG, *Apostelkirche* (1908). WEITZMANN, *Gospel Illustrations, Studies* (1971), 260-261. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Συνέδριον Ἀθηνῶν*, 1976, 288, σμ. 3. MATTHEWS, *Dome Pantocrator, Συνέδριον Ἀθηνῶν* 1976, 420 σμ. 4. Γιὰ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Στυλιανοῦ Ζαούση λόγος 34 τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ. Βλ. FROLOW, *Deux Sermons*, REB 1945, 58. MANGO, *Sources* (1972), 203-204. Γιὰ τὶς περιγραφὰς διαφόρων καινῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ γὰρ τὴν ἐπιμνηστὴν βλ. JENKINS-MANGO, *Tenth Homily of Photius*, DOP 1956, 132, 134, 138-139, 140, καὶ MANGO, *Homilies of Photius* (1958), 183.

τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου, φαίνεται ὅτι ἦταν κάτι ἀρκετὰ συνηθισμένο στὴ Μάνη καὶ ἴσως καὶ στὴ Λακωνία. Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴ γενικὴ διάταξη ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὴν Καστάνια καὶ τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου εἶναι τέτοια ὥστε δηλώνει ἀμεση ἐξάρτηση. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 57, 93, 123, 213.

Ἦστερα ἀπὸ τὶς πάρα πάνω συγκρίσεις, ὅλες οἱ ἐνδείξεις ὀδηγοῦν πάλι σὲ παλαιὰ εἰκονογραφικὰ πρότυπα χρονολογούμενα πρὶν ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα.

Παρατηρήθηκαν ἤδη ὀρισμένες σκόρπιες εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες μετὰ τὸ χειρόγραφο Vaticanus Gr. 1156, ποὺ χρονολογεῖται συνήθως στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 11ου αἰώνα.¹ Ὅμως μετὰ τὸ χειρόγραφο αὐτὸ ὑπάρχει μιὰ βαθύτερη καὶ περισσότερο ἐσωτερικὴ ὁμοιότητα καὶ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι κάτι σὰν τὴν τέχνη τοῦ Vaticanus Gr. 1156 πρέπει νὰ ἦταν τὸ ἰδανικὸ τοῦ ζωγράφου τῆς Καστάνιας. Στὸν Vaticanus Gr. 1156 ὑπάρχει ἐκεῖνη ἡ ἐκλεπτυσμένη κομψότητα, ποὺ τόσο ἐπιδιώκει ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας. Ὑπάρχουν ἐπίσης οἱ ψιλόλυγες, ραδινές, ἐξευγενισμένες μορφές, καὶ ἡ τρυφερὴ ἐκδήλωση συναισθήματος, ποὺ ὅμως δὲν ὑπερβαίνει τὰ ὅρια τῆς ἀξιοπρέπειας. Καὶ παρ' ὅλο ποὺ ὁ Vatic. Gr. 1156 εἶναι ἓνα ἔργο μετὰ ἀρκετὴ ἐπιτήδευση, ὅμως δὲν ἐκτρέπεται σὲ ἐκζήτηση. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὸν οὔτε ἔχνος τῶν ἐξεζητημένων συστροφῶν τῆς πυχολογίας, ποὺ θὰ υἱοθετηθοῦν ἀργότερα καὶ θὰ κυριαρχήσουν στὸ δεύτερο ἡμισυ τοῦ 12ου αἰώνα. Σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν παράδοση, ὅπως υλοποιεῖται στὸν Vatic. Gr. 1156, εἶναι πιστὸς ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας. Ἐξ ἄλλου στὸ ἴδιο αὐτὸ χειρόγραφο ὑπάρχει ἤδη ἡ ἀπαρχὴ μιᾶς ξηρότητας. Παράδειγμα οἱ δύο Κόρες Σιών, γεωμετρικὲς, ἀντιτυπικὲς καὶ συμμετρικὲς, στὴ Σταύρωση τοῦ Vatic. Gr. 1156, καθὼς καὶ τὸ συμμετρικὸ γεωμετρικὸ σχῆμα, ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν κλίνη τῆς Ἁγίας Ἄννης καὶ τὴν ἐπισκέπτρια στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου τοῦ ἴδιου χειρογράφου.² Ἐπίσης παρατηροῦμε ὅτι ὑπάρχει στὸν Vatic. Gr. 1156 ἡ ἀπαρχὴ τῆς συνοπτικῆς σκιασσεως, ἡ ὁποία ὅμως ὑπάρχει ἀκόμα καὶ στὸ Διονυσίου 587.³ Βλ. σ. 81 σημ. 3, 92-93, 147 σημ. 4, 164 σημ. 2, 165 σημ. 5, 166 σημ. 5.

Ὅπως ἔχει ἀποδείξει ὁ Weitzmann, ἡ ἐπιμήκυνση, ἡ ἐκλέπτυνση, ἡ ἐξαύλωση τῶν μορφῶν, ποὺ εἶναι τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ 12ου αἰώνα, ἀρχίζουσι ἤδη νὰ ἐμφανίζονται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 11ου.⁴ Συνοδεύουν μιὰ ἀποφασιστικὴ καμπὴ στὴν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ποὺ αὐτὴν ἀκρι-

1. Βλ. ἀνωτέρω σ. 200-203, 90-91, 94, 104, 108.

2. MAGUIRE, SORTOW, DOP 1977, εἰκ. 38 καὶ WEITZMANN, Gospel Illustrations, Studies (1971), εἰκ. 243. Βλ. ἀνωτέρω σ. 81, 92-93, 105, 108-109, 147, 165.

3. Θησαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 199, 210, 212, 233, 260. Βλ. ἀνωτέρω σ. 164.

4. WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971), 271 κέ.

βῶς τὴν ἐποχὴ ἀλλάζει περιεχόμενο καὶ προσανατολισμό. Πρῶτα ὑπῆρχε ἡ ἐπιδίωξις νὰ ἀποδοθεῖ τὸ αἰώνιο, τὸ θεῖο, τὸ ἀμετάβλητο, τὸ ἀκατάβλητο, ἐνῶ τώρα ἡ ἔμφασις μετατοπίζεται πρὸς τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο καὶ ἡ τέχνη διαπνέεται ἀπὸ ἓνα βαθὺ αἰσθαντικὸ μυστικισμό.¹ Αὐτῆς τῆς τέχνης τὸ ἀπόγειο εἶναι τὸ Βαῆκο-νο καὶ μέσα σ' αὐτῆς τῆς τέχνης τὸ πνεῦμα βρίσκεται καὶ τὸ χειρόγραφο Διονυ-σίου 587. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν μπορῶ νὰ συμφωνήσω μὲ τὸν Demus ὅτι τὸ Βαῆκο-νο πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸ 1200.² Τὸ Βαῆκονο εἶναι ἓνα ἔργο ἀκμῆς. Δὲν ἀνήκει οὔτε στὸ τέλος μιᾶς ἐποχῆς οὔτε στὴν ἀρχὴ μιᾶς ἄλλης. Δὲν εἶναι οὔτε ἀποξηραμένο καὶ ἐκλεκτικὸ οὔτε πρωτοποριακὸ. Εἶναι ἓνα ἔργο ὄριμο. Εἶναι δη-μιουργημένο σὲ ἓνα χρόνο ποῦ ἡ τέχνη εἶχε φθάσει στὴν κορυφὴ τῆς κλίμακας, πρὶν ἀρχίσει νὰ ξανακατεβαίνει. Εἶναι ἀνώτερης ποιότητος ἀπὸ τὴ Nerezi, μὲ λεπτότερη καλλιτεχνικὴ εὐαισθησία καὶ βαθύτερη θρησκευτικὴ συγκίνηση. Μετὰ τὸ Βαῆκονο ἡ τέχνη δὲν μποροῦσε νὰ φθάσει ψηλότερα. Γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ ἀλ-λάξει. Τὴν ἀλλαγὴ αὐτὴ νομίζω ὅτι ἐκπροσωπεῖ ἡ Nerezi, ποῦ εἶναι πράγματι ἓνα ἔργο πρωτοποριακὸ. Ἔτσι ἡ συγκρατημένη τρυφερότητα τοῦ Βαῆκονο ἐγι-νε κραυγαλέα καὶ ἀπροκάλυπτη ἐκδήλωση πάθους, οἱ κομπῆς πτυχῆς μεταβλή-θηκαν σὲ ἐξεζητημένους συστροφές, τὸ παιχνίδι τῶν ποικίλων ἀνοιχτῶν χρωμά-των ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ ἓνα μονοσήμαντο γαλάζιο. Ἡ Nerezi ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι πάρα πολὺ ὠραία. Ὅμως ἀνήκει σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀμέσως μετὰ τὴν ἀκμῆ.

Ἡ τέχνη τῆς Nerezi ἀνήκει σὲ ἓνα νέο ρεῦμα, ποῦ ἐπικράτησε ἀπὸ τὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ποῦ κύριο χαρακτηριστικὸ του ἦταν οἱ πάντα λεπτεπὲς φιγούρες τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ σὲ ἐξεζητημένες ὅμως στάσεις καὶ μὲ τίς χαρακτηριστικὰς συστροφές τῆς πτυχολογίας. Τὸ νέο αὐτὸ ρεῦμα εἶχε πολλὰς ἐπι-βιώσεις καὶ μέχρι τὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 13ου αἰῶνα.³ Χωρὶς νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη τίς μεταγενέστερες αὐτὲς ἐπιβιώσεις, τὸ νέο ρεῦμα κατέληξε στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα στὴ baroque τεχνοτροπία τοῦ Περαχωριοῦ καὶ τοῦ Monreale, ἀπὸ τὴν ὁ-ποία εἶναι ἐπηρεασμένη καὶ ἡ Aquileia.⁴

1. MATTHEWS, Dome Pantocrator, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 425-426. MATTHEW, Byzantine Aesthetics (1963), 144-146.

2. DEMUS, Byzantine Art and the West (1970), 193, τὸν ὅποιο ἀκολουθεῖ ἡ HADERMANN-MISGUICH, Kurbino (1975), 41. Βλ. τελευταία δημοσίευσή τοῦ μνημείου, ΒΑΚΑΛΟΒΑ, Βαῆκονο (1977), ὅπου χρονολο-γεῖται στὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ἐντάσσεται σὲ ἓνα ρεῦμα τέχνης διαφορετικὸ μὲν ἀπὸ τῆς Nerezi ἀλλὰ σύγχρονο μὲ αὐτό. Οἱ φωτογραφίες στὴ δημοσίευσή αὐτὴ ἀδικοῦν τὸ μνημεῖο καὶ τὸ στεροῦν ἀπὸ ὅλη τὴ μαγεία του. Γιὰ καλύτερες φωτογραφίες βλ. LAZAREV, Storia (1967), εἰς. 346-352, καὶ Unesco, Bulgaria (1964), πίν. I-II. Γιὰ μερικὰ νεώτερα στοιχεῖα περὶ τοῦ μνημείου βλ. BOYADJIEV, Βαῆκονο, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 61-72. Βλ. ἀνωτέρω σ. 136.

3. MILJKOVIC-PEPEK, Contribution, Symposium Sopocani 1965, 189-196.

4. MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 277 κέ. KITZINGER, Monreale (1960), passim. KITZINGER, Byzantine Contribution, DOP 1966, 38. DEMUS, Sicily (1949), 420 καὶ 428.

Φαίνεται όμως ότι σε όλη τη διάρκεια του 12ου και του 13ου αιώνα διατηρήθηκε εκ παραλλήλου και ένα ρεύμα παραδοσιακό, που δεν υιοθέτησε την καινούργια μόδα.¹ Ο Miljkovic-Peppek μάλιστα πιστεύει ότι η έξευγενισμένη και παραδοσιακή αυτή τέχνη, δηλαδή η τέχνη του Bačkovo, συνεχίζεται ζωντανή σε έργα ύψηλης ποιότητας μέσα στον 13ο αι.² Έργα όμως πρώτης ποιότητας δεν υπάρχουν τόσα ώστε να στηρίξουν τη θεωρία του Miljković-Peppek.

Σ' αυτό το ρεύμα τέχνης, έξευγενισμένο, συγκερατμημένο, παραδοσιακό, άνηκουν ανεξάρτητα από ποιότητα και από χρονολογία, η Palatina (1154-1166 ή 1140-1150 μ.Χ.), το Pskov (1156 μ.Χ.) και η δεύτερη εποχή της Έγκλειστρας (1200 μ.Χ.), τα μνημεία αυτά έπαρχιακής κάπως τέχνης, που ο Demus έχει ήδη παρατηρήσει ότι συγγενεύουν μεταξύ τους, ότι παρουσιάζουν μια άναχρονιστική τάση και ότι πρέπει να αποδοθούν σε ζωγράφους δεύτερης και τρίτης κατηγορίας, που ήταν στερημένοι από έμπνευση και πρωτοτυπία και που χρησιμοποιούσαν χειρόγραφα για πρότυπα.³ Νομίζω ότι τα χειρόγραφα αυτά που χρησιμοποίησαν για πρότυπα πρέπει να ήταν κάτι σαν τον Vaticanus Gr. 1156. Νομίζω ακόμη ότι στην ομάδα των παραδοσιακών αυτών μνημείων πρέπει να ένταχθούν επίσης το χειρόγραφο της Μελισάνδης (1131-1143 μ.Χ.) και το δεύτερο στρώμα στο Μονάγρι (άμέσως μετά το 1200). Έπιβιώσεις της τέχνης αυτής είναι οι τοιχογραφίες στον πύργο της Žižca (μέσα 13ου αι.), ίσως η Χρυσοαφίτισσα της Λακωνίας (1290 μ.Χ.), ο Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στού Τορβά Έρμιόνης και ακόμα νεώτερα και έκφυλισμένα πιά έργα όπως ο Άγιος Γεώργιος Κουβαρά (τέλους 13ου αι.), οι Ταξιδάρχες στη Μελίντρα Έρμιόνης (τέλους 13ου αι.) και οι εκκλησίες της Εύβοιας Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι (1303 μ.Χ.), Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων Όξυλίθου (1304 μ.Χ.) και Παναγία Όξυλίθου (του ίδιου ίσως ζωγράφου με το Μακρυχώρι).⁴ Είναι μια τέχνη αρχαϊστική, που στον 13ο πιά αιώνα γίνεται διπλά αρχαϊστική, γιατί τότε έχουν γίνει αρχαϊστικά ακόμα και τα έργα εκείνα που μιμούνται την τέχνη της Nerezi.⁵

Στην αρχαϊστική αυτή τέχνη, την παραδοσιακή, τη συγκερατμημένη, με την

1. DEMUS, Sicily (1949), 406-407. WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination (1971), 331.

2. MILJKOVIĆ-PEPEK, Courant stylistique du XIII s., Patrimoine culturel 1971, 21-24, εικ. 1-12.

Βλ. άνωτέρω σ. 136.

3. DEMUS, Sicily (1949), 406-407. Βλ. άνωτέρω σ. 148.

4. DJURIĆ, Συνέδριο Άθηνών 1976, 201 και COROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, Kursumljica, Συνέδριο Άθηνών 1976, 354. DJURIĆ, Συνέδριο Άθηνών 1976, εικ. 32. ΑΔ 22, 1967, Χρονικά, πίν. 30-31. ΜΟΥΡΙΚΗ, Άγιος Γεώργιος Κουβαρά, ΔΧΑΕ 1975-1976, πίν. 74-78. ΑΔ 22, 1967, Χρονικά, πίν. 28 και 29α, γ, δ. ΙΩΑΝΝΟΥ, Εύβοια (1959), πίν. 13-46.

5. Αυτό βέβαια ισχύει σε γενικές γραμμές, γιατί τα ρεύματα δεν είναι απόλυτα ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, πολλές φορές συγχέονται, και υπάρχουν μνημεία με στοιχεία παρμένα από διάφορα ρεύματα.

έντονη ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν, χωρὶς ἄλλη ἐκζήτηση, χωρὶς ἀναζητήσεις, χωρὶς ἀπόδοση ὄγκου καὶ χωρὶς τὴν ἀποδοχὴ νεωτερισμῶν, ἀνήκει ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Καστάνιας. Ὡς πρὸς αὐτὸ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Δύσκολη ὅμως εἶναι ἡ ἀκριβὴς χρονολόγησις. Ὅπως ἴσως ἡ ζωγραφικὴ τῆς Καστάνιας εἶναι πολὺ κατώτερης ποιότητος ἀπὸ τὴν Palatina καὶ τὸ Pskov. Ἐπίσης εἶναι πολὺ ἀνώτερης ποιότητος ἀπὸ τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κουβαρᾶ ἢ τὴ Μελίντρα ἢ τὶς εὐβοϊκὰς ἐκκλησίας, ὅπου δὲν ὑπάρχει σιγουριὰ οὔτε στὴ σύλληψη οὔτε στὴ σχεδίαση, ὅπου οἱ μορφὰς δὲν ἔχουν ἰσορροπία, ὅπου οἱ ἀναλογίαι ξεφεύγουν ἀπὸ τὸν ἔλεγχον τοῦ ζωγράφου, ὅπου τὰ χρώματα εἶναι λασπώδη καὶ ὅπου κατὰ κανόνα ἀγνοοῦνται οἱ πλαστικὰς μορφὰς τοῦ κτηρίου. Ἀντίθετα ἡ Χρυσάφισσα (1290 μ.Χ.) φαίνεται ὅτι εἶναι ἔργο μὲ κάποιαν καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης στοῦ Τορβᾶ Ἐρμιόνης παρουσιάζει μὲν μία ξηρότητα ἀλλὰ καὶ μίαν κυριαρχίαν τοῦ ζωγράφου πᾶνω στὸ ἀντικείμενό του.

Βέβαια γιὰ τὰ ἀρχαιστικὰ ἔργα, σὲ ὅποιανδήποτε ἐποχὴ καὶ ἂν ἀνήκουν, εἶναι πάντα πάρα πολὺ δύσκολη ἡ χρονολόγησις βάσει συγκριτικῶν στοιχείων, γιὰτὶ εἰδικὰ στὰ ἔργα αὐτὰ δὲν παρουσιάζεται ἐξέλιξις καὶ οἱ διαφορὰς μεταξὺ τούτων ὀφείλονται ὄχι σὲ χρονικὴ διαφορὰ, ἀλλὰ στὶς διαφορετικὰς ἰκανότητες τῶν δημιουργῶν τους. Γι' αὐτὸ ἂν ξεκινήσομε ἀπὸ τὴ γενικὴ ἀρχὴ ὅτι τὰ παλαιότερα εἶναι ἀνώτερης καλλιτεχνικῆς ποιότητος καὶ τὰ νεώτερα κατώτερης, ἡ γενικὴ αὐτὴ ἀρχὴ πολὺ συχνὰ ἀνατρέπεται. Παράδειγμα τὸ χειρόγραφο τῆς Μελισάνδης (1131-1143 μ.Χ.), ποὺ εἶναι σαφῶς κατώτερης καλλιτεχνικῆς ποιότητος ἀπὸ τὴν Palatina (1154-1166 μ.Χ. κατὰ τὸν Demus καὶ 1140-1150 μ.Χ. κατὰ τὸν Beek) ἢ τὸ Pskov (1156 μ.Χ.). Ἐπομένως τὸ νὰ ἐπιχειρήσει νὰ δώσει κανεὶς μίαν ἀκριβὴς χρονολόγησις σὲ ἓνα ἀρχαιστικὸ ἔργο εἶναι ἰδιαιτέρα ἐπικίνδυνον.

Στοιχεῖα ποὺ συνηγοροῦν γιὰ μίαν παλαιότερη χρονολόγησις τῆς Καστάνιας μὲσα στὸν 12ο αἰῶνα εἶναι.

1. Ὁ σεβασμὸς τοῦ ἀρχιτεκτονήματος καὶ τῆς ἀκεραιότητος τῶν πλαστικῶν στοιχείων ποὺ τὸ ἀπαρτίζουν. Βλ. ἀνωτέρω σ. 119-124.

2. Ἡ συνθετικὴ ἰκανότητις ποὺ ἔχει ὁ ζωγράφος στὴν ὀργάνωσις τῶν σκηνῶν ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος ἀφ' ἑτέρου· οἱ σκηνὲς αὐτὲς καθ' ἑαυτὰς ἀλλὰ κυρίως τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἔχουν μίαν σφιχτοδεμένην συγκρότησι. Βλ. ἀνωτέρω σ. 5-12, 119-124, 183-185.

3. Ἡ σαφήνεια τῶν συνθέσεων καὶ τοῦ προγράμματος καὶ ἡ σιγουριὰ στὴ σύλληψή τους. Βλ. ἀνωτέρω σ. 4, 5-12, 119-124, 183-185.

4. Τὰ καθαρὰ, ἔντονα καὶ διαυγῆ χρώματα. Βλ. ἀνωτέρω σ. 4, 168-170.

5. Ἡ ἰσορροπία τῶν μορφῶν. Βλ. ἀνωτέρω σ. 4, 183-185.

6. Ἡ κυριαρχία τοῦ ζωγράφου πᾶνω στὶς ἀναλογίαις τῶν μορφῶν, τὶς ὁποῖαι

ἔχει ὑπὸ τὸν ἀπόλυτο ἔλεγχό του· σχήματα ἐπαναστατημένα, ἀπειθάρχητα καὶ αὐτονομιστικά δὲν ὑπάρχουν στὴν Καστάνια. Βλ. ἀνωτέρω σ. 4, 183-185.

Στοιχεῖα ποὺ συνηγοροῦν γιὰ μιὰ νεώτερη χρονολόγηση μέσα στὸν 13ο αἰώνα εἶναι.

1. Μία σχετικὴ ξηρότητα (ἢ ὁποῖα ὅμως ἤδη ὑπάρχει στὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης, 1131-1143 μ.Χ.). Βλ. ἀνωτέρω σ. 147-167.

2. Ὅρισμένες πλατιές φυσιογνωμίες, πλατιά ἀποδομένες, ὅπως ὁ Ἀπόστολος Θωμᾶς καὶ ὁ Ἄβελ (πίν. XXVII, XXVI). Βλ. ἀνωτέρω σ. 139.

3. Ἡ σχεδὸν ὀλοκληρωτικὴ κατάργηση τοῦ γραμμικοῦ πλασίματος. Σ. 135-7.

4. Οἱ ἀναμνήσεις μιᾶς μπαρόκ συνθέσεως στὴν Ἀνάληψη καθὼς καὶ μιᾶς τεχνικῆς μὲ χαρακτηριστὰ ἐπισευρμένης γραφῆς, ποὺ προϋποθέτουν μιὰ ἐποχὴ μετὰ τὸ Περαχωριὸ καὶ τὸ Monreale. Βλ. ἀνωτέρω σ. 42-44, 187-188.

5. Οἱ συνιζήμενες μορφές τῶν μάγων, ποὺ προϋποθέτουν ἐπίσης μιὰ ἐποχὴ μετὰ τὸ Monreale (πίν. XVI, XXXIII).¹ Βλ. ἀνωτέρω σ. 55, 62, 186-188.

6. Ὁ ἀκατάστατος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ζωγραφίζονται οἱ πτυχές. Σ. 149-50.

7. Ὁ συνδυασμὸς τῆς μάντορας μὲ τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ - Ἡρακλέους στὴν Ἀνάσταση (πίν. XVII). Βλ. ἀνωτέρω σ. 88-89.

Μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι στὴν Καστάνια βρίσκουν καταπληκτικὴ ἐφαρμογὴ πολλὲς ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις ποὺ ἔκαμε ὁ Buchthal γιὰ τὸ Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης (1131-1143 μ.Χ.),² δηλαδή.

1. Οἱ μορφές εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἰσορροπημένες καὶ καλοζυγισμένες.

2. Δὲν παρουσιάζουν ζωρότητα.

3. Παρουσιάζουν μιὰ κάποια δυσκαμψία καὶ ἐπιτήδευση.

4. Δὲν ἔχουν κίνηση (αὐτὸ δὲν ἰσχύει ἀπόλυτα γιὰ τὴ Στάυρωση τῆς Καστάνιας).

5. Ὁ χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς εἶναι συντηρητικὸς.

6. Οἱ συνθέσεις περιορίζονται σὲ ἓνα τυποποιημένο σχῆμα καὶ εἶναι προσηλωμένες σὲ μιὰ αὐστηρὰ συμμετρικὴ διάταξη.

7. Οἱ μορφές ἐκτὸς ποὺ εἶναι κάπως δύσκαμπτες εἶναι καὶ κάπως ἄψυχες καὶ ἔχουν ἓνα ὕφος ἀριστοκρατικὸ γιὰτὶ εἶναι συκρατημένες.

8. Ὑπάρχει ἓνας χαρακτήρας πολυτέλειας.

9. Οἱ μορφές εἶναι τοποθετημένες πάρα πολὺ χαμηλὰ σὲ κάθε σύνθεση ἔτσι ὥστε δὲν ὑπάρχει κανένα βᾶθος μπροστὰ ἀπὸ αὐτές.

1. DEMUS, Sicily (1949), 418-419, 420, 422.

2. BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), 3, 5, 6, 8, 11.

10. Ἡ τρίτη διάσταση σχεδὸν καταργεῖται (ἐπίσης καὶ αὐτὸ δὲν ἰσχύει ἀπόλυτα γιὰ τὴ Σπαύρωση τῆς Καστάνιας).

11. Οἱ μορφές πολλὲς φορές ὑπερβαίνουν τὰ πλαίσια τῶν συνθέσεων (αὐτὸ ὁ Buchthal δὲν τὸ ἀναγνωρίζει ὡς βυζαντινὸ στοιχεῖο ἀγνοώντας ὅτι εἶναι πολὺ συνηθισμένο στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ¹).

12. Ὁ χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς εἶναι συντηρητικὸς καὶ ἀναχρονιστικὸς.

13. Γίνεται συχνὰ ἐπανάληψη τῶν ἴδιων μοτίβων.

Οἱ ἴδιες ὅμως αὐτὲς παρατηρήσεις βρίσκουν καταπληκτικὴ ἐφαρμογὴ καὶ στὴ δευτέρη ἐποχὴ τῆς Ἐγγλειστρας (1200 μ.Χ.).

Πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὰ τεχνολογικὰ στοιχεῖα θὰ μποροῦσε νὰ βοηθήσει στὴ χρονολόγησις ἡ τεχνικὴ ἀνὰ τὰ ἀνάλογα μνημεῖα ἦταν σίγουρα χρονολογημένα.

Οἱ πυκνὲς παράλληλες πτυχὲς ὑπάρχουν στὸν Ἅγιο Δημήτριον Ποῦρκο Κυθήρων καὶ τοὺς Ἁγίους Ἀναγύρους στὰ Φριλιγγιάνικα Κυθήρων, μνημεῖα σχεδὸν ἀδημοσίευτα καὶ ἀβέβαιης χρονολογήσεως. Ἐπίσης ὑπάρχουν στὴν Aquileia.²

Ἡ ἐντύπωσις τοῦ repoussé ἐξ ἄλλου ὑπάρχει πολὺ ἔντονη στὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557) καὶ στὸ χειρόγραφο Vindob. Suppl. Gr. 128. Ὑπάρχει ἐπίσης σὲ ἓνα τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ καὶ στὴν Aquileia.³

Ἡ ὁμοιότητα μὲ τὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557) εἶναι ἀρκετὰ ἔντονη. Παρατηρήθηκε ἤδη ἡ ὁμοιότητα τῆς repoussé πτυχολογίας, ποὺ γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητὴ ὅταν παραβληθεῖ ὁ Χριστὸς τῆς Ἀναστάσεως (πίν. XVII) ἢ ὁ ἡγεμὼν ἄγγελος τῆς Ἀναλήψεως (πίν. IX), ἢ οἱ Ἀπόστολοι τῆς Ἀναλήψεως (πίν. VIII, X, XI) τῆς Καστάνιας μὲ τοὺς εὐαγγελιστὰς τοῦ Marciana Gr. Z 540, καίτοι συνοπτικὴ σκίασις δὲν ὑπάρχει στὸ χειρόγραφο. Ἐπίσης ἐντύπωσις κάνει ἡ ὁμοιότητά ποὺ ἔχουν οἱ κάπως δύσκαμπτες στάσεις τῶν μορφῶν αὐτῶν καὶ ἡ ἐπιπεδότητά τῶν σωμάτων. Ἄλλες ὁμοιότητες εἶναι οἱ ἐξῆς.

1. Στὴ Γέννησις τοῦ χειρογράφου οἱ ἄγγελοι εἶναι σχεδὸν συμμετρικὰ δια-

1. Βλ. ἀνωτέρω σ. 178, σημ. 1.

2. Βλ. ἀνωτέρω σ. 150, 161. Πρβ. ἐπίσης σ. 24, 35, 57, 134, 138-139, 141-145, 147, 151-158, 160-164.

3. Βλ. ἀνωτέρω σ. 152-154, 186. Γιὰ τὰ χειρόγραφα Marc. Gr. Z 540 (557) καὶ Vind. Suppl. Gr. 128 βλ. WEYL-CARR, Rockefeller-McCormick (1978), 190. Εἰδικὰ γιὰ τὸ Marc. Gr. Z 540 (557) βλ. FRIEND, Evangelists, Art Studies 1927, εἰκ. 144-147, καὶ ἀκόμα καλῶτερα BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957), εἰκ. 142c-d. Στὴν τελευταία δημοσίευσίς, FURLAN, Codici greci della Marciana, II (1979), πίν. II καὶ III καὶ εἰκ. 4-7, οἱ εἰκόνες δὲν εἶναι πολὺ καλές. Εἰδικὰ γιὰ τὸ Vind. Suppl. Gr. 128 βλ. GERSTINGER, Griechische Buchmalerei (1926), πίν. XX, καὶ BUBERL-GERSTINGER, Byzantinischen Handschriften (1938), πίν. XVI-XVIII. Γιὰ τὴν Aquileia βλ. GIOSEFFI-BELLUNO-CIOL, Aquileia (1976), πίνακες passim, καὶ KUGLER, Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973, εἰκ. 1-4, 7, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 43, 45. Γιὰ τὸ τετράπτυχο τοῦ Σινᾶ βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956), πίν. 76.

τεταγμένοι· μιὰ ἀπλή ἀντιστροφή τοῦ τελευταίου ἀγγέλου ὥστε νὰ κοιτάζει πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἀντὶ πρὸς τὰ δεξιὰ θὰ ἔδινε τὴν ἐντελῶς ἀντιτυπικὴ διάταξη, ποὺ φαίνεται ὅτι εἶχε ἡ Καστάνια (πίν. XVI, σ. 64, 66).

2. Καὶ στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ καὶ στὴ Γέννηση τοῦ Ἰωάννου τὸ Βρέφος εἰκονίζεται μετωπικὰ μέσα στὴν κολυμβήθρα (πίν. Δ, XVI, XXXI, XIX, σ. 60, 66).

3. Ὑπάρχει ἡ ἴδια ἐπιλογή τῶν τεσσάρων θεμάτων, Γέννηση, Ἀνάσταση, Βάπτισμα, Γέννηση τοῦ Προδρόμου (σχ. στὴ σελ. 7, ἀριθ. 7, 9, 10, 13).

4. Οἱ ἐξεζητημένες συστροφές τῆς πτυχολογίας εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνύπαρκτες. Βλ. ἀνωτέρω σ. 147-148.

5. Παντοῦ παρουσιάζεται μιὰ τάση τονισμοῦ τοῦ κατακόρυφου ἄξονα στὶς μορφές καὶ τὶς πτυχές. Βλ. ἀνωτέρω σ. 147, 183-184.

Ἡ χρονολόγησις τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ δὲν εἶναι καθόλου βέβαιη. Ὁ Lazarev τὸ χρονολογοῦσε στὶς ἀρχές τοῦ 12ου αἰώνα καὶ ἡ Weyl Carr τὸ τοποθετεῖ στὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ αἰώνα αὐτοῦ.¹ Μιὰ ἀκόμα νεώτερη χρονολόγησις ἴσως νὰ μὴν ἀποκλείεται. Ἡ ζωγραφικὴ δὲν παρουσιάζει ἰδιαιτέρη δεξιότηγία καὶ τὰ κεφάλια τῶν προφητανάκτων στὴν Ἀνάσταση καὶ ἀκόμα περισσότερο τὰ στέμματα τους εἶναι βαρῆ καὶ δυσανάλογα μεγάλα.

Μὲ τὴν Aquileia πάλι ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πυκνές πτυχές καὶ τὴ repoussé ἐντύπωση τῆς πτυχολογίας ὑπάρχει ἀρκετὴ ὁμοιότητα στὸ πλάσιμο, στὸ εἶδος τῆς σκιαῆς, ποὺ δημιουργεῖται κάτω ἀπὸ τὸ σαγόνι, στὰ γεωμετρικὰ σχήματα ποὺ παίρνει τὸ φῶς καὶ ἡ σκιά πάνω στοὺς λαίμους καὶ στὴ ριγωτὴ ἀπόδοση τῶν φαλάγγων τῶν χειρῶν.² Οἱ ὁμοιότητες μὲ τὴν Aquileia εἶναι περισσότερο τεχνι-

1. LAZAREV, Storia (1967), 193, σημ. 45. WEYL - CARR, Rockefeller-McCormick (1978), 120.

2. Ἡ χρονολόγησις τῆς Aquileia εἶναι τελείως ἀβέβαιη. Ἀπὸ τὶς πολλὲς χρονολογήσεις, ἀναφέρω τὶς πρὸ χροπτητές. Παλαιότερα ὁ DEMUS τὴν εἶχε χρονολογήσει στὴν ἐποχὴ τοῦ Πατριάρχου Pellegrino I, 1132-1161 μ.Χ. (DEMUS, Salzburg, Venedig, Aquileia, Festschrift Swoboda, 1959, 75-82, πίν. 6-17). Μεταγενέστερα ὁμοίως τὴ χρονολογεῖ γύρω στὰ 1200 (DEMUS, Byzantine Art and the West, 1970, 138 κέ., ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία). Ὁ Millet χρησιμοποιοῦντας εἰκονογραφικὰ κυρίως κριτήρια τὴ χρονολογήσει πρὸς τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα (MILLET, Aquilée, 1940, 272 κέ.). Ἡ Valland χρησιμοποιοῦντας κυρίως τεχνολογικὰ κριτήρια τὴ χρονολογήσει ἀμέσως μετὰ τὸ 1200 (VALLAND, Aquilée, 1963, 55-73). Ἡ Kugler τὴ χρονολογεῖ γύρω στὸ 1200 (KUGLER, Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1973, 1 κέ.). Ἡ Morgagni-Schiffner τὴ χρονολογεῖ περὶ τὸ 1180 βάσει ἱστορικῶν κριτηρίων (MORGAGNI-SCHIFFNER, Aquileia, 1972, 343-348). Ἡ σκέψις τῆς εἶναι ὅτι ἡ τοιχογράφηση τῆς κρύπτης ἔγινε ἀπὸ τὸν Πατριάρχη Voldorico di Treffen (1161-1182 μ.Χ.). Ὁ Πατριάρχης αὐτὸς ποὺ ἐξυπηρέτησε πολὺ τὴ Βενετία, γιατί συνέλεξε στὴ σύναψη εἰρήνης ἀνάμεσα στὸν Πάπα καὶ τὸν Αὐτοκράτορα τῆς Γερμανίας σὲ μιὰ ἐποχὴ ἐξαιρετικὰ κρίσιμη γι' αὐτὴ, ἐπέτυχε μετὰ ἀπὸ τὴ συνθήκη πολλὰ ὄφελι γιὰ τὸ Πατριαρχεῖο τῆς Ἀκυλίας. Μεταξὺ τῶν ἄλλων ἔκαμε ὁ ἴδιος συνθήκη μὲ τὴ Βενετία τὸ 1180, μὲ τὴν ὁποία καποχύρωσε τὴν ἀμφισβητούμενη μέχρι τότε κυριότητα του πάνω στὰ ἄγια λείψανα καὶ τοὺς θησαυροὺς ποὺ φυλάσσονταν στὴν κρύπτη τῆς Μητροπόλεως τῆς Aquileia. Ἔτσι εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ θέλησε νὰ καλλωπίσει τὴν κρύπτη ὅπου φυλάγονταν οἱ ἀμφισβητούμενοι μέχρι τότε θησαυροί, γιὰ νὰ ἐορτάσει τὴ νίκη του καὶ νὰ ἐξάρει τὸ γεγονός. Ἐπίσης ἐπειδὴ βρέθηκε καὶ ὁ ἴδιος στὴ Βενετία τὸ 1177 κατὰ τὴ σύναψη εἰρήνης ἀνάμεσα στὸν Πάπα καὶ τὸν Αὐτοκράτορα, εἶναι πιθανὸ νὰ βρῆκε

κές παρά τεχνοτροπικές. Δὲν ὑπάρχει ὁμοιότητα ὕφους. Γιατὶ στὴν Aquileia ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ρέουσα, ἔχει ἕνα χαρακτήρα πραγματικὰ ἐπισυρμμένης γραφῆς, καὶ μερικές μορφές εἶναι ἀρκετὰ κεινημένες. Ἀντίθετα στὴν Καστάνια ὑπάρχει μιὰ ἀκινήσια καὶ δυσκαμψία, μερικές ἀπολιθωμένες ἀναμνήσεις τῆς ἐπισυρμμένης γραφῆς, καὶ οἱ μορφές εἶναι πολὺ στατικές. Ἀπὸ ἀπόψεως ὕφους ἡ Καστάνια μοιάζει περισσότερο μὲ τὸ χειρόγραφο Marciana Gr. Z 540 (557). Εἶναι δύσκολο βέβαια νὰ χρονολογηθεῖ στὴν ἐποχὴ ποὺ χρονολογεῖται τὸ χειρόγραφο. Ὑπάρχει ὅμως συγγένεια.

Πάντως τὰ δύο ἢ τρία πλατιά πρόσωπα (πίν. XXVI, XXVII) μὲ τὴν πλατιά ἀπόδοση τῆς Καστάνιας, οἱ ἀπολιθωμένες ἀναμνήσεις μιᾶς μαρὰν τέχνης στὴν Ἀνάληψη (πίν. VIII, X, XI) καὶ στὶς συνιζημένες μορφές τῶν βοσκῶν (πίν. XVI, XXXIII) καὶ ἡ ἀκατάστατη ἐκτέλεση τῆς πτυχολογίας συνηγοροῦν μᾶλλον γιὰ μιὰ χρονολόγηση μετὰ τὸ Περαιχωριὸ καὶ τὸ Monreale καὶ σὲ μιὰ ἐποχὴ κοντὰ στὴν Ἑγκλειστρα.

Τελικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Καστάνιας ἀντιγράφει μὲν πολλὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου, ἀλλὰ ὅτι ἡ τέχνη του ἔχοντας ὡς ἰδανικὸ τὴν τέχνη, ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὸν Vat. Gr. 1156, βρίσκεται ἀρκετὰ κοντὰ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ δευτέρου ζωγράφου τῆς Ἑγκλειστρας, καὶ τοῦ δευτέρου ζωγράφου στὸ Μονάγρι.¹

Στοιχεῖο ποὺ μπορεῖ κάπως νὰ βοηθήσει στὴ χρονολόγηση εἶναι τὰ κοσμημάτα, ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ δώσουν ἕνα χαρακτήρα πολυτέλειας. Ἀρχικὰ ἀποτελοῦν ἀπομίμηση τῆς πραγματικότητος. Ἐμφανίζονται κυρίως στὰ ὑφάσμα-

εἶναι ἕνα ζωγράφου ποὺ ἐργαζόταν κατὰ τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Ἄν ὅμως βασισοῦμε σὲ ἱστορικὰ κριτήρια γιὰ τὴ χρονολόγηση, νομίζω ὅτι περισσότερες ἀκόμη πιθανότητες ἔχει ὁ Πατριάρχης Wolfger di Ellenbrechtskirchen (1204-1218 μ.Χ.), ὁ ὁποῖος ἔκανε καὶ αὐτὸς μιὰ ἀκόμη συνθήκη μὲ τὴ Βενετία τὸ 1206. Γιὰ τὸν Πατριάρχη αὐτὸν ἀναφέρεται ρητὰ καὶ συγκεκριμένα ἀφ' ἑνὸς μὲν ὅτι ἦταν μορφομένος καὶ ἀφ' ἑτέρου ὅτι τὸ ἔτος 1210 φρόντισε νὰ συγκεκριμέναι χρήματα καὶ ἐμερίμνησε γιὰ τὴ βελτίωση τῆς διακόσμησης τῆς ἐκκλησίας καὶ τῆς αὐθουσιας τοῦ θησαυροῦ, ἀκριβῶς δηλαδὴ τοῦ χώρου ἐκεῖνου ὅπου βρισκονται οἱ περιὼν ὁ λόγος τοιχογραφίες. Βλ. PASCHINI, Wolfger di Ellenbrechtskirchen, Memorie Storiche Forogiuliesi 1914, 401 καὶ USSELLUS, Italia sacra (1717-1722), στήλη 79: «ad meliorationem ornatus ecclesiae et camerae thesauri». Ἡ φράση μάλιστα «ecclesiae et camerae» πιθανότατα εἶναι σχῆμα καλ' ὄλου καὶ μέρος. Κανεὶς ἀπὸ τοὺς μελετητὲς τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Aquileia δὲν ἔχει δώσει σημασία στὴν πληροφορία αὐτὴ μέχρι σήμερα. Νομίζω ὅμως ὅτι εἶναι ἀρκετὰ σημαντικὴ καὶ ὅτι συμπορεύεται μὲ τὴ χρονολόγηση, στὴν ὁποία κατέληξε βάσει τεχνοτροπικῶν κριτηρίων ἡ Rose Valland. Εἶναι μιὰ εὐλογητὴ χρονολόγηση, στηριγμένη καὶ σὲ τεχνοτροπικὰ καὶ σὲ ἱστορικὰ στοιχεῖα καὶ μῆς δίνει συγκεκριμένο χρόνο, τὸ 1210.

1. Βλ. γιὰ τὴν Εὐαγγελίστρια σ. 30-42, 57, 93, 123, 200, 204-205, 213, γιὰ τὸν Vat. Gr. 1156 σ. 81, 90-94, 104, 105, 108, 147, 164, 165, 200-207, γιὰ τὴν Ἑγκλειστρα σ. 20, 23, 26, 34, 44, 51, 66, 69, 72-73, 84, 90-91, 130, 147, 160, 177, 179, 186, 190, 196-199, 207, 210, γιὰ τὸ Μονάγρι σ. 22, 50, 147-148, 169, 170, 183, 186, 194-196, 198, 207. Μὲ τὴν Ἑγκλειστρα ἐξ ἄλλου ὑπάρχει καὶ ἡ ὁμοιότητα στὴ διαμόρφωση τῆς Ἁγίας Τραπεζῆς (σ. 28).

τα και τὰ ἀρχιτεκτονήματα. Μὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα ὑπάρχουν ἤδη στὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' καὶ τὸ Ψαλτήριο τοῦ Βασιλείου Β' (α' τέταρτο 11ου αἰώνα).¹ Τὸ χειρόγραφο Coislin 79 (1071-1078 μ.Χ.) εἶναι κατάμεστο ἀπὸ τέτοια κοσμήματα μιὰ καὶ τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα ἀνήκουν στὴν αὐτοκρατορική αὐλή.² Στὶς ἀρχές τοῦ 12ου αἰώνα τὸ κόσμημα παίρνει μεγάλη ἐξάπλωση στὰ χειρόγραφα τῆς ομάδας τοῦ Urbinatus Gr. 2 καὶ τῶν Ὀμιλιῶν τοῦ Μοναχοῦ Ἰακώβου.³ Ἀργότερα εἰσβάλλει καὶ στὶς τοιχογραφίες. Σὲ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου καθὼς καὶ σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου αἰώνα παρουσιάζεται πολλές φορές ἕνας ὑπερβολικὸς φόρτος κοσμήματος.

Γιὰ τὶς διακοσμήσεις αὐτές, ποὺ δὲν προσιδιάζουν ἰδιαίτερα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ὑπάρχει ἐκτενὴς βιβλιογραφία.⁴ Ἡ Thierry θεωρεῖ τὸ πλοῦσιον κόσμημα ὡς χρονολογικὸ στοιχεῖο τοῦ 11ου αἰώνα κυρίως ἐπειδὴ ἀπαντᾷ στὸν Coislin 79.⁵ Ἡ συχνότητα ὅμως καὶ ἡ πυκνότητα τοῦ κοσμήματος σὲ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ στὸν 13ο αἰώνα ἀποδεικνύει τὸ ἀντίθετο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μνημεῖα τὰ ἀναφερόμενα στὴ σχετικὴ βιβλιογραφία πρβλ. τὸν Ἅγιο Ἰερόθεο τῶν Μεγάρων, τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου, τὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης, τὸ σπήλαιο τῆς Ἁγίας Σοφίας στὰ Κύθηρα, τὸν Ἅγιο Βλάσιο Κυθήρων, τὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Χαλιδούς καὶ τὴν Ἁγία Τριάδα ἔξω ἀπὸ τὸ Λιόπεσι, τὴν Πόρτα Παναγιά Τρικάλων, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη Καλυβίτη στὰ Ψαχνὰ Εὐβοίας, τὸν Ἅγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρᾶ, τὴν σπηλιὰ τοῦ Νταβέλη, τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κουβαρᾶ, τὶς ἐκκλησίες τῆς Εὐβοίας Ἅγιο Δημήτριο στὸ Μακρυχώρι, Ἅγιο Νικόλαο Ριτζάνων Ὀξυλίθου, Παναγία Ὀξυλίθου καὶ Μεταμόρφωση Σωτήρος στὸ Πυργί, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Γερακᾶρι Κρήτης, τὸν Ἀρχάγγελο Μιχαὴλ στὸ Καρδάκι Κρήτης, τὴν Παναγία Κριτσᾶ Κρήτης, τὴν Παναγία τὴν Λαμπινὴ Κρή-

1. Menologio di Basilio II (1907), *πίνακες*. SEVČENKO, Menologium of Basil II, DOP 1962, πίν. 1, 2, 11, 12. RICE, Art of Byzantium (1959), πίν. XI. SEVČENKO, Menologium of Basil II, DOP 1962, πίν. 17. CUTLER, Psalter of Basil II, Arte Veneta 1976, εἰκ. 1.

2. SPATHARAKIS, Portrait (1976), πίν. 69-76.

3. LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975), εἰκ. 2, 21, 24-27.

4. Βλ. ἀνωτέρω κεφάλαιο (τὸ Κόσμημα), σ. 125-130. Βλ. ἰδιαίτερα MEGAW-HAWKINS, Perachorio, DOP 1962, 336-346. LJUBINKOVIĆ, Corso Ravennate (1962), 426-427. MANGO, Materials (1962), 33 (ὅπου ἀναφέρεται ὅτι οἱ διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σπάνια παρουσιάζονται μετὰ τὸν 9ο αἰώνα ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μικροτεχνία ἢ παρατήρηση δὲν εὐσταθεῖ ἐκτὸς ἀν περιορίζεται μόνο στὸ 10ο καὶ 11ο αἰώνα). CHATZIDAKIS, Aspects, Symposium Sorocani (1965), 66-67 (ὅπου θεωρεῖται χαρακτηριστικὸ τοῦ 13ου αἰώνα). VELMANS, Eubée, CArch 1968 (ὅπου οἱ διάλιθοι φωτοστέφανοι ἀποδίδονται ἐσφαλμένα σὲ δυτικὴ ἐπίδραση). ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κυπρολογικὸ Συνέδριο 1969, 249. MEGAW, Cyprus, Metropolitan or Provincial, DOP 1974, 87, σημ. 133. THIERRY, Géorgie, CArch 1975, 112, σημ. 130, καὶ τῆς Ἰδίας, Asie Mineure, DOP 1975, 87-91 (ὅπου θεωρεῖται τὸ κόσμημα ὡς χαρακτηριστικὸ τοῦ 11ου αἰ.). COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), 103-108, 120 (ὅπου ἀναγνωρίζεται ὅτι ἡ διακοσμητικότητα εἶναι ἐπιδίωξη τῶν λαϊκῶν ζωγράφων). ANDBERG, Filettino, Institutum Romanum Norvegiae (1969), 134. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἀλεποχώρι (1978), 31, 54, ἀλλὰ καὶ 23.

5. THIERRY, Géorgie, CArch 1975, 112, σημ. 130. Τῆς Ἰδίας, Asie Mineure, DOP 1975, 87-91.

της, τὴν Κοίμηση στὸν Ἀλικάμπο Κρήτης, τὴν Ὁδηγήτρια στὶς Σηληϊές Εὐβοίας κ.ἄ.¹ Πρὸβλ. ἐπίσης βυζαντινίζουσες τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Ἰταλία, ὅπως π.χ. τὴν ἐκκλησία τοῦ Anagni, τὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Filettino, τὴν κρύπτη τῆς Ἀγίας Μαργαρίτας στὸ Melfi κ.ἄ.²

Ἡ εἰσβολὴ τοῦ κοσμήματος στὶς τοιχογραφίες βρίσκεται μέσα στὰ πλαίσια τῆς γενικῆς προσπάθειας νὰ δοθεῖ στὶς ἄγιες μορφές τὸ ἐπιβάλλον, τὸ κῦρος, ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἡ αἴγλη τῆς κοσμικῆς ἐξουσίας. Αὐτὴ ἡ προσπάθεια γινόταν ἐνσυνείδητα, ὅπως διατυπώνεται ρητὰ στὸ λόγο τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ γιὰ τὶς ἐκκλησίες τοῦ Καυλέα καὶ τοῦ Στυλιανοῦ Ζαούση.³ Τώρα ἀπὸ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς αὐτοκρατορικῆς μεγαλοπρέπειας, δηλαδὴ τὴν ἱεραρχία, τὸ τυπικὸ τῶν τελετῶν κλπ., ποὺ καὶ αὐτὰ ἀντιγράφτηκαν ὡς ἓνα σημεῖο, ἐκεῖνο, ποὺ ἡ μίμησή του παρουσίαζε τὴ μεγαλύτερη εὐκολία, ἦταν ὁ φόρτος τῆς πολυτέλειας, τὰ πυκνὰ κεντρίδια, ποὺ στόλιζαν τὶς πολυτίμες ἐνδυμασίες καὶ τὰ σκαλισμάτα ποὺ διακοσμοῦσαν ἐπιπλα καὶ ἀρχιτεκτονήματα.

Αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ πολυτέλεια, ποὺ προϋποθέτει μιὰ λεπτολόγο ἀπόδοση, δὲν προσιδιάζει ἰδιαίτερα στὴ μνημειώδη τέχνη. Ἀντίθετα προσιδιάζει στὴ μικροτεχνία. Καὶ ἀπεικονίσθηκε μὲ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία στὰ χυμευτὰ ἔργα, ποὺ τὸ ὑλικὸ τους προσφερόταν γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ.⁴ Ἀπεικονίσθηκε συγχρόνως στὰ χειρόγραφα, ποὺ συχνὰ εἰκόνιζαν ἄγιες μορφές καὶ αὐτοκράτορες ἐπὶ τὸ αὐτὸ⁵ καὶ ποὺ φαίνεται ὅτι δέχτηκαν μιὰ πρόσθετη ὄθηση πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ὑπερβολικῆς πολυτέλειας ἀπὸ τὰ σύγχρονά τους ἔργα τῆς χυμευτικῆς.⁶ Αὐτὰ τώρα τὰ χειρόγραφα πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖσθαι ὡς πρότυπα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ. Ἐτσι ἡ εἰσβολὴ τοῦ κοσμήματος στὶς τοιχογραφίες ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου

1. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Ἰερὸθεος, AAA 1978, εἰκ. 1 κέ. καὶ HADERMANN-MISGUICH, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, εἰκ. 10. ΜΟΥΡΙΚΗ, Γεράκι, AE 1971, πίν. Α, καὶ ΚΟΥΝΟΥΠΙΩΤΟΥ, Γεράκι, AAA 1971, εἰκ. 4, 5. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Μῆνη (1964), πίν. 63β, 64, 65, 66, 69, 71, 74, 79, 87, 88, 89α. ΧΥΝΟΠΟΥΛΟΣ, Κύθηρα, Συνέδριο Θεσσαλονίκης 1953, πίν. 178-183. AD 21, 1966, Χρονικά, πίν. 22β. BOURAS — ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ — ANDREADI, Attica (1970), πίν. 201-202 καὶ 233. ΟΡΑΝΑΝΔΟΣ, Πόρτα Παναγιά, ABME 1935, 33. ΙΩΑΝΝΟΥ, Εὐβοία (1959), πίν. 12. COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia-Merenda (1976), πίν. 7, 8, 9, 10, 11, 19, 39α, 39β, 44, 46, 47, 56, 57. ΜΟΥΡΙΚΗ, Σηληϊὰ Νταβέλη, ΔΧΑΕ 1973-1974, πίν. 22, 23, 24, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 43. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαρῶ, ΔΧΑΕ 1975-1976, πίν. 72-80 καὶ VELMANS, Eubée, CArch 1968, εἰκ. 9. ΙΩΑΝΝΟΥ, Εὐβοία (1959), πίν. 14-15, 17, 18, 20, 23-28, 31, 34-44, 47-58, καὶ VELMANS, Eubée, CArch 1968, εἰκ. 3, 4, 8. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Τοιχογραφίαι Κρήτης (1957), πίν. XXI, XL-XLI, XLII, LIX, LXII, XLIV, LXVI. VELMANS, Eubée, CArch 1968, εἰκ. 20, 29, 38.

2. ANDBERG, Filettino, Institutum Romanum Norvegiae (1969), πίν. X, XVa. LAVERMICOCCHA, Monopoli (1977), εἰκ. 134.

3. MATTHEWS, Dome Pantocrator, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 424.

4. Πρβ. GRABAR, Tesoro (1971), ἀρ. 16, 17, 18 κ.ο.κ.

5. Πρβ. Coislin 79 καὶ Διονυσίου 61. SPATHARAKIS, Portrait (1976), εἰκ. 69-72 καὶ εἰκ. 77. Θησαυροὶ Α' (1973), εἰκ. 104.

6. DEMUS, Sicily (1949), 394, 405-406. LAZAREV, Storia (1967), 190.

αιώνα είναι νομίζω μια σοβαρή απόδειξη ότι την εποχή αυτή είχαν αντιστραφεῖ οἱ ὄροι καὶ ὅτι τὰ μνημεῖα τώρα ἀντέγραφαν τὰ χειρόγραφα ἀντὶ νὰ ἀντιγράφονται ἀπὸ αὐτά.¹ Ἀλλὰ οἱ ζωγράφοι τῶν ἐπαρχιακῶν μνημείων ξεπέρασαν ἀκόμα καὶ τὰ πρότυπά τους ὡς πρὸς τὴν ἀπεριόριστη ἀφθονία τοῦ κοσμήματος, γιατί ἡ πολυτέλεια ἔδινε μεγαλεῖο καὶ αἴγλη στὶς μορφές ποὺ ἀπεικόνιζαν. Στὴν ἀρχὴ τὸ κόσμημα υἰοθετήθηκε μὲ κάποια συγκράτηση. Ἀργότερα ὅμως, ὅσο ξέπεφτε ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, τόσο αὐτὸ αὐξανόταν. Ὅσο ἔνοιωθαν οἱ ζωγράφοι τὴν ἀδυναμία τους, τόσο μιὰ κατηγορία ἀπ' αὐτούς, οἱ συντηρητικοὶ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, προσπαθοῦσαν νὰ τὴν ἀντισταθμίσουν καταφεύγοντας στὸ ἐξωτερικὸ αὐτὸ μέσον γιὰ νὰ ἐξάρουν καὶ νὰ ἐξευγενίσουν τὰ ἔργα τους καὶ νὰ τοὺς προσδώσουν μεγαλεῖο καὶ ἐπιβλητικότητα.

Ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ ἐπιδίωξη τῆς διακοσμητικότητας ὑπάρχει κυρίως σὲ μοναστικούς ἢ σὲ λαϊκοὺς ζωγράφους.²

Αὐτὸ λοιπὸν τὸ πολυτελὲς κόσμημα ὑπάρχει στὴν Καστάνια ἀρκετὰ ἀφθονο, ὥστε νὰ γίνεται ἀμέσως αἰσθητὸ, ὅχι ὅμως καὶ ὑπερβολικὸ, ὥστε νὰ γίνεται ἀποπνικτικὸ ὅπως στὰ μνημεῖα τοῦ προχωρημένου 13ου αἰώνα.³ Εἶναι καὶ αὐτὸ μιὰ ἔνδειξη, ποὺ συνηγορεῖ γιὰ τὴν ἔνταξη τῆς Καστάνιας στὰ ἀρχαῖστικά μνημεῖα τῶν ἀρχῶν μᾶλλον παρὰ τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα.

1. Γιὰ τὴν ἀντιγραφή τῶν μνημείων ἀπὸ τὰ χειρόγραφα στὸν 11ο αἰώνα βλ. GRABAR, 11ème siècle, CArch 1967, 265 καὶ VIKAN, American Collections (1973), 119, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη σχετικὴ βιβλιογραφία τοῦ Weitzmann. Γιὰ τὴν ἀντιγραφή τῶν χειρογράφων ἀπὸ τὰ μνημεῖα στὸν 12ο αἰώνα βλ. BONICATTI, Introduzione, Rivista 1960, 216-217, ποὺ παραπέμπει εἰς BIANCHI-BANDINELLI, Continuita ellenistica, Rivista 1953, 96-97. ANDBERG, Filetino, Institutum Romanum Norvegiae (1969), 141, ὅπου παρέχεται σχετικὴ βιβλιογραφία. DEMUS, Sicily (1949), 426, 427. Μάλιστα ἡ ἀντιγραφή αὐτὴ πρέπει νὰ εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ τὰ μέσα ἤδη τοῦ 11ου αἰ. καὶ νὰ ὑπῆρξε ἕνας ἀπὸ τοὺς συντελεστὲς τῆς στροφῆς ποὺ παρουσίασε ἡ τέχνη στὴν ἐποχὴ αὐτὴ (Weitzmann, Eleventh Century, 1961, 271 κ.έ.) Βλ. καὶ ἀνωτέρω σ. 205.

2. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κυπρολογικὸ Συνέδριο 1969, 249. MEGAW, Cyprus, Metropolitan or Provincial, DOP 1974, 87, σμ. 133. COUMBARAKI-PANSELINOY, Kalyvia-Merenda (1976), 120.

3. Πρβ. π.χ. τὸν Ἅγιο Γεώργιο Κουβαρᾶ (ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαρᾶ, ΔΧΑΕ 1975-1976, πίν. 73-74) ἢ τὸ Filetino (ANDBERG, Filetino, Institutum Romanum Norvegiae 1969, πίν. X, XVa).

Χ. Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Ἡ κτητορική ἐπιγραφή εἶναι σύγχρονη μὲ τις τοιχογραφίες. Εἶναι γραμμένη πάνω στὴν ἴδια ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ αὐτὲς καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μὲ τις ὑπόλοιπες ἐπιγραφές τῆς ἐκκλησίας.¹

Χρονολογία δὲν ἔχει ὥστε νὰ βοηθήσει στὴ χρονολόγησιν τῶν τοιχογραφιῶν. Μᾶλλον αὐτὴ χρονολογεῖται ἀπὸ τις τοιχογραφίες. Τὸ κείμενό της ἐπαναλαμβάνεται ἐδῶ:

+
 ΝΑΟΣ ΚΕ ΑΝΗΣΤΟΡΗ[ΘΗ]
 ΤΗΜΗΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΔΗ
 Α ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΝ ΠΡΟΚΡΙ
 ΤΟΝ ΚΕ ΤΟΥ ΚΗΝΟΥ ΛΑΟΥ +
 ΗΠΕΡ ΑΦΕΣ(Ε)ΟΣ ΤΟΝ ΑΜΑΡ
 ΤΗΟΝ ΑΥΤΟΝ . ΑΜΗΝ ΓΕΝΗ[ΤΟ]
 Κ(ΥΡΙ)Ε ΤΟ ΘΕΛΗΜΑ ΣΟΥ +

+
 ΝΑΟΣ ΚΕ ΑΝΗΣΤΟΡΗ.
 ΤΗΜΗΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΔΗ
 Α ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΝ ΠΡΟΚΡΙ
 ΤΟΝ ΚΕ ΤΟΥ ΚΗΝΟΥ ΛΑΟΥ +
 ΗΠΕΡ ΑΦΕΣ(Ε)ΟΣ ΤΟΝ ΑΜΑΡ
 ΤΗΟΝ ΑΥΤΟΝ . ΑΜΗΝ ΓΕΝΗ
 Κ(ΥΡΙ)Ε ΤΟ ΘΕΛΗΜΑ ΣΟΥ

Τὸ περιεχόμενό της στὶς γενικὲς του γραμμὲς εἶναι μᾶλλον κοινό. Παρουσιάζει ὅμως δύο ἐνδιαφέροντα σημεῖα.

Τὸ πρῶτο ἐνδιαφέρον σημεῖο εἶναι ἡ λέξις ΠΡΟΚΡΙΤΟΝ, ποὺ ἐγείρει τὰ ἐξῆς ἐρωτήματα: Ποιὰ εἶναι ἡ ἀκριβὴς σημασία της ἐδῶ; Τί σημαίνει ἡ ἀντιδιαστολή της μὲ τὴ φράση ΚΗΝΟΥ ΛΑΟΥ; Ποιὰ κοινωνικὴ ὀργάνωσις προϋποθέτει; Τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ μένουσι δυστυχῶς ἀνοιχτά, γιὰτὶ δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα ἀρκετὰ γιὰ νὰ δώσουν μιὰ ὀριστικὴ ἀπάντησιν.

Τὸ δεύτερο ἐνδιαφέρον σημεῖο εἶναι ὁ συνδυασμὸς τῆς συνήθους κατὰ τὰ ἄλλα φράσεως ΥΠΕΡ ΑΦΕΣ(Ε)ΟΣ ΤΟΝ ΑΜΑΡΤΗΟΝ ΑΥΤΟΝ μὲ τὴ φράση, ποὺ ἀκολουθεῖ, ΓΕΝΗΤΟ Κ(ΥΡΙ)Ε ΤΟ ΘΕΛΗΜΑ ΣΟΥ. Ἡ ὅλη διατύπωσις δίνει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι οἱ κτήτορες τῆς ἐκκλησίας ἀντιμετωπίζουν ἕνα κίνδυνον, ποὺ τὸν βλέπουν σὰν θεία δίκην, σὰν τιμωρία γιὰ τυχόν ἁμαρτίαι τους. Γι' αὐτὸ καὶ ζητοῦν ἀπὸ τὸ Θεὸ νὰ τοὺς συγχωρήσει τις ἁμαρτίαι τους αὐτές, ὥστε νὰ σωθοῦν ἀ-

1. Βλ. σχετικὰ ἀνωτέρω τὰ ἐξῆς κεφάλαια, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα», «Οἱ Ἱεράρχες τῆς ἀψίδας» καὶ «Τὰ γράμματα τῶν ἐπιγραφῶν», σ. 5, 17, 23-24, 196-199.

πὸ τὸν κίνδυνον (ὕπερ ἀφέσεως τῶν ἀμαρτιῶν αὐτῶν). Τελευταῖο τους καταφύ-
 γιο εἶναι νὰ ζητήσουν ἀπὸ τὸ Θεὸ νὰ τοὺς εὐσπλαχνισθεῖ. "Ἰστερα ἀπ' αὐτὸ πα-
 ραδίδονται στὸ θέλημά Του παραιτούμενοι ἀπὸ κάθε περαιτέρω προσπάθεια (γέ-
 νοιτο Κύριε τὸ θέλημά Σου).

Ἡ λέξις «πρόκριτος» θυμίζει ἀμέσως τὸ θεσμὸ τῶν προυχόντων στὴν ἐποχὴ
 τῆς Τουρκοκρατίας. Ἡ βασικὴ ἔννοια τῆς λέξεως στὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ εἶναι
 «ὁ ἐπιλεγείς» ὅπως καὶ τῆς λέξεως «προκρίνω» εἶναι «ἐπιλέγω». ¹ Παρουσιάζ-
 ζονται ὅμως καὶ δύο ἄλλες σημασίες, ἀφ' ἑνὸς μὲν ἡ σημασία τοῦ «ἐπὶ κεφαλῆς», ²
 ποὺ σίγουρα ἀπ' αὐτὴν κατάγεται ἡ μεταγενέστερη σημασία τοῦ «προύχοντα»,
 τοῦ κοινοτικοῦ δηλαδὴ ἄρχοντα, καὶ ἀφ' ἑτέρου οἱ στενὰ συγγενεῖς μεταξύ τους
 ἔννοιες τοῦ «ἐξέχοντος», «διαπρεποῦς», «διακεκριμένου», «ἐπιφανοῦς». ³

Στὴ βυζαντινὴ γραμματεία ἡ λέξις «πρόκριτος» ἀπαντᾷ στὸ Κληρολόγιο
 τοῦ Φιλοθέου μὲ τὴν ἔννοια προφανῶς τοῦ «ἐπὶ κεφαλῆς». ⁴ Ἐπίσης ἀπαντᾷ στὸν
 Διγενῆ Ἀκρίτα μὲ τὴν ἔννοια περισσότερο τοῦ «ἐπὶ κεφαλῆς» παρὰ τοῦ «ἐξέ-
 χοντος» καὶ στὸ ἱπποτικὸ μυθιστόρημα Καλλιμάχος καὶ Χρυσορόη μὲ σαφῆ
 τὴν ἔννοια τοῦ «ἐξέχοντος». ⁵ Ἐξ ἄλλου ἀπαντᾷ σὲ ἔγγραφο τοῦ Ἀγίου Ὁ-

1. Βλ. λεξικὰ LIDDELL-SCOTT, HENRICUS STEPHANUS καὶ PASSOW.

2. Βλ. λεξικὰ LIDDELL-SCOTT, HENRICUS STEPHANUS καὶ PASSOW (ΔΙΩΝ ΚΑΣΙΟΣ, 2ος αἰ. μ.Χ.).

3. LAMPE, A Patristic Greek Lexicon. Ἦδη στὸν Ξενοφῶντα τὸ ρῆμα «προκρίνομαι» σὲ συνδυασμὸ
 μὲ μιὰ γενικὴ συγκριτικὴ παίρνει τὴν σημασία τοῦ «ἐξέχω», «διαπρέπω», «διακρίνομαι». Βλ. HENRICUS STEPHA-
 NUS, ὅπου γίνεταί παραπομπὴ στὰ ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ Ἀπομνημονεῦματα καὶ ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ, Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ
 συνόντων.

4. ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, Σύγκλητος, ΕΑΙΕΔ 1949, 68: «...πρὸς σεμνὸν κράμα τοὺς τῆς συγκλήτου
 προκρίτους, ὡς κοινονοῦς τῆς χάριτος, ἐμφανῶς προσλαμβάνονται (οἱ βασιλεῖς)...».

5. α) Διγενῆς Ἀκρίτας, ἔκδοση ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟ (1970), στίχ. 2653:

καὶ ἰδοὺ τρεῖς ἀνέφανον ὄραϊοι καβαλλάροι,
 στολάς τε ἀνεφέροντο ἄμφω παρηλλαγμένας,
 καὶ πρὸς ἐμὲ ἀνήρχοντο τὸν ποταμὸν κρατοῦντες·

 Οἱ δὲ ταῦτα ἀκούσαντες ἐθεώρουν ἀλλήλους,
 πρὸς αὐτοὺς ψιθυρίζοντες, χεῖλη κινοῦντες μόνα·

 Καὶ λέγει μοι ὁ πρόκριτος: «Πῶς ἔχομεν πιστεῦσαι
 ὅτι μόνος καὶ ἄσπλος.....»

Ἐν τῷ Μαυρογορδάτος τῇ λέξει «πρόκριτος» τὴ μεταφράζει «the chief», δηλαδὴ «ὁ ἐπὶ κεφαλῆς».

β) Καλλιμάχος καὶ Χρυσορόη, ἔκδοση ΚΡΙΑΡΑ (1955), ἢ ἔκδοση RICHARD (1956), στίχ. 966:

«Ὁσίξει, λέγει πρὸς αὐτοὺς: εἴπετε τὴν βουλὴν σας.
 Εἰς ἀπ' ἐκεῖνους πρόκριτος εἰς γένος καὶ εἰς χρόνον
 ἐσάθην, ἀπεκρίνατο καὶ λέγει πρὸς ἐκεῖνον»

Στὴν ἔκδοση ΚΡΙΑΡΑ ἡ λέξις «πρόκριτος» ἐρμηνεύεται «προύχοντας» (βλ. λεξικόγιο, σ. 274), ποὺ νομίζω
 ὅτι δὲν ἰσχύει γιὰ τὴν παρούσα περίπτωση. Στὴν ἔκδοση RICHARD μεταφράζεται ἡ βλῆ φράση «éminent
 par la noblesse et par l'âge».

Τὴν ὑπόδειξη γιὰ τὴν χρῆση τῆς λέξεως «πρόκριτος» στὸν Διγενῆ Ἀκρίτα ὀφείλω στὸν καθηγητὴ Ν. Δραν-
 δάκη. Τὴν ὑπόδειξη γιὰ τὴν χρῆση τῆς λέξεως στὸ ἱπποτικὸ μυθιστόρημα ὀφείλω στὸν καθηγητὴ Μ. Μανούσακα.

ρους.¹ Φαίνεται ότι η λέξη «πρόκριτος» είχε την ίδια εξέλιξη με τη λέξη «προεστός», που στη βυζαντινή εποχή είχε μια ευρύτερη έννοια σημαίνοντας είτε τόν «εξέχοντα-ἐπιφανή» είτε τόν «ἐπὶ κεφαλῆς», ὅπως τῆ συναντοῦμε στὸ Χρονικὸν τοῦ Μωρέως,² καὶ ποὺ ἀργότερα περιορίστηκε στὴ στενότερη έννοια τοῦ «προύχοντα». Ἄλλωστε καὶ αὐτὴ ἡ λέξη «προύχοντα» μιὰ ἀνάλογη ἐξέλιξη παρουσιάζει ἀφοῦ ἡ ἐτυμολογία τῆς εἶναι ἀπὸ τὸ ρῆμα «προέχω». Πάντως ἐτυμολογικὰ ἡ λέξη «πρόκριτος» περιέχει καὶ τὴν έννοια τοῦ «ἐκλεγέντος», ποὺ δὲν τὴν ἔχουν οἱ λέξεις «προεστός» καὶ «προύχοντα».

Τὸ ἐρώτημα εἶναι ἂν ἡ λέξη «πρόκριτος» ἐδῶ χρησιμοποιεῖται ὡς τεχνικὸς ὄρος ποὺ σημαίνει τὸν λειτουργὸ μιᾶς τοπικῆς αὐτοδιοικήσεως ἢ ἂν σημαίνει ἓνα ἄτομο με ὑψηλὴ κοινωνικὴ θέση, τὴν ὁποία τοῦ ἐξασφάλιζε ὁ πλοῦτος ἢ ἡ καταγωγή ἢ ἡ κατοχὴ κατὰ τὸ παρὸν ἢ κατὰ τὸ παρελθὸν κάποιου ἀξιώματος. Ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι ἐφ' ὅσον στὴ μεσοβυζαντινὴ εποχὴ δὲν μαρτυρεῖται συγκροτημένη τοπικὴ αὐτοδιοίκησις, θὰ ἦταν πολὺ παρακινδυνευμένο νὰ ἀποδοθεῖ στὴ λέξη «πρόκριτος» μιὰ ἀνάλογη έννοια.³ Εἶναι πολὺ πιθανότερο ἡ λέξη νὰ

1. LEMERLE — GUILLOU — SVORONOS, Actes de Lavra, I (1970), ἀρ. 16 (ἔγγραφο δωρεᾶ τοῦ ἔτους 1012): «τῷ κῦ(ρ) Θεοδωρῆ(ω) (καὶ) τοῖς προκρίτοις γέροισιν...»

καὶ κατώτερο

«ὁ πν(ευματ)ικ(ος) ἡμῶν π(α)τήρ (καὶ) προεστὼς ἅμα τοῖς τιμίαις τῶν ἀ-/δε(λφῶν) (καὶ) προκρίτοις...»

¹Επίσης αὐτῶτι, ἀρ. 27 (ὑπόμνημα τοῦ ἔτους 1030):

«Ἐγρᾶφη χει-ρὶ ἐμοῦ αὐτ(οῦ) Ἀθα(νασίου) τ(οῦ) προεστό(ς) (καὶ) ὑπερ(ἀ)φη παρὰ τ(ῶν) προκρίτ(ων) ιερ(ε)ῶν) μ(η)νὶ Μαρτ(ί)ω...»

Στὸ ἴδιο αὐτὸ ἔγγραφο ἀπαντᾶ καὶ ὁ τύπος «προεκκριμένοι»:

«ὁ τῆς Λαυ(ράς) προεστὼς ἅμα πᾶσι τοῖς προεκκριμ(έν)οις ἀδε(λφοῖς)...»

Οἱ ἐκδότες ἐρμηνεύουν καὶ τοὺς δύο τύπους ὡς notables.

2. Χρονικὸν τοῦ Μωρέως, ἔκδοσις SCHMITT (1979), ἢ ἔκδοσις ΚΑΛΟΝΑΡΟΥ (1940):

στῆ. 1753: «διατὸ εἶναι χώρες προεστές εἰς ὅλον τὸν Μορέαν»

στῆ. 2011: «ὅτ' οἱ ἐπισκόποι καὶ προεστοί, ὅλοι οἱ κεφαλᾶδες»

στῆ. 2557: «κι οὐκ εἶχε ἀφέντην προεστὸν ἅπανο του νὰ ὀρίξη»

στῆ. 3305: «Ἰδόντας γάρ οἱ προεστοὶ ἐτότε τοῦ φουσσάτου»

στῆ. 5182: «ὡσαύτως καὶ οἱ προεστοὶ τοῦ τούρκιου φουσσάτου»

στῆ. 5255: «ἀνευ ὁ Μελίκι οἱ Σαλίχι ὅπου ἦσαν οἱ προεστοὶ του».

3. Συγκροτημένη τοπικὴ αὐτοδιοίκησις μαρτυρεῖται ἀφ' ἑνὸς μὲν μέχρι τὸν 10ο αἰώνα, ὅπου ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀποτελεῖ ἐπιβίωσις τῆς πολιτικῆς ἀνεξαρτησίας τῶν ἀρχαίων πόλεων, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν εποχὴ τῆς Φραγκοκρατίας καὶ μετὰ. Γιά τὴν πρώτη περίπτωσι βλ. HAMMOND, The City (1972), 330-360 καὶ 529-549, καὶ LOOS, Communautés rurales, Byzantinoslavica 1978, 3-4. Γιά τὴν εἰδικὴ περίπτωσι τῆς Αἰγύπτου βλ. ROUILLARD, L'Égypte byzantine (1928). Γιά τὴν κατάρτησι τῆς αὐτοκυβερνήσεως τῶν ἀρχαίων πόλεων βλ. VRYONIS, Medieval Hellenism (1971), 6-8. Γιά τὴ δεύτερη περίπτωσι, δηλαδὴ γιά τὴν τοπικὴ αὐτοδιοίκησι ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα καὶ μετὰ πρβ. PERRAT — LONGNON, Actes 1967, 79, ὅπου σὲ ἔγγραφο τοῦ 1236 ἀναφέρονται «syndici et procuratores universitatis civitatis Corphoy» (τὴν ὑπόδειξι γιά τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἔγγραφου αὐτοῦ ὀφείλω στὸν καθηγητὴ R. Browning) καὶ JACOBY, Zoticum, Travaux et Mémoires (1965), 414, (ὅπου παραπέμει εἰς ΣΑΘΑ, Μνημεῖα IV, 1882, 3, 126, 125, 124, 15): «contre ces fonctions d'ordre fiscal, les *vetarani* délivraient aux vilains les ordres du châtelain, les met-

ἔχει ἐδῶ τὴν ἔννοια τοῦ «ἐξέχοντος», νὰ σημαίνει δηλαδή ἕνα πρόσωπο ὑψηλὰ ἱστάμενο μέσα στὴν κοινωνία. Αὐτὰ τὰ πρόσωπα ἄλλωστε ἦταν πολὺ φυσιολογικὸ σὲ ὄρες ἀνάγκης νὰ μεταβάλλονται ἄτυπα μὲν ἀλλὰ οὐσιαστικὰ σὲ ἡγέτες, νὰ ἐκπροσωποῦν τοὺς ὑπόλοιπους κατοίκους καὶ νὰ χειρίζονται τὶς ὑποθέσεις τοῦ συνόλου. Αὐτὸ δείχνει καὶ τὸ ἐπεισόδιο τῆς παραδόσεως τῆς Μονεμβασιάς ἀπὸ τοὺς Μαμωνᾶ, Δαιμονογιάννη καὶ Σοφιανό.¹

Ἐξ ἄλλου ἡ ἀντιδιαστολὴ τῶν «προκρίτων» ἀπὸ τὸν «κοινὸ λαὸν» δὲν φωτίζει ἰδιαίτερα, γιὰτὶ ὁ λαὸς καὶ τὸ κοινὸν ἀντιδιαστέλλονται ἄλλοτε ἀπὸ τῆ γῆ, ἄλλοτε ἀπὸ τὸν ἐκκλησιαστικὸ κλῆρο, ἄλλοτε ἀπὸ τοὺς κρατικoὺς λειτουργοὺς καὶ ἄλλοτε ἀπὸ τοὺς πλουσίους.² Ἡ ἀντιδιαστολὴ πάντως ὅπως γίνεται στὴν Καστά-

taient en possession de stases héritées ou octroyées par la commune, enquêtaient en cas de litige, et pouvaient ordonner la réunion d'une assemblée de la population pour traiter des affaires du pays». Πρβ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ, *Σουγδαία* (1965), 76 καὶ 54 γιὰ τὴν αὐτονομία τῆς Σουγδαίας στὸν 13ο καὶ στὸν 15ο αἰώνα. Πρβ. ἐπίσης ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΚΡΟΠΟΛΙΤΟΥ, *Χρονικόν*, κεφ. 44: «Καὶ εὐρὸν (ὁ Ἰωάννης Βατάτζης) τὸν μὲν τοῦ ἄστεως (Μελενίκου) ἔφορον Λιτόβουον κληνῆρη...» (στὸ χωρίο αὐτὸ παραπέμπει ὁ BRÉHIER, *Institutions*, 1949, 216). Στῆ μεσοβυζαντινῆ ἐποχῇ αὐτοδιοίκηση ἀπαντᾷ σὲ ἐξαιρετικὲς μόνον περιπτώσεις καὶ σὲ περιφερειακὰ μέρη τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου, ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχουν κατάλοιπα τῆς ἀρχαίας ἀνεξαρτησίας τῶν πόλεων, ἐκεῖ ὅπου ἐξασθενεῖ ἡ κεντρικὴ ἐξουσία καὶ ἐκεῖ ὅπου ὑπάρχει ξένη κατοχὴ ἢ ξένη ἐπικυριαρχία. Πρβ. τὴν αὐτονομία τῆς Βενετίας καὶ τῶν Δαλματικῶν πόλεων (TOYNBEE, *Constantine Porphyrogennitus*, 1973, 275-281. WILKES, *Dalmatia*, 1969. CARTER, *Dubrovnik*, 1972. KREKIĆ, *Dubrovnik*, 1972. BRANDT, *Zadar, Zadarska Revija* 1967, 144-158). Πρβ. τὴν Κάτω Ἰταλία στοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους (JORGA, *La vie de Province, Studi Bizantini e Neellenici*, 1939, 200, 202 καὶ 205-207). Πρβ. ἐπίσης τὴν Ἐδεσσα τῆς Μεσοποταμίας τὸ 1098 (BRÉHIER, *Institutions*, 1949, 212). Πρβ. καὶ τὴ Χερσόνα ὑπὸ τὸν Χαγᾶνο τῶν Χαζάρων στὸν 7ο αἰώνα (JORGA, ἔ.ἀ. 195) Πιστεύεται ἀπὸ μερικοὺς ὅτι καὶ ἡ Θεσσαλονικὴ εἶχε διατηρήσει τὴν τοπικὴ βουλή της μέχρι τὴν ἐποχῇ τῶν Ζηλωτῶν στὸ 14ο αἰώνα (ΣΑΘΑΣ, *Μνημεῖα*, IV, 1982, σ. VIII. BRÉHIER, *Institutions*, 1949, 208, 215. OSTROGORSKY, *History*, 1957, 458-459, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία). Στῆ μεσοβυζαντινῆ ἐποχῇ κατὶ πῶς πλησιάζει πρὸς τὸν θεσμὸ τῆς τοπικῆς αὐτοδιοικήσεως εἶναι ὁ θεσμὸς τῶν γερόντων, πῶς τοὺς συναντοῦμε παντοῦ καὶ πῶς εἶχαν κυρίως δικαστικὲς ἀρμοδιότητες (MIKLOSICH-MÜLLER, *Acta et diplomata graeca* (1860-1890). OUSPENSKY-BÉNÉCHÉVITCH, *Vazelon* (1927), 23 καὶ 39. BRYER, *Trebizond*, Ἄρχεῖον Πόντου, 1966, 152-160. GUILLOU, *Donnoso*, 1967, 33-49).

1. Χρονικόν τοῦ Μωρέως, ἔκδοση SCHMITT (1979), στίχ. 2943-2949. BON, *Morée* (1969), 129-130. Πρβ. καὶ τοὺς «ἀδυναστες», πῶς ὁ Guillou μεταφράζει «élite» (GUILLOU, *Production and Profits*, DOP 1974, 104).

2. α') GRÉGOIRE, *Inscriptions d'Asie Mineure* (1922), ἀρ. 2 (6ου αἰ.):

«Ἐπερὶ εὐχῆς τῶν
χωρίων καὶ τοῦ
λαοῦ τοῦ ἁγίου Τρύ-
φωνος καὶ τῶν
καρποφορούντων...»

β') Αὐτόθι, ἀρ. 144 (5ου ἢ 6ου αἰ.):

«Ἐπερὶ εὐ-
χῆς καὶ
σωτηρί-
ας παν-
τός τοῦ
κλήρου
καὶ τοῦ λαοῦ...»

(Τὴν ὑπόδειξη τῶν δύο ἀνωτέρω ἐπιγραφῶν ὀφείλω στὸν καθηγητὴ Ν. Δραχνάκη).

νια φαίνεται ομοιότητα με την αντιδιαστολή που γίνεται σε ένα περίεργο έγγραφο που μιλά για μια συμφωνία μεταξύ Κερκύρας και Ραγούσης στα έτη 1238-1240 και που αναφέρει «*unto populo corfianesi majores et minores*».¹ Αυτό όμως δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε κανένα συμπέρασμα για τυχόν δυτική επίδραση αφού μια όμοια διάκριση μεταξύ δύο τάξεων, χωροκοινοδεσποτών και χωριτών, προκύπτει καθαρά για τον 11ο ήδη αιώνα.²

Όπως και αν έχει το πράγμα ή αντιδιαστολή μεταξύ («προκρίτων») και («κονού λαού») προϋποθέτει μια κοινωνία, όπου οι «πρόκριτοι» είναι *primi inter pares* και όπου όλοι μαζί οι *pares* αναλαμβάνουν από κοινού μια συλλογική προσπάθεια. Αν συγκρίνομε την έπιγραφή της Καστανίας με τις κτητορικές έπιγραφές του Τζάση των Μελιγγών Κωνσταντίνου του Σπανή, που είναι βέβαια νεώτερες, χρονολογούμενες στον 14ο αιώνα, θα δούμε ότι οι έπιγραφές του Σπανή μιλούν για ένα κτήτορα και άρχηγό, ενώ ή κτητορική έπιγραφή της Καστανίας μιλά για μια συλλογική προσπάθεια. Βέβαια αυτό μπορεί να είναι μία άπλή σύμπτωση και δεν αποκλείει να ήταν μεμονωμένοι οι κτήτορες των ύπόλοιπων έκκλησιών της Καστανίας. Ούτε αποκλείει τη δυνατότητα να χτίστηκαν έκκλησίες με συλλογική προσπάθεια στα χωριά των Μελιγγών.³

Για την έθνική προέλευση των κατοίκων της Καστανίας, αν δηλαδή ήταν Έλληνες ή Μελιγγιοί, ύάρχει σημαντικό τεκμήριο, το έλληνικό όνομα του χωριού, που μαρτυρείται ήδη από το 1278. Έξ άλλου μέσα και γύρω από το

γ') ROBINSON, Carbone (1929), 168 (διαθήκη του έτους 1059 μ.Χ.):

«εκ σφράνου τών τε άρχόντων και ιερέων και παντός του λαού από μη κρού αὐτόν εος μεγάλου».

δ') ΓΕΝΕΣΙΟΣ παρά ΣΑΘΑ, Μνημεία, IV (1882), σ. LXXX-LXXXIII:

«και μή τινα τών έχωριών άρχηγέτων είτε λαού της κοινότητος...».

ε') ERCHENPERTO παρά CALASSO, La città, 3o Congresso Alto Medioevo 1956, 48: «*omnes Capuani illustres et omne vulgus*».

στ') CHRONICON SALERNITANUM, αὐτόθι σ. 48:

«*omnis denique vulgus necnon et sublimes*».

Στο Χρονικόν του Μωρέως ό όρος «κονόν» αντιδιαστέλλεται από τον όρο «άρχοντες», αλλά δεν είναι σαφές τί άκριβώς σημαίνει ό όρος «άρχοντες» (Χρονικόν του Μωρέως, έκδοση SCHMITT 1979, στ. 1435. FERUGA, Aristocratie, Byz. Forsch. 1972, 76-87).

1. JIREČEK, Eine Urkunde, BZ 1892, 336-337, και LEMERLE, Trois actes, Προσφορά εις Στίλιωνα Κυριακίδη (1953), 424. (Και ή υπόδειξη αυτή όφείλεται στον καθηγητή R. Browning). Έπίσης μιιάζει με την αντιδιαστολή στα δύο παραδείγματα παρά Calasso (βλ. προηγούμενη σημείωση).

2. SVORONOS, Cadastre de Thèbes, BCH 1959, 142-143.

3. Για τις έπιγραφές του Σπανή βλ. ΚΟΥΡΕΑ, Έπιγραφή Καμπινάρη (1950), 1-34 (μελέτη χρήσιμη για τις πολλές πηγές που συγκεντρώνει). AHRWEILER-GLYKATZI, Inscription sur les Mélingues, BCH 1962, 1-10. ΑΒΡΑΜΕΑ, Τζάσις τών Μελιγγών, Παρνασσός 1974, 288-300. Για τις τοιχογραφίες του Άγίου Νικολάου Καμπινάρη βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Platsa (1975). Για την έκκλησία του Άγίου Νικολάου Καμπινάρη βλ. έπίσης ΑΔ 24, 1969, Χρονικά, 163, όπου ή παλαιότερη βιβλιογραφία.

χωριό σώζονται σήμερα όκτώ έκκλησίες χρονολογούμενες σέ βυζαντινούς χρόνους, με τοιχογραφίες ως έπί τό πλεΐστον 13ου αιώνα, που όμως δέν παρουσιάζουν καμμία ομοιότητα με τις τοιχογραφίες τής έκκλησίας του 'Αγίου 'Ιωάννου. Βέβαια ή ύπαρξη όλων αυτών των έκκλησιών δέν αποτελεί άδιάσειστο τεκμήριο, γιατί οι Μελιγγοί είχαν έκχριστιανισθεΐ, τουλάχιστον τυπικά, και ανεξάρτητα από τό τί γλώσσα μιλούσαν, έστω και άν ακόμα μιλούσαν σλαβικά, στίς επιγραφές σίγουρα χρησιμοποιούσαν έλληνικά μη έχοντας σλαβικό αλφάβητο.¹ Έκτός όμως από τις βυζαντινές έκκλησίες, στα βυζαντινά χρόνια ή Καστάνια πρέπει νά ήταν πολυάνθρωπη, πόλη μάλλον παρά χωριό. Κατελάμβανε μιá έκταση πολύ μεγαλύτερη από τή σημερινή, γιατί πυκνά ύψη κτηρίων παρουσιάζονται σέ μεγάλη άκτίνα γύρω από τήν παρυφή του οικισμού. Στη ζώνη αυτή που περιβάλλει τό χωριό, και στην όποία τά θεμέλια των παλαιών οικοδομημάτων σκεπάζονται τώρα από πυκνή βλάστηση, τό μόνο κτήριο που σώζεται σήμερα θρθιο είναι μιá από τις βυζαντινές έκκλησίες του χωριού, ό 'Αη-Τρικιάμπανος με τοιχογραφίες 14ου αιώνα.²

'Επίσης ό έλος οικισμός έχει ένα χαρακτήρα διαφορετικό από τά υπόλοιπα χωριά τής περιοχής. Είναι πολύ συμπαγής και συγχρόνως κάπως άπομονωμένος, σέ σχετικά μεγάλο ύψόμετρο, 560 μ. από τή θάλασσα, και σέ όρεινή και όχυρή θέση. Τέλος πάνω από τό χωριό, σέ μιá κορυφή που όνομάζεται κάστρο, σώζονται λείψανα όχυρώσεων. Αυτόματα ή Καστάνια δίνει τήν έντύπωση ότι αποτελεί ένα άστικό κέντρο, όπου συσπειρώθηκε ένα μέρος του παλιού γηγενούς πληθυσμού όταν ήρθαν στον τόπο ξένα στοιχεία. Τό ίδιο πρέπει νά συνέβη και με τό Κάστρο τής Μαΐνης, παραθαλάσσιο αυτό και τελείως έρημωμένο σήμερα, που για τήν έλληνικότητα του πληθυσμού του στον 10ο αιώνα ύπάρχει ή μαρτυρία του Πορφογένητου, ό όποιος τό άντιδιαστέλλει από τήν υπόλοιπη χώρα.³ Τό φαινό-

1. α) Τακτικόν Λέοντος παρά Βον, Peloponnèse (1951), 70:

«Ταύτα δέ ό ήμέτερος έν θεία τή λήξει γενόμενος πατήρ και αυτοκράτωρ Βασίλειος των άρχαίων ήθώδ έπεισε μεταστῆναι και γραικώσας και άρχουσι κατά τον ρωμαϊκόν τύπον υποτάξας και βαπτίσματι τιμήσας, τής δέ δουλείας ήλευθέρωσε των αυτών άρχόντων...».

β) ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΧΡΥΣΟΛΩΡΑΣ εις ΛΑΜΠΡΟΥ, Παλαιολόγια και Πελοποννησιακά (1912-1930), III, 239, 24 κέ., όπου παραπέμπει ό ΚΟΥΓΕΑΣ, 'Επιγραφή Καμινάρη (1950), 29, σημ. 2:

«γένος ού μικρόν ούδ' δλίγον, Έλληνων ούκ ασφαλεί γλώττη χρώμενον, λόγφ μέν ε ύσβεϊς, έργφ δέ τό πάν άθει και θηρίαν άπάντων ώμότεροι...».

2. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1976Α, 226-227.

3. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΣ, Προς τον ίδιον υιον Ρωμανόν, κεφ. 50: «Οί του κάστρου Μαΐνης οικήτορες ούκ εισίν από τής γενεάς των Σκλάβων, άλλ' εκ των παλαιότερων Ρωμαίων, οι και μέχρι του νυν 'Ελληνες παρά των έντοπίων προσαγορεύονται» (ΚΟΥΓΕΑΣ, 'Επιγραφή Καμινάρη, 1950, σ. 30). Πρβ. και τά νεώτερα αρχαιολογικά εύρήματα εις ΔΡΑΝΔΑΚΗ, ΠΑΕ 1964, 121-135 και ΠΑΕ 1977Α, 200-207. 'Η ταύτιση του κάστρου τής Μαΐνης με τή χερσόνησο Τηγάνι ένισχύεται από τά πλούσια πρόσφατα εύρήματα,

μενο συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις, να συγκεντρώνεται δηλαδή ο παλιός γηγενής πληθυσμός σε μεγάλα αστικά και όχυρά κέντρα, ενώ οι επήλυδες σκορπίζουν στην ύπαιθρο.¹ Στα μεγάλα αυτά κέντρα, και μόνο σ' αυτά, υπάρχει δυνατότης άμυνας. Γι' αυτό όχι μόνο επιβιώνουν αλλά και ενισχύονται πληθυσμιακά και οικοδομικά, δεδομένου ότι σ' αυτά καταφεύγει το μεγαλύτερο μέρος του παλιού πληθυσμού της ευρύτερης περιφέρειας.

Το δεύτερο ενδιαφέρον σημείο της κτητορικής επιγραφής είναι, όπως σημειώθηκε και πάρα πάνω, η διατύπωση, από την οποία διαφαίνεται, χωρίς να δηλώνεται ρητά, ότι η εκκλησία χτίστηκε κάτω από μια επικείμενη απειλή. "Υστερα και η θέση της εκκλησίας στα πρόθυρα του χωριού είναι ένδεικτική και συμβολική. Στέκεται εκεί σαν φρουρός για να εμποδίσει την είσοδο του κακού.

"Άλλωστε μια κοινή προσπάθεια δικαιολογείται μόνο για μια μεγάλη εκκλησία, που θα έξυπηρετούσε τις ανάγκες της κοινότητας, ενώ ένα μικροσκοπικό παρεκκλήσιο στην παρυφή του χωριού απαιτεί ένα ιδιαίτερο λόγο. Τι μπορεί να ήταν αυτός; Μπορεί να ήταν μία πανώλης που εξαπλωνόταν προς τα εκεί, ή μπορεί να ήταν ένας προσελώνων ξένος κατακτητής ή ένας ξένος επιδρομέας, που έκαμε την εμφάνισή του και που υπήρχε φόβος να ξαναγυρίσει. "Η ακόμα μπορεί να ήταν ληστές έπωφελούμενοι από μια περίοδο άκυβερνησίας.

Οι πανώλεις, μεγαλύτερες ή μικρότερες, ήταν ένα κομμάτι από τη ζωή του μεσαιωνικού κόσμου και γι' αυτό δεν πρέπει να αποκλεισθούν.

Οι κυριότερες απειλές από έξωτερικούς κινδύνους, αν τενώσαμε τα χρονολογικά όρια του ναού ανάμεσα στον 12ο και τον 13ο αιώνα είναι οι εξής:

1. 'Η καταστροφή της Μεθώνης από βενετσιάνικη επιδρομή το 1124 μ.Χ. (χρονολογία υπερβολικά πρώιμη).²

2. 'Η πολιορκία της Μονεμβασίας από τον Γεώργιο 'Αντιοχέα το 1147 μ.Χ. (χρονολογία επίσης πολύ πρώιμη).³

3. 'Η άλωση της Κωνσταντινουπόλεως από τους Φράγκους το 1204 και η κατάκτηση της Πελοποννήσου από τον Γοδεφρείδο Βιλλεαρδουίνο.⁴

4. 'Η παρουσία του Γενοβέζου πειρατή Leone Vetrano στις γειτονικές θά-

ἀδημοσίευτα ακόμα, του Καθηγητού Ν. Δραυνάκη. Για την ταύτιση βλ. BON, Morée (1969), 502-504, όπου αυτή δεν γίνεται μεν αποδεκτή, αλλά όπου μνημονεύεται όλη η σχετική βιβλιογραφία.

1. Πρβ. την πολιορκία και υπεράσπιση της Λάρισας το 980-986 μ.Χ., όπως την περιγράφει ο Κεκαυμένος, όπου όμως η περίπτωση δεν είναι ακριβώς ίδια γιατί εκεί πια είναι μία κανονική πολιορκία. Βλ. ΚΕΚΑΥΜΕΝΟΥ, Στρατηγικόν, έκδοση WASSILIEWSKY-JERNSTEDT, Zapiski de la Faculté d'Histoire et de Philologie de St.-Petersbourg 1896, 102. ΦΑΡΜΑΚΙΔΗΣ, Λάρισα (1926), 123-127.

2. THIRLET, Romanie vénitienne (1959), 41.

3. ΖΑΚΥΘΕΝΟΣ, Despotat grec, II (1953), 6-14. BON, Morée (1969), 12.

4. Cambridge Mediaeval History, IV, part I, 275 κέ.

λασσεσ γύρω στὰ 1200 καὶ οἱ ἐπανειλημμένες ἐπιδρομές του κατὰ τῆσ Μεθώνησ καὶ τῆσ Κορώνησ.¹

5. Οἱ στρατιωτικέσ ἐπιχειρήσεισ τοῦ Γουλιέλμου Βιλλεαρδουίνου, μὲ τίσ ὁποίεσ ἐπεξέτεινε τῆ φράγκικη κυριαρχία σὲ ἀνυπότακτα τμήματα τῆσ Πελοποννήσου καὶ οἱ ὁποίεσ κατέληξαν στὴν ὑποταγὴ τῆσ Κυνουρίας, τὴν ἄλωση τῆσ Μονεμβασίας τὸ 1248 καὶ τὴν κατασκευὴ ἢ ἀνακατασκευὴ τῶν φρουρίων Μυστρά, Μαΐνησ καὶ Λεῦκτρου.² Τὸ Λεῦκτρο μάλιστα, ὅπωσ ἀναφέρθηκε ἤδη,³ εἶναι πολὺ γειτονικὸ πρὸσ τὴν Καστάνια καὶ ἡ ἀνέγερση τοῦ φρουρίου καθὼσ καὶ ἡ ἐγκατάσταση φρουρᾶσ πρέπει νὰ δημιούργησαν αἴσθηση στὴν περιοχή.

6. Οἱ ἐπιδρομέσ τοῦ Καταλανοῦ Roger de Luria ἐναντίον τοῦ φρουρίου τῆσ Μονεμβασίας καὶ κυρίωσ ἐναντίον τοῦ φρουρίου τῆσ γειτονικῆσ Μαΐνησ τὸ 1292.⁴

Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ ἦταν πλοῦσια σὲ ἐξωτερικοὺσ κινδύνουσ.

Τέλοσ δὲν πρέπει καθόλου νὰ ἀποκλεισθεῖ ἡ περίπτωση τῆσ ληστείας σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀκυβερνησίασ καὶ ἐξασθενήσεωσ τῆσ κεντρικῆσ ἐξουσίασ. Στὸ 12ο ἤδη αἰώνα εἶναι γνωστὸ ὅτι διεξαγόταν ληστεία καὶ πειρατεία στὴν Πελοπόννησο.⁵ Εἰδικὰ δὲ γιὰ τὴ Μάνη πολλέσ ἱστορικέσ πηγέσ ἀπὸ τὸν 10ο μέχρι τὸν 15ο αἰώνα πληροφοροῦν ρητὰ ὅτι οἱ Μελιγροὶ ἀσκούσαν τὴ ληστεία καὶ ὅτι τὴν ἀσκούσαν ὄχι μόνο εἰσ βάρουσ τῶν Βυζαντινῶν ἢ τῶν Φράγκων ἀλλὰ καὶ μεταξὺ τουσ οἱ ἴδιοι.⁶ Δὲν εἶναι πάντωσ αὐτὸ κάτι τὸ μοναδικό. Ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ περίπτωση ληστείας, ποὺ μαρτυρεῖται ὅτι διεξήχθη ὄχι ἀπὸ ληστεέσ ἀλλὰ ἀπὸ τίσ ἴδιεσ τίσ πόλεισ μεταξὺ τουσ στὴν Ἀπουλία τὸ 1045 μ.Χ.⁷

Κατ' ἐξοχὴν πρόσφορη ἐποχὴ γιὰ ληστρικέσ δραστηριότητεσ ἦταν ὄλο τὸ πρῶτο ἡμισυ τοῦ 13ου αἰώνα, μὲ τὴν ἀκυβερνησία ποὺ θὰ ἐπικράτησε ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῶν Φράγκων στὴν Πελοπόννησο τὸ 1204 μέχρι τὴν ὑποταγὴ τῆσ Μάνησ τὸ 1248.⁸ Σ' αὐτὴν ἀκριβῶσ τὴν ἐποχὴ ὀδηγοῦν καὶ ὅλεσ οἱ ἄλλεσ χρο-

1. BON, Peloponnèse (1951), 170-171. Τοῦ ἴδιου, Morée (1969), 66.

2. Cambridge Mediaeval History, IV, part I, 399. BON, Morée (1969), 73, 504.

3. Βλ. ἀνωτέρω Εἰσαγωγή, σελ. 2.

4. ΖΑΚΥΤΗΝΟΣ, Despotat grec, II (1953), 6-14. BON, Morée (1969), 12.

5. BON, Peloponnèse (1951), 170.

6. ΚΟΥΓΕΛΑΣ, Ἐπιγραφὴ Καμπινάρη (1950), 15, 27, 28 σημ. 1, σ. 29 σημ. 2. BON, Morée (1969), 505.

7. GUILLOU, Production and Profits, DOP 1974, 106-107:

«Κατὰ τὸν Φεβρουάριον μῆνα τῆσ Ἰνδικτιῶνοσ ἰγ' ἔτει δὲ 'εφγγ' εἰσ τὴν ἰβ' τοῦ αὐτοῦ μηνὸσ ἡμέραν γ' ἦλθον εἰσ Νερετὸ οἱ Βρενδεσίνοι καὶ οἱ Λυπτιῶται καὶ Ἰδρουντινοὶ καὶ οἱ πολῖται τῆσ Ὠρὴσ καὶ οἱ χωριάται καὶ ἐπῆραν τὰ ρούχα καὶ τὰ ζῶα καὶ ἄλλα πράγματα ἄμετρα καὶ τὰ βιβλία καὶ ἀπλῶσ εἰπέιν κατέλυσαν ἑλθὴν τὴν πόλιν Νερετὸ καὶ ἐσφάζαν πολλοὺσ ἀνθρώπουσ καὶ ἔμειναν ἐν αὐτῇ δύο ἡμέρασ' καὶ μετὰ δύο ἡμέρασ' ἦλθον οἱ Καλλιπολίται καὶ οἱ χωριάται καὶ ἐπῆραν τὰ ἐπιλοιπα πράγματα. Ἦτισ Νερετὸ πηγὴ ἦν πασῶν τῶν πόλεωσ καὶ χωρίων καὶ, χάριτι τοῦ προνοητοῦ Θεοῦ, ἔμεινεν εὐθηνότερα πασῶν τῶν πόλεωσ σίτου, οἴνου, κρέατοσ, ὀψαρίων, λαχνῶν καὶ πάντων ἄλλων πραγμάτων ἀναγκαίων.»

8. Cambridge Mediaeval History, IV, part I, 275 κέ. καὶ 388 κέ.

νολογικές ενδείξεις που προκύπτουν από την τεχνοτροπία του μνημείου.

Δέν ήταν όμως λιγότερο πρόσφορη και η περίοδος από το 1262, τότε δηλαδή που οι Βυζαντινοί άρχισαν την ανάκτηση της Πελοποννήσου και που η Μάνη επαναστάτησε κατά των Φράγκων, μέχρι τις άρχές του 15ου αιώνα.¹ Στά χρόνια αυτά της διαμάχης οι Μελιγγοί άσκησαν δική τους πολιτική άλλοτε αναγνωρίζοντας τη βυζαντινή κυριαρχία και άλλοτε όχι, άλλοτε συμμαχώντας με τους Φράγκους και άλλοτε διεξάγοντας έπιχειρήσεις έναντίον τους, άγνωστο αν σε συνενόηση με τους Βυζαντινούς ή ανεξάρτητοι απ' αυτούς.² "Όσο για τις ληστείες τους στην περίοδο αυτή, είναι εύγλωττες οι πηγές, και οι βυζαντινές και οι δυτικές.³ Σ' αυτή μάλιστα την περίοδο, και συγκεκριμένα στο έτος 1278, χρονολογείται η βενετική δικαστική απόφαση, που άναφέρει το όνομα της Καστανίας εν σχέσει με ληστεία που έγινε εις βάρος δύο Βενετών εμπόρων και με τη σύλληψή τους από Μελιγγούς προφανώς, στην παραλία του Λεύκτρου ενώ βρισκόταν εκεί Βυζαντινός άξιωματικός.⁴

Δέν είναι διόλου άπίθανο εν άπουσία Βυζαντινού άξιωματικού οι Μελιγγοί να στρέφονταν έναντίον των έλληνικών οικισμών ή και έναντίον άλλήλων. Μιά μαρτυρία, αν όχι αποκλειστικά για τις ληστρικές έներγκείες των Μελιγγών, αλλά γενικά για τις κακουργικές τους δραστηριότητες παρέχει ο Δημήτριος Χρυσολωρός (άρχές 15ου αι.), που πληροφορεί ότι ο Μανουήλ Παλαιολόγος για να τους περιστείλει διέλυσε τά φρούρια της Μάνης, τά όποια αυτοί χρησιμοποιούσαν ως όρμητήρια και ως καταφύγια.⁵

Άναφέρθηκαν πάρα πάνω τρεις κυρίως πιθανότητες ως δυνατές αιτίες για την ίδρυση της μικροσκοπικής εκκλησίας του Άγίου Ιωάννου στα πρόθυρα της Καστανίας με συλλογική προσπάθεια του πληθυσμού της: ή άπειλή της πανώλους, ή άπειλή ξένων εισβολέων και ή άπειλή ληστών. Κάθε μία από τις πιθανότητες αυτές είναι δυνατή, αλλά καμμία δέν άποδεικνύεται και όλες μένουν στη σφαίρα της εικασίας. Τελικά δέν μπορούμε να ζέρομε ποιά ήταν ή άπειλή. Πάντως όποια και να ήταν, ο φόβος που προκάλεσε μετουσιώθηκε σε μία καλλιτεχνική δημιουργία.

1. BON, Morée (1969), 129-130.

2. ΚΟΓΓΕΑΣ, 'Επιγραφή Καμπινάρη (1950), 18, 28, 31. BON, Morée (1969), 438, 446-447 και κυρίως 505-507.

3. ΚΟΓΓΕΑΣ, 'Επιγραφή Καμπινάρη (1950), 28 σημ. 1, σ. 29 σημ. 2. BON, Morée (1969), 505-506.

4. Βλ. άνωτέρω Εισαγωγή, σελ. 1-2. Βέβαια ή έρμηνεία ότι πρόκειται περι ληστείας όφείλεται στη δυτική πηγή. Το γεγονός όμως ότι οι Βενετοί έμποροι κλείστηκαν στη φυλακή και μάλιστα ενώ βρισκόταν στο Λεύκτρο Βυζαντινός άξιωματικός, μπορεί να δώσει λαβή για μια άλλη έρμηνεία, ότι δηλαδή συνελήφθησαν για κάποια παράβαση και ότι γι' αυτήν κατασχέθηκε το φορτίο. Έν πάση όμως περιπτώσει το περιστατικό αυτό δέν είναι ή μοναδική φορά που μαρτυρείται ή ληστρική διάθεση των Μελιγγών.

5. ΚΟΓΓΕΑΣ, 'Επιγραφή Καμπινάρη (1950), 31.

SUMMARY

The frescoes of the Church of Saint John Prodromos at Kastania in Mani seem at first sight to belong to the 12th century. Elongation of form, graceful stances, a confident and balanced design, a deep respect for the integrity of the architectural elements, coherence in the iconographic programme and compliance of this programme with the architectural composition, colours that are clear and luminous with a preponderance of blue, is what makes up the first impression of the beholder; see p. 4 and 119-124.

At the same time these paintings are of a rather retrospective and desiccated character. The existence of paintings of a similar character in the 12th century has already been pointed out by Demus. Among them he included the mosaics of the Palatina with the observation that its artists must have had manuscripts as prototypes (Demus, Sicily, 1949, p. 406-407); see p. 148, 207-208, 212.

However the Kastania frescoes cannot be dated before the end of the 12th century (p. 209) because of

1) The fact that the desiccation is much too advanced (though such a desiccation already exists in Queen Melissende's Psalter, 1113-1143 A.D., where it is more or less exceptional); see p. 138-139, 143-146, 147-167, 43-44, 189-190

2) The faces that are wide in shape and flat in modelling, viz. Thomas in the Ascension and Abel in the Anastasis; see p. 139

3) The sparsity of linear schematization in the modelling of the faces along with the retention of linearism in the drapery; see p. 135-137

4) The reminiscences of a baroque composition in the Ascension and of a cursive drawing of the drapery, which testify to a date after Parachorio and Monreale; see p. 42-44, 187-188

5) The figures with merged silhouettes, which also testify to a date after Monreale; see p. 55, 62, 186-188

6) The irregularity and carelessness in the drawing of the folds; see p. 149-150

7) The combination of a mandorla with the type of Christ dragging Adam in the Anastasis; see p. 88-89.

Iconographic connections are established between Kastania and the Evangelistria of Geraki, dated to the end of the 12th century (see p. 212), while some stylistic and other connections are established with the work of the lesser painter in the Engleistra of Saint Neophytos in Paphos, dated around 1200, and with the second stratum at Monagri, dated just after 1200 (see p. 212). Certain similarities are shown to exist with the miniatures of manuscript Marciana Z 540 (557), generally dated to the beginning of the 12th century but possibly datable later (see p. 210-212 and p. 129 n. 4), while

certain considerable similarities mainly in technique are shown to exist with the wall-paintings in the crypt of the Cathedral of Aquileia, for which a dating to the specific year 1210 is proposed (see p. 210-212). However the ultimate ideal for the painter of Kastania seems to have been the style of Vaticanus Gr. 1156, dated to the 3rd quarter of the 11th century (see p. 205).

Beyond the observations concerning the monument itself, certain conclusions of a more general character have been made and are mentioned briefly in the present summary.

It is concluded that the number of retardataires monuments through the 12th and 13th centuries testifies to the existence of a continuous and unchanging undercurrent of this style not only in the 12th but also all through the 13th century, along with the tremendous changes undergone by the main current of painting during this period; see p. 148, 207-208, 212. It is supported that the manuscripts which according to Demus had served as prototypes must have been of the style of Vaticanus Gr. 1156 (3rd quarter of the 11th century); see for the style p. 81 n. 3, 92-93, 147 n. 4, 164 n. 2, 165 n. 5, 166 n. 5, 205, 207; see also for the iconography p. 90-94, 104-109, 200-202.

The existence of a continuous current of highly refined paintings analogous to Βαčkovo all through the 12th and 13th centuries has been supported by Miljković-Peppek (*Courant stylistique du XIII s.*, Patrimoine Culturel 1971). However the examples mentioned by him are rather few, whereas the examples of retardataires monuments of a lesser quality are far more numerous, viz. Queen Melissende's Psalter, the Palatina, the Miroz Monastery at Pskov (though Pskov and the Palatina can hardly be considered as second-rate), the work of the lesser painter in the Engleistra of Saint Neophytos in Cyprus, the second stratum at Monagri, the paintings in the tower of Žiča, the Chrysaphitissa of Laconia, Saint John the Theologian at Torba near Hermione and such later paintings, representative of the disintegration of the style, as those in Saint George of Kouvaras, the Taxiarches at Melindra near Hermione, the churches of Saint Demetrios at Makrychori, Saint Nicholas at Oxyliothos, Saint Mary at Oxyliothos in Euboea and others; see p. 135-136, 207-208.

By tracing the genealogy and combinations of various iconographic clichés it is surmised that byzantine painting in general draws from two diametrically opposite prototypes, two masterpieces dated before the 11th century. The one is purely classical, with beautiful statuesque figures modelled in the round, ponderous and static. The other has a less classical and more transcendental character with aethereal attenuated figures caught in a moment of fluid motion. The first one may well have been the Church of the Holy Apostles in Constantinople and must have been the direct ancestor of Tokali II and of Weitzmann's lost masterpiece (Weitzmann, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971). The second, which cannot be identified with any specific monument, must have been the direct ancestor of Dionysiou 587 (Weitzmann, *Imperial Lectionary*, RESEE 1969); see p. 200-204.

The subsequent indirect and eclectic borrowing of formulas from these two diametrically opposite prototypes through the 11th, 12th and 13th centuries may have contributed substantially to the maintainance of the interplay between the classical and the transcendental, which is so strongly in evidence in byzantine painting. The

Menologion of Basil II on the other hand, which aspires to be in line with the classical tradition, arrives occasionally at a somewhat incoherent concoction of borrowed clichés (Weitzmann, *Eleventh Century, Studies*, 1971, fig. 261); see p. 200-204.

An instance of copying from the above prototypes is the iconographic detail of the curiously bent knees of standing angels so often in the composition of Baptism (Millet, *Recherches*, 1916, 176). It is here shown to derive from an indirect and uncomprehending copying of the composition of Baptism as it appears in Dionysiou 587, where the angels are beautifully represented as caught in a transient moment of motion; see p. 96-97, 200, 202.

Some further evidence is produced in support of Weitzmann's theory regarding the lost masterpiece of the Macedonian Renaissance (Weitzmann, *Lost Masterpiece*, RESEE 1971), viz. striking iconographic resemblances with the Lavra Lectionary in the Nativity and the Anastasis, especially the Washing of the Child in the Nativity and Abel in the Anastasis; see p. 55-67 (especially 58-61), 91-95 (especially 92); see also p. 96-97, 99-100, 104, 107.

The excessive use of the vermiculated arabesque and other painted ornaments, which had already been ascribed by some scholars to popular (and therefore less talented painters) is explained by the desire of these painters to exalt the holy persons depicted. Being aware of their own weakness as artists they used the profuse ornament as a contrivance to counterbalance this weakness; see p. 125-130, 212-215. The contrary opinion, namely that the vermiculated arabesque pertains to the aristocratic tradition, is disproved; see p. 213-215. The motif of the vermiculated arabesque dates from antiquity; see p. 126 no. 1.

Stylistic and other elements that have been generally ascribed to the second half of the 12th century are proved to date from antiquity or the early christian period. It is only that they get a special emphasis in the 12th century without being exclusive to it. Among them are

- 1) Comprehensive shading; see p. 152 n. 1
- 2) A rather affected horizontal position of a hand and the striation designed to suggest the contours of the bones; see p. 144, 145
- 3) White contour lines or white lines along the dark contour lines; see p. 143 n. 4 and p. 163
- 4) The antitypical "diminishing zig-zag folds" or "double chute en zig-zag"; see p. 164-165
- 5) The so-called "abstract back-grounds"; see p. 171
- 6) Background hills that "form separate compartments" enclosing the "subordinate scenes"; see p. 189 n. 4
- 7) The "cast shadow" that follows "the contour of the chin and the curve of the neck"; see p. 137.

Stylistic and other elements that have been often attributed to western tradition are shown to belong to eastern tradition as well, namely

- 1) The frontal blessing Child in the Washing of the Child in the Nativity and in the scene of the birth of Saint John Prodromos; see p. 60 n. 8 and p. 66.

2) The representation of an ornate textile on the lower register of the apse wall; see p. 25-26

3) White contour lines or white lines along the dark contour lines; see p. 143 n. 4 and p. 163

4) Figures that overlap the borders of the compositions (see p. 178), borders that overlap the figures (see p. 181) and figures with an "infirm stance", that look as though they are "not standing" but as though they are "suspended in mid-air" (see p. 178-179)

5) The so-called "abstract backgrounds"; see p. 171.

It is further disproved

1) That rays breaking through Christ's mandorla in the Anastasis is a Palaeologan motif; see p. 88 n. 3

2) That in the miniature of the birth of David in manuscript Athens 7 the garments of the food-bringing women had been painted in front of the background wall; see p. 108 n. 3, 192-193.

Various stylized motifs or clichés that have hitherto been considered as abstract are shown to be the product of a series of mechanical copying and misinterpretation of patterns that were originally intended for illusionistic effects, i.e. for the exact opposite of the abstract effect now attained. This had already been put forward by Demus in his prophetic book on the mosaics of Norman Sicily, with reference to the mannerisms of drapery in the column churches of Cappadocia (Demus Sicily, 1949, 427: "They retranslated optical practices into representationally meaningless forms"). In the present book such retranslations are attested or surmised in

1) The striated colouring of background architecture; see p. 82-83

2) The rendering of the throats with geometric patterns; see p. 138-139

3) The twin circles on joints; see p. 145-146

4) The arbitrary use of comprehensive shading; see p. 93, 152 n. 1 (toward the end), 155, 157-158

5) The discs or spirals on hips, knees and elbows; see p. 104, 159-160

6) The bridges of white light that join the folds; see p. 160-161

7) The rectangulars that form between folds and bridges; see p. 162

8) The irregular and angular shapes that form at the ends of horizontal folds; see p. 162

9) The inexplicable triangular shape of the himation that "is laid round the shoulder", under which the material seems to form gathers; see p. 165

10) Such draperies as are shown to derive from those in the Panaghia ton Chalkeon of Thessalonike and Saint Sophia of Ohrid; see p. 155-158. Among them are included certain draperies at Cefalu (see p. 155-157) as well as the desiccated formula, which is widely used for the representation of an immobile standing figure (see p. 157 and 49-50 regarding the figure of Saint Mary in the Annunciation). It is also pointed out that the draperies of the hierarchs of the apse at Cefalu are made up of a concoction of borrowed elements that do not fit well with one another; see p. 155-157. The effect is somewhat incongruous though not as incongruous as that evidenced in the Menologium of Basil II; see p. 203.

A second theory of Demus, which has already been proved conclusively, is further illustrated. This is the theory of the detachment of the figures from the surface of the walls and their intrusion into the space of the beholder (Demus, *Decoration*, 1947, 9-10, 13-14); see p. 175-183 (especially p. 176-177), 34-38, 41, 43, 63, 67, 110, 186 n. 4, 210.

A third theory of Demus is also illustrated here, namely that the iconographic compositions in a church are connected with one another "by an intricate system of relations in space" (Demus, *Decoration*, 1947, 14, and Demus, *Sicily*, 1949, 131, 133-134, 210-211, 212-213); see p. 122-124, 18, 20 n. 1, 27, 27 n. 3, 32-33, 42.

Another, related, theory, that of the synthesis of two iconographic formulas, whereby the observer is incited to apply a "double grille" of interpretation (Grigoriadou, *Κυπριολογικό Συνέδριο*, 1969, 38), seems to apply possibly in some instances in the church of Kastania; see p. 23-24, 33 n. 3, 33 n. 4, 116, 118, 123-124.

A conjecture is made as to how the iconographic subject of the officiating hierarchs was conceived; see p. 26-30. It is further suggested that this subject is understood in combination with the representation of the Virgin holding the Christ Child and that normally the officiating hierarchs should not be expected in apses where the conch is not occupied by the Theotokos Vrephokratousa; see p. 17-20.

The substitution of the angelic powers by the evangelists on the pendentives is attributed to the incompatibility of having the hierarchically superior powers depicted below the hierarchically inferior prophets that normally occupy the drum of the dome; see p. 115.

It is concluded that the type of Christ dragging Adam in the Anastasis is not an invention of the Macedonian Renaissance, since, as it has been pointed out by Hadermann-Misguich, it exists already in the Chludov Psalter (Weitzmann, *Macedonian Renaissance*, Studies, 1971, 210-211, and Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 1975, 164-165). However as the symbolism (the comparison between Christ and Hercules) undoubtedly existed during the Macedonian Renaissance (Weitzmann, l.c.), it is suggested that it was not the symbolism that created the type, but that a chance representation evoked the idea of the symbolism which in its turn produced a type out of this chance representation; see p. 87-88. A similar process is suggested for such cases as the creation of the subject of the officiating hierarchs already mentioned above, the correlation of the Hagion Mandelion with the Annunciation or the possible symbolism of the floral decoration of thrones; see p. 26-30, 47 n. 1, 51-52.

It is observed that in the Crucifixion when Christ's body is bent at the knees, this motif is normally accompanied by a transparent loin-cloth; see p. 69 n. 2.

A list is drawn of the rare occasions when the angels of the Nativity appear in a symmetrical arrangement; see p. 63-64.

It is proved satisfactorily that the cylinder usually held by the Hagioe Anargyroe is actually a case for surgical instruments; see p. 100-101.

The peculiar pieces of cloth, that so often appear tied round the neck and arms of the midwife in scenes of the Washing of the Child, are now for the first time explained as serving to keep the sleeves of the woman out of the way; see p. 59.

The tongue-shaped drapery, that falls in an unlikely way over a shoulder (Xyngo-

poulos, Icône du temps des Comnènes, *Mélanges Grégoire II*, 1951, 661-662), is thought to be due possibly to a combination of the clavus with a fold of Christ's chiton in the Anastasis of Vaticanus Gr. 1156, which, owing to the lack of colouring in the model-book, had been misinterpreted as a fold of the himation; see p. 92-93, 166.

The ornaments that appear on back-ground architecture are compared with actual architectural ornaments on 13th century buildings in Venice and are thus shown to copy from life the actual decoration of byzantine buildings; see p. 79-80.

The helmets worn by the soldiers in the Crucifixion of Kastania are explained as deriving from helmets in the psalters Chludov, Pantokratoros 61 and British Museum Add. 19352. These again seem to derive from the plain caskets worn by horsemen in Roman times; see p. 75-76.

The striated colouring of the background building of the Deposition in the church of Saint Mary in the castle of Udine, which has hitherto defied explanation, is here attributed to a simultaneous misinterpretation and elaboration of background architecture in the scene of the Crucifixion, where each building is usually divided into two perpendicular zones of different colouring; see p. 83, 84.

The western traits in the paintings of the crypt of the Aquileia Cathedral are carefully underlined and it becomes evident that they are attributable either to patronage or to the lesser assistants that helped in the work. They are therefore not to be connected with the main painter or painters who seem to belong to the eastern tradition; see p. 150 n. 2 continued on p. 151.

On fairly satisfactory historical evidence the paintings of the crypt of the Cathedral of Aquileia are dated, as it has already been mentioned above, to the specific year 1210; see p. 211 n. 2 continued on p. 212.

The dating of the Bačkovo frescoes around the year 1200 is not accepted on stylistic grounds. These frescoes are estimated as definitely antedating Nerezi and as being of a decidedly superior quality; see p. 205-206.

The dedicatory inscription of the church of Saint John Prodromos at Kastania is examined; see p. 216-224. No definite historical or chronological conclusions can be drawn from it. However the following thoughts are made though it is admitted that they cannot be proved conclusively

1) That feudalism may not have spread in Mani or every corner of the Byzantine Empire at the end of the 12th and the beginning of the 13th century

2) That some kind of local self-administration may have existed in Mani and other areas in the end of the 12th and the beginning of the 13th century. True, it is possible, though not very probable, that the church of Kastania may date to the time of the Latin occupation of Mani, i.e. 1248-1262. But even so this would not change the picture, since the Latins generally retained the customs that existed before their arrival as regards local administration

3) That there possibly existed in Mani several large and compact Greek towns, Kastania being one of them, while the Melingoe, of Slavic origin, lived dispersed in the country-side

4) That the Church of Saint John Prodromos in Kastania was built and painted

under the pressure of a danger, which the Kastaniotes attributed to God's wrath. Certain conjectures are made as to what this danger could have been.

The above four possibilities are based on vague intimations from the dedicatory inscription and it is far from being professed that they can be proved. What however is proved beyond doubt is the existence of Kastania as early as the year 1278 A.D. under its present name and with this name's present, modern Greek, pronunciation; see p. 1-2.

It has not been possible to glean any sure historical conclusions from the dedicatory inscription. However from the point of view of the history of art the wall-paintings of the Church of Saint John Prodromos at Kastania have led to a number of definite conclusions.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΕΤΜΗΜΕΝΟΙ ΤΙΤΛΟΙ

- AAA = 'Αρχαιολογικά 'Ανάλεκτα ἐξ 'Αθηνῶν
 ABME = 'Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς 'Ελλάδος
 ΑΔ Χρονικά = 'Αρχαιολογικὸ Δελτίο, Μέρους Β', Χρονικά
 ΑΔ Μελέται = 'Αρχαιολογικὸ Δελτίο, Μέρους Α', Μελέται
 ΑΕ = 'Αρχαιολογικὴ 'Εφημερίς
 AJA = American Journal of Archaeology
 Anatolian Studies
 Annuaire EPHE = Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études, V Section: Sciences religieuses
 Annuaire Inst. Phil. Hist. = Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves
 Archaeology
 'Αρχεῖον Πόντου
 Art Bulletin = The Art Bulletin
 Art Studies = Art Studies, Mediaeval, Renaissance and Modern (extra numbers of the AJA)
 Arte Veneta
 BCH = Bulletin de Correspondance Hellénique
 BCMA = Bulletin of the Cleveland Museum of Art
 BIAR = Bulletin de la Section Historique, Académie Roumaine
 Burlington Magazine = The Burlington Magazine
 British Museum Yearbook = The British Museum Yearbook
 Bollettino Paleografico = Bollettino dell'Archivio Paleografico Italiano
 Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare și Ivestija na Bulgarskia Archeologicesci Instituti
 BSA = The Annual of the British School at Athens
 Βυζαντινά
 Byz. Forsch. = Byzantinische Forschungen
 Byzantion
 Byzantinoslavica
 BZ = Byzantinische Zeitschrift
 CArch = Cahiers Archéologiques
 CARDA = Republic of Cyprus. Report of the Department of Antiquities
 CARDDA = Republic of Cyprus. Annual Report of the Director of the Department of Antiquities

- CCM = Cahiers de Civilisation Médiévale (X-XII s.)
 Clara Rhodos
 CRAI = Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
 Cyrillomethodianum
 ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας
 DOP = Dumbarton Oaks Papers
 Drevnerusskoe Iskusstvo
 ΕΑΙΕΔ = Ἐπετηρὶς τοῦ Ἀρχείου τῆς Ἱστορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Δικαίου
 ΕΕΒΣ = Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
 ΕΕΘΣΑΠΘ = Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
 ΕΕΠΣΑΠΘ = Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
 ΕΕΦΣΠΑ = Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
 ΕΕΦΣΠΘ = Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
 Ἑλληνικά
 Frühmittelalterliche Studien
 GBA = Gazette des Beaux-Arts
 Genova
 Institutum Romanum Norvegiae = Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)
 JAAC = Journal of Aesthetics and Art Criticism
 Jahrbuch des Deutschen Arch. Inst. = Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts
 JBAA = Journal of the British Archaeological Association
 JDS = Journal des Savants
 JÖB = Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik καὶ Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
 JWCI = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
 Κληρονομία
 Κρητικά Χρονικά
 Λακωνικά Σπουδαί
 L'Information d'Histoire de l'Art
 Marsyas
 Memorie Storiche Forogiuliesi
 Mitropolia Olteniei
 MMJ = Metropolitan Museum Journal
 Mon. Piot = Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation Eugène Piot
 Noncello = Il Noncello
 Or. Christ. Per. = Orientalia Christiana Periodica
 Oriens Christianus
 ΠΑΕ = Παρχατικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας

Pantheon

Παναθεσσαλικός

Patrimoine Culturel = Patrimoine Culturel et Historique de la R. S. de Macédoine ή
Kulturno Nasledstvo vo S. R. Makedonija

Πελοποννησιακά

PEQ = Palestine Exploration Quarterly

RA = Revue Archéologique

REB = Revue des Études Byzantines και Études Byzantines

RESEE = Revue des Études Sud-Est Européennes

Revue de l'Art

Rivista = Rivista dell' Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell' Arte

RUB = Revue de l'Université de Bruxelles

Studi Bizantini e Neoellenici

SBNGV = Special Bulletin of the National Gallery of Victoria

Seminarium Kondakovianum

Starinar

The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte

Zadarska Revija

Zapiski de la Faculté d'Histoire et de Philologie de St.-Petersbourg

Zbornik Radova San = Zbornik Radova Vizantoloski Institut (Srpska Akademia Nauka)

Zbornik za Likovne Umetnosti

Zograf

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΣΥΝΤΕΤΜΗΜΕΝΟΙ ΤΙΤΛΟΙ

- ΑΒΡΑΜΕΑ, 'Ο Τζάσις τῶν Μεληγγῶν, Παρνασσός 1974: Α. ΑΒΡΑΜΕΑ, 'Ο «Τζάσις τῶν Μεληγγῶν», Παρνασσός, περ. Β', τόμ. ΙΣΤ, 1974, 287-300.
- AHRWEILER-GLYKATZI, Inscription sur les Mélingues, BCH 1962: Η. ΑHRWEILER-GLYKATZI, Une inscription méconnue sur les Mélingues du Taygète, BCH 86, 1962, 1-10.
- ΑΙΝΑΛΟΒ, Hellenistic Origins (1961): D. V. ΑΙΝΑΛΟΒ, The Hellenistic Origins of Byzantine Art, translated from the Russian by E. Sobolevitch and S. Sobolevitch, edited by C. Mango (New Brunswick, New Jersey 1961).
- ΑΚΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ, Χρονικόν, Έκδοση HEISENBERG (1903): GEORGI ACROPOLITAE, Opera, recensuit A. HEISENBERG (Lipsiae 1903).
- ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, Κράνος Βοιωτουργές, ΑΕ 1973: Ο. ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ, Κράνος «Βοιωτουργές» ἐξ Ἰθηνῶν, ΑΕ 1973, 93-105.
- AMIRANACHVILI, Gruzinski Zivopisi (1957): CH. AMIRANACHVILI, Histoire de la peinture monumentale géorgienne (Tbilisi 1957).
- AMIRANACHVILI, Γεωργιανή Τέχνη (1963): CH. AMIRANACHVILI, Istorija Gruzinskogo Iskusstva (Moskva 1963).
- AMIRANACHVILI, Neredicy, Recueil Uspenskij II (1932): CH. AMIRANACHVILI, Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy, l'art byzantin chez les Slaves, l'ancienne Russie, les Slaves catholiques, Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij (Paris 1932) 102-128.
- ANDBERG, Filetino, Institutum Romanum Norvegiae 1969: B. ANDBERG, Gli affreschi di San Nicola a Filetino, Institutum Romanum Norvegiae IV, 1969, 127-142.
- ANDREESCU, Torcello I-II, DOP 1972: I. ANDREESCU, I. Le Christ inconnu. II. Anastasis et jugement dernier: têtes vraies, têtes fausses, DOP 26, 1972, 183-223.
- ANDREESCU, Torcello III, DOP 1976: I. ANDREESCU, Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales, DOP 30, 1976, 245-272.
- ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ταξιδάρχης Μαρκοπούλου, ΔΧΑΕ 1975-76: Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ Ταξιδάρχη στοῦ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Η', 1975-76, 199-229.
- BABIĆ, Chapelles annexes (1969): G. BABIĆ, Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques (Paris 1969).
- BABIĆ, Évêques officiants, Frühmittelalterliche Studien 1968: G. BABIĆ, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au 12 s. Les évêques officiants devant l'Hetoimasie et devant l'Amnos, Frühmittelalterliche Studien II, 1968, 368-386.
- BABIĆ, Studenica, Συνέδριο Ἰθηνῶν 1976: G. BABIĆ, Les plus anciennes fresques de Stu-

- denica (1208-9), Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes-Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A (Ἀθήναι 1981), 31-42.
- BAKALOVA, Bačkovo (1977): E. BAKALOVA, The Ossuary Church of the Bačkovo Monastery (Sofia 1977).
- BAMΠΟΥΛΗΣ, Διακοσμητική (1977): Π. ΒΑΜΠΟΥΛΗΣ, Βυζαντινή Διακοσμητική (Ἀθήναι 1977).
- BANCK, USSR Collections (1966): A. BANCK, Byzantine Art in the Collections of the USSR (Leningrad-Moscow 1966).
- BANK, Collections (1978): A. BANK, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, (New York - Leningrad 1978).
- ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Ὁμορφη Ἐκκλησιᾶ (1971): Α. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα (Ἀθήνα 1971).
- BECK, Palatina, Byzantion 1970: I. BECK, The First Mosaics of the Capella Palatina in Palermo, Byzantion XL (Mélanges Loenertz), 1970, 119-164.
- BECKWITH, Byzantine Art (1970): J. BECKWITH, Early Christian and Byzantine Art (London 1970).
- BECKWITH, Constantinople (1951): J. BECKWITH, The Art of Constantinople (London 1951).
- BELTING, Assisi (1977): H. BELTING, Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei (Berlin 1977).
- BELTING, Manuel Eugenikos, CArch 1979: H. BELTING, Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie, CArch XXVIII, 1979, 103-114.
- BELTING, Southern Italy, DOP 1974: H. BELTING, Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy, DOP 28, 1974, 1-29.
- BEREFELT, Winged Angel (1968): G. BEREFELT, A Study on the Winged Angel: The Origin of a Motif (Stockholm 1968).
- BERG, Crucifiement, CArch 1957: K. BERG, Une iconographie peu connue du Crucifiement, CArch IX, 1957, 319-328.
- BETTINI, Mosaici di San Marco (1968): S. BETTINI, Mosaici antichi di San Marco a Venezia (Bergamo 1968).
- BETTINI, Nascita (1978): S. BETTINI, Venezia, nascita di una città (Venezia 1978).
- BETTINI, Venezia e Bisanzio (1974): S. BETTINI (ed.), Venezia e Bisanzio, Mostra, Palazzo Ducale, 8 Giugno - 30 Settembre 1974 (Venezia 1974).
- BIANCHI-BANDINELLI, Continuità ellenistica, Rivista 1953: R. BIANCHI-BANDINELLI, Continuità ellenistica nella pittura di età medio- e tardo-romana, Rivista, N.S. II, 1953, 96.
- BIHALJI-MERIN, Frescoes and Icons (1960): I. BIHALJI-MERIN, Byzantine Frescoes and Icons in Yugoslavia (London 1960).
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀρχιτεκτονικὴ Δυτικῆς Σπέρσεως Ἑλλάδος (1975): Π. Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Σπέρσιν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἡπειρον, ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος (Θεσσαλονίκη 1975).
- BOLOGNA, Anfänge (1964): F. BOLOGNA, Die Anfänge der italienischen Malerei (Dresden 1964).
- BON, Bisanzio (1975): A. BON, Bisanzio (Ginevra 1975).

- BOŃ, Morée (1969): A. BOŃ, La Morée franque. Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la Principauté d'Achaïe (1205-1430), (Paris 1969).
- BOŃ, Péloponnèse (1951): A. BOŃ, Le Péloponnèse byzantin jusqu'en 1204 (Paris 1951).
- BONICATTI, Introduzione, Rivista 1960: M. BONICATTI, Per una introduzione alla cultura mediobizantina di Costantinopoli, Rivista, N.S. IX, 1960, 207-265.
- BONICATTI, Salterio, Bollettino Paleografico 1956-57: M. BONICATTI, Un salterio greco miniato del periodo Comneno, Bollettino Paleografico, N.S., II-III, 1956-57, 117-128.
- BOSCHKOV, Bulgarische Malerei (1969): A. BOSCHKOV, Die bulgarische Malerei: von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert (Recklinghausen 1969).
- BOURAS — KALOGEROPOULOU — ANDREADI, Attica (1970): CH. BOURAS — A. KALOGEROPOULOU — R. ANDREADI, Churches of Attica (Athens 1970).
- BOVINI, Ravenne (1957): G. BOVINI, Ravenne, ses mosaïques, ses monuments (Firenze 1957).
- BOYADJIEV, Bačkovo, Συνέδριο 'Αθηνών, 1976: S. BOYADJIEV, Nouvelles données sur l'ossuaire de Bačkovo, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A ('Αθήναι 1981), 61-72.
- BOYD, Monagri, DOP 1974: S. BOYD, The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings, with Architectural Drawings by R. Anderson and Appendices by V. Jenssen, L. Majewski and A. Seltman, DOP 28, 1974, 276-349.
- BRANDT, Zadar, Zadarska Revija 1967: M. BRANDT, Some Elements of the Municipal Development in Zadar until the Mid-Eleventh Century, Zadarska Revija 16, 1967, 144-157.
- BPANOYΣH, Πατμιακά Ζ', Κρητολογικό Συνέδριο 1966: E. A. BPANOYΣH, Πατμιακά Ζ', 'Ιστορικές μαρτυρίες για την Κρήτη τόν 12ο αιώνα από πατμιακές πηγές, Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, τόμ. Γ', Τμήμα Μεσαιωνολογικόν ('Αθήναι 1968), 5-15.
- BRÉHIER, Institutions (1949): L. BRÉHIER, Les institutions de l'empire byzantin (Paris 1949).
- BRÉHIER, Nouvelle théorie, JDS 1914: L. BRÉHIER, Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art byzantin, JDS 1914, 26-37, 105-114.
- British Museum Manuscripts (1910): British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts. Series I (London 1910).
- BRYER, Trebizond, 'Αρχεῖον Πόντου 1966: A. BRYER, Rural Society in the Empire of Trebizond, 'Αρχεῖον Πόντου 28, 1966, 152-160.
- BUBERL, Athen (1917): P. BUBERL, Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen (Wien 1917).
- BUBERL — GERSTINGER, Byzantinischen Handschriften (1938): P. BUBERL und H. GERSTINGER, Die byzantinischen Handschriften. 2. Die Handschriften des X-XVIII Jahrhunderts (Leipzig 1938).
- BUCHTHAL, Fourth Evangelist, DOP 1961: H. BUCHTHAL, A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives, DOP 15, 1961, 127-139.

- BUCHTHAL, Latin Kingdom (1957): H. BUCHTHAL, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Oxford 1957).
- BUCHTHAL, Melbourne Gospel Book, SBNGV 1961: H. BUCHTHAL, An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100, SBNGV 1961, 1 κέ.
- BUDDÉ, Göreme (1958): L. BUDDÉ, Göreme, Höhlenkirchen in Kappadokien (Düsseldorf 1958).
- CABROL — LECLERCQ, Limbes, Dictionnaire IX: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, par F. Cabrol et H. Leclercq (Paris 1907-1953), vol. IX.
- CALASSO, La città, 3o Congresso Alto Medioevo 1956: F. CALASSO, La città nell'Italia meridionale dal sec. IX all'XI, Atti 3o Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (1956), Spoleto 1959, 39-63.
- Cambridge Mediaeval History, IV, Part I: The Cambridge Mediaeval History, Vol. IV, Part I, Byzantium and its Neighbours, edited by J. M. Hussey, with the editorial assistance of D. M. Nicol and G. Cowan (Cambridge 1966).
- CAMES, Byzance et la peinture romane (1966): G. CAMES, Byzance et la peinture romane de Germanie, Apports de l'art grec posticonoclaste à l'enluminure et à la fresque ottoniennes et romanes de Germanie dans les thèmes de Majesté et les Évangiles (Paris 1966).
- CARTER, Dubrovnik (1972): F. W. CARTER, Dubrovnik (Ragusa): A Classic City State (London-New York 1972).
- CECCHELLI — FURLANI — SALMI, Rabbula (1959): C. CECCHELLI — G. FURLANI — M. SALMI, The Rabbula Gospels (Olten-Lausanne 1959).
- CHANTRAINE, Dictionnaire (1968): P. CHANTRAINE, Dictionnaire étymologique de la langue grecque, I, Α - ΚΩΨ (Paris 1968).
- C. P. CHARALAMPIDES, Quelques observations sur la représentation de la servante dans la Nativité de la Vierge de Nérézi, Cyrillomethodianum II, 1972-73, 170-175.
- XATZHAΔAKΗΣ, 'Ιστορία 'Ελληνικοῦ 'Εθνους, 1979: M. XATZHAΔAKΗΣ, Τέχνη, εἰς 'Ιστορία τοῦ 'Ελληνικοῦ 'Εθνους ('Εκδοτικὴ 'Αθηνῶν), τόμ. Η', Θ' ('Αθῆναι 1979) 394-458 καὶ 469-471.
- XATZHAΔAKΗΣ, 'Όσιος Λουκάς, 'Ελληνικά 1972: M. XATZHAΔAKΗΣ, Περὶ Μονῆς 'Όσίου Λουκά νεώτερα, 'Ελληνικά 25, 1972, 298-313.
- XATZHAΔAKΗΣ, Κρήτη, Κρητικά Χρονικά 1952: M. XATZHAΔAKΗΣ, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητικά Χρονικά ΣΤ', 1952, σ. 59-91.
- XATZHAΔAKΗΣ, Μητρόπολη Μυστρᾶ ΔΧΑΕ, 1977-79: M. XATZHAΔAKΗΣ, Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Θ', 1977-79, εἰς μνήμην Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου, 143-175.
- XATZHNIKOLAΟΥ — ΠΑΣΧΟΥ, Εὐαγγέλια 'Αθηνῶν (1978): A. ΜΑΡΑΒΑ - XATZHNIKOLAΟΥ καὶ X. ΤΟΥΦΕΞΗ - ΠΑΣΧΟΥ, Κατάλογος μικρογραφιῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς 'Εθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς 'Ελλάδος, τόμ. I, Χειρόγραφα Καινῆς Διαθήκης Γ'-ΙΒ' αἰῶνος ('Αθῆναι 1978).
- XATZIDAKΗΣ, Μεσαιωνικά καὶ Νέα 'Ελληνικά Α', 1905: Γ. Ν. XATZIDAKΗΣ, Μεσαιωνικά καὶ Νέα 'Ελληνικά, τόμ. Α' ('Αθῆναι 1905).
- CHATZIDAKIS, Aspects, Symposium Sopóćani 1965: M. CHATZIDAKIS, Aspects de la pein-

- ture murale du XIII s. en Grèce, L'art byzantin du XIII s., Symposium de Sopotani 1965 (Beograd 1967), 59-73.
- CHATZIDAKIS, Classicisme et tendances populaires, *Συνέδριο Βουκουρεστίου*, 1971: M. CHATZIDAKIS, Classicisme et tendances populaires au XIV siècle, Les recherches sur l'évolution du style, Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 6-12 Septembre 1971, vol. I (Bucarest 1974) 153-188.
- CHATZIDAKIS, Die Ikonen (1977): M. CHATZIDAKIS εἰς K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, S. RADOJČIĆ, Die Ikonen Sinai, Griechenland und Jugoslawien (Herrsching, Ammersee 1977).
- CHATZIDAKIS, Saint-Luc, *CArch* 1969: M. CHATZIDAKIS, A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc, *CArch* XIX, 1969, 127-150.
- CHATZIDAKIS, Saint-Luc, *CArch* 1972: M. CHATZIDAKIS, Précisions sur le fondateur de Saint-Luc, *CArch* XXII, 1972, 87-88.
- CHATZIDAKIS, Saint-Luc en Phocide, *CArch* 1972: TH. CHATZIDAKIS, Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide, *CArch* XXII, 1972, 89-113.
- CHATZIDAKIS, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976: M. CHATZIDAKIS, L'évolution de l'icône au 11e-13e siècles et la transformation du templon, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, I, Chronique du Congrès, Art et Archéologie (Ἀθήναι 1979) 331-366.
- CHATZIDAKIS-BACHARAS, Hosios Loukas, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976: TH. CHATZIDAKIS-BACHARAS, Questions sur la chronologie des peintures murales de Hosios-Loukas (les chapelles occidentales), Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A (Ἀθήναι 1981) 143-162.
- XIONIΔΗΣ, Βέροια (1970): Γ. X. XIONIΔΗΣ, Ἱστορία τῆς Βεροίας, τῆς πόλεως καὶ τῆς περιοχῆς, τόμ. Β', Βυζαντινοὶ Χρόνοι (Θεσσαλονίκη 1970).
- ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, Αυτοκρατορικά στέμματα, *Ἑλληνικά* 1957: Α. ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, Τὰ εἰς τοὺς ναοὺς τῆς Κωνσταντινουπόλεως αυτοκρατορικά στέμματα, *Ἑλληνικά* 15, τιμητικὸς τόμος Σωκράτους Β. Κουγέα, 1957, 279-285.
- ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, Σύγκλητος, *ΕΑΙΕΔ* 1949: Α. ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ σύγκλητος εἰς τὸ βυζαντινὸν κράτος, *ΕΑΙΕΔ* 2, 1949, 5-120.
- Χρονικὸν τοῦ Μωρέως, ἔκδοσις ΚΑΛΟΝΑΡΟΥ (1940): Τὸ Χρονικὸν τοῦ Μωρέως. Τὸ ἑλληνικὸν κείμενον κατὰ τὸν κώδικα τῆς Κοπεγχάγης. Ὑπὸ ΠΕΤΡΟΥ Π. ΚΑΛΟΝΑΡΟΥ (Ἀθήναι 1940).
- Χρονικὸν τοῦ Μωρέως, ἔκδοσις SCHMITT, 1979: The Chronicle of Morea, Τὸ Χρονικὸν τοῦ Μωρέως, A History in Political Verse, Relating the Establishment of Feudalism in Greece by the Franks in the Thirteenth Century, edited in two parallel texts from the MSS of Copenhagen and Paris, with Introduction, Critical Notes and Indices by J. SCHMITT, Ph. D., London 1904 (repr. ed. 1979).
- ΧΡΥΣΟΛΩΡΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ: ΧΡΥΣΟΛΩΡΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, ἔκδοσις στὸ Σ. ΛΑΜΠΡΟΥ, Παλαιολόγεια καὶ Πελοποννησιακὰ 1912-1930, τόμ. 3, 239 κέ.
- CLÉDAT, Baouit, *CRAI* 1904: J. CLÉDAT, Nouvelles recherches à Baouit (Haute Égypte), *CRAI* 1904, 517-526.

- COLLINET-GUÉRIN, Nimbe (1961): M. COLLINET-GUÉRIN, Histoire du nimbe des origines aux temps modernes (Paris 1961).
- COLWELL — WILLOUGHBY, Karahissar (1936): E. C. COLWELL and H. R. WILLOUGHBY, The Four Gospels of Karahissar (Chicago 1936), τόμ. I-II.
- CONSTANTINIDES, Athens 93, ΔΧΑΕ 1977-79: E. C. CONSTANTINIDES, The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Θ', εις μνήμην Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου, 1977-79, 185-216.
- COOK, Greek and Roman Art in the British Museum (1976): B. F. COOK, Greek and Roman Art in the British Museum (London 1976).
- CORMACK, Cappadocia, JBAA 1967: R. CORMACK, Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings, JBAA, 3rd Series, XXX, 1967, 19-36.
- CORMACK, Painting after Iconoclasm (1977): R. CORMACK, Painting after Iconoclasm, εις Iconoclasm, Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 1975 (Birmingham 1977), 147-163.
- COROVIC - LJUBINKOVIĆ, Kursumljija, Συλλέγριο Ἀθηνῶν 1976: M. COROVIĆ - LJUBINKOVIĆ, Les fresques de la première moitié du XIII s. dans la tour méridionale à Saint-Nicolas près de Kursumljija, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A' (Ἀθῆναι 1981), 353-358.
- COUMBARAKI-PANSELINOU, Kalyvia — Mérenda (1976): M. COUMBARAKI-PANSELINOU, Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenda. Deux monuments du XIII s. en Attique (Θεσσαλονίκη 1976).
- COZZI, Soggetti profani (1976): E. COZZI, Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV s. (Udine 1976).
- CUTLER, Psalter of Basil II, Arte Veneta: A. CUTLER, The Psalter of Basil II, Arte Veneta 30, 1976, 9-19 καὶ 31, 1977, 9-15.
- CUTLER, Spencer Psalter, CArch 1974: A. CUTLER, The Spencer Psalter. A Thirteenth Century Byzantine Manuscript in the New-York Public Library, CArch 1974, 129-150.
- CUTLER, Transfigurations (1975): A. CUTLER, Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography (Pennsylvania State University 1975).
- CUTLER καὶ WEYL-CARR, Benaki Psalter, REB 1976: A. CUTLER and A. WEYL CARR, An Anomaly in Athens: The Psalter Benaki Vitr. 343, REB XXXIV, 1976, 281-323.
- DALLA BARBA BRUSIN — LORENZONI, Aquileia (1968): D. DALLA BARBA BRUSIN — G. LORENZONI, L'arte del Patriarcato di Aquileia dal secolo IV al secolo XIII (Padova 1968).
- DALTON, Byzantine Art (1911): O. M. DALTON, Byzantine Art and Archaeology (Oxford 1911).
- DANEU - LATTANZI, Lineamenti (1968): A. DANEU - LATTANZI, Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia (Firenze 1968).
- DANEU - LATTANZI, Palermo (1965): A. DANEU - LATTANZI, I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia, I. Biblioteca Nazionale di Palermo. I manoscritti delle biblioteche italiane, II (Roma 1965).
- DARKEVIĆ, Svetskoe Iskusstvo Vizantii (1975): V. P. DARKEVIĆ, Byzantine Secular Art in the 12th and 13th Centuries (Moskva 1975).

- DAVID - DANIEL, Côme et Damien (1958): M. L. DAVID - DANIEL, Iconographie des saints médecins Côme et Damien (Lille 1958).
- DÉER, Pala d'Oro, B.Z. 1969: J. DÉER, Die Pala d'Oro in neuer Sicht, B.Z. 62, 1969, 308-344.
- DEICHMANN, Ravenna III (1958): F. W. DEICHMANN, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Band III, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna (Wiesbaden 1958).
- DEMUS, Aynali Magara, JÖB 1971: O. DEMUS, Zu den Fresken von Aynali Magara, JÖB 20, 1971, 295-297.
- DEMUS, Byzantine Art and the West (1970): O. DEMUS, Byzantine Art and the West (London 1970).
- DEMUS, Decoration (1947): O. DEMUS, Byzantine Mosaic Decoration (London 1947).
- DEMUS, Entstehung (1958): O. DEMUS, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI Internationalen Byzantinistenkongress (München 1958), München 1958, IV, 2, σ. 1-63.
- DEMUS, Kariye (1975): O. DEMUS, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, *εἰς* P. A. Underwood (ed.), The Kariye Djami, vol. 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background (London 1975) 107-160.
- DEMUS, Mosaiken von San Marco (1935): O. DEMUS, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300 (Baden bei Wien 1935).
- DEMUS, Romanische Wandmalerei (1968): O. DEMUS, Romanische Wandmalerei (München 1968).
- DEMUS, Salzburg, Venedig, Aquileia, Festschrift Swoboda (1959): O. DEMUS, Salzburg, Venedig und Aquileia, Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959 (Wien, Wiesbaden 1959).
- DEMUS, Sicily (1949): O. DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily (London 1949).
- DEMUS, Torcello II, Burlington Magazine 1944: O. DEMUS, Studies among the Torcello Mosaics, II, Burlington Magazine LXXXIV, 1944, I, 40-44.
- DEMUS, Torcello, Starinar 1969: O. DEMUS, Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello, Starinar 20, 1969, Mélanges offerts à Djurdje Bosković, 53-59.
- DEMUS, Two Palaeologan Mosaic Icons, DOP 1960: O. DEMUS, Two Palaeologan Mosaic Icons, DOP 14, 1960, 87-119.
- ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Ἀνδριάς ἱερείας, Χαριστήριον Ὁρλάνδου Β' (1966): Γ. Ι. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, Ἀνδριάς ἱερείας ἐκ Μεσσήνης, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου, τόμ. Β' (Ἀθήναι 1966), 220-238.
- DEWALD, Ascension, AJA 1915: E. T. DEWALD, The Iconography of the Ascension, AJA 19, 1915, 277-319.
- DI PIETRO, Palatina (1954): F. DI PIETRO, La Capella Palatina di Palermo, I mosaici (Milano 1954).
- DIEHL, Abou Gosh, CRAI 1924: C. DIEHL, Les fresques de l'église d'Abou Gosh, CRAI 1924, 89-96.
- DIEHL — LE TOURNEAU — SALADIN, Salonique (1918): CH. DIEHL — M. LE TOURNEAU — H. SALADIN, Les monuments chrétiens de Salonique (Paris 1918).

- DIEZ — DEMUS (1931): E. DIEZ and O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*, Daphni and Hosios Loukas (Cambridge, Mass. 1931).
- ΔΙΓΕΝΗΣ ΑΚΡΙΤΑΣ, Έκδοση ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟ (1970): DIGENES AKRITES, ed. with an Introduction and Commentary by J. ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟ, Oxford, 1956 (repr. ed. 1970).
- DJURIĆ, *Byzantinische Fresken* (1976): DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (München 1976).
- DJURIĆ, *Saint Sophia Ohrid* (1963): V. J. DJURIĆ, *The Church of Saint Sophia in Ohrid* (Belgrade 1963).
- DJURIĆ, *Sopoćani* (1963): V. J. DJURIĆ, *Sopoćani* (Belgrade 1963).
- DJURIĆ, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976: V. J. DJURIĆ, *La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles*, Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, I, *Chronique du Congrès, Art et Archéologie* (Ἀθήναι 1979) 159-252.
- DJURIĆ, *Veljusa, Συνέδριο Μονάχου* 1958: V. J. DJURIĆ, *Fresques du Monastère de Veljusa*, Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses München 1958 (München 1960) 113-121.
- DÖRIG, *Lysipp*, *Jdl* 1957: J. DÖRIG, *Lysipps letztes Werke*, *Jahrbuch des Deutschen Arch. Inst.* 1957, 19-43.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἀρτὸς Ρεθύμνης, *Κρητικά Χρονικά* 1957: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, *Κρητικά Χρονικά* ΙΑ, 1957, 65-161.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Δεόμενοι ἄγιοι ἀψίδος*, AAA 1971: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Δεόμενοι ἄγιοι ἐπὶ τοῦ τεταροσφαιρίου τῆς ἀψίδος εἰς ἐκκλησίαν τῆς Μέσα Μάνης*, AAA IV, τεύχ. 2, 1971, 232-240.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Δροσιανή*, AAA 1970: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Προεικονοπλαστικά τοιχογραφία τῆς Νάξου*, AAA III, τεύχος 2, 1970, 414-421.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν* (1966): Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἡ εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (Ἰωάννινα 1966).
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἁγιος Νικόλαος Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 1977-79: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικόλαου στὸν Ἁγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Θ', εἰς μνήμην Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου, 1977-79, 35-61.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἁγιος Παντελεήμων Μπουλαριῶν, ΕΕΒΣ 1969-70: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἁγιος Παντελεήμων Μπουλαριῶν, ΕΕΒΣ 37, 1969-70, 437-458.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μάνη* (1964): Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης* (Ἀθήναι 1964).
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1964: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἀνασκαφὴ εἰς τὸ Τηγγάνι τῆς Μάνης, ΠΑΕ 1964, 121-135.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1974: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἐρευναι εἰς τὴν Μάνην, ΠΑΕ 1974, 110-138.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1975: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἐρευναι εἰς τὴν Μάνην, ΠΑΕ 1975, Α', 184-196.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1976: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἐρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην, ΠΑΕ 1976, Α', 213-252.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ΠΑΕ 1977: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἐρευναι εἰς τὴν Μάνην, ΠΑΕ 1977, Α', 200-228.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ καὶ λοιποί, ΠΑΕ 1978: Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ε. ΔΩΡΗ, Σ. ΚΑΛΟΠΙΣΗ, Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Ἐρευνα στὴ Μάνη, ΠΑΕ 1978, 135-182.

- ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ, Βέρροια, Χαριστήριον Ὁρλάνδου Β' (1966): Φ. Α. ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ, Βυζαντινὰ τοιχογραφία ἐν τῷ λαξεντοῦ τάφῳ ἐν Βερολίῳ, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου, τόμ. Β' (Ἀθήναι 1966), 392-420.
- DROSSOYIANNI, Asinou, *Κληρονομία* 1978: P. A. DROSSOYIANNI, Some Observations on the Asinou Frescoes, *Κληρονομία*, τόμ. 10, τεῦχος Α, 1978, 53-77.
- DUFRENNE, Empire latin, Byz. Forsch. 1972: S. DUFRENNE, Architecture et décor monumentale d'art byzantin à l'époque de l'empire latin de Constantinople (1204-1261), Byz. Forsch. IV, 1972, 64-75.
- DUFRENNE, Programmes iconographiques de Mistra (1970): S. DUFRENNE, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra (Paris 1970).
- DUFRENNE, Programmes iconographiques des coupoles, L'Information d'Histoire de l'Art (1965): S. DUFRENNE, Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin, L'Information d'Histoire de l'Art 10, No. 5, 1965, 185-199.
- DUFRENNE, Prothèse, REB 1968: S. DUFRENNE, Images du décor de la prothèse, REB XXVI, 1968, σ. 297-310.
- DUFRENNE, Psautiers (1966): S. DUFRENNE, L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, I, Pantocrator 61, Paris. graec. 20, British Museum 40731 (Paris 1966).
- DURNOVO, Miniaturen (1960): L. A. DURNOVO, Armenische Miniaturen (Paris-Köln 1960).
- DURUY, Histoire des Romains I (1879): V. DURUY, Histoire des Romains, Nouvelle édition revue et augmentée (Paris 1879-1885), Tome I (Paris 1879).
- EBERSOLT, Miniatures (1926): J. EBERSOLT, La miniature byzantine (Paris et Bruxelles 1926).
- Ἐκθεση Τοιχογραφιῶν 1976: Βυζαντινὲς Τοιχογραφίες καὶ Εἰκόνες, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976, εἰσαγωγή Μ. Χατζηδάκη (Ἀθήνα 1976).
- ELLER — WOLF (1967): K. ELLER — D. WOLF, Mosaiken, Fresken, Miniaturen: Das Kultbild in der Ostkirche (München 1957).
- ERRARD — GAYET, Ravenne et Pomposa: L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés par C. Errard. Texte par A. Gayet (Paris 1904-1907), *κείμεν. τόμ. IV*.
- FERLUGA, Aristocratie, Byz. Forsch. 1972: J. FERLUGA, L'aristocratie byzantine en Morée au temps de la conquête latine, Byz. Forsch. IV, 1972, 76-87.
- FOLDA, Crusader Frescoes, Second Annual Byzantine Studies Conference (1976): J. FOLDA, Aspects of Crusader Fresco Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Second Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers (Wisconsin 1976) 12-13.
- FORSYTH — WEITZMANN, Sinai Church and Fortress (1965): G. H. FORSYTH and K. WEITZMANN, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Church and Fortress of Justinian (Ann Arbor, Mich., *ἄ.ξ.*)
- FRANCASTEL, Le droit au trône (1973): G. FRANCASTEL, Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV au XII siècle (Paris 1973).
- FRANZ, Illuminated Ornament, Art Bulletin, 1934: A. FRANZ, Byzantine Illuminated Ornament, Art Bulletin XVI, 1934, 43-76.

- FRASER, Hades Stabbed, MMJ 1974: M. E. FRASER, Hades Stabbed by the Cross of Christ, MMJ 9, 1974, 153-161.
- FRIEND, Evangelists, Art Studies 1927: FRIEND, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies 1927, 115-147.
- FROLOW, Deux sermons, REB 1945: A. FROLOW, Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, REB III, 1945, 43-91.
- FURLAN, Codici greci della Marciana: I. FURLAN, Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana, Milano, vol. I (1978), vol. II (1979), vol. III (1980).
- ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ, 'Εκκλησιαστικά σελίδες Λακωνίας (1939): ΜΕΛΕΤΙΟΣ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ, 'Εκκλησιαστικά σελίδες Λακωνίας ('Αθήναι 1939).
- GALAVARIS, Gregory Nazianzenus (1969): G. GALAVARIS, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus (Princeton 1969).
- GARBER, Romanische Wandgemälde Tirols (1928): I. GARBER, Die romanische Wandgemälde Tirols (Vienna 1928).
- GAUTIER, Décors vermiculés, CCM 1953: M. M. GAUTIER, Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux, CCM I, 1958, 349-369.
- Georgia, 1980: A. ALPAGO-NOVELLO, V. BERIDZE, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, E. HYBSCH, G. IENI, N. KAUCHTSCHISCHWILI, Art and Architecture in Mediaeval Georgia (Louvain-la-Neuve 1980).
- ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ - ΜΕΛΑΔΙΝΗ, "Άγιος Άνδρέας Κυθήρων, AAA 1975: M. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ - ΜΕΛΑΔΙΝΗ, "Ό ναός του Άγίου Άνδρέου εις Κύθηρα, AAA VIII, τεύχος 2, 1975, 178-192.
- GERGOV, Melnik (1976): S. GERGOV, Melnik (Sofia 1976).
- GERSTINGER, Griechische Buchmalerei (1926): H. GERSTINGER, Die griechische Buchmalerei (Vienna 1926).
- GERSTINGER, Wiener Genesis (1931): H. GERSTINGER, Die Wiener Genesis (1931), κείμενο καὶ λεύκωμα.
- ΓΚΙΑΟΥΡΗ, "Άγιος Σώζων, AAA 1977: A. ΓΚΙΑΟΥΡΗ, Γεράκι, "Άγιος Σώζων, AAA X, τεύχος 1, 1977, 83-92.
- ΓΚΙΟΛΕΣ, 'Ανάληψις (1981): N. ΓΚΙΟΛΕΣ, 'Η 'Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος ('Αθήναι 1981).
- ΓΚΙΟΛΕΣ, Θεολόγος Γαρδενίτσας, Λακωνικά Σπουδαί 1977: N. ΓΚΙΟΛΕΣ, "Ό Ναός του Άγίου Ιωάννου του Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης, Λακωνικά Σπουδαί Γ', 1977, 36-83.
- GIOSEFFI — BELLUNO — CIOL, Aquileia (1976): D. GIOSEFFI — E. BELLUNO — E. CIOL, Aquileia, Gli affreschi nella cripta della basilica (Udine 1976).
- GOLDSCHMIDT — WEITZMANN, II (1934): A. GOLDSCHMIDT — K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XII Jahrhunderts, τόμ. II (Berlin 1934).
- GOMBRICH, Bonaventura Berlingheri's Palmettes, JWCI 1976: E. H. GOMBRICH, Bonaventura Berlingheri's Palmettes, JWCI 39, 1976, 234-236.
- GOODSPEED — RIDDLE — WILLOUGHBY, Rockefeller - McCormick (1932): E. J. GOODSPEED, D. W. RIDDLE and H. R. WILLOUGHBY, The Rockefeller - McCormick New Testament (Chicago 1932), τόμ. I-III.
- GORI, Tblissi (1966): M. GORI, Tblissi (Tblissi 1966).

- GOUMA - PETERSON, Christ as Ministrant, DOP 1978: TH. GOUMA - PETERSON, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303, DOP 32, 1978, 197-216.
- GOUGH, Eski Gümüş, Anatolian Studies 1964: M. GOUGH, The Monastery of Eski Gümüş, A Preliminary Report, Anatolian Studies XIV, 1964, 147-161.
- GOUGH, Eski Gümüş, Archaeology 1965: M. GOUGH, The Monastery Church of Eski Gümüş, Archaeology XVIII, 1965, 254-263.
- GRABAR, Bulgarie (1928): A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie (Paris 1928), *κείμενο και λούζωμα*.
- GRABAR, Byzance (1963): A. GRABAR, Byzance (Paris 1963).
- GRABAR, Choeur de Sainte Sophie, CArch 1965: A. GRABAR, Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid, CArch XV, 1965, 257-265.
- GRABAR, Christian Iconography (1968): A. GRABAR, Christian Iconography. A Study of its Origins (Princeton 1968).
- GRABAR, Église de la Vierge à Saint-Luc, CRAI 1971: A. GRABAR, La décoration architecturale de l'église de la Vierge à Saint-Luc en Phocide et les débuts des influences islamiques sur l'art byzantin de Grèce, CRAI 1971, 15-37.
- GRABAR, Iconoclasse (1957): A. GRABAR, L'iconoclasse byzantin. Dossier archéologique (Paris 1957).
- GRABAR, Iconographie de la Vierge, CArch 1977: A. GRABAR, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, CArch XXVI, 1977, 169-178 (*ἀνατ. εἰς* A. GRABAR, L'art paleochrétien et l'art byzantin, Recueil d'Études 1967-77, Variorum Reprints, 1979, XI).
- GRABAR, Imago clipeata, Fin de l'Antiquité, 1968: A. GRABAR, L'Imago clipeata chrétienne, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age (Paris 1968), vol. I, 607-613, vol. III, πίν. 146-153 (*μελέτη δημοσιευμένη ἐν περιλήψει στὸ* CRAI 1957, 209-213).
- GRABAR, La Sainte Face de Laon (1931): A. GRABAR, La Sainte Face de Laon: Le Mandylion dans l'art orthodoxe (Prague 1931).
- GRABAR, L'iconostase, Zbornik Radova San (1961): A. GRABAR, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, Zbornik Radova San 7, 1961, 13-17.
- GRABAR, Martyrium II (1946): A. GRABAR, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, vol. II (Paris 1946).
- GRABAR, 11e siècle, CArch 1967: A. GRABAR, L'art byzantin au 11e siècle, CArch XVII, 1967, 257-267.
- GRABAR, Peinture byzantine (1953): A. GRABAR, La peinture byzantine (Genève 1953).
- GRABAR, Plotin, CArch 1945: A. GRABAR, Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, CArch I, 1945, 15-34.
- GRABAR, Rouleau liturgique, DOP 1954: A. GRABAR, Le rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, DOP 8, 1954, 174 κέ.
- GRABAR, Saint-Démétrios à Salonique, Byzantion 1978: A. GRABAR, Notes sur les mosaïques de Saint-Démétrios à Salonique, Byzantion XLVII, 1978, 64-77.
- GRABAR, Tesoro (1974): A. GRABAR, Opere bizantine, l'oreficeria e le altre arti santuarie

- bizantine, εἰς H. R. Hahnslusser, *Il tesoro di San Marco, Il tesoro e il museo* (Firenze 1971), 15-30.
- GRABAR, *Vierge de Tendresse*, Zograf 1975: A. GRABAR, *Les images de la Vierge de Tendresse, Type iconographique et thème* (à propos de deux icônes de Dečani), Zograf 6, 1975, 25-30 (ἀνατ. εἰς A. GRABAR, *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, Variorum Reprints, 1979, IX).
- GRÉGOIRE, *Inscriptions d'Asie Mineure* (1922): H. GRÉGOIRE, *Recueil des inscriptions grecques chrétiennes d'Asie Mineure*, fasc. I (Paris 1922).
- GRIGORIADOU, *Κυπρολογικὸ Συνέδριον* 1969: H. GRIGORIADOU, *Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XII s.*, Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία 1969), τόμ. Β', *Μεσαιωνικὸν Τμήμα* (Λευκωσία 1972), 37-41.
- GRIGORIADOU - CABAGNOLS, *Samari*, CArch 1970: H. GRIGORIADOU-CABAGNOLS, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, CArch XX, 1970, 177-196.
- GRONDIJS, *Autour de l'iconographie du Crucifié*: L. H. GRONDIJS, *Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix* (Leiden ἄ.ἔ.).
- GRONDIJS, *L'iconographie du Crucifié*: L. H. GRONDIJS, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix* (α' ἔκδοσις Βρυξέλλαι, β' ἔκδοσις Οὐτρέχτη, ἄ.ἔ.).
- GUILLOU, *Civilisation byzantine* (1974): A. GUILLOU, *La civilisation byzantine* (Paris 1974).
- GUILLOU, *Donnoso* (1967): A. GUILLOU, *Saint-Nicolas de Donnoso* (Città del Vaticano 1967).
- GUILLOU, *Production and Profits DOP* 1974: A. GUILLOU, *Production and Profits in the Byzantine Province of Italy (Tenth to Eleventh Centuries): An Expanding Society*, DOP 28, 1974, 89-107.
- HADERMANN - MISGUICH, *Kurbinovo* (1975): L. HADERMANN - MISGUICH, *Kurbinovo, Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XII s.* (Bruxelles 1975).
- HADERMANN - MISGUICH, *Κυπρολογικὸ Συνέδριον* 1969: L. HADERMANN - MISGUICH, *Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XII s.*, Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία 1969), τόμ. Β', *Μεσαιωνικὸν Τμήμα* (Λευκωσία 1972), 43-49.
- HADERMANN - MISGUICH, *Συνέδριον Ἀθηνῶν* 1976: L. HADERMANN - MISGUICH, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII siècle*, Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, I, Chronique du Congrès, Art et Archéologie (Ἀθῆναι 1979), 253-284.
- HADERMANN - MISGUICH, *Tendances expressives*, Byzantion 1965: L. HADERMANN - MISGUICH, *Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII s.*, Byzantion XXXV, 1965, 429-448.
- HALLENSLEBEN, *Marienburg*, LCI 1971: H. HALLENSLEBEN, *Das Marienbild der byzantinische ostkirchliche Kunst nach dem Bilderstreit*, Maria, Marienbild, Lexikon der christlichen Ikonographie, τόμ. 3 (1971), στῆλες 165-166.
- HAMANN - MACLEAN καὶ HALLENSLEBEN (1963): R. HAMANN - MACLEAN und H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, τόμ. 2ος (Giessen 1963).

- HAMMOND, The City (1972): M. HAMMOND, The City in the Ancient World (Cambridge, Mass. 1972).
- HATCH, Jerusalem (1931): W. H. P. HATCH, Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem (Cambridge, Mass. 1931).
- HATFIELD - YOUNG, Ayia Solomoni, Byzantion 1978: S. HATFIELD - YOUNG, The Iconography and Date of the Wall-Paintings at Ayia Solomoni, Paphos, Cyprus, Byzantion XLVIII, 1968, 91-111.
- HEISENBERG, Apostelkirche (1908): A. HEISENBERG, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, zweiter Teil, Die Apostelkirche in Konstantinopel (Leipzig 1908).
- HEISER, Engel (1976): L. HEISER, Die Engel im Glauben der Orthodoxie (Triers 1976). ΗΡΩΔΟΤΟΣ: ΗΡΩΔΟΤΟΣ, Ἱστορίαι, ἔκδοσις Loeb (1963).
- HERRIN, Hellas and Peloponnesos, DOP 1975: J. HERRIN, Realities of Provincial Government, Hellas and Peloponnesos, 1180-1205, DOP 29, 1975, 252-284.
- HUBER, Athos (1969): P. HUBER, Athos: Leben, Glaube, Kunst (Zürich 1969).
- HUTTER, Bodleian: I. HUTTER, Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften unter dem Patronat der österreichischen Akademie der Wissenschaften zu Wien, Band I, Oxford Bodleian Library I (Stuttgart 1977), Band 2, Oxford Bodleian Library II, (Stuttgart 1978).
- IHM, Apsismalerei (1960): CH. IHM, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Wiesbaden 1960).
- ILIOPOULOU - ROGAN, Fresques du Magne, Byzantion 1977: D. ILIOPOULOU - ROGAN, Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne, Byzantion XLVII, 1977, 199-211.
- ILIOPOULOU - ROGAN, Kaphiona, Byzantion, 1971: D. ILIOPOULOU - ROGAN, Sur une fresque de la période des Paléologues, Byzantion XLI, 1971, 109-121.
- ILIOPOULOU - ROGAN, Magne, Συνέδριον Ἀθηνῶν 1976: TH. ILIOPOULOU - ROGAN, Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A' (Ἀθήναι 1981), 207-220.
- IQANNOY, Εἰβουα (1959): A. Σ. IQANNOY, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εἰβουας (Ἀθήνα 1959).
- JACOBY, Zovaticum, Travaux et Mémoires (1965): D. JACOBY, Un aspect de la fiscalité vénitienne dans le Peloponnesse au XIV-XV s.: Le «Zovaticum», Travaux et Mémoires I, 1965, 405-420.
- JACOPI, Miniature di Patmo, Clara Rhodos 1932: G. JACOPI, Le miniature dei codici di Patmo, Clara Rhodos VI-VII, π. II, 1932, 573-591.
- JANC, Ornamenti (1961): Z. JANC, Ornamenti fresaka iz Srbje i Makedonije od XII do seredine XV veka (Beograd 1961).
- JENKINS — MANGO, Tenth Homily of Photius, DOP 1956: R. J. H. JENKINS and C. A. MANGO, The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius, DOP 9-10, 1956, 125-140.
- JERPHANION, Attributs, VDM 1938: G. DE JERPHANION, Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne, La Voix des Monuments,

- Études d'archéologie, Nouvelle série (Roma-Paris 1938), 297-322.
- JERPHANION, Cappadoce: G. DE JERPHANION, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce (1925-1942), 2 tomes de texte en 4 vols. et 3 albums de pls.
- T 1925: tome 1, vol 1, 1-294
- T 1932: tome 1, vol. 2, 295-611
- T 1936: tome 2, vol. 1, 1-388
- T 1942: tome 2, vol. 2, 389-535
- A 1925: album 1, πίν. 1-69
- A 1928: album 2, πίν. 70-144
- A 1934: album 3, πίν. 145-207.
- JERPHANION, Date de Toquali, RA 1913: G. DE JERPHANION, La date des peintures de Toquali Kilisse en Cappadoce, RA 3ème serie, XX, 1912, 236-254.
- JERPHANION, VDM 1930: G. DE JERPHANION, Epiphanie et Théophanie, le Baptême de Jesus dans la liturgie et dans l'art chrétien, La Voix des Monuments (Notes et études d'archéologie chrétienne), (Paris-Bruxelles 1930), 165-188.
- JIREČEK, Eine Urkunde, BZ 1892: K. JIREČEK, Eine Urkunde von 1238-1240 zur Geschichte von Korfu, B.Z. 1, 1892, 336-337.
- JOHNS, Palestine, PEQ 1948-49: C. N. JOHNS, Discoveries in Palestine since 1939, PEQ 1948-49, 81-101.
- JORGA, La vie de province, Studi Bizantini e Neellenici (1939): N. JORGA, La vie de province dans l'empire byzantin, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini e Neellenici (1939), 188-207.
- Καλλιμαχος και Χρυσορρόη, έκδοση ΚΡΙΑΡΑ (1955): Μ. ΚΡΙΑΡΑ, Βυζαντινά Ἰπποτικά Μυθιστορήματα (Ἀθήναι 1955).
- Καλλιμαχος και Χρυσορρόη, έκδοση PICHARD (1956): Le roman de Callimaque et de Chryssorrhoe, texte établi et traduit par M. PICHARD (Paris 1956).
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Μελετήματα (1980): Κ. Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Ὁ παρὰ τὸ χωρίον Σάμαρι Μεσσηνιαίας βυζαντινὸς ναὸς (κ. Σαμαρίνα), Μελετήματα Χριστιανικῆς Ὁρθοδόξου Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης (Θεσσαλονίκη 1980), 335-365.
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Μεσσηνία (1973): Κ. Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Βυζαντινὰ Ἐκκλησιαί τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνιαίας (Θεσσαλονίκη 1973).
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Σάμαρι, ΕΕΘΣΑΠΘ 1972: Κ. Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Ὁ παρὰ τὸ χωρίον Σάμαρι Μεσσηνιαίας βυζαντινὸς ναὸς, ΕΕΘΣΑΠΘ XVII, 1972, 323-351.
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Θεοτόκος (1972): Κ. Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως (Θεσσαλονίκη 1972).
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Τοιχογραφία Κρήτης (1957): Κ. Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης. Συμβολὴ εἰς τὴν χριστιανικὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος (Ἀθήναι 1957).
- ΚΑΛΟΠΙΣΣΙ - VERTI, Kranidi (1975): S. KALOPISSI - VERTI, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien (München 1975).
- Κατάλογος Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως Ἀθηνῶν 1964: Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη, Τέχνη Εὐρωπαϊκῆ, ἐκδ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ (Ἀθήναι 1964).

- ΚΑΤΣΑΡΟΣ, Εὐπάλλιο, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: Β. ΚΑΤΣΑΡΟΣ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὸ Εὐπάλλιο Δωρίδος. Προβλήματα Ἀναθεωρήσεων, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A' (Ἀθήνα 1981), 237-252.
- ΚΕΚΑΥΜΕΝΟΥ Στρατηγικόν, ἔκδ. LITAVRIN (1972): ΚΕΚΑΥΜΕΝΟΥ, Στρατηγικόν, ἔκδοσις G. G. LITAVRIN (Μόσχα 1972).
- ΚΕΚΑΥΜΕΝΟΥ, Στρατηγικόν, ἔκδοσις WASSILIEWSKY — JERNSTEDT, Zapiski de la Faculté d'Histoire et de Philologie de St.-Petersbourg, 1896: CECAUENI, Strategicon et Incerti Scriptoris de Officiis Regiis Libellus, ed. B. WASSILIEWSKY et V. JERNSTEDT, Zapiski de la Faculté d'Histoire et de Philologie de St.-Petersbourg (St.-Petersbourg 1896).
- KITZINGER, Byzantine Art in the Making (1977): E. KITZINGER, Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century (London 1977).
- KITZINGER, Byzantine Contribution, DOP 1966: E. KITZINGER, The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries, DOP 20, 1966, 25-47.
- KITZINGER, Early Mediaeval Art in the British Museum (1955): E. KITZINGER, Early Mediaeval Art in the British Museum² (London 1955).
- KITZINGER, Hellenistic Heritage, DOP 1963: E. KITZINGER, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art, DOP 17, 1963, 95-115.
- KITZINGER, Monreale (1960): E. KITZINGER, The Mosaics of Monreale (Palermo 1960).
- KITZINGER, Palatina (1949): E. KITZINGER, The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects, Art Bulletin XXXI, 1949, 269-292 (ἀνατύπωση περιλαμβάνεται στὸν τόμο E. KITZINGER, The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies, edited by W. E. KLEINBAUER (Bloomington - London 1976), 290-319 καὶ 394).
- KITZINGER, The Role of Miniature Painting, Book Illumination (1975): E. KITZINGER, The Role of Miniature Painting in Mural Decoration, εἰς K. WEITZMANN, W. C. LOERKE, E. KITZINGER, H. BUCHTHAL, The Place of Book Illumination in Byzantine Art (Princeton 1975) 99-142.
- KOCO — MILJKOVIĆ-PEPEK, Manastir (1958): D. KOČO — P. MILJKOVIĆ-PEPEK, Manastir (Skopje 1958).
- KOEHLER, Byzantine Art in the West, DOP 1941: W. KOEHLER, Byzantine Art in the West, DOP 1, 1941, 62-87.
- ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ, Ἀπομνημονεύματα: ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ, Ἀπομνημονεύματα (Ὁ Γέρος τοῦ Μοριᾶ), τόμ. Α'. Εἰσαγωγή Γ. Βαλέτα, Μελετήματα Ἀ. Βέη — Μ. Σιγούρου (Ἀθήνα 1958).
- KONDAKOV, Ikonografija Bogomateri (1915): N. P. KONDAKOV, Ikonografija Bogomateri, St. Petersburg, τόμ. 2ος (1915).
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΣ, Πρὸς τὸν ἴδιον υἱὸν Ρωμανόν: CONSTANTINE PORPHYROGENITUS, De Administrando Imperio, Greek Text Edited by G. Moravcsik, English Translation by R. J. H. Jenkins (Washington 1967).
- ΚΟΥΤΣΑΣ, Ἐπιγραφή Καμπινάρη (1950): Σ. ΚΟΥΤΣΑΣ, Περὶ τῶν Μελιγγῶν τοῦ Ταυγέτου ἐξ

ἀφορμῆς ἀνεκδότου βυζαντινῆς ἐπιγραφῆς ἐκ Λακωνίας, Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 15, 1950, 1-34.

- ΚΟΥΝΟΥΠΩΤΟΥ, Γεράκι, AAA 1971: E. ΚΟΥΝΟΥΠΩΤΟΥ, Γεράκι. Συντήρησις τοιχογραφιῶν, AAA IV, τεῦχος 2, 1971, 154-161.
- ΚΟΥΝΟΥΠΩΤΟΥ - ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Γεράκι, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: E. ΚΟΥΝΟΥΠΩΤΟΥ - ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ, Νέες τοιχογραφίες στὸ Γεράκι, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A' (Ἀθήναι 1981), 305-324.
- ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ - ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Εὐαγγελισμὸς Σινᾶ, Κέρνος Μπακαλάκη (1972): E. ΚΟΥΡΚΟΥΤΙΔΟΥ - ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Σινᾶ, Κέρνος, Τιμητικὴ προσφορά στὸν Καθηγητὴ Γεώργιο Μπακαλάκη (Θεσσαλονίκη 1972) 80-83.
- KRAUS — VON MATT, Pompey and Herculaneum (1975): T. KRAUS — L. VON MATT, Pompey and Herculaneum. The Living Cities of the Dead (New York 1975).
- ΚΡΕΚΙĆ, Dubrovnik (1972): B. ΚΡΕΚΙĆ, Dubrovnik in the 14th and 15th Centuries (Oklahoma 1972).
- ΚΡΙΑΡΑΣ, τόμ. Γ' (1973): E. ΚΡΙΑΡΑΣ, Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημόδου γραμματείας 1100-1669 (Θεσσαλονίκη 1969 κέ.), τόμ. 3 (1973).
- ΚΡΙΤΖΑΣ, Ἡρακλῆς «Παννάμης», ΑΕ 1973: X. B. ΚΡΙΤΖΑΣ, Ἡρακλῆς «Παννάμης», ΑΕ 1973, 106-119.
- KUGLER, Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973: J. KUGLER, Byzantinisches und westliches in den Kryptafresken von Aquileia, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVI, 1973, 1-31.
- LAFFINEUR-CRÉPIN, Vierge de Dom Rupert, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: M. LAFFINEUR-CRÉPIN, La Vierge de Dom Rupert: Un exemple de l'influence de l'art byzantin sur l'art mosan, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes-Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A' (Ἀθήναι 1981) 325-334.
- LAFONTAINE, Ieraki, Reflets du Monde 1956: J. LAFONTAINE, Le village «byzantin» de Ieraki, Reflets du Monde, No. 9 Mai 1956, 45-58.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Bezirana Kilisesi, B.Z. 1968: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Une église inédite de la fin du XII s. en Cappadoce. La Bezirana Kilisesi dans la vallée de Belisirma, B.Z. 61, 1968, 291-301.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Eski Baca, JÖB 1972: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, L'église rupestre dite Eski Baca Kilisesi et la place de la Vierge dans les absides Cappado-ciennes, JÖB 21, 1972, 163-178.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Güllü Dere, Byzantion 1965: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, L'église aux trois croix de Güllü Dere en Cappadoce et le problème du passage du décor «Iconoclaste» au décor figuré, Byzantion XXXV, 1965, 175-207.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, τόμ. I (Bruxelles 1964).
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Kariye (1975): J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ,

- εις P. A. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, Volume 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background* (London 1975), 161-241.
- LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Nouvelles notes cappadociennes*, *Byzantion* XXXIII, 1963, 121-183.
- LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976: J. LAFONTAINE-DOSOEGNE, *L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261*, *Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes — Septembre 1976, I, *Chronique du Congrès*, *Art et Archéologie* (Ἀθῆναι 1979), 285-329.
- LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Theophanies-visions*, *Synthronon* (1968): J. LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, *Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, *Recueil d'études par A. Grabar et un group de ses disciples* (Paris 1968), 135-143.
- LAKE, V, 1936: K. LAKE and S. LAKE, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, vol. V, *Manuscripts in Paris*, part II, Oxford, Berlin, Vienna and Jerusalem (Boston, Mass. 1936).
- LAMPE, A *Patristic Greek Lexicon*: G. W. H. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon* (Oxford 1961-68).
- ΛΑΜΠΡΟΥ, *Παλαιολόγεια και Πελοποννησιακά* 1912-1930, III: Σ. Π. ΛΑΜΠΡΟΥ, *Παλαιολόγεια και Πελοποννησιακά* (Ἀθῆναι 1912-1930), τόμος 3ος.
- LAMY-LASALLE, *Costume impériale des Archanges*, *Synthronon* (1968): C. LAMY-LASALLE, *Les archanges au costume impériale dans la peinture murale italienne*, *Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, *Recueil d'études par A. Grabar et un groupe de ses disciples* (Paris 1968) 189-198.
- LANCKORONSKI — NIEMANN — SWOBODA, *Aquileia* (1906): K. LANCKORONSKI — G. NIEMANN — H. SWOBODA, *Der Dom von Aquileia, sein Bau und seine Geschichte* (Wien 1906).
- LANE, *Venice* (1977): F. C. LANE, *Venice, A Maritime Republic* (Baltimore - London 1973) (ἀνατύπωση 1977).
- LANGE, *Marienbilde* (1969): R. LANGE, *Das Marienbild der frühen Jahrhundert* (Recklinghausen 1969).
- LANGE, *Reliefikone* (1964): R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone* (Recklinghausen 1964).
- ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Δύο ἐκκλησίες Νομού Χανίων*, *ΔΧΑΕ* 1960-61: Κ. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Δύο ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανίων*, *ΔΧΑΕ περ. Δ'*, τόμ. Β', 1960-61, 9-56.
- ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Ἐκκλησίες δυτικῆς Κρήτης, Κρητικὰ Χρονικὰ* 1970: Κ. ΛΑΣΣΙΘΙΩΤΑΚΗΣ, *Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρητικὰ Χρονικὰ* KB, 1970, 133-210.
- LAVERMICOCCA, *Monopoli* (1977): N. LAVERMICOCCA, *Gli insediamenti rupestri del territorio di Monopoli* (Bari 1977).
- LAZAREV, *Cefalu*, *Art Bulletin* 1935: V. LAZAREV, *The Mosaics of Cefalu*, *Art Bulletin* XVII, 1935, 184 κέ.
- LAZAREV, *Drevnerusskie Mosaiki i Freski* (1973): V. N. LAZAREV, *Drevnerusskie Mosaiki i Freski*, XI-XV v. (Moskva 1973).
- LAZAREV, *Istorija* (1948): V. N. LAZAREV, *Istorija Vizantijskoj Zivopisi*, τόμος 2ος (πίνακες) (Moskva 1948).
- LAZAREV, *Le templon byzantin*, *ΔΧΑΕ* 1964-65: V. N. LAZAREV, *Trois fragments d'épistyles*

- peintes et le templon byzantin, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ', εις μνήμην Γεωργίου 'Α. Σωτηρίου, 1964-65, 117-143.
- LAZAREV, Mihailowskie Mosaiki (1966): V. N. LAZAREV, Mihailowskie Mosaiki (Moskva 1966).
- LAZAREV, Murals and Mosaics (1966): V. N. LAZAREV, Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century (London 1966).
- LAZAREV, Storia (1967): V. N. LAZAREV, Storia della pittura bizantina (Torino 1967).
- LAZAREV, Stylization linéaire (1960): V. N. LAZAREV, Les procédés de la stylization linéaire dans la peinture byzantine des X-XII s. et leurs sources, Actes du XXV Congrès International des Orientalistes, Moscou 1960, tome I (Moscou 1962), 463-469.
- LAZAREV, Vizantijskaja Zivopis (1971): V. N. LAZAREV, Vizantijskaja Zivopis (Moskva 1971).
- LAZOVIC, Musée d'Art, Genava 1977: M. LAZOVIC, Commentaires et Catalogues, εις M. LAZOVIC, N. DÜRR, H. DURAND, C. HOURIET, F. SCHWEIZER, Objets byzantins de la collection du Musée d'Art et d'Histoire, Genava, Nouvelle série, XXV, 1977, 5-36.
- LEMERLE, Trois actes, Προσφορά εις Στίλπωνα Κυριακίδη (1953): P. LEMERLE, Trois Actes du despote d'Épire Michel II concernant Corfou connus en traduction latine, Προσφορά εις Στίλπωνα Π. Κυριακίδη, Παράρτημα Περιοδικού «Ἑλληνικά» 4 (Θεσσαλονίκη 1953) 405-426.
- LEMERLE — GUILLOU — SVORONOS, Actes de Lavra, I, (1970): P. LEMERLE, A. GUILLOU, N. SVORONOS avec la collaboration de D. PAPACHRYSSANTHOU, Actes de Lavra, Première partie, Des origines à 1204, Texte (Paris 1970).
- LEROY, Manuscrits syriaques (1964): J. LEROY, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient (Paris 1964).
- ΛΙΑΠΗΣ, Εύβοια (1971): Ι. ΛΙΑΠΗΣ, Μεσαιωνικά Μνημεία Εύβοίας (Ἀθήναι 1971).
- LIKACHOVA, Byzantine Miniature (1977): V. D. LIKACHOVA, Byzantine Miniature (Moscow 1977).
- LIDDELL — SCOTT, Greek-English Lexicon: H. G. LIDDELL, D. D. and R. SCOTT, D. D., A Greek-English Lexicon (Oxford 1940).
- LJUBINKOVIĆ, Corso Ravennate (1962): R. LJUBINKOVIĆ, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI et XII s., Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina IX, 1962, 405-441.
- LJUBINKOVIĆ, Kurbinovo, Starinar (1940): R. LJUBINKOVIĆ, Stara Crkva sela Kurbinova, Starinar, Ser. III, 15 (1940), 101-123.
- LOGWYN, Sophienkathedrale (1971): H. LOGWYN, Kiewer Sophienkathedrale (Kiew 1971).
- LONGNON, Vie rurale, JDS 1965: J. LONGNON, La vie rurale dans la Grèce franque, JDS 1965, 343-357.
- Loos, Communautés rurales, Byzantinoslavica 1978: M. Loos, Quelques remarques sur les communautés rurales et la grande propriété terrienne à Byzance (VII-XII s.), Byzantinoslavica XXXIX, 1978, 3-18.
- MAGUIRE, Convention, DOP 1974: H. MAGUIRE, Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art, DOP 28, 1974, 11-140.
- MAGUIRE, Sorrow, DOP 1977: H. MAGUIRE, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, DOP 31, 1977, 123-174.

- MALICKIJ, Psautier Chludov, Recueil Uspenskij II (1932): N. MALICKIJ, Le Psautier byzantin à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique? L'art byzantin chez les Slaves, l'ancienne Russie, les Slaves catholiques, Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij (Paris 1932) 235-243.
- MALICKIJ Saintes-Apôtres, Byzantion 1926: N. MALICKIJ, Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mésarités, Byzantion III, 1926, 123-151.
- MALMQUIST, Kastoria (1979): T. MALMQUIST, Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasniti (Uppsala 1979).
- MANGO, Architettura bizantina (1974): C. MANGO, Architettura bizantina (Martellago Venezia 1974).
- MANGO, Homilies of Photios (1958): C. MANGO, The homilies of Photios, Patriarch of Constantinople, English Translation, Introduction and Commentary (Cambridge, Mass. 1958).
- MANGO, Materials (1962): C. MANGO, Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul (Washington D.C. 1962).
- MANGO, Sources (1972): C. MANGO, The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents (Englewood Cliffs, N.J. 1972).
- MANGO, Summary, CARDA 1969: C. MANGO, Summary of Work carried out by the Dumbarton Oaks Byzantine Center in Cyprus, 1959-69, CARDA 1969, Χρονιά, 98-104.
- MANGO—HAWKINS, Istanbul and Cyprus, DOP 1964: C. MANGO and E. J. W. HAWKINS, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-63, DOP 18, 1964, 319-340.
- MANGO—HAWKINS, St. Neophytos, DOP 1966: C. MANGO and E. J. W. HAWKINS, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall-paintings, DOP 20, 1966, 119-206.
- MANGO—HAWKINS, St. Sophia, DOP 1965: C. MANGO and E. J. W. HAWKINS, The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Report on Work carried out in 1964, DOP 19, 1965, 113-148.
- MARTIN, Heavenly Ladder (1954): J. R. MARTIN, The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus (Princeton 1954).
- MARTIN, The Dead Christ, Studies in Honor of Albert Matthias Friend (1965): J. R. MARTIN, The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art, Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Matthias Friend, Jr. (Princeton 1955), 187-196.
- MASPERO, Baouit, CRAI 1913: J. MASPERO, Rapport sur les fouilles entreprises à Baouit, CRAI 1913, 319-340.
- MATTHEW, Byzantine Aesthetics (1963): G. MATTHEW, Byzantine Aesthetics (London 1963).
- MATTHEWS, Dome Pantocrator, Συμπόσιο 'Αθηνών 1976: J. T. MATTHEWS, The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator, Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - September 1976, II, Art et Archéologie, Communications A ('Αθήνα 1981), 419-426.
- MATTHEWS, Pantocrator, Or. Christ, Per. 1978: J. T. MATTHEWS, The Byzantine Use of the Title Pantocrator, Or. Christ. Per. XLIV, 1978, 442-462.

- MATTHEWS, The Pantocrator (1976): J. T. MATTHEWS, *The Pantocrator: Title and Image* (New York 1976).
- MAVRODINOVA, Melnik, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: L. MAVRODINOVA, *Nouvelles considérations sur les peintures du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnik. Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications A* (Ἀθήναι 1981), 427-438.
- MAVRODINOVA, Sveti Nikola pri Melnik (1975): L. MAVRODINOVA, *Curkvata «Sveti Nikola» pri Melnik* (Sofia 1975).
- ΜΑΤΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΤΣΙΟΥΜΗ, Κουμπελίδικη (1973): X. ΜΑΤΡΟΠΟΥΛΟΥ - ΤΣΙΟΥΜΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς* (Θεσσαλονίκη 1973).
- MEDEA, Cripte eremitiche pugliesi (1939): A. MEDEA, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi* (Roma 1939).
- MEGAW, Cyprus, Metropolitan or Provincial, DOP 1974: A. H. S. MEGAW, *Byzantine Architecture and Decoration in Cyprus: Metropolitan or Provincial, DOP 28, 1974, 57-88.*
- MEGAW, Cyprus, Συνέδριο Μονάχου 1958: A. H. S. MEGAW, *Early Byzantine Monuments in Cyprus in the Light of Recent Discoveries, Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses (München 1958), München 1960, 345-351.*
- MEGAW, Lagoudera, JÖB 1972: A. H. S. MEGAW, *Background Architecture in the Lagoudera Frescoes, JÖB 21, 1972, 195-201.*
- MEGAW, Mani, BSA 1932-33: A. H. S. MEGAW, *Byzantine Architecture in Mani, BSA XXXIII, 1932-33, 137-162.*
- MEGAW, Συνέδριο Ἀγρίδος 1961: A. H. S. MEGAW, *Twelfth Century Frescoes in Cyprus, Actes du XII Congrès International d'Études Byzantines (Ochride 1961), tome 3 (Beograd 1964), 257-266.*
- MEGAW — HAWKINS, Kanakaria (1977): A. H. S. MEGAW and E. J. W. HAWKINS, *The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes* (Washington, D.C. 1977).
- MEGAW — HAWKINS, Perachorio, DOP 1962: A. H. S. MEGAW and E. J. W. HAWKINS, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes, DOP 16, 1962, 277-348.*
- MÉLADINI - GEORGOPOULOU, Kythera, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: M. MÉLADINI - GEORGOPOULOU, *Le décor apsidal des églises byzantines de Kythera (Cythères), Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B* (Ἀθήναι 1981), 449-468.
- MENDEL, Musées Impériaux Ottomans (1914): G. MENDEL, *Musées Impériaux Ottomans, Catalogue des sculptures grecques romaines et byzantines, II* (Constantinople 1914).
- Menologio di Basilio II (1907): *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613), Codices e Vaticanis Selecti* (Turin 1907).
- MICHEL, Affreschi romanici (1962): H. MICHEL, *Affreschi romanici* (Milano 1962).
- MICHELIS, Neoplatonic Philosophy and Byzantine Art, JAAC 1952: P. MICHELIS, *Neoplatonic Philosophy and Byzantine Art, JAAC 1952* (έλληνική επανέκδοση II. Α.

- MIXEAH, *Νεοπλατωνική Φιλοσοφία και Βυζαντινή Τέχνη, Αισθητικά Θεωρήματα*, τόμ. Β', 'Αθήνα 1965).
- MICHELIS, *Byzantine Art* (1955): P. A. MICHELIS, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art* (London 1955) (μετάφραση και επανέκδοση από τὸ ἑλληνικὸ Π. Α. ΜΙΧΕΛΗΣ, *Αισθητικὴ Θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης*, 'Αθήνα 1946).
- MICHL, *Engelkult, Reallexikon für Antike und Christentum*, V (1962): J. MICHL, *Engelkult εις Engel* (Christlich), *Reallexikon für Antike und Christentum* V (1962), σσ. 110-199.
- MIKLOSICH—MÜLLER (1860-1890): F. MIKLOSICH—J. MÜLLER, *Acta et diplomata graeca Medii Aevi sacra et profana*, τόμ. I-VI (Vindobonae 1860-90).
- MILES, *Byzantium and Arabs*, DOP 1964: G. C. MILES, *Byzantium and the Arabs: Relations in Crete and the Aegean Area*, DOP 18, 1964, 1-32.
- MILES, *Painted Pseudo-Kufic Ornamentation*, *Συνέδριο Βουκουρεστίου* 1971: G. MILES, *Painted Pseudo-Kufic Ornamentation in Byzantine Churches in Greece*, *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest, 6-12 Septembre 1971, vol. III (Bucarest 1974) 373-377.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *Chronologie de Veljusa*, *Συνέδριο 'Αθηνῶν* 1976: P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Les données sur la chronologie des fresques de Veljusa entre les ans 1085 et 1094*, *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes - Septembre 1976, II, *Art et Archéologie*, *Communications B* ('Αθήνα 1981), 499-510.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *Contribution*, *Symposium Sopocani* 1965: P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII s.*, *L'art byzantin du XIII s.*, *Symposium de Sopocani* 1965 (Belgrade 1967) 189-196.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *Courant stylistique du XIII s.*, *Patrimoine culturel* 1971: P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Un courant stylistique dans la peinture du XIII s. en Macédoine*, *Patrimoine culturel et historique dans la R. S. de Macédoine* XI, *Patrimoine culturel* IV, No. 4, 1974, 21-24.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *La cloison d'autel de Veljusa*, *Zbornik za Likovne Umetnost* (1975): P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Nouvelles données sur la cloison de l'autel du monastère de Veljusa et suppositions plausibles sur ses icônes primitives*, *Zbornik za Likovne Umetnosti* 14, 1975, 217-230.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *L'origine d'un élément à Ohrid*, *Zbornik Radova San* 1958: P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *L'origine d'un élément stylistique sur les fresques de Ste Sophie à Ohrid*, *Zbornik Radova San* 5, 1958, 125-129.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *Le style du XIII s.*, *Συνέδριο 'Αχρίδος* 1961: P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *La formation d'un nouveau style monumental au XIII s.*, *Actes du XII Congrès International d'Études Byzantines*, Ochride 1961, tome 3 (Beograd 1964), 309-313.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *Monuments en Macédoine*, *Patrimoine Culturel* 1973: P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Les monuments nouvellement découverts dans l'architecture et dans la peinture en Macédoine du XIe au XIVe siècle*, *Patrimoine culturel et historique dans la R. S. de Macédoine* XII, *Patrimoine culturel* V, No. 2, 1973, 5-18.
- MILJKOVIĆ-PEPEK, *Nerezi* (1966): P. MILJKOVIĆ-PEPEK, *Nerezi* (Belgrade 1966).

- MILJKOVIĆ-PEPEK, Veljusa, (1969): P. MILJKOVIĆ-PEPEK, Quelques données nouvelles des recherches sur l'église de la Vierge de Veljusa, Patrimoine culturel et historique dans la R. S. de Macédoine IX, Patrimoine culturel III, No. 7, 1969, 147-160.
- MILLET, Aquilée (1940): G. MILLET, L'art des Balkans et l'Italie au XIII s., Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 1936, vol. II, Studi Bizantini e Neoellenici VI, 1940, 272-297.
- MILLET, Dalmatique (1945): G. MILLET, La Dalmatique du Vatican: Les élus, images et croyances (Paris 1945).
- MILLET, Δαφνί, AE 1894: G. MILLET, Ψηφιδωτὰ τοῦ ἐν Δαφνίῳ ναοῦ. Ἡ Σπαύρωσις, AE 1894, στ. 111-122.
- MILLET, Daphni, Mon. Piot 1895: G. MILLET, Mosaïques de Daphni, Adoration des Mages - Anastasis, Mon. Piot II, 1895, 197-214.
- MILLET, École grecque (1916): G. MILLET, L'école grecque dans l'architecture byzantine (Paris 1916).
- MILLET, Mistra (1910): G. MILLET, Monuments byzantins de Mistra: Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV et XV s. (Paris 1910).
- MILLET, Recherches (1916): G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV, XVI s. d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos (Paris 1916, *ἐπανέκδοση* 1960).
- MILLET — FROLOW: G. MILLET, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro), fasc. I-III, 1954-1957-1962, albums présentés par A. FROLOW, fasc. IV, 1969, texte et présentation par T. VELMANS
 I, 1954: fasc. I, 1954
 II, 1957: fasc. II, 1957
 III, 1962: fasc. III, 1962
 IV, 1969: fasc. IV, 1969
- MNHMΩN, Μόνη (1977): MNHMΩN (N. Γ. ΗΑΙΟΠΟΥΛΟΣ), Μόνη (ἸΑθῆναι 1977).
- MORASSI, Aquileia (1933): A. MORASSI, La basilica di Aquileia (1933).
- MORASSI, Venezia tridentina (1934): A. MORASSI, Storia della pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alle fine del Quattrocento (Roma 1934).
- MOREY, Freer Collection (1914): C. R. MOREY, East Christian Paintings in the Freer Collection (New York 1914).
- MOREY, Notes, Art Bulletin, 1929: C. R. MOREY, Notes on East Christian Miniatures, Art Bulletin XI, 1929, 5-103.
- MORGAGNI-SCHIFFRER, Aquileia (1972): C. MORGAGNI-SCHIFFRER, Gli affreschi medioevali della Basilica Patriarcale, εις Antichità Altoadriatiche, I, Aquileia e l'alto Adriatico, I, Aquileia e Grado (Udine 1972).
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἀλεποχώρι (1978): Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι Μεγαρίδος (ἸΑθῆναι 1978).
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Βίος Παναγίας εις εἰκόνα Σινᾶ, AE 1970: Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Περὶ βυζαντινοῦ κύκλου τοῦ βίου τῆς Παναγίας εις εἰκόνα Σινᾶ, AE 1970, Μελέται, 125-153.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Fethiye (1978): D. MOURIKE, The Iconography of the Mosaics, εις H. BELTING,

- C. MANGO, D. MOURIKE, The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul (Washington, D.C. 1978), 43-73.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Γεράκι, ΑΕ 1971: Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αἱ διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελιστρίας καὶ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος Γερακίου, ΑΕ 1971, Ἀρχαιολογικά Χρονικά, 1-7.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Γεώργιος Κουβαροῦ, ΔΧΑΕ 1975-76: Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, An Unusual Representation of the Last Judgement, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Η', 1975-76, 145-171.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Ἅγιος Ἱερόθεος, ΑΑΑ 1978: Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα, ΑΑΑ XI, τεύχος 1, 1978, 115-142.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Platsa (1975): D. MOURIKE, Les fresques de l'église Saint-Nicolas à Platsa du Magne (Athènes 1975).
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Σπηλιὰ Νταβέλη, ΔΧΑΕ 1973-74: Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίαι τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ζ', 1973-74, 79-119.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Morphologie des inscriptions, Cyrillomethodianum 1975: Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, La morphologie des inscriptions byzantines et post-byzantines de Grèce, Cyrillomethodianum III, 1975, 53-105.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Λεύκωμα ἐπιγραφῶν (1977): Ν. Κ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Συμβολὴ στὴ μορφολογία τῆς Ἑλληνικῆς γραφῆς. Λεύκωμα βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ἐπιγραφῶν (Θεσσαλονίκη 1977).
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Μαυριώτισσα (1967): Ν. Κ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Καστοριά, Παναγία ἡ Μαυριώτισσα (Ἀθήνα 1967).
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ-ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, Γεράκι (1981): ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ — Γ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, Γεράκι, Οἱ Ἐκκλησίαι τοῦ Οἰκισμοῦ (Θεσσαλονίκη 1981).
- ΜΠΕΛΙΑ, Ὑπόμνημα περὶ Μάνης, Λακωνικὰ Σπουδαὶ 1975: Ε. Δ. ΜΠΕΛΙΑ, Ὑπόμνημα περὶ Μάνης ἐκ τῶν Ὀλλανδικῶν Ἀρχείων, Λακωνικὰ Σπουδαὶ 2, 1975, 270-301.
- MUSCIARELLI, Dizionario delle armi (1971): L. MUSCIARELLI, Dizionario delle armi (A. Mondadori editore, 1971).
- NAGORNI, Sveti Petar Bjelo Polje (1978): D. NAGORNI, Die Kirche Sveti Petar in Bjelo Polje (Montenegro): ihre Stellung in der Geschichte der serbischen Architektur (München 1978).
- NAUMANN — BELTING, Euphemia-Kirche (1966): R. NAUMANN — H. BELTING, Die Euphemia-Kirche am Hippodrome zu Istanbul und ihre Fresken (Berlin 1966).
- NEES, Harvard Psalter, DOP 1975: L. NEES, An Illuminated Byzantine Psalter at Harvard University, DOP 29, 1975, 205-224.
- NELSON, Patriarchate bod. 3, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: R. S. NELSON, Michael the Monk and his Gospel Book, Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines Athènes-Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθήνα 1981), 575-582.
- NERSESSIAN, Dumbarton Oaks Psalter, DOP 1965: S. DER NERSESSIAN, A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, DOP 19, 1965, 153-183.
- NERSESSIAN, Évangile d'Étzmiadtzin, Συνέδριο Ἀρχίδος 1961: S. DER NERSESSIAN, La peinture arménienne au VII siècle et les miniatures de l'Évangile d'Étzmiadtzin, Actes du XII Congrès International d'Études Byzantines, Ochride 1961, tome 3 (Beograd 1964), 49-57.

- NERSESSIAN, Kariye (1975): S. DER NERSESSIAN, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, εις P.A. Underwood (ed), The Kariye Djami volume 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background (London 1975).
- NERSESSIAN, Manuscrits arméniens de Venise (1937): S. DER NERSESSIAN, Manuscrits arméniens illustrés des XII, XIII et XIV s. de la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise (Paris 1937).
- NERSESSIAN, Paris. Gr. 510, DOP 1962: S. DER NERSESSIAN, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris. Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images, DOP 16, 1962, 195-228.
- NERSESSIAN, Paris. Gr. 74, JÖB 1972: S. DER NERSESSIAN, Recherches sur les Miniatures du Parisinus Graecus 74, JÖB 24, 1972, 116 ζέ.
- NERSESSIAN, Psautiers grecs (1970): S. DER NERSESSIAN, L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, II (Paris 1970).
- NEUSS, Ezechiel (1912): T. W. NEUSS, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII Jahrhunderts, εις Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens, 1-2 (Münster 1912).
- NIKOLOVSKI, Kurbinovo (1961): A. NIKOLOVSKI, Les fresques de Kurbinovo (Belgrade 1961).
- NIKONANOS, Θεσσαλία (1979): N. NIKONANOS, Βυζαντινοί ναοί τῆς Θεσσαλίας ἀπὸ τὸν 10ο αἰώνα ὡς τὴν κατάκτηση τῆς περιοχῆς ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1393 (Ἀθήναι 1979).
- NORDHAGEN, Santa Maria Antiqua, Institutum Romanum Norvegiae (1968): P. J. NORDHAGEN, The Frescoes of John VII (A. D. 705-707) in Santa Maria Antiqua in Rome, Institutum Romanum Norvegiae III, 1968, σ. I-XX, 1-125.
- NORDHAGEN, The Washing of the Child, B.Z. 1961: P. J. NORDHAGEN, The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene, B.Z. 54, 1961, 333-337.
- ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ, Σουρδαία (1965): Μ. Γ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ἐν τῇ Ταυρικῇ Χερσονήσῳ Πόλις Σουρδαία ἀπὸ τοῦ ΙΓ' μέχρι τοῦ ΙΕ' αἰῶνος (Ἀθήναι 1965).
- OLSUFIÉV, Restorations, Art Bulletin 1938: J. A. OLSUFIÉV, Recent Restorations of Ancient Russian Frescoes, Art Bulletin XX, 1938, 107-111.
- OMONT, Bibliothèque Nationale (1929): H. OMONT, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV s. (Paris 1929).
- OMONT, Paris. Gr. 74 (1908): H. OMONT, Évangiles avec peintures byzantines du XI s. Reproductions de 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale (Paris 1908).
- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἀνάκληψις Ἀλεξάνδρου, ΕΕΦΣΠΙΑ 1954-55: Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Νέον Ἀνάκληψον τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Ἀλεξάνδρου, ΕΕΦΣΠΙΑ Ε', 1954-55, 287-289.
- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἄρτα, ABME 1936: Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἄρτης, ABME Β', 1936, 1-216.
- ORLANDOS, Chios (1930): Α. Κ. ORLANDOS, Monuments byzantins de Chios (Athènes 1930).
- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἅγιος Γεώργιος Βάρδας, ABME 1948: Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Βυζαντινὰ καὶ μετα-βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου, ABME ΣΤ', 1948, 55-215.
- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Μονὴ Μυρτιάς, ABME 1961: Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἡ ἐν Αἰτωλῶν Μονὴ τῆς Μυρτιάς, ABME Θ', 1961, 74-112.

- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Παρηγορήτισσα (1963): Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἀρτης (Ἀθήναι 1963).
- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Πάτιμος (1970): Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτιμου (Ἀθήναι 1970).
- ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Πόρτα-Παναγιά, ABME 1935: Α. Κ. ΟΡΑΑΝΔΟΣ, Ἡ Πόρτα-Παναγιά τῆς Θεσσαλίας, ABME Α', 1935, 5-40.
- OSTROGORSKY, History (1957): G. OSTROGORSKY, History of the Byzantine State (New Brunswick N.J. 1957).
- OUSPENSKY — BÉNÉCHÉVITCH, Vazelon (1927): TH. OUSPENSKY et V. BÉNÉCHÉVITCH, Actes de Vazelon (Leningrad 1927).
- ΠΑΛΛΑΣ, Λειτουργικὰ-Ἀρχαιολογικά, ΕΕΒΣ 1954: Δ. ΠΑΛΛΑΣ, Μελετήματα λειτουργικὰ-ἀρχαιολογικά, ΕΕΒΣ 24, 1954, 158-193.
- PALLAS, Passion (1965): D. I. PALLAS, Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild (München 1965).
- ΠΑΛΛΑΣ, Στήλη Ἀκροπόλεως, ΑΕ 1953-54, Γ': Δ. ΠΑΛΛΑΣ, Ἀνάγλυφος στήλη τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ΑΕ 1953-54, Εἰς μνήμην Γεωργίου Π. Οἰκονόμου, Μέρος τρίτον, 267-299.
- ΠΑΛΛΑΣ, Ζωοδόχος Πηγὴ, ΑΔ 1971, Μελέται: Δ. ΠΑΛΛΑΣ, Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγὴ, ΑΔ 26, 1971, Μελέται, 201-224.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Ἀνάληψη, ΕΕΠΣΑΠΘ 1974: Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στὸν τροῦλλο τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, Εἰκονογραφικὰ προβλήματα, ΕΕΠΣΑΠΘ 6, 1974, 67-89.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Καμπιά, Συνέδριο Ἀθηνῶν, 1976: Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ, Οἱ Τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθήναι 1981) σ. 597-622.
- ΠΑΝΑΥΙΟΤΙΔΙ, Corso Ravennate (1975): Μ. ΠΑΝΑΥΙΟΤΙΔΙ, Les églises de Géraki et de Monemvasie, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina XXII, 1975, 335-355.
- ΠΑΝΑΥΙΟΤΙΔΙ, Naxos, CArch 1974: Μ. ΠΑΝΑΥΙΟΤΙΔΙ, L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives, CArch XXIII, 1974, 107-120.
- ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκίων (1966): Κ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων in Thessaloniki (Graz-Köln 1966).
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ἰκόνες (1969): Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ἰκόνες aus Zypern (München 1969).
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Masterpieces (1965): Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus (Nicosia 1965).
- ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ — ΜΟΥΡΙΚΗ, Κατάλογος Ἐκθέσεως Μουσείου Μπενάκη (1976): Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ — Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου. Ἐκθεση στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, 1 Σεπτεμβρίου - 30 Νοεμβρίου 1976 (Ἀθήνα 1976).
- PAPE, Wörterbuch (1884): W. PAPE, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch (Graz 1954).
- PASCHINI, Wolfger di Ellenbrechtskirchen, Memorie Storiche Forogiuliesi 1914: P. PASCHINI, Il patriarcato di Wolfger di Ellenbrechtskirchen, Memorie Storiche Forogiuliesi X, 1914, 361 κέ.
- PASSOW: F. PASSOW, Handwörterbuch der Griechische Sprache (Leipzig 1841-1857).

- PEIRCE - TYLER, *Art Byzantin II* (1934): H. P. PEIRCE - R. TYLER, *L'art byzantin, τόμ. II* (Paris 1934).
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά* (1953): Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά* (Θεσσαλονίκη 1953).
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Μαυριώτισσα*, ΑΕ 1980: Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Χρονολογικά προβλήματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας τῆς Μαυριώτισσας Καστοριᾶς*, ΑΕ 1978, 147-159.
- PERDRIZET, Ouriel, *Seminarium Kondakovianum 1928*: P. PERDRIZET, *L'Archange Ouriel, Seminarium Kondakovianum II, Dédié à la mémoire de J. J. Smirnov, 1928*, 241-276.
- PERRAT — LONGNON, *Actes* (1967): C. PERRAT — J. LONGNON, *Actes relatifs à la Principauté de Morée, 1289-1300* (Paris 1967).
- ΦΑΡΜΑΚΙΔΗΣ, *Λάρισα* (1926): Ε. Ρ. ΦΑΡΜΑΚΙΔΗΣ, *Ἡ Λάρισα* (Βόλος 1926).
- PILTZ, *Kamelaukion et Mitra* (1977): E. PILTZ, *Kamelaukion et Mitra* (Stockholm 1977).
- PLUGIN, Vladimir (1974): V. PLUGIN, *Frescoes of St. Demetrius' Cathedral* (Leningrad 1974).
- POPOVA, *Novgorodska Miniatura, Drevnerusskoe Iskusstvo 1972*: O. C. ПОРОВА, *Novgorodska Miniatura, Drevnerusskoe Iskusstvo, 1972*, 105-139.
- POPOVICH, *Prophets in the Drums, Third Annual Byzantine Studies Conference* (1977): L. D. POPOVICH, *Prophets in the Drums: A Study of Prophet Cycles in Palaeologan Churches in Serbia and Macedonia, Third Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers* (New York 1977) 53-54.
- POWSTENKO, *Saint Sophia Kiev* (1954): O. POWSTENKO, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev, The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S.* 3-4, 1954.
- RESTLE, *Asia Minor* (1967): M. RESTLE, *Byzantine Wall-Painting in Asia Minor* (Recklinghausen 1967).
- RESTLE, *Karabaş Kilise, JÖB 1970*: M. RESTLE, *Zum Datum der Karabaş Kilise in Soğanlı Dere, JÖB 19, 1970*, 261-266.
- RICCI — AZZARONI, *San Apollinare in Classe* (1935): *Tavole storiche dei Mosaici di Ravenna, Fascicolo 7, San Apollinare in Classe, Testo di C. Ricci, Disegni di A. Azzaroni* (Roma 1935).
- RICE, *Appreciation* (1972): D. T. RICE, *The Appreciation of Byzantine Art* (London 1972).
- RICE, *Art of Byzantium* (1959): *The Art of Byzantium, Text and Notes by D. T. Rice, Photographs by M. Hirmer* (London 1959).
- RICE, *Trebizond* (1968): D. T. RICE, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond* (Edinburgh 1968).
- RICHTER, *Furniture* (1966): G. M. A. RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (London 1966).
- RISTOW, *Geburt* (1963): G. RISTOW, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst* (Recklinghausen 1963).
- ROBINSON, *Carbone* (1929): G. ROBINSON, M. A., *History and Cartulary of the Greek Monastery of St. Elias and St. Anastasius of Carbone, II₁, Cartulary* (Roma 1929).
- RÖHLANDS, *Erzengel* (1977): J. P. RÖHLANDS, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr,*

- zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes (Leiden 1977).
- ΡΩΜΑΙΟΣ, Τραγούδια Κολοκοτρωνάων, Πελοποννησιακά 1956: Κ. ΡΩΜΑΙΟΣ, Τὰ τραγούδια τῶν Κολοκοτρωνάων, Α' α'Ο θρήνος τοῦ Κολοκοτρώνη», Πελοποννησιακά Α', 1956, 409-440.
- ROUILLARD, L'Égypte byzantine (1928): G. ROUILLARD, L'administration civile de l'Égypte byzantine (Paris 1928).
- ROUILLARD, Vie rurale (1953): G. ROUILLARD, La vie rurale dans l'empire byzantin (Paris 1953).
- SACOPOULO, Asinou (1966): M. SACOPOULO, Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie (Bruxelles 1966).
- SACOPOULO, Kanakaria (1975): M. SACOPOULO, La Theotokos à la mandorle de Lythranakomi (Paris 1975).
- SALZER, Sinnbilder (1967): A. SALZER, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters (Reimpresion, Darmstadt 1957).
- SANDBERG - VAVALA, Croce dipinta (1929): E. SANDBERG - VAVALA, La croce dipinta italiana, l'iconografia della passione (Verona 1929).
- ΣΑΘΑΣ, Μνημεῖα IV (1882): Κ. Ν. ΣΑΘΑΣ, Μνημεῖα Ἑλληνικῆς Ἱστορίας, Documents inédits relatifs à l'histoire de la Grèce, τόμ. IV (Paris 1882).
- SCARPA - BONAZZA et alii, Julia Concordia (1978): B. SCARPA - BONAZZA, B. FORLATI - TAMARO, G. DEI FOGOLARI, L. COLETTI, R. CESSI, G. ZILLE, Julia Concordia dall'età romana all'età moderna (Treviso 1978).
- SCHIEMENZ, Latmos, Pantheon 1971: G. P. SCHIEMENZ, Die Malereien der Paulus-Höhle auf dem Latmos, Pantheon 29, 1971, 46-53.
- SCHNEIDER, Ὁμορφὴ Ἐκκλησιαστικῆς Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 1929: Α. SCHNEIDER, Ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναυδρίου τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιαστικῆς Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 6, 1929, 398.
- SCHWEINFURTH, Neredica (1953): P. SCHWEINFURTH, Die Fresken der Erloserkirche von Neredica bei Novgorod, Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Russlands (München 1953).
- SCHWEINFURTH, Russische Malerei 1930: P. SCHWEINFURTH, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter (Haag 1930).
- SEPKINA, Chloudov (1977): M. V. SEPKINA, Miniatori Chludovskoi Psaltiri (Moskva 1977).
- ŠEVČENKO, Menologium of Basil II, DOP 1962: I. ŠEVČENKO, The Illuminators of the Menologium of Basil II, DOP 16, 1962, 243-276.
- SFORZA - VATTOVANI, Persistenze italobizantine, Antichità Altoadriatiche (1977): F. SFORZA - VATTOVANI, Persistenze italobizantine nella pittura duecentesca dell'alto Adriatico, Antichità Altoadriatiche XII, Aquileia e l'Oriente mediterraneo (Udine 1977), I, testo, 521 κέ., tavole, εικ. 1-17.
- SHEPHERD, Tapestry Panel, BCMA 1969: D. G. SHEPHERD, An Icon of the Virgin, A Sixth-Century Tapestry Panel from Egypt, BCMA 1969, 1-2 καὶ 89-120.
- SHORR, Mourning Virgin and St. John, Art Bulletin 1940: D. SHORR, The Mourning Virgin and St. John, Art Bulletin XXII, 1940, 61-69.
- SIMON, Hercule et le Christianisme (1955): M. SIMON, Hercule et le Christianisme (Strasbourg 1955).

- SKAWRAN, Twelfth Century, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: K. M. SKAWRAN, Stylistic Cross-Currents in Twelfth Century Painting in Greece, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθήναι 1981), 697-714.
- SKROBUCHA, Kosmas und Damian (1965): H. SKROBUCHA, Kosmas und Damian (Recklinghausen 1965).
- SKURINOVA, Coptic Textiles (1967): R. SKURINOVA, Coptic Textiles (Moscow 1967).
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἐνταφιασμός - Θρήνος, ΔΧΑΕ 1973-74: Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἐνταφιασμός - Θρήνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Ζ', 1973-74, 139-148.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κακοπετριά, Χαριστήριον Ὁρλάνδου Γ' (1966): Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Αἱ ἀρχαῖαι τοιχογραφαίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Στέγης Κύπρου, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου, τόμ. Γ' (Ἀθήναι 1966) 133-143.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κεῖμηλια Πατριαρχείου (1938): Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κεῖμηλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Πατριαρχικὸς ναὸς καὶ σκευοφυλάκιον (Ἀθήναι 1937).
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κρανίδι, ΕΕΒΣ 1926: Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ Ἀγία Τριάς Κρανιδίου, ΕΕΒΣ 3, 1926, 193-205.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κυπρολογικὸν Συνέδριον (1969): Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντινὰ τοιχογραφία μοναστικῆς τέχνης τῆς Κύπρου, Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία 1969), τόμος Β', Μεσαιωνικὸν Τμῆμα (Λευκωσία 1972), 243-251.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 1925: Γ. Α. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, ΕΕΒΣ 2, 1925, 243-276.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Πρώμιος Παλαιολόγειος Ἀναγέννησις, ΔΧΑΕ 1964-65: Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ πρόμιος Παλαιολόγειος Ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ', εἰς μνήμην Γεωργίου Ἀ. Σωτηρίου, 1964-65, 257-276.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ (1956): Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, τόμος πρῶτος (εἰκόνες), (Ἀθήναι 1956).
- SPATHARAKIS, Corpus (1981): I. SPATHARAKIS, Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. Volume One: Text. Volume Two: Illustrations (Leiden 1981).
- SPATHARAKIS, Portrait (1976): I. SPATHARAKIS, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts (Leiden 1976).
- STICHEL, Chludov, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: R. STICHEL, Zur Herkunft des griechischen Chludov - Psalters; Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines, Athènes-Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθήναι 1981), 733-738.
- ΣΤΙΚΑΣ, Κτίτωρ Ὁσίου Λουκᾶ (1974): Ε. Γ. ΣΤΙΚΑΣ, Ὁ κτίτωρ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ (Ἀθήναι 1974-1975).
- ΣΤΙΚΑΣ, Οἰκοδομικὸν Χρονικὸν Ὁσίου Λουκᾶ (1970): Ε. Γ. ΣΤΙΚΑΣ, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος (Ἀθήναι 1970).
- STOJAKOVIĆ, Architectures (1970): A. STOJAKOVIĆ, Architektonski Prostor y Slikarstvy Srediovekovne Srbje (Novi Sad 1970).
- STOJKOVIĆ, Mileševa (1963): Z. STOJKOVIĆ, Mileševa (Beograd 1963).
- STRANSKY, Συνέδριον Ρώμης 1936: A. STRANSKY, Les ruines de l'église de St. Nicolas à

- Melnic, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini (Roma 1936), τόμ. II, Studi Bizantini e Neoellenici VI, 1940, 422-427.
- STRANSKY, Συνέδριο Σόφιας, 1934: A. STRANSKY, Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie, Actes du IV Congrès International des Études Byzantines (Sofia 1934), Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare X, 1936, 37-47.
- STRIKER — DOGAN KUBAN, Kalenderhane Camii, DOP 1968: C. L. STRIKER — Y. DOGAN KUBAN, Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report, DOP 22, 1968, 185-193.
- STRZYGOWSKI, Asiens bildende Kunst (1930): J. STRZYGOWSKI, Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung (Augsburg 1930).
- STRZYGOWSKI, Etschmiadjin Evangeliar (1891): J. STRZYGOWSKI, Das Etschmiadjin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst (Wien 1891).
- STUBBLEBINE, Throne, Marsyas 1957: J. H. STUBBLEBINE, The Development of the Throne in Dugento Tuscan Painting, Marsyas VII, 1957, 26 κέ.
- ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, Ἀράκου, Συνέδριο Θεσσαλονίκης 1953: Α. ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος, Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1953, τόμ. Α', Παράρτημα περιοδικoῦ «Ἑλληνικά» 9 (Ἀθῆναι 1954) 459-467.
- SVORONOS, Cadastre de Thèbes, BCH 1959: N. G. SVORONOS, Le cadastre de Thèbes, BCH 83, 1959, 1-145.
- TAFEL — THOMAS, Urkunden III (1964): Urkunden zur älteren Handels- und Staats-Geschichte der Republik Venedig, herausgegeben von Dr. G. L. Fr. Tafel und Dr. G. M. Thomas, τόμ. III (Wien 1857, ἀνατύπωση Hakkert, Amsterdam 1964).
- TARAKANOVA, Ancient Pskov (1946): S. A. TARAKANOVA, Ancient Pskov (Moscow and Leningrad 1946).
- TATIĆ-DJURIĆ, Engel (1962): M. TATIĆ-DJURIĆ, Das Bild der Engel (Recklinghausen 1962).
- TATIĆ-DJURIĆ, Kyriotissa, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: M. TATIĆ-DJURIĆ, L'icône de Kyriotissa, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθῆναι 1981), 759-786.
- Thera and the Aegean World (1978): Thera and the Aegean World, Papers presented at the Second International Scientific Congress, Santorini, Greece, August 1978.
- Θησαυροὶ Α' (1973): Σ. Μ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ — Π. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ — Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ — ΤΣΙΟΥΜΗ — Σ. Ν. ΚΑΔΑΣ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμ. Α' (Ἀθῆναι 1973).
- Θησαυροὶ Β' (1975): Σ. Μ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ — Π. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ — Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ — ΤΣΙΟΥΜΗ — Σ. Ν. ΚΑΔΑΣ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμ. Β' (Ἀθῆναι 1975).
- Θησαυροὶ Γ' (1979): Σ. Μ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ — Π. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ — Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ — ΤΣΙΟΥΜΗ — Σ. Ν. ΚΑΔΑΣ — Α. ΚΑΤΣΑΡΟΣ, Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τόμ. Γ' (Ἀθῆναι 1979).
- THIERRY, Ağikel Ağa Kilisesi, CArch 1968: N. THIERRY, Un décor pre-icoclaste de Cappadoce: Ağikel Ağa Kilisesi (Eglise de l'Aga à la main ouverte), CArch XVIII, 1968, 33-69.

- THIERRY, Archéologie Cappadocienne, CCM 1979: N. THIERRY, L'Archéologie Cappadocienne en 1978, ses difficultés, son intérêt pour les médiévistes, CCM XXII, 1979, 3-22.
- THIERRY, Asie Mineure, DOP 1975: N. THIERRY, L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI siècle au XIV, DOP 29, 1975, 73-113.
- THIERRY, Ayvali Kilise, CArch 1965: N. et M. THIERRY, Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü Dere, église inédite de Cappadoce, CArch XV, 1965, 97-154.
- THIERRY, Ayvali Köy za! Yusuf Koç, JDS 1965: N. THIERRY, Quelques églises inédites en Cappadoce, JDS 1965, 625-635.
- THIERRY, Costume II, REB 1976: N. THIERRY, Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopale byzantin, REB XXXIV, 1976, 325-331.
- THIERRY, Géorgie, CArch 1975: N. et M. THIERRY, Peintures du X siècle en Géorgie méridionale et leur rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure, CArch XXIV, 1975, 73-113.
- THIERRY, Karabaş Kilise, CArch 1967: N. THIERRY, Étude stylistique des peintures de Karabaş Kilise en Cappadoce (1060-1061), CArch XVII, 1967, 161-175.
- THIERRY, Kizil Tchoukour, Mon. Piot 1958: N. et M. THIERRY, Église de Kizil-Tchoukour, Chapelle iconoclaste, chapelle, de Joachim et d'Anne, Mon. Piot L, 1958, 105-146.
- THIERRY, Koca Kalesi, CArch 1957: N. et M. THIERRY, Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie, La porte d'une église (Notes de voyage), CArch IX, 1957, 89-98.
- THIERRY, Un style schématique, JDS 1968: N. THIERRY, Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XI s. d'après une inscription, JDS 1968, 45-61.
- THIRIET, Romanie vénitienne (1959): F. THIRIET, La Romanie vénitienne au Moyen Age (Paris 1959).
- TIVČEV, Cités byzantines, Byzantino-Bulgarica 1962: P. TIVČEV, Sur les cités byzantines aux XI-XII siècles, Byzantino-Bulgarica I, 1962, 145-182.
- TOESCA, Palatina: P. TOESCA, Les mosaïques de la chapelle Palatine de Palerme (Milan-Paris ž.ž.).
- TOESCA - FORLATI, Mosaici di San Marco (1957): P. TOESCA - F. FORLATI, Mosaici di San Marco (Milano 1957).
- TOMEKOVIĆ - REGGIANI, Portrait laïque, Συνέδριο 'Αθηνών 1976: S. TOMEKOVIĆ - REGGIANI, Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème: Le portrait laïque, Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines Athènes-Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B ('Αθῆναι 1981) 823-836.
- TOUCHAIS, Chronique des fouilles 1976, BCH 1977: G. TOUCHAIS, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1976, BCH 101, 1977, 513-659.
- TOWNSLEY, Eucharistic Doctrine, Oriens Christianus, 1978: A. L. TOWNSLEY, Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting, Oriens Christianus 58, 1974, σ. 138-153.
- TOYNBEE, Constantine Porphyrogenitus (1973): A. TOYNBEE, Constantine Porphyrogenitus and his World (London 1973).
- TSIKNOPOULOS, St. Neophytos (1965): V. TSIKNOPOULOS, L'enkleistra de Saint Neophytos (Nicosie 1965).

- TSITOURIDOU, Porta Panaghia, *Συνέδριο Ἀθηνῶν*, 1976: A. TSITOURIDOU, Les fresques du XIII siècle dans l'église de la Porta-Panaghia en Thessalie, Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθήναι 1981), 863-878.
- TSUJI, Paris. Gr. 74, DOP 1975: SHIGEBUMI TSUJI, The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74, DOP 29, 1975, 165-203.
- TSUJI, Portes de Sainte Sabine, CArch 1962: SAHOKO TSUJI, Les portes de Sainte Sabine, CArch XIII, 1962, 13-28.
- UGHELLUS, Italia Sacra (1717-1722): F. UGHELLUS, Italia Sacra (Venezia 1717-1722), τόμ. V.
- UNDERWOOD, Kariye (1975): P. A. UNDERWOOD, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, εἰς P. A. UNDERWOOD (ed.), The Kariye Djami, Volume 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background (London 1975) 243-302.
- Unesco, Bulgaria (1961): A. GRABAR and K. K. MIATEV, Bulgaria, Mediaeval Wall-Paintings (Paris - New York 1961).
- Unesco, Cyprus (1963): A. H. S. MEGAW and A. STYLIANOU, Cyprus, Byzantine Mosaics and Frescoes (Paris - New York 1963).
- Unesco, Jugoslavia (1955): D. T. RICE and S. RADOJČIĆ, Jugoslavia, Mediaeval (Paris - New York 1955).
- VALLAND, Aquilée (1963): R. VALLAND, Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance (Paris 1963).
- VATAMANU, Saints médecins thaumaturges, Mitropolia Olteniei, 1969: N. VATAMANU, Considérations à propos de l'iconographie orientale des saints médecins thaumaturges, Mitropolia Olteniei 21, 1969, 202-206.
- VELMANS, Architectures peintes, CArch 1974: T. VELMANS, A propos des architectures peintes dans les fresques byzantines, CArch XXIII, 1974, 195.
- VELMANS, Eubée, CArch 1968: T. VELMANS, Deux églises byzantines du début du XIV s. en Eubée, CArch XVII, 1968, 191-225.
- VELMANS, Kincvisi, CArch 1978: T. VELMANS, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres, CArch XXVII, 1978, 147-161.
- VELMANS, Laurentinianus VI 23, 1971: T. VELMANS, Le tetraévangile de la Laurentinienne, Florence, Laur. VI 23 (Paris 1971).
- VELMANS, Peinture byzantine (1977): T. VELMANS, La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age (Paris 1977).
- VELMANS, Peinture murale byzantine au XIII s., Annuaire EPHE, 1965-66: T. VELMANS, La peinture murale byzantine au XIII s., Annuaire EPHEL XXIII, 1965-66, 132-136.
- VELMANS, *Συνέδριο Ἀθηνῶν* 1976: T. VELMANS, Rayonnement de l'icône au XII et au début du XIII siècle, Actes du XV Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976, I. Chronique du Congrès, Art et Archéologie (Ἀθήναι 1979), 373-420.
- VENDITTI, Architettura II (1967): A. VENDITTI, Architettura bizantina nell'Italia meridionale: Campania - Calabria - Lucania, τόμ. 2ος (Napoli 1967).

- VENTURI, V (1907): A. VENTURI, Storia dell'arte italiana, V (Milano 1907).
- VIKAN, American Collections (1973): Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, edited by G. VIKAN (The Art Museum, Princeton University, April 14 - May 20, 1973) (Princeton 1973).
- VILLETTE, Maison de la Vierge (1941): J. VILLETTE, La maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation, étude d'iconographie dans la peinture italienne du XV s. (Paris 1941).
- VOLBACH, Elfenbeinarbeiten (1976): W. F. VOLBACH, Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters³ (Mainz/Rh. 1976).
- VOLBACH — LAFONTAINE - DOSOGNE (1968): W. F. VOLBACH — J. LAFONTAINE - DOSOGNE, Byzanz und der christliche Osten (Berlin 1968).
- VON RINTELEN, Erzengel Michael und Madonna (1968): W. VON RINTELEN, Kultgeographische Studien in der Italia byzantina: Untersuchungen über die Kulte der Erzengels Michael und der Madonna di Constantinopoli in Süditalien (Meisenteim 1968).
- VRYONIS, Medieval Hellenism (1971): S. VRYONIS, The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Progress of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century (Berkeley, Los Angeles, London 1971).
- WALTER, Christ Child, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976: C. WALTER, The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes - Septembre 1976, II, Art et Archéologie, Communications B (Ἀθήναι 1981), 909-913.
- WALTER, Clergy, Theodore Psalter, REB 1973: C. WALTER, Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter, REB XXXI, 1973, 229-242.
- WALTER, L'Évêque, Revue de l'Art 1974: C. WALTER, L'évêque dans l'art byzantin, Revue de l'Art 24, 1974, 81-89.
- WEITZMANN, Age of Spirituality (1979): Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978, edited by Kurt Weitzmann (New York, Metropolitan Museum of Art 1979).
- WEITZMANN, Aristocratic Psalter, DOP 1976: K. WEITZMANN, The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension, DOP 30, 1976, 65-84.
- WEITZMANN, Asinou, Studies in Memory of Talbot Rice (1975): K. WEITZMANN, A Group of Early Twelfth Century Sinai Icons Attributed to Cyprus, Studies in Memory of David Talbot Rice (Edinburgh 1975) 47-63.
- WEITZMANN, Buchmalerei (1935): K. WEITZMANN, Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts (Berlin 1935).
- WEITZMANN, Byzantium and Latin Countries, DOP 1966: K. WEITZMANN, Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century, DOP 20, 1966, 1-24.
- WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination, Studies (1971): K. WEITZMANN, Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, εἰς K. WEITZMANN, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, edited

- by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal (Chicago and London 1971) 314-334.
- WEITZMANN, Crusader Kingdom, DOP 1966: K. WEITZMANN, Icon Painting in the Crusader Kingdom, DOP 20, 1966, 49-83.
- WEITZMANN, Die Ikonen (1977): K. WEITZMANN, εἰς K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, S. RADOJČIĆ, Die Ikonen Sinai, Griechenland und Jugoslawien (Herrsching, Ammersee 1977).
- WEITZMANN, Eleventh Century, Studies (1971): K. WEITZMANN, Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, εἰς K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, edited by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal (Chicago and London 1971) 271-313.
- WEITZMANN, Εὐαγγελιστάριον Λαύρας, Seminarium Kondakovianum 1936: K. WEITZMANN, Das Evangelium im Skevophylakion zu Lawra, Seminarium Kondakovianum VIII, 1936, 83-98.
- WEITZMANN, Fourth Century, Studies (1971): K. WEITZMANN, Book Illustration of the Fourth Century: Tradition and Innovation, εἰς K. WEITZMANN, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, edited by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal (Chicago and London 1971) 96-125.
- WEITZMANN, Gospel Illustrations, Studies (1971): K. WEITZMANN, The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations, εἰς K. WEITZMANN, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, edited by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal (Chicago and London 1971) 247-270.
- WEITZMANN, Greek Mythology (1951): K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art (Princeton 1951).
- WEITZMANN, Imperial Lectionary, RESEE 1969: K. WEITZMANN, An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysiou, RESEE VII, 1969, 239-253.
- WEITZMANN, Loca Sancta, DOP 1974: K. WEITZMANN, Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, DOP 28, 1974, 31-55.
- WEITZMANN, Lost Masterpiece, RESEE 1971: K. WEITZMANN, A Twelfth-Century Lectionary, A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance, RESEE IX, 1971, 617-640.
- WEITZMANN, Macedonian Renaissance, Studies (1971): K. WEITZMANN, The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance, εἰς K. WEITZMANN, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, edited by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal (Chicago and London 1971) 176-223.
- WEITZMANN, Mandylion, Studies (1971): K. WEITZMANN, The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos, εἰς K. WEITZMANN, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, edited by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal (Chicago and London 1971) 224-246.
- WEITZMANN, Prolegomena, MMJ 1971: K. WEITZMANN, Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates, MMJ 3, 1971, 99 ζέ.
- WEITZMANN, Roll and Codex 1970: K. WEITZMANN, Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Princeton 1970).
- WEITZMANN, Saint Nicholas Triptych, ΔΧΑΕ 1964-65: K. WEITZMANN, Fragments of an

- Early Saint Nicholas Triptych on Mount Sinai, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Δ', εἰς μνή-
μην Γεωργίου Ἀ. Σωτηρίου, 1964-65, 17-18.
- WEITZMANN, Sinai Icons (1976): K. WEITZMANN, The Monastery of Saint Catherine at
Mount Sinai, The Icons, Vol. I (Princeton, N.J. 1976).
- WEITZMANN, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei (1977): K. WEITZMANN, Spät-
antike und frühchristliche Buchmalerei (München 1977).
- WEITZMANN, Spätkommenische Verkündigungssikone, Festschrift Einem, 1965: K. WEITZ-
MANN, Eine spätkommenische Verkündigungssikone der Sinai und die zweite by-
zantinische Welle des 12 Jahrhunderts, Festschrift für Herbert von Einem zum
16 Februar 1965 (Berlin 1965), 299 κέ.
- WEITZMANN, Studies (1971): K. WEITZMANN, Studies in Classical and Byzantine Ma-
nuscript Illumination, edited by H. L. Kessler, with an Introduction by H. Buchthal
(Chicago - London 1971).
- WEITZMANN, The Icon (1978): K. WEITZMANN, The Icon, Holy Images — Sixth to Four-
teenth Century (New York 1978).
- WEITZMANN, The Joshua Roll (1948): K. WEITZMANN, The Joshua Roll: A Work of the
Macedonian Renaissance (Princeton 1948)
- WELLEN, Theotokos (1961): G. A. WELLEN, Theotokos: Eine ikonographische Abhandlung
über des Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit (Utrecht, Antwerpen 1961).
- WESSEL, Kreuzigung (1966): K. WESSEL, Die Kreuzigung (Recklinghausen 1966).
- WEYL-CARR, Rockefeller - McCormick (1978): A. WEYL-CARR, The Rockefeller - McCor-
mick New Testament: Studies toward the Reattribution of Chicago, University
Library, MS 965, Ann Arbor, Michigan (1978).
- WHITMORE, Hagia Sophia (1952): The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Fourth
Preliminary Report, Work Done in 1934-38, The Deesis Panel of the South
Gallery (Oxford 1952).
- WILKES, Dalmatia (1969): J. L. WILKES, Dalmatia (Cambridge, USA, 1969).
- WILTON, Blake and the Antique, British Museum Yearbook (1976): A. WILTON, Blake and
the Antique, The Classical Tradition, The British Museum Yearbook I, 1976, 211 κέ.
- WINFIELD, Aynali Magara, JÖB 1971: D. WINFIELD, Aynali Magara, Amasya, JÖB 20,
1971, 281-282.
- WRIGHT, Rabbula, DOP 1973: D. H. WRIGHT, The Date and Arrangement of the Illus-
trations in the Rabbula Gospels, DOP 27, 1973, 197-208.
- WULFF — WIEGAND, Milet (1913): O. WULFF, Die Malereien der Asketenhöhlen des Latmos,
εἰς Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899,
herausgegeben von T. WIEGAND, Band III, Heft I, Der Latmos (Berlin 1913)
190-228.
- ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης (1953): Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ ψηφιδωτὴ
διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης (Θεσσαλονίκη 1953).
- ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἅγιος Νικόλαος Μελενίκου, ΕΕΦΣΠΘ 1950: Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παρατηρή-
σεις εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου Μελενίκου, ΕΕΦΣΠΘ 6, μνημόσυνον
Νικολάου Γ. Παππαδάκη, 1950, 115-128.
- ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀνάγλυφο Ἁγίων Ἀναργύρων Βενετίας, ΑΔ 1965, Μελέται: Α. ΕΥΓ-

- ΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τὸ Ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἅγιον Μῆρκον τῆς Βενετίας, ΑΔ 20, 1965, Μελέται, 84-95.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Λογγίνος, ΕΕΒΣ 1960-61: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αἱ παραστάσεις τοῦ ἑκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν, ΕΕΒΣ 30, 1960-61, 54-84.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παλαιοχριστιανικὴ Τοιχογραφία Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης, Βυζαντινά 1977: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ παλαιοχριστιανικὴ τοιχογραφία τῆς ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης, Βυζαντινά 9, 1977, 409-417.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Προμετωπίς, ΕΕΒΣ 1937: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ προμετωπίς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισinoῦ 1208, ΕΕΒΣ 13, 1937, 158-178.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σπαράγματα, ΔΧΑΕ 1924: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σπαράγματα Ἱστορημένου Εὐαγγελίου, ΔΧΑΕ, περ. Β', τόμ. Α', 1924, 8-21.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τὰ Μνημεῖα τῶν Σερβίων (1957): Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τὰ Μνημεῖα τῶν Σερβίων (Ἀθῆναι 1957).
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ὑμνολογικὸς Τύπος Καθόδου, ΕΕΒΣ 1941-47: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἅδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ, ΕΕΒΣ 17, 1941-47, 113-129.
- ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Icône du temps des Comnènes, Mélanges Grégoire II, 1950: Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Une icône du temps des Comnènes, Mélanges Henri Grégoire II, Annuaire Inst. Phil. Hist. X, 1950, 659-665.
- ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Κίθηρα, Συνέδριο Θεσσαλονίκης 1953: Α. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Fresques de style monastique en Grèce, Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1953, τόμ. Α', Παράρτημα περιοδικοῦ «Ἑλληνικά» 9 (Ἀθῆναι 1954) 510-516.
- Year 1200, I, 1970: The Year 1200: A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970. Vol. I: Catalogue of the Exhibition written and edited by K. Hoffmann (New York 1970).
- ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Despotat grec, II (1953): D. A. ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Le despotat grec de Morée, vol. II (Athènes 1953).
- Zeit der Staufer (1977): Zeit der Staufer (Κατάλογος ἐκθέσεως), 1977.
- ZERVOS, L'art en Grèce (1934): C. ZERVOS, L'art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII s. (Paris 1934).
- ZOVATTO, Portogruaro, Concordia, Summaga, Sesto al Reghena, Caorle (1971): P. L. ZOVATTO, Portogruaro, Concordia, Summaga, Sesto al Reghena, Caorle (Bologna 1971).
- ZOVATTO, Summaga, Noncello 1957: P. L. ZOVATTO, Gli affreschi romanici di Summaga, II Noncello 8, 1957, 3-36.
- ZOVATTO, Summaga, Atti Primo Congresso Nazionale Studi Bizantini, 1965: P. L. ZOVATTO, Cultura figurativa bizantina negli affreschi del sacello alto-medievale di Summaga, Atti del I Congresso Nazionale di Studi Bizantini (Archeologia - Arte), Ravenna, Maggio 1965 (Ravenna 1966), 163-172 (ἔχει ἐπίσης δημοσιευθεῖ εἰς Memorie Storiche Forogiuliesi XLVI, 1965, 155-163).

ΓΕΝΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- ἄγγελιοι Βαπτίσεως με λυγισμένα γόνατα 96, 96 σημ. 5, 100, 202
 ἄγγελιοι Γεννήσεως ἀντιτυπικοί 63-64, 66, 67, 210-211
 ἀκτίνες μέσα στή μάντορα τῆς Ἀναστάσεως 88
 ἀπόδοση αὐτιῶν 141
 ἀπόδοση βραχιόνων ἀτροφικῶν 96, 99, 192
 ἀπόδοση βραχιόνων παχουλῶν 58, 60, 69-70, 192
 ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ με δυσκολία 95, 143-146, 157, 192
 ἀπόδοση τῶν κλειδώσεων με διδυμούς κυκλικούς 60, 63, 70, 89, 96, 145-146
 ἀπόδοση μαλλιῶν 142-143
 ἀπόδοση ματιῶν 139-140
 ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς 95, 96, 99, 99 σημ. 4, 102, 131-146
 ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς με χρήση στερεότυπων μοτίβων 134, 137, 141, 144-145
 ἀπόδοση μύτης 140
 ἀπόδοση προσώπων με ἄσπρα περιγράμματα 143
 ἀπόδοση στόματος 140-141
 ἀπόδοση σχηματική 55, 65-66, 141, 205
 ἀπόδοση σχήματος προσώπων 139
 ἀπόδοση φρυδιῶν 140
 ἀπόδοση φυσιογνωμίας με βαριά μασέλα καὶ προβάλλον σαγόνι 77, 141-142
 ἀπόδοση χειροῦ σὲ ἐπιτηδευμένη ὀριζόντια στάση 56, 57, 58 σημ. 2, 104, 108, 110, 144
 ἀπόκλιση ἀπὸ τῆ συμμετρίας 13, 39, 40, 49 σημ. 2, 64
 ἀπόσπαση τῶν μορφῶν ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆ ἐπιφάνεια καὶ προώθησή τους μέσα στὸ χῶρο τοῦ θεατῆ 35-37, 43, 174-175, 176-177, 179
 ἀρχιτεκτονήματα βάθους (ἀρχιτεκτονικὸ βάθος) 51, 52, 68, 70, 73 σημ. 5, 78-84, 106, 169, 172-175, 178, 184, 182, 193, 203, 212, 214
 ἀρχιτεκτονήματα πάνω στὰ ὀποία ἀπλώνονται ὑφάσματα 84
 ἀρχιτεκτονήματα χρωματιζόμενα κατὰ κατακρόφες ταί- νιες 82-84
 ἀσπίδα ἀπίσχημη 78
 ἀσπίδα κυκλική 77
 ἀστάθεια στὸ χέρι τοῦ ζωγράφου (γραμμὲς τρεμουλια- στῆς) 194-195
 ἀφαίρεση 65, 95
 βάθος ἀφηρημένο 17, 168, 170-172
 βάθος τῶν συνθέσεων (χῶρος τρισδιάστατος) 82, 172- 175, 176-183, 210
 βραχίονες Χριστοῦ τετωμένοι στὴ Σταύρωση 70 σημ. 1
 βραχύνσεις ἀφύσικες 56, 99, 104, 192
 γράμματα τῶν ἐπιγραφῶν 61, 90, 196-199
 γραμμὲς τρεμουλιαστῆς (ἀστάθεια στὸ χέρι τοῦ ζωγρά- φου) 194-195
 γυμνοῦ, δυσκολία στὴν ἀπόδοση τοῦ 95, 143-146, 157, 192
 δέντρα Ἀναλήψεως 43-44
 διασύνδεση πολλαπλῆ σημασιολογικῆ τῶν σκηνῶν μέσα στὸν τρισδιάστατο χῶρο τῆς ἐκκλησίας (intricate system of relations in space) 18, 20 σημ. 1, 27, 27 σημ. 3, 32-33, 122-124
 διάταξη εἰκονογραφικοῦ θέματος ἔτσι ὥστε νὰ κατα- λαμβάνει περισσότερες τῆς μιᾶς ἐπιφάνειες 31, 34- 35, 122
 διάταξη κατακρόφης δευτερευόντων προσώπων καὶ δευ- τερευουσῶν σκηνῶν 53, 67, 86, 93, 94, 121, 183- 184, 184-185, 200
 διάταξη μορφῶν κατὰ συμμετρικὰ γεωμετρικὰ συστή- ματα μέσα στὶς συνθέσεις 54, 56, 74-75, 86, 91, 95, 98-99, 108, 111, 205, 210-211
 διάταξη συμμετρικῆ 209, 210-211
 διορθώσεις 192
 δόξα (μάντορα) 30 σημ. 1, 38, 39, 40, 53, 86, 88, 91, 116, 121, 131, 139, 140, 142, 175, 185, 190 σημ. 1, 194, 209
 δυνάμεις στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα 115
 δυναμικότης μερικῶν περιγραμμάτων (ελαστικότης) 30, 45-46, 54-55, 120, 190-191
 δυσκαμψία 149, 186, 209, 212
 δυσκολία στὴν ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ 95, 143-146, 157, 192
 εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα 5-12, 183
 ελαστικότης μερικῶν περιγραμμάτων (δυναμικότης) 30, 45-46, 54-55, 120, 190-191
 ἐνωμίτωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος μέσα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ σύνθεση 30, 39, 45-46, 54-55, 67, 85, 98, 112, 119-124, 208
 ἐξαρση καὶ μεγέθυνση τοῦ κεντρικοῦ θέματος 53, 65,

- 66, 68, 86, 91, 95, 99, 168, 183-184, 184-185
 επιγραφές κτητορικές στην άψιδα 24
 επιγραφή κτητορική 5, 17, 24, 61, 196-199, 216-224
 επικάλυψη μερική μιζς μορφής από άλλη 40, 43
 επικάλυψη μερική τών μορφών από τὰ περιθώρια 38,
 180-183, 186 σημ. 4, 189
 επιμήκυνση τών μορφών 111, 147 σημ. 3, 183-185, 205,
 208
 εύαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα 115
- ζωγραφική κατά έπικαλυπτόμενα στρώματα 40, 78, 104,
 108 σημ. 2, 192-193
- θέματα εικονογραφικά έπιτεθειμένα τὸ ένα πάνω στὸ άλλο
 στην ίδια επιφάνεια (double grille) 23-24, 33 σημ.
 3, 33 σημ. 4, 116, 118, 123-124
- θέματα εικονογραφικά με δυνατότητα ποικιλίας έρμηνείας
 18 σημ. 14, 33 σημ. 4
- θέματα εικονογραφικά που άπλώνονται σε περισσότερες
 τής μιζς επιφάνειες 31, 34-35, 122
- θῆκες που κρατούν οι "Άγιοι "Ανάργυροι 100-101
- θρόνος Δεήσεως 51 σημ. 2
- θρόνος Εύαγγελισμού με έξεργα φύλλα άκάνθης 51-52
- θρόνος Πλατυτέρας 51 σημ. 2
- κάππα μανιεριστικό 61, 90, 199
- κίνηση 43, 49, 68, 88, 109, 185-186, 188, 189, 209, 212
- κόσμημα 17, 24-25, 43, 47, 51, 52 σημ. 3, 53, 60, 62,
 63, 77, 78, 79, 80, 86, 92, 93, 102, 105, 106, 109,
 110, 111, 112, 125-130, 150 σημ. 2, 168, 169, 194,
 201, 209, 212-215
- κόσμημα θρόνων από έξεργα φύλλα άκάνθης 51
- κόσμημα κουφικό 80, 105, 106, 212
- κόσμημα σαρκοφάγων 93
- κρόνη στρατιωτών Σταυρώσεως 75-76, 108 σημ. 3, 169,
 193
- κτητορική επιγραφή 5, 17, 24, 61, 196-199, 193
- κύλινδροι που κρατούν οι "Άγιοι "Ανάργυροι 100-101
- λόφοι-πλαίσια 54, 58, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 189-190,
 191 σημ. 1, 191 σημ. 2
- λύγισμα γονάτων άγγέλων Βαπτίσεως 96, 96 σημ. 5,
 100, 202
- λύγισμα γονάτων Χριστού Σταυρώσεως 68-69
- μανιερισμοί 44, 139, 143, 159, 160
- μάντορα (δόξα) 30 σημ. 1, 38, 39, 40, 53, 86, 88, 91,
 116, 121, 131, 139, 140, 142, 175, 185, 190 σημ. 1,
 194, 209
- μεγέθυνση του κεντρικού θέματος 53, 65, 66, 68, 86,
 91, 95, 99, 168, 183-184, 184-185
- μετάλλο (σηθάριο) 112, 113, 115-116, 117, 171 σημ. 2
- μετωπικότης 60, 88, 211
- μορφές άντιτυπικές 63-64, 66, 67, 74-75, 205, 210-211
- μορφές κεντημένες 43, 49, 68, 185-186, 188, 189, 203,
 212
- μορφές με συγγρατημένη έκφραση 67, 73, 207, 209
- μορφές που δέν πατούν στερεά στὸ έδαφος (σάν να αιώ-
 ρούνται στον ζέρα) 63, 172 σημ. 2, 178-180
- μορφές στάσιμες 203
- μορφές στατικές 46, 49, 50, 68, 86, 88 σημ. 2, 105,
 185-186, 187, 189, 212
- μορφές συνιζήμενες κάτω από κοινά περιγράμματα 55,
 62, 186-188, 209, 212
- μοτίβα επαναλαμβανόμενα 134, 137, 141, 144-145, 163-
 167
- παρερμηγείες 44 σημ. 5, 58, 76, 83-84, 92-93, 155-
 160, 166
- περιγράμματα άσπρα 143, 163
- περιγράμματα έντονα 153
- περίζωμα διαφανές του Χριστού στη Σταύρωση 68-69
- πλάσιμο 131-139, 169, 170, 176, 192, 209, 211
- πλάσιμο γραμμικό 134-135, 209
- πλάσιμο γραμμικό και ένιαίο που συνυπάρχουν στὸ ίδιο
 μνημείο 135, 137
- πλάσιμο ένιαίο 135, 136
- πλάσιμο λαμού 137-139, 211
- πλάσιμο λαμού με δήλωση τής σιγῆς του σαγονιού 137-
 138
- πλάσιμο με κηλίδα τριγωνική στὸ μάγουλο 58, 104, 134
- πλάσιμο με σχῆμα δικοσημητικού πυροσφύβιλου 135
- πλάσιμο με σχῆματα άφηρημένα που όφείλονται σε πα-
 ρερμηγεία ήλουζιονιστικών μεθόδων (retranslation
 of optical practices into representationally mean-
 ingless forms) 44 σημ. 5, 83 σημ. 6, 134, 138-139,
 145-146
- πλάσιμο που προηγείται τής πτυχολογίας ως πρὸς την
 άπελευθέρωση από τή γραμμική απόδοση 136, 137
 σημ. 1
- πλάσιμο χειρών με ριγωτή άπόδοση τών φαλάγγων 56,
 145, 211
- ποδες 5, 24-30, 110, 125, 126, 130 σημ. 1, 150 σημ. 2,
 183, 194
- πρόγραμμα εικονογραφικό 5-12, 183
- πρόωθηση τών μορφών μέσα στὸ χώρο του θεατῆ 35-
 37, 43, 174-175, 176-177, 179
- πτυχολογία 30, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 44, 49, 49-50,
 54, 55, 86, 92, 93, 102, 103, 104, 108, 110, 111,
 135-136, 143 σημ. 4, 147-167, 169, 170, 176, 183,
 187, 188, 191, 192, 195 σημ. 1, 201, 205, 206, 209,
 210, 211, 212
- πτυχολογία άκατάστατη 149-150
- πτυχολογία γραμμική 135, 147, 160

πτυχολογία κοντή και πλατιά που κρέμεται από προ-
τεταμένο πηχυν 167
πτυχολογία κυκλική σε γοφούς, γόνατα και άγκυρες 104,
159-161
πτυχολογία μακραμένη 147, 150-151
πτυχολογία με ανάδιπλωση του στριφώματος 49, 156-157
πτυχολογία με άνασθήκομα του στριφώματος 156
πτυχολογία με άσπρα περιγράμματα 163
πτυχολογία με έξεξητημένες έλικοειδείς συστροφές
(toothpaste fold) 147, 147 σημ. 4, 205, 206, 211
πτυχολογία με κατακόρυφες πτυχές 147, 211
πτυχολογία με στερεότυπα μοτίβα 36 σημ. 1, 40, 43,
49, 54, 55, 92, 93, 102, 163-167
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο τών άντιτυπικών
καταρρακτών (double chute en zig-zag) 40, 49,
54, 55, 102, 164-165
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο τής γλωσσώτῃς
διαμόρφωσης στόν όωμο και τόν πῆχυν 92-93, 166
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο τής λοζῆς διάτα-
ξης τού ἱματίου ένώ μιá άκρη του κρέμεται από τό
ένα χέρι, που είναι προτεταμένο 49, 164
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο σάν μικρό καμπα-
νάκι στήν παρυφή τού χιτόνα πίσω από τῆ φτέρνα
36 σημ. 1, 93, 164
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο σε σχῆμα επίδε-
σμου (sling) 43, 166-167
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο σε σχῆμα καμπα-
νας στόν όωμο 166
πτυχολογία με τό στερεότυπο μοτίβο σε σχῆμα σάλπιγγας
92, 93, 165
πτυχολογία με συνοπτική σκίαση (comprehensive sha-
ding) 93, 152-158, 205, 210
πτυχολογία με συνοπτική σκίαση που τονίζει τόν όγκο
του συνόλου και όχι τών έπί μέρους τμημάτων του
(comprehensive modelling in light and shade)
158-159
πτυχολογία με φωτεινές παύλες 161
πτυχολογία με χαρακτήρα έπισεσυρμένης γραφῆς 187-
188, 209, 212
πτυχολογία με χρήση φωτεινῆς και σκοτεινῆς γραμμῆς
σε άντιπαράθεση 148-149, 150, 151
πτυχολογία με χρυσοκονδυλιές 39, 110, 163, 169
πτυχολογία όπου τό ἱμάτιο δημιουργεί ένα τριγωνικό
σχῆμα πλάι στό λαμό, κάτω από τό όποιο ξεκινούν
σοῦρες 165-166
πτυχολογία όπου οί όριζόντια διατεταγμένες πτυχές κα-
ταλήγουν σε σπασμαδικές και γωνιώδεις θλάσεις 162
πτυχολογία που άποδίδει άνετο και στάσιμο σκέλος 157-
158
πτυχολογία άποτελούμενη από συνδυασμό έπί μέρος
στοιχείων που είναι άσυμβίβαστα μεταξύ τους 155-
157

πτυχολογία που κατεβαίνει από τόν όωμο και ζώνεται στή
μέση 92
πτυχολογία που σχηματίζει ένα κατακόρυφο καταρράχτη
πλάι στο σώμα 156-157
πτυχολογία που παρομοιάζεται με καπλάντισμα 156-157
πτυχολογία που σχηματίζει παραλληλόγραμμο 162
πτυχολογία repoussée 152, 152 σημ. 1, 153-154, 210,
211
πτυχολογία ύψη 152-154
πτυχολογίας έλεύθερες παρυφές 162-163
πτυχολογίας παιγνιδίσματα 86
πτυχολογίας συνοπτική άπόδοση 163
πτυχολογίας σχήματα άφηρημένα που όφείλονται σε πα-
ρερρηγεία ἱλλοζιονιστικών μεθόδων (retranslation
of optical practices into representationally mean-
ingless) 44 σημ. 5, 104, 155-159, 159-160,
161, 162, 165-166
πτυχολογίας σχηματική διαμόρφωση 49-50

σκέλος, άνετο και στάσιμο 96, 100, 103, 157-158
στάση δεῆσεως 63, 73-74, 110
στατικότητα 46, 49, 50, 68, 86, 88 σημ. 2, 91, 95, 108,
120, 185-186, 187, 212
σταυρός μέσα στόν Ἰορδάνη τής Βαπτίσεως 98
στέμματα βασιλέων (προφτανάκτων) στήν Ἄνάσταση
90, 91, 211
στηθάριο (μετάλλιο) 112, 113, 115-116, 117, 171 σημ. 2
συγκρότηση συνθέσεων 183-185
συμβολισμός που άποδίδεται εκ τών ύστέρων σε ύπάρ-
χοντα εικονογραφικά θέματα και που όδηγεί στή
δημιουργία νέων εικονογραφικών θεμάτων 26-30, 47
σημ. 1, 51-52, 87-88
συμμετρία 40, 49, 53-54, 56, 59, 62, 63, 64, 65, 68,
78, 86, 91, 95, 97, 99, 103, 106, 111, 124, 184-
185, 205, 209, 210-211
συμμετρία, άπόκλιση από τῆ 13, 39, 40, 49 σημ. 2, 64
σχέδιο προκαταρκτικό 74, 105, 131-132, 140, 169, 192
σχῆματα υπερβατικά 63
σωματικότητα τών μορφών 151, 152

ταινία που συγκρατεί τὰ μανίκια 59
τοιχος χαμηλός με κομβία πίσω από τό σταυρό τής
Σταυρώσεως 84

υπέρβαση τών περιθωρίων από τίς μορφές 34-38, 41,
43, 63, 67, 110, 175-183, 186 σημ. 4, 210

φερό άνάποδο 15, 98, 188-189
φωτοστέφανο 8, 9, 17, 31 σημ. 6, 39, 40, 42, 47, 54,
69, 78, 89, 91, 96, 98, 99, 121, 131, 143, 150 σημ.
2, 168, 175, 181, 182, 188, 189, 193-194, 213
σημ. 4

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Ἄβρααμ, Προφήτης 159 σημ. 2, 161 σημ. 2
 Ἄβελ στήν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 90, 92, 93, 94, 121, 126, 128, 131, 133, 139, 140, 141, 142, 170, 175, 194, 200, 201, 209
 Ἄβεσαλὼμ 76
 ἄγγελοι 113, 164 σημ. 1, 166 σημ. 3
 ἄγγελοι στήν Ἀνάληψη ἀνέχοντες τὴ δόξα (μάντορα) τοῦ Χριστοῦ 30, 30 σημ. 1, 39, 40, 41, 113, 131, 139, 140, 141, 142, 175
 ἄγγελοι στήν Ἀνάληψη ἡγούμενοι τῶν ἡμιχορίων τῶν ἀποστόλων 8, 16, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 46, 113, 117, 120, 122, 170, 191, 196
 ἄγγελοι στήν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 90 σημ. 1
 ἄγγελοι στὴ Βάπτισι 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 113, 121, 131, 139, 140, 141, 154, 155, 159, 163, 167, 181, 186, 188, 189, 190, 191, 200, 202
 ἄγγελοι στὴ Βάπτισι μὲ λυγισμένα γόνατα 95, 98, 100, 202
 ἄγγελοι στὴ Βάπτισι χωρὶς λυγισμένα γόνατα 202
 ἄγγελοι στὴ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ 53, 57 σημ. 2, 63-64, 66, 67, 121, 188, 202, 210
 ἄγγελοι γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα στὸν τροῦλλο 112, 113, 114, 170, 177
 ἄγγελοι δορυφοροῦντες τὴν Παναγίαν τῆς ἀψίδας 5, 16, 17, 25 σημ. 4, 30, 30 σημ. 1, 33, 34, 46, 113, 117, 118, 120, 123, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 140, 168, 169, 175, 180, 188, 191, 192
 ἄγγελοι προσκυνοῦντες τὸ Χριστὸ-Ἐμμανουὴλ 34, 141
 ἄγγελοι στὴ Στάυρωσι 84
 ἄγγελοι σεβίζοντες πλάι στὴν Παναγίαν τῆς ἀψίδας 34, 142
 ἄγγελοι συνανήκοντες μὲ τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων 34
 ἄγγελοι στὸν τροῦλλο 177
 ἄγγελοι στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ 44, 63 σημ. 1
 ἄγγελος στήν Ἀνάληψη ἡγούμενος τοῦ ἀριστεροῦ ἡμιχορίου τῶν ἀποστόλων 30, 37, 38, 41, 113, 131, 133, 139, 140, 141, 142, 152, 162, 164, 165, 166, 175, 181, 191, 192, 210
 ἄγγελος στήν Ἀνάληψη ἡγούμενος τοῦ δεξιοῦ ἡμιχορίου τῶν ἀποστόλων 30, 37, 38, 41, 113, 181
 Ἄγια Ἄννα στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου 105 σημ. 2, 108, 205
 Ἄγια Ἐλισάβετ βρεφοκρατοῦσα ὄρθια καὶ ὀλόσωμη 8, 11, 12, 109-111, 119, 123, 125, 129, 131, 144, 149, 154, 157, 162, 170, 175
 Ἄγια Ἐλισάβετ στὴ Γέννησι τοῦ Προδρόμου 56 σημ. 2, 103-105, 106, 107, 108, 121, 127, 128, 130, 131, 134, 140, 159, 192, 193, 204
 Ἄγια Εὐφροσύνη 50
 Ἄγια Σολομονὴ 152 σημ. 1, 171
 Ἄγιο Μανδῆλιο 8, 24, 30, 31, 45-47, 48, 52, 119, 120, 123, 128, 191, 193
 Ἄγιοι Ἀνάργυροι (Κοσμάς καὶ Δαμιανός) 11, 12, 100-103, 119, 123, 131, 133, 157, 170, 175
 ἄγιοι μεμονωμένοι μετωπικοὶ καὶ ὀλόσωμοι 9, 123 σημ. 1, 150 σημ. 2, 153 σημ. 5, 158, 160 σημ. 7, 170, 203
 Ἄγιοι Πέτρος καὶ Παῦλος 144 σημ. 1, 159 σημ. 2
 ἄγιοι στρατιωτικοὶ 77, 143
 ἄγιοι στυλῖτες 50
 Ἄγιοι Τεσσαράκοντα 178
 Ἄγιος Ἀθανάσιος 22
 ἄγιος ἀσκητὴς 22
 Ἄγιος Γεώργιος 77 σημ. 1, 142
 Ἄγιος Γρηγόριος τῶν Ἀκροχαντίνων 21
 Ἄγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος (Ναζιωνζηνός) 20 σημ. 4
 Ἄγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος μεταξὺ τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας 17, 21, 22, 129, 132, 149
 Ἄγιος Δαμιανός 8, 11, 100-103, 119, 123, 127, 131, 133, 134, 154, 157, 158, 159, 170
 ἄγιος ἐπόνυμος εἰκονιζόμενος στήν ἀψίδα 23
 Ἄγιος Ἐρμαγόρας 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 141 σημ. 2, 150 σημ. 2, 151, 160 σημ. 7, 161 σημ. 5, 164 σημ. 2, 167 σημ. 2
 Ἄγιος Εὐθύμιος 14 σημ. 1
 Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς (Θεολόγος) 156, 166
 Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς (Θεολόγος) στήν Ἀνάληψη 36, 41, 42, 144, 150, 152, 161, 162, 163, 166, 192, 193, 195
 Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς (Θεολόγος) στήν Ἀποκαθάρσι 151, 153, 154, 161 σημ. 5, 163
 Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς (Θεολόγος) ὡς εὐαγγελιστὴς 129 σημ. 4, 152 σημ. 1, 165 σημ. 5
 Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς (Θεολόγος) στὴ Μετάληψι 139 σημ. 4
 Ἄγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστὴς (Θεολόγος) ὄρθιος καὶ ὀλόσωμος 177 σημ. 4

- "Άγιος Ίωάννης ὁ Εὐαγγελιστής (Θεολόγος) στή Στάυρωση 50, 70, 71, 72, 73, 74, 80, 85, 132, 138 σμμ. 2, 138 σμμ. 3, 144, 154, 161, 161 σμμ. 2, 161 σμμ. 5, 165 σμμ. 1, 169, 187, 191, 200, 202
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος στήν ἀγκαλιὰ τῆς ἑρθίας "Αἰτίας "Ελισάβετ (σέ στάση ἱερατική) 110-111
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος στήν "Ανάσταση (Κάθοδος) 90, 94
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος στή Βάπτισις 95, 98
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος σὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους (σέ στάση μετωπική) 60 σμμ. 8, 211
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος μεταξύ τῶν μορφῶν πού περιβάλλουν τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 118 σμμ. 3
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος ἕρθιος, ὀλοσωμος καὶ μετωπικός 9, 10, 118
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος σέ προτομή 23
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος μετ' τὸν Χριστὸ 161 σμμ. 2
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Χρυσόστομος 162 σμμ. 4
- "Άγιος Ίωάννης ὁ Χρυσόστομος μεταξύ τῶν ἱεραρχῶν τῆς ἀψίδας 17, 20, 21, 128, 149, 166
- "Άγιος Κοσμάς 8, 11, 73 σμμ. 3, 100-103, 119, 123, 127, 130, 131, 133, 134, 153 σμμ. 1, 154, 155, 157, 158, 164, 170
- "Άγιος Λαυρέντιος 181 σμμ. 2
- "Άγιος Λουκάς 156
- "Άγιος Λουκάς στήν "Ανάληψη 31 σμμ. 6, 41, 42, 43, 166
- "Άγιος Λουκάς ὡς εὐαγγελιστής 138 σμμ. 1
- "Άγιος Μᾶρκος 138 σμμ. 2, 138 σμμ. 3, 151, 153, 154, 156, 160 σμμ. 7, 161 σμμ. 5, 164 σμμ. 2, 167 σμμ. 2
- "Άγιος Μᾶρκος στήν "Ανάληψη 31 σμμ. 6, 36, 41, 42, 144, 152, 154, 192
- "Άγιος Μᾶρκος ὡς εὐαγγελιστής 165
- "Άγιος Νικόλαος 141 σμμ. 2
- "Άγιος "Ορέστης 142
- "Άγιος Παντελεήμων 143
- "Άγιος Πολύκαρπος 8
- ἅγιος πού κρατᾷ βιβλίο 18 σμμ. 4
- "Άγιος Προκόπιος 10
- "Άγιος Σάββας 22
- "Άγιος Φορτουνάτος 138 σμμ. 2, 138 σμμ. 3, 141 σμμ. 2, 151, 160 σμμ. 7
- "Άγιος Χρυσόγονος 162
- "Άγιος Βασιλείου "Οραμα 160
- "Αἰδμ στήν "Ανάσταση (Κάθοδος) 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 154, 164 σμμ. 2, 179
- "Αἰδης στήν "Ανάσταση (Κάθοδος) 87, 89, 90, 91, 92, 145, 200, 201
- "Αλεξάνδρα στή σκηνή τῆς βαπτίσεώς της 138 σμμ. 2
- "Αμνὸς 17, 20 σμμ. 1, 27, 28, 29, 85 σμμ. 7
- "Ανάληψη 8, 10, 16, 30-44, 46, 49 σμμ. 2, 69, 89, 96, 113, 115, 117, 119, 120, 122, 123, 131, 133, 134, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 147 σμμ. 4, 149, 150, 152, 154, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 175, 181, 185, 186, 188, 191, 192, 193, 194, 196, 200, 204, 209, 210, 212
- "Ανάληψη - Majestas Domini 31 σμμ. 5
- "Αναλίκης στή βάπτισις τοῦ "Αποστόλου Παύλου 160
- "Ανάσταση (Ἐίς "Αδου Κάθοδος) 8, 11, 12, 39, 61, 86-95, 95, 96, 96 σμμ. 5, 113 σμμ. 4, 119, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 133, 139, 143, 145, 149, 152, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 164 σμμ. 2, 165, 165 σμμ. 5, 166, 169, 175, 179, 182, 183, 184, 184 σμμ. 2, 185, 186, 189 σμμ. 4, 194, 196, 199 σμμ. 2, 200, 201, 202, 204, 209, 210, 211
- "Ανάσταση (Δίθος) 189 σμμ. 4
- "Αναχ, Προφήτης 134 σμμ. 3
- "Αποκαθήλωσις 50, 69, 75 σμμ. 1, 84, 138 σμμ. 2, 138 σμμ. 3, 145 σμμ. 6, 150 σμμ. 2, 151, 153, 154, 161 σμμ. 2, 161 σμμ. 5, 162 σμμ. 2, 163, 163 σμμ. 1, 166 σμμ. 3, 177 σμμ. 4, 187, 187 σμμ. 2, 188 σμμ. 2
- "Αποστολή τῶν Τεσσαρῶν Εὐαγγελιστῶν 172
- ἀπόστολοι 50, 115, 186 σμμ. 2
- ἀπόστολοι στήν "Ανάληψη 115, 140, 160, 166, 186, 187, 188, 210
- ἀπόστολοι στήν ἀψίδα 50
- ἀπόστολοι στή Μετάληψη 177
- ἀπόστολοι ὕφω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα στὸν τροῦλλο 114, 115
- "Απόστολος "Ανδρέας στήν "Ανάληψη 41, 42, 43
- "Απόστολος Βαρθολομαῖος 166 σμμ. 5
- "Απόστολος Βαρθολομαῖος στήν "Ανάληψη 41
- "Απόστολος Θωμᾶς 156, 166 σμμ. 5
- "Απόστολος Θωμᾶς στήν "Ανάληψη 36, 41, 42, 93 σμμ. 3, 131, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 152, 154, 162, 163, 164, 175, 181, 182, 191, 193, 194, 209
- "Απόστολος Ἰάκωβος 156, 165 σμμ. 5
- "Απόστολος Ἰάκωβος στήν "Ανάληψη 41, 42, 154, 159
- "Απόστολος Ἰάκωβος στή Μεταμόρφωσις 145
- "Απόστολος Ματθαῖος 156
- "Απόστολος Ματθαῖος στήν "Ανάληψη 41, 42, 181, 182
- "Απόστολος Ματθαῖος ὡς Εὐαγγελιστής 152 σμμ. 1, 172
- "Απόστολος Παῦλος 144 σμμ. 1, 156, 159 σμμ. 2, 160, 161 σμμ. 2, 166 σμμ. 5
- "Απόστολος Παῦλος στήν "Ανάληψη 31 σμμ. 6, 41
- "Απόστολος Πέτρος 138 σμμ. 2, 138 σμμ. 3, 144 σμμ. 1, 151, 153, 154, 156, 159 σμμ. 2, 160, 160 σμμ. 7, 161 σμμ. 5, 166 σμμ. 1, 167 σμμ. 2, 186 σμμ. 2
- "Απόστολος Πέτρος στήν "Ανάληψη 36, 41, 159
- "Απόστολος Σίμων 156, 166 σμμ. 5
- "Απόστολος Σίμων στήν "Ανάληψη 37, 41, 42, 181, 182
- "Απόστολος Φίλιππος 156, 166 σμμ. 5

Ἀπόστολος Φίλιππος στήν Ἀνάληψη 37, 41, 42, 175, 181, 182
 ἀρχάγγελος 112 σμμ. 1, 116
 Ἀρχάγγελος Γαβριήλ στόν Εὐαγγελισμό 30, 47, 48, 49, 50, 120, 164, 188
 Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ἕρθεις, ὀλόσωμος καί μεταπικίς 9, 118, 180 σμμ. 3
 Ἀρχάγγελος Οὐριήλ μέσα σέ μετάλλιο κάτω ἀπό τόν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 112, 123, 128, 129, 131, 133, 139, 140, 141
 ἀρχάγγελος μέσα σέ μετάλλιο κάτω ἀπό τόν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 8, 112, 113, 115, 117, 118, 123, 128, 170
 Ἀπαύλωτος στίς σκηνές τῆς Θεραπειᾶς καί τῆς βαπτίσεως του 167 σμμ. 2, 172, 179 σμμ. 2
 Βασιόφορος 52 σμμ. 2, 154
 Βάπτισμα 8, 9, 10, 11, 12, 46, 95-100, 100, 103, 113, 118, 119, 121, 123, 131, 133, 139, 140, 141, 144, 145, 154, 155, 157, 159, 163, 167, 169, 175, 181, 182, 184, 184 σμμ. 2, 185, 186, 188, 189, 189 σμμ. 4, 190, 191, 192, 200, 202, 204, 211
 βάπτισμα Ἀποστόλου Παύλου 160
 βασιλεῖς (προφητάνικτες) στήν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 90, 94, 121, 125, 128, 175, 211
 Βάτος, Παναγία 15
 βροσσοί στή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 53, 54, 55, 62-64, 92, 126, 142, 149, 175, 179, 182, 184 σμμ. 2, 187, 191, 212
 Γενέσιον τῆς Θεοτόκου 58, 59, 60 σμμ. 2, 81 σμμ. 3, 103-104, 105, 107, 108, 109, 204, 205
 Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 8, 10, 11, 12, 34, 53-67, 68, 91, 92, 103, 104, 104 σμμ. 2, 105, 110, 119, 121, 123, 125, 126, 128, 129, 130 σμμ. 1, 131, 134, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 149, 159, 164, 168, 170, 175, 179, 181, 182, 183, 184, 184 σμμ. 2, 185, 187, 188, 189 σμμ. 4, 190, 191, 192, 193, 196, 199 σμμ. 2, 200, 201, 204, 210, 211
 Γέννηση τοῦ Δαβίδ 104, 108
 Γέννηση τοῦ Ἰωάσαφ 104, 108
 Γέννηση τοῦ Προδρόμου 8, 9, 10, 11, 12, 56 σμμ. 2, 60 σμμ. 8, 79, 103-109, 109, 110, 118, 119, 121, 123, 127, 128, 129, 129 σμμ. 4, 130, 131, 132, 134, 140, 144, 159, 169, 172, 173, 175, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 193, 199 σμμ. 2, 200, 204, 211
 Γολιάθ 46, 76
 Δαβίδ 46, 76, 104, 108, 138, 142
 Δαβίδ στήν Ἀνάσταση 94
 Δαβίδ μεταξύ προφητῶν γύρω ἀπό τόν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 113, 137 σμμ. 1

Δέηση 18 σμμ. 4, 19, 39, 51 σμμ. 2, 137, 147 σμμ. 4, 161 σμμ. 2, 162 σμμ. 2
 δέντρα στήν Ἀνάληψη 43-44
 Δευτέρα Παρουσία 143 σμμ. 4, 162 σμμ. 2, 164 σμμ. 2, 189 σμμ. 4
 δῆμοι 77, 141
 Διάβασμα Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης 159 σμμ. 2, 160, 161 σμμ. 3
 Δίκαιος Ζαχαρίας 8, 11, 12, 39, 103, 109-111, 119, 123, 157, 163, 170, 173, 175
 Δίκαιος Ἰωσήφ στή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 54, 55, 57-58, 62, 64, 66, 67, 131, 134, 135, 139, 140, 145, 149, 159, 167, 175, 204
 Δίκαιος Ἰωσήφ στήν Ὑπαπαντή 154, 166 σμμ. 3
 δόξα (μάντορα) 30 σμμ. 1, 38, 39, 40, 53, 86, 88, 91, 116, 121, 131, 140, 142, 175, 185, 190 σμμ. 1, 194, 209
 δυνάμεις στίς ζώνες γύρω ἀπό τόν Παντοκράτορα 11, 113, 114, 115, 117, 118
 δυνάμεις στή σφαιρική τρίγωνα 115
 Δωδεκάορτο 147 σμμ. 4, 150 σμμ. 2
 Ἐγερση τοῦ Λαζάρου 172 σμμ. 5
 Εἰκονογράφηση τῶν ἐπιφανειῶν τοῦ τροῦλλου καί γύρω ἀπ' αὐτόν 111-118
 Εἰκονογραφία 13-118
 Εἰς Ἄδου Κάθοδος (Ἀνάσταση) 8, 11, 12, 39, 61, 86-95, 95, 96, 96 σμμ. 5, 113 σμμ. 4, 119, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 133, 139, 143, 145, 149, 152, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 164 σμμ. 2, 165, 165 σμμ. 5, 166, 169, 175, 179, 182, 183, 184, 184 σμμ. 2, 185, 186, 189 σμμ. 4, 194, 196, 199 σμμ. 2, 200, 201, 202, 204, 209, 210, 211
 Εἰσόδια 129 σμμ. 3
 ἑκατόνταρχος 40 σμμ. 2, 67, 68, 70, 75, 76, 77, 78, 82, 108 σμμ. 3, 127, 129, 174, 175, 178, 182, 186, 192-193
 Ἐλκόμενος 34, 138 σμμ. 1
 Ἐμμανουήλ 141
 ἐπιγραφές κτητορικῆς στήν ἀψίδα 24
 ἐπιγραφὰ κτητορικὴ 5, 17, 23-24, 61, 196-199, 216-224
 ἐπισκέπτρια σὸ Γενέσιον τῆς Θεοτόκου 108, 109, 205
 ἐπισκέπτριες στή γέννηση τοῦ Ἰωάσαφ 109
 ἐπισκέπτριες στή Γέννηση τοῦ Προδρόμου 103, 104 σμμ. 1, 105, 107, 108, 121, 132, 191
 Ἐπιτάφιος 25, 27, 29, 47 σμμ. 2, 69 σμμ. 2, 138 σμμ. 2, 138 σμμ. 3, 143 σμμ. 4, 145 σμμ. 6, 150 σμμ. 2, 153, 153 σμμ. 3, 154, 160 σμμ. 7, 189 σμμ. 4
 Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου 118 σμμ. 3
 Ἐθα 90, 93, 94
 Εὐαγγελισμός 8, 28, 30, 34, 46, 47, 47-52, 79, 119,

120, 126 σημ. 1, 157, 159 σημ. 2, 164, 172, 176, 177, 181, 183, 191
 εὐαγγελιστές στήν Ἀνάληψη 31 σημ. 6
 εὐαγγελιστές στά σφαιρικά τρίγωνα 115
 Εὐλόγηση τῶν Ἀποστόλων 189 σημ. 4
 Εὐσχημῶν Ἰωσήφ στήν Ἀποκαθήλωση 138 σημ. 3, 154, 161 σημ. 2, 161 σημ. 5, 166 σημ. 3
 Εὐσχημῶν Ἰωσήφ στόν Ἐπιτάφιο 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 153, 154, 160 σημ. 7
 Εὐσχημῶν Ἰωσήφ πρὸ τοῦ Πιλάτου 166 σημ. 1
 ζῶα (βοῦς καὶ ὄνος) στή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 57
 Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα 20 σημ. 1, 23, 46
 ἄγγελος τοῦ κρατοῦν οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι 100-101
 θρόνος Δεήσεως 51 σημ. 2
 θρόνος Εὐαγγελισμοῦ 51-52
 θρόνος Πλατυτέρας 51 σημ. 2
 Θυσία τοῦ Ἀβραάμ 46
 Ἰεζεκιήλ, Προφήτης, στήν Ἀνάληψη 31 σημ. 5
 Ἰεράρχες στήν ἀψίδα 5, 5 σημ. 2, 17-24, 27, 28-29, 33 σημ. 1, 33 σημ. 3, 50, 149, 127, 129, 175, 180, 181, 183, 196
 Ἰεράρχες στήν ἀψίδα μετωπικοί 5, 17, 18, 19, 20, 26, 28, 29
 Ἰεράρχες στήν ἀψίδα συλλειτουργοῦντες 17, 18, 19, 20, 20 σημ. 1, 27, 28, 29
 Ἰεράρχες ἄρθοι, μετωπικοί καὶ ὀλόσωμοι ἐκτὸς ἀψίδας 8, 28
 Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ 75 σημ. 3
 Ἰσραδάνης 95, 98, 99, 121, 169, 185
 Ἰουδαῖος Βασιφόρου 22
 Ἰουδαῖος γλευάζων Σταυρώσεως 40 σημ. 2, 67, 68, 70, 75, 77, 78, 108 σημ. 3, 120, 192-193
 Ἰουδαίς 77
 Ἰουστινιανὸς μετὴν ἀκολουθία του στόν Ἅγιο Βιτάλιο τῆς Ραβέννας 178, 181
 Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας στήν Ἀποκαθήλωση 138 σημ. 3, 154, 161 σημ. 2, 161 σημ. 5, 166 σημ. 3
 Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας στόν Ἐπιτάφιο 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 152, 154, 160 σημ. 7
 Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας πρὸ τοῦ Πιλάτου 166 σημ. 1
 Κέρβερος 87
 Κοίμησις 81 σημ. 3, 100 σημ. 1, 129 σημ. 3, 132 σημ. 1, 144 σημ. 2, 150 σημ. 2, 153, 183 σημ. 2
 Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων 19, 20 σημ. 1, 27, 28, 29, 35
 Κόρες Σιῶν στήν Ἀποκαθήλωση 150 σημ. 2, 151, 161 σημ. 5, 187, 187 σημ. 2
 Κόρες Σιῶν στή Σταύρωση 68, 70, 74, 75, 95, 132, 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 142, 151, 161 σημ. 5, 175, 182, 186, 187, 187 σημ. 2, 191, 205

κτητορικὰς ἐπιγραφὰς στήν ἀψίδα 24
 κτητορικὴ ἐπιγραφὴ 5, 17, 23-24, 61, 196-199, 216-224
 κύλινδροι τοῦ κρατοῦν οἱ Ἅγιοι Ἀνάργυροι 100-101
 Κυριότασσα, Παναγία 14-15, 50
 ληστές συσταυρωθέντες στή Σταύρωση 68, 84
 Αἰθὸς (Ἀνάσταση) 189 σημ. 4
 Λογγίνος (Λοκῆνος) 70, 77, 85
 Λουτρὸ τοῦ Βρέφους στή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 53, 54, 55, 57, 58-61, 62, 66, 67 σημ. 1, 103, 104, 130, 134, 140, 141, 144, 145, 164, 184 σημ. 2, 190, 191, 199 σημ. 2, 200, 201
 Λουτρὸ τοῦ Βρέφους στή Γέννηση τοῦ Προδρόμου 106, 107, 108, 109, 184
 μάγοι στή Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 53, 54, 55, 62, 63, 126, 128, 140, 181, 182, 187, 190, 209
 μία σὺν Λουτρὸ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ 53, 54, 58-60, 63, 104, 128, 131, 134, 140, 141, 144, 175, 192, 201
 μία σὺν Λουτρὸ τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου 106, 129
 Majestas Domini 31 σημ. 5, 147, 148, 123
 Μακκαβαῖοι 171
 μάντορα (δῶξα) 30 σημ. 1, 38, 39, 40, 53, 86, 88, 91, 116, 121, 131, 140, 142, 175, 185, 190 σημ. 1, 194, 209
 Μέθη τοῦ Νῶε 142 σημ. 1
 Μετάληψη 139 σημ. 4, 177
 μέταλλο (στηθάριο) 112, 113, 115-116, 117, 171 σημ. 2
 Μεταμόρφωση 88 σημ. 3, 137, 145, 151, 153, 154, 165, 171 σημ. 3, 172 σημ. 5, 189 σημ. 4
 μορφὲς ἄρθοις, ὀλόσωμοι καὶ μετωπικὲς στή σφενδόνη τοῦ τροῦλλο γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα 8, 111, 113, 127, 128, 170
 Μωυσῆς 135, 142, 159 σημ. 2, 160, 162, 179 σημ. 2
 Νικόδημος στήν Ἀποκαθήλωση 151, 153, 154, 162 σημ. 2
 Νικόδημος στόν Ἐπιτάφιο 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 150 σημ. 2, 153
 Νικοποῖός, Παναγία 14
 Νῶε, Μέθη τοῦ 142 σημ. 1
 Ὀδηγήτρια, Παναγία 14 σημ. 2
 Ὄραμα Ἁγίου Βασιλείου 160
 ὀφθικιὰς στή σκηνὴ τῆς παρουσίσεως τοῦ Ἁγίου Ἐρμπαγόρα 138 σημ. 2, 138 σημ. 3
 Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν 18 σημ. 4
 Παναγία (Θεοτόκος) στήν Ἀνάληψη 31, 32, 33, 42, 50
 Παναγία (Θεοτόκος) ἀνάμεσα στόν Μεγάλον Κωνσταντῖνον καὶ τὸν Ἰουστινιανὸν στήν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως 145

Παναγία (Θεοτόκος) ανάμεσα στις μορφές που περιβάλλουν τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 118 σημ. 3

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν Ἐποικίωση 50, 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 151

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν ἀψίδα 4, 5, 10, 13-17, 18, 19, 20 σημ. 1, 25 σημ. 4, 26, 29, 30, 32, 32 σημ. 3, 33, 38, 39, 42, 45, 51, 113, 117, 118, 119, 120, 123, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 140-141, 144, 163, 168, 169, 170, 172, 175, 180, 188, 191, 192, 194

Παναγία Βάτος 15

Παναγία (Θεοτόκος) Βρεφοκρατούσα 10, 18, 19, 20 σημ. 1, 23, 29, 32, 39, 46, 119, 132 σημ. 1, 144

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 12, 53, 54, 55, 56, 57, 58 σημ. 2, 63, 64, 66, 67 σημ. 1, 104-105, 125, 128, 130 σημ. 1, 131, 144, 145, 149, 164, 169, 170, 190, 191, 192, 193, 204

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν Δέηση 161 σημ. 2, 162 σημ. 2

Παναγία (Θεοτόκος) Δεομένη τῆς Ursiana Ραβέννας 163 σημ. 4

Παναγία (Θεοτόκος) στὸν Εὐαγγελισμό 47, 48, 49, 50, 51, 52, 120, 157, 164, 181, 191

Παναγία Κυριώτισσα 14-15, 50

Παναγία Κυριώτισσα μετ' Ἁγίου Θεοδοσίου καὶ Θεόγιο 14 σημ. 2, 16

Παναγία (Θεοτόκος) μέσα σὲ μάντρα καὶ πλαισιούμενη ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν 150 σημ. 2

Παναγία Νικοποῦς 14

Παναγία Ὀδηγήτρια 14 σημ. 2

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν Προσκύνηση τῶν Μάγων 137

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν Σταύρωση 68, 70, 71, 72, 73, 74, 80, 132, 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 140, 151, 163, 187, 191

Παναγία (Θεοτόκος) στὴν Ὑπαπαντὴ 50

Παντοκράτωρ στὴν ἀψίδα 19, 29

Παντοκράτωρ στὸν τροῦλλο 8, 11, 33, 51 σημ. 2, 111-115, 117, 118 σημ. 3, 119, 123, 166 σημ. 4

Πέτρος καὶ Παῦλος 144 σημ. 1, 159 σημ. 2

περιζώωμα τοῦ Χριστοῦ στὴν Σταύρωση 68-69

Πιλᾶτος 81 σημ. 3

Πλατυτέρα 5 σημ. 2, 19, 33, 51 σημ. 2, 98 σημ. 1, 123, 130 σημ. 1, 171

Ποδῆ 5, 24-30, 110, 125, 126, 130 σημ. 1, 150 σημ. 2, 183, 194

Ποντιανὸς 138 σημ. 2, 138 σημ. 3, 141 σημ. 2

«Πορευθέντες Μαθητεύσατε» 35

Προδοσία 22, 81 σημ. 3

Προσευχὴ τοῦ Ἄββακούμ 159 σημ. 2

Προσευχὴ στὴν Γεθσημανῆ 189 σημ. 4

Προσευχὴ τοῦ Μωυσῆ 159 σημ. 2

Προσκομιδὴ 19, 20 σημ. 1, 27

Προσκύνηση τῶν Μάγων 62, 137

προσωποποίηση Κανῆς Διαθήκης στὴν Σταύρωση 84, 85 σημ. 2

προσωποποίηση Παλαιᾶς Διαθήκης στὴν Σταύρωση 84, 85 σημ. 2

προφητάνакτες (βασιλεῖς) στὴν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 90, 94, 121, 125, 128, 175, 211

προφητάνакτες στὸν τροῦλλο 113

προφήτες στὴν Σταύρωση 85, 113, 114, 115

προφήτες στὸν τροῦλλο γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα 113, 114, 115

Προφήτης Ἄββακούμ 159 σημ. 2, 161 σημ. 2

Προφήτης Δαβὶδ 46, 76, 104, 108, 138, 142

Προφήτης Δαβὶδ στὴν Ἀνάσταση 94

Προφήτης Δαβὶδ μεταξὺ προφητῶν γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 113, 137 σημ. 1

Προφήτης Σολομὼν στὴν Ἀνάσταση 94

Προφήτης Σολομὼν μεταξὺ προφητῶν γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 113

Προφήτης Ἄννα 134 σημ. 3

Σαλώμη στὸ Λουτρό τοῦ Βρέφους στὴν Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 53, 58, 59-60, 105, 130, 134, 144, 145, 164, 192

Σαοὺλ 76 σημ. 1

Σατανᾶς στὴν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 89-90

σεραφεῖμ 116

σεραφεῖμ γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 8, 112, 114, 117

σεραφεῖμ στὰ σφαιρικά τρίγωνα 114

σκηνὴ ἀποκεφαλίσμου Ἁγίου Φορτουάτου καὶ Ἐρμαγόρα 138 σημ. 3, 150 σημ. 2, 151

σκηνὴ ἀποστολῆς Ἁγίου Μάρκου 138 σημ. 2, 151, 151 σημ. 1, 153, 153 σημ. 3, 154, 160 σημ. 7

σκηνὴ βαπτίσσεως Ἀλεξάνδρου 138 σημ. 2

σκηνὴ βαπτίσσεως Ἀταούλου 147 σημ. 4, 172, 179 σημ. 2

σκηνὴ εὐλογίας Ἁγίου Φορτουάτου 141 σημ. 2, 160 σημ. 7

σκηνὴ θεραπείας Ἀταούλου 147 σημ. 4, 172, 179 σημ. 2

σκηνὴ θεραπείας δαιμονιζομένου 142 σημ. 1

σκηνὴ θεραπείας δέκα λεπρῶν 142 σημ. 1

σκηνὴ θεραπείας δέκα τυφλῶν 142 σημ. 1

σκηνὴ θεραπείας πεθερᾶς τοῦ Πέτρου 142 σημ. 1

σκηνὴ θεραπείας Ταβιθά 160

σκηνὴ κηδεύσεως Ἁγίου Ἐρμαγόρα καὶ Φορτουάτου 138 σημ. 3, 141 σημ. 2

σκηνὴ ἔπου ὁ Ἅγιος Ἐρμαγόρας βαπτίζει 150 σημ. 2

σκηνὴ ἔπου ὁ Ἅγιος Μᾶρκος καλεῖ τὸν Ἅγιο Ἐρμαγόρα στὴν Ρώμη 164 σημ. 2

σκηνὴ ἔπου οἱ κάτοικοι τῆς Ἀκυλίας ὑποδέχονται τὸν Ἅγιο Μᾶρκο 81 σημ. 3

σκηνή παρουσίσεως τοῦ Ἁγίου Ἐρμαγόρα 138 σμ. 2, 138 σμ. 3, 161 σμ. 5
 σκηνή ταφῆς Ἁγίων Ἐρμαγόρα καὶ Φορτουνάτου 138 σμ. 2
 σκηνή χειροτονίας Ἁγίου Ἐρμαγόρα 138 σμ. 3, 141 σμ. 2, 150 σμ. 2, 154, 161 σμ. 5, 164 σμ. 2
 Σολομών στὴν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 94
 Σολομών μεταξύ τῶν προφητῶν γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 113
 σπῆλαιο Γενήσεως τοῦ Χριστοῦ 53, 54, 57, 63, 66, 190
 σταυρὸς μέσα στὸν Ἰορδάνη τῆς Βαπτίσεως 98
 σταυρὸς τῆς Σταυρώσεως 68, 75, 84, 120, 185
 Σταύρωση 8, 10, 11, 34, 40 σμ. 2, 57, 67-86, 89, 95, 106, 108 σμ. 3, 119, 120, 123, 126, 127, 129, 130 σμ. 3, 132, 138 σμ. 2, 138 σμ. 3, 140, 141, 142, 142 σμ. 1, 143, 144, 145, 145 σμ. 6, 147 σμ. 4, 151, 154, 161 σμ. 2, 161 σμ. 5, 163, 165 σμ. 1, 169, 172, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 185, 186, 187, 187 σμ. 2, 188 σμ. 2, 189 σμ. 4, 191, 192, 200, 202, 205, 209, 210
 σύμβολα προφητανάκτων (βασιλείων) στὴν Ἀνάσταση (Κάθοδος) 90-91, 211
 σπῆλαιο (μετάλλιο) 112, 113, 115-116, 117, 171 σμ. 2
 στρατιῶτες Σταυρώσεως 40 σμ. 2, 67, 70, 75, 76, 77, 85, 108 σμ. 3, 130 σμ. 3, 141, 169, 187, 193
 στρατιωτικοὶ ἄγιοι 77, 143
 στρωμνὴ Ἁγίας Ἐλισάβετ τῆς Γέννηση τοῦ Προδρόμου 103, 121, 127, 128, 129, 130, 185, 193
 στρωμνὴ τῆς Παναγίας (Θεοτόκου) στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ 53, 54, 55, 57, 66, 128, 129, 130 σμ. 1, 169, 185, 190, 191
 Συμεὼν στὴν Ἰταπαντὴ 134, 137 σμ. 1, 154
 Σύναξι τῶν Ἀρχαγγέλων 64-σμ. 1, 67
 συσταυρωθέντες ληστὲς στὴ Σταύρωση 68, 84
 Terra (στὸ δῖσκο τῆς Μαδρίτης) 147 σμ. 4
 τετράμορφα γύρω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τοῦ τροῦλλου 8, 112, 114, 117, 131, 133, 139, 141, 142, 170, 175
 τετράμορφα σὰ σφαιρικά τρίγωνα 114
 Τόκος Ἄννης καὶ συγκλητὸς φυλάρχων Ἰσραὴλ 105 σμ. 2
 Ἰταπαντὴ 34, 50, 129 σμ. 3, 134 σμ. 3, 137, 137 σμ. 1, 154, 166 σμ. 3, 178
 Ἰπποβοχὴ τῶν Τριῶν Ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ 44
 Ἰψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ 201
 φαιλόνια μονόχρωμα 17, 20
 φαιλόνια πολυσταύρια 20, 21
 Φαράζ 76 σμ. 1
 φάτη στὴ Γέννηση 54, 57, 67

Φιλοξενία Ἀβραάμ 63 σμ. 1
 φωτοστέφανοι 8, 9, 17, 31 σμ. 6, 39, 40, 42, 47, 54, 69, 78, 89, 91, 96, 98, 99, 121, 131, 143, 150 σμ. 2, 168, 175, 181, 182, 188, 189, 193-194, 213 σμ. 4
 φωτοστέφανοι διακοσμημένοι 213 σμ. 4
 φωτοστέφανοι διὰλλοι 213 σμ. 4
 γερούβειμ 116, 188 σμ. 2
 χλευάζων Ἰουδαῖος Σταυρώσεως 40 σμ. 2, 67, 68, 70, 75, 77, 78, 108 σμ. 3, 120, 192-193
 Χριστὸς στὴ Θεραπεία τῆς ἀμφοροῦσης στὸ Monreale 166 σμ. 3
 Χριστὸς Ἁγίου Μανθιλιού 47, 193
 Χριστὸς - Ἄμνος 17, 27
 Χριστὸς Ἀναλήψεως 16, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 39 σμ. 2, 43, 47, 123, 131, 134, 137, 140, 141, 163, 175, 192, 194
 Χριστὸς Ἀναστάσεως (Καθόδου) 12, 143, 149, 152, 152 σμ. 1, 154, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 165 σμ. 5, 166, 169, 186, 194, 210
 Χριστὸς Ἀναστάσεως (Καθόδου) στὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ - Ἰπρακλέους 86-94, 164 σμ. 2, 200, 201, 209
 Χριστὸς Βασιφόρου 154
 Χριστὸς Βαπτίσεως 12, 98, 99, 100, 103, 131, 144, 145, 157, 169, 192, 200
 Χριστὸς Βαπτίσεως ἀγαλματώδης 95, 96, 97, 202
 Χριστὸς Βαπτίσεως σὲ διασκελισμὸ 95, 202
 Χριστὸς-Βρέφος στὴν ἀρχαῖα τῆς Γέννησης 14 σμ. 2
 Χριστὸς-Βρέφος στὴν ἀρχαῖα τῆς Παναγίας τῆς Ἰψίδας 5, 13, 14, 15, 16, 123, 163, 192
 Χριστὸς Γενήσεως 53, 57
 Χριστὸς Δευτέρως Παρουσίας 143 σμ. 4
 Χριστὸς δορυφορούμενος ἀπὸ δύο ἀγγέλους 150 σμ. 2
 Χριστὸς-Ἐμμανουὴλ 141
 Χριστὸς Ἐπιταφίου 143 σμ. 4
 Χριστὸς Κοιμήσεως Θεοτόκου 132 σμ. 1
 Χριστὸς Λουτροῦ Γενήσεως 53, 54, 57, 58, 60, 64, 66, 125, 140
 Χριστὸς Λουτροῦ Γενήσεως μετωπικὸς σὲ ἱερατικὴ στάση 58 σμ. 2, 60, 61, 64, 66, 211
 Χριστὸς Μεταμορφώσεως 143 σμ. 4, 154, 165
 Χριστὸς Παντοκράτωρ στὴν ἰψίδα 19, 29
 Χριστὸς Παντοκράτωρ στὸν τροῦλλο 8, 11, 33, 51 σμ. 2, 111-115, 117, 118 σμ. 3, 119, 123, 166 σμ. 4
 Χριστὸς πρὸ τοῦ Πιλάτου 81 σμ. 3
 Χριστὸς μετ' τὸν Πρόδρομο 161 σμ. 2
 Χριστὸς προσφύρων στοὺς Ἁγίους Κοσμά καὶ Διαμαντὸ ἀπὸ ἑνα κίλυδρο 101
 Χριστὸς Σταυρώσεως (Ἐσταυρωμένος) 68, 69, 70, 72, 74, 75, 77, 84, 85 σμ. 7, 120, 140, 143, 144, 145, 161 σμ. 5, 169, 192

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΥ ΎΛΙΚΟΥ

- A. Τοιχογραφίες και ψηφιδωτά κατά τόπους και κατά μνημεία
- B. Φορητές εικόνες κατά τόπους και κατά συλλογές
- Γ. Χειρόγραφα κατά τόπους και κατά βιβλιοθήκες
- Δ. Έργα μικροτεχνίας κατά τόπους και κατά συλλογές
- E. Διάφορα κατά τόπους

A. Τοιχογραφίες και ψηφιδωτά κατά τόπους και κατά μνημεία

- "Άγιον Όρος, Καρυές
Πρωϊτάο 143
- "Άγιος Κήρυκος και Ίουλίττα, "Ανω Svanetia Γεωργίας
"Άγιος Κήρυκος και "Αγία Ίουλίττα 64 σημ. 1
- "Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας
"Άγιος Νικόλαος 18 σημ. 4, 19, 121
- Ταξιάρχης 31
- Αίγινα
"Όμορφη Έκκλησιὰ 31 σημ. 5, 32, 121
- "Ακυλιχία (Aquilaia)
κρύπτη Μητροπόλεως 50, 68, 75 σημ. 1, 78 σημ. 5, 81 σημ. 3, 84 σημ. 2, 84 σημ. 3, 100 σημ. 4, 132, 138, 139, 141 σημ. 2, 142, 143, 145, 147 σημ. 4, 150, 151, 153-154, 158, 160, 161 σημ. 2, 162, 163, 164 σημ. 2, 166 σημ. 3, 167 σημ. 1, 167 σημ. 2, 169 σημ. 2, 172, 177, 179, 187, 188, 188 σημ. 2, 189 σημ. 4, 206, 210, 211, 211 σημ. 2, 212
- "Αλαχάν (Alahan) Ίσαυρίας
Alahan Monastir ή Kojā Kalessi, ναός τῶν Εὐαγγελιστῶν 17 σημ. 1, 113 σημ. 3, 188 σημ. 2
- "Αλικαμπος Κρήτης
Κοίμηση 213
- "Αμάλφι (Amalfi)
Μητρόπολη 50 σημ. 5
- "Αμάσεια, "Αυναλί Μαγκάρα (Aynali Magara)
ἐκκλησία μέσα στό βράχο 131, 151
- "Αμπού Γκόσ (Abou Gosh) κοντά στήν Ίερουσαλήμ
ἐκκλησία 26
- "Ανάγνι (Anagni)
κρύπτη Μητροπόλεως 214
- "Ανι (Ani) "Αρμενίας
"Άγιος Γρηγόριος 50
- "Ανω Πούλα Μάνης
"Άγιοι Θεόδωροι 57 σημ. 2
"Άγιος Νικήτας 31
- "Αρίλιε (AriIje)
"Άγιος "Αχιλλεῖος 20 σημ. 4, 143
- "Αρκάζυ (Arkhaziy)
ἐκκλησία Εὐαγγελισμοῦ 11 σημ. 1, 133
- "Αρτα
"Άγιος Βασίλειος τῆς γέφυρας 18 σημ. 4, 23, 134 σημ. 3
"Άγιος Νικόλαος τῆς Ροδιάς 18 σημ. 4, 26, 60, 129 σημ. 3, 133
- Παρηγορητίσσα 115 σημ. 3
- "Ασίνου Κύπρου
Παναγία Φορβιώτισσα 23, 69 σημ. 1, 79, 81 σημ. 2, 129 σημ. 3, 177, 179
- "Ασίζη (Assisi)
"Άγιος Φραγκίσκος 144
- "Ατένι (Ateni) Γεωργίας
ἐκκλησία 14 σημ. 2, 131, 152 σημ. 1
- "Ατσικέλ "Αγᾶ Κίλισεσί (Açikel Ağa Kilisesi) Καππαδοκίας
ἐκκλησία
- "Αυναλί Μαγκάρα (Aynali Magara), "Αμάσεια
ἐκκλησία μέσα στό βράχο 131, 151
- "Αχρίδα (Ochride)
"Άγια Σοφία 20 σημ. 1, 20 σημ. 4, 25, 27, 32, 34, 35 σημ. 2, 43 σημ. 2, 50, 51, 51 σημ. 2, 79, 81 σημ. 2, 143, 152 σημ. 1, 155, 157, 160, 161, 161 σημ. 2, 163, 171, 173
"Άγιος Ίωάννης Κανέο 136
"Άγιος Κλήμης 143
- Βαλκανιῶν τοιχογραφίες 65 σημ. 2
- Βενετία
"Άγιος Μάρκος 14 σημ. 2, 44, 73 σημ. 4, 75 σημ. 1, 101 σημ. 2, 161 σημ. 2, 187
- Μητρόπολη Torcello 23, 145, 161 σημ. 2, 162 σημ. 3, 164 σημ. 2, 166 σημ. 4, 166 σημ. 5

- Βέροια
Παναγία Κυριώτισσα (ὄνομα δύο ἐκκλησιῶν τῆς Βε-
ροίας) 14 σημ. 1
- Βηθλεὲμ
Βασιλικὴ τῆς Γεννήσεως 14 σημ. 2
- Βλαντιμίρ (Vladimir)
"Ἅγιος Δημήτριος 133, 162 σημ. 4, 163, 189 σημ. 4
- Γαρδένισσα Μάνης
"Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος 31
"Ἅγιος Πέτρος 31
- Γερακάρι Κρήτης
"Ἅγιος Ἰωάννης 213
- Γεράκι Λακωνίας
"Ἅγιος Σώζων 27 σημ. 3
Εὐαγγελίστρια 30-31, 32, 34, 35, 38, 42, 57, 93,
112 σημ. 2, 123 σημ. 1, 200, 204-205, 213
- Γιόρμε (Göreme) Καππαδοκίας
"Ἅγιος Εὐστάθιος 60 σημ. 8
Ἐλ Ναζάρ (El Nazar) 60 σημ. 8
Ἐλμαλί Κιλισσέ (Elmalı Kilisse) 34, 44 σημ. 5,
139, 165, 177, 179
- Καρανλικ Κιλισσέ (Karanlık Kilisse) 22, 34, 44
σημ. 5, 56 σημ. 2, 57, 58 σημ. 2, 60 σημ. 2,
60 σημ. 5, 60 σημ. 8, 99 σημ. 1, 130 σημ. 3,
139, 165, 177, 179
- Κιλιτσλάρ Κιλισσέ (Kiliclar Kilisse) 57, 60 σημ. 7
- Σακλί Κιλισσέ (Sakli Kilisse) 102 σημ. 3
- Τοκαλί Κιλισσέ (Tokali Kilisse) 20 σημ. 4, 31 σημ.
5, 57, 60 σημ. 7, 60 σημ. 8, 71 σημ. 2, 78
σημ. 5, 79, 84 σημ. 2, 85, 96, 99 σημ. 1, 171,
188 σημ. 2, 200 σημ. 3, 202, 203
- Τσαρικλί Κιλισσέ (Çaricli Kilisse) 31, 44 σημ. 5,
55 σημ. 2, 57, 58 σημ. 2, 59, 60 σημ. 2, 60
σημ. 8, 139, 166, 177, 179, 189 σημ. 4
- Γκιουλού Ντερέ (Gülü Dere) Καππαδοκίας
Ἄββαλί Κιλισσέ (Avvali Kilisse) 31 σημ. 5, 57,
60 σημ. 7
- Γρανάτες (Gradac)
μονή 47, 71 σημ. 2
- Γκρατσάνισσα (Gračanica)
Μονὴ τῆς Θεοτόκου 76 σημ. 4
- Δαβίδ-Γαρετζά (David-Garedja) Γεωργίας
Μονὴ Bertoubani 14 σημ. 2
- Δάγλα Μαρκοπούλου Μεσογαίου
Ταξιάρχης 172
- Δαφνί
Μονὴ Κοιμήσεως Θεοτόκου 50, 62, 65 σημ. 2, 89
σημ. 3, 113 σημ. 4, 176, 188 σημ. 2
- Δρυαλί Μάνης
Παναγία 72 σημ. 1, 85 σημ. 7
- Δυροῦ Μάνης, Πύργος
Θεοτόκος 199
- Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας
Ἐπισκοπὴ 102, 142, 199
- Ἐπισκοπὴ Μάνης (κοντὰ στὸ Μέζαπο)
Ἐπισκοπὴ ("Ἅγιος Γεώργιος) 18 σημ. 4, 20, 20
σημ. 4, 21, 23, 39, 57, 57 σημ. 6, 60 σημ. 5,
60 σημ. 6, 60 σημ. 8, 102, 130 σημ. 1, 130
σημ. 2, 198-199, 213
- Ἐρμιόνη
"Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος στοῦ Τορβᾶ 199, 207,
208
Ταξιάρχης στὴ Μελίντρα 186, 207, 208
- Ἐσκι Γιουμουός (Eski Gümüs) κοντὰ στὴ Νιγδῆ
μονὴ 20 σημ. 4
- Ζίτσα (Žižda)
μονὴ τῆς Ἀναλήψεως ἡ τοῦ Σωτήρος 57, 78, 134
σημ. 3, 136 σημ. 6, 144, 147 σημ. 4, 207
- Θεσσαλονίκη
Ἁγία Σοφία 35 σημ. 2, 43 σημ. 2, 51 σημ. 2, 165
"Ἅγιος Δημήτριος 13, 176-177
"Ἅγιος Εὐθύμιος 26
κοσμικὰ κτήρια 80
Παναγία τῶν Χαλκῶν 26, 43 σημ. 2, 50, 51 σημ.
2, 115, 155, 157
Ροτόντα ("Ἅγιος Γεώργιος) 171 σημ. 2
- Ἰπράρι (Iprari), Ἄνω Svanetia Γεωργίας
ἐκκλησία 64 σημ. 1
- Ἰταλίας τοιχογραφίες 129 σημ. 2
- Κακοπετριά Κύπρου
"Ἅγιος Νικόλαος τῆς Σπέγης 64 σημ. 1, 79
- Καλόπυργος Δρυ Μάνης
Ἁγία Σωτήρα 21
- Καλύβια Κουβαρᾶ
"Ἅγιος Γεώργιος 143 σημ. 4, 177, 179, 186, 207,
208, 213, 215 σημ. 3
"Ἅγιος Πέτρος 31, 32, 59, 64 σημ. 1, 84 σημ. 4,
85 σημ. 7, 121, 128 σημ. 2, 132, 177, 179, 213
- Καμπιά Βοιωτίας
"Ἅγιος Νικόλαος στὰ Καμπιά 19
- Καμπινάρι Πλάτσας Μάνης
"Ἅγιος Νικόλαος 19, 26, 120 σημ. 3
- Κανέο (Kaneo) Ἀχρίδας
"Ἅγιος Ἰωάννης 136
- Κάπουα (Capua)
Sant Angelo in Formis 51 σημ. 2
- Καππαδοκίας τοιχογραφίες 68, 73 σημ. 2, 83 σημ. 6,
129 σημ. 2, 179, 187 σημ. 1

- Καρδάκι Κρήτης
 Ἄρχάγγελος Μιχαὴλ 213
- Καρπασία Κύπρου
 Ἀφέντρια 14 σημ. 1
- Καρυές Ἁγίου Ὄρους
 Πρωῦτο 143
- Καστάνια Μάνης, Μεγάλη
 Ἀη-Τρικιάμπανος 121
 ναοὶ βυζαντινοὶ ὄκτω 220-221
- Καστέλ Σάντ Ἐλία (Castel Sant Elia), Νέπι (Nepi)
 ἐκκλησία 143 σημ. 4, 147 σημ. 2
- Καστελλαμάρε (Castellamare)
 Σάν Μπιάτζιο (San Biagio) 143 σημ. 4
- Καστοριά
 Ἄγιοι Ἀνάργυροι 34, 51 σημ. 2, 72 σημ. 2, 73
 σημ. 4, 73 σημ. 5, 74, 84 σημ. 3, 141, 142,
 180 σημ. 4, 188 σημ. 2
 Ἄγιος Νικόλαος Κασσίντζης 58, 59, 59 σημ. 3, 81
 σημ. 2, 188 σημ. 2
 Ἄγιος Στέφανος 57 σημ. 2, 188 σημ. 2
 Μαυριώτισσα 69 σημ. 1, 69 σημ. 2, 72 σημ. 2,
 81 σημ. 2, 85 σημ. 1, 129 σημ. 3, 139 σημ. 4,
 143, 184 σημ. 2, 188 σημ. 2
- Καρίνα Μάνης
 Ἄγιοι Θεόδωροι 198 σημ. 5
- Κεραμί Νάξου
 Ἄγιος Ἰωάννης 40 σημ. 1, 113
- Κεφαλοῖδιον (Cefalu) Σικελίας
 Μητρόπολις 32 σημ. 3, 33 σημ. 4, 50, 77 σημ. 1,
 115 σημ. 3, 145, 152 σημ. 2, 155, 156, 157,
 165, 167 σημ. 1
- Κίεβο
 Ἄγια Σοφία 20 σημ. 1, 22, 26, 27, 70 σημ. 3,
 79, 104, 107, 116 σημ. 5, 200, 204
 παρεκλήσιο Ἄρχαγγέλου Μιχαὴλ 26
- Κίντοβσι (Kintzivi) Γεωργίας
 Μονὴ Kintzivi 20 σημ. 1, 131, 133, 147 σημ. 2,
 188 σημ. 2
- Κίτι Κύπρου
 Παναγία Ἀγγελόκτιστος 178
- Κοκάρ (Kokar) Καππαδοκίας
 ἐκκλησία 31 σημ. 5
- Κοτζά Καλεσσί (Koja Kalessi), Ἀλαχάν (Alahan)
 Ἰσαυρίας
 Koja Kalessi ἢ Alahan Monastir, ναὸς τῶν Εὐαγγε-
 λιστῶν 17 σημ. 1, 113 σημ. 3, 188 σημ. 2
- Κοῦνει Κρήτης
 Μιχαὴλ Ἀρχάγγελος 19
- Κουρμπίνβο (Kurbino)vo
 Ἄγιος Γεώργιος 16 σημ. 2, 27, 51 σημ. 2, 73
 σημ. 4, 73 σημ. 5, 74, 84 σημ. 3, 88 σημ. 3,
 94, 99, 141, 172, 180 σημ. 4, 188 σημ. 2
- Κουτσοβέντη Κύπρου
 Ἄγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος 22, 24 σημ. 2, 30
 σημ. 1, 134 σημ. 3
 Ἀφέντρια 14 σημ. 1, 69 σημ. 2
- Κρανίδι
 Ἄγια Τριάδα 25, 35, 35 σημ. 2, 45, 57, 78 σημ.
 3, 121, 142, 144
- Κριτσά Κρήτης
 Παναγία 213
- Κύθηρα
 Ἄγιοι Ἀνάργυροι στὰ Φριλιγγιάνικα 35 σημ. 2,
 150, 210
 Ἄγιος Βλάσιος 213
 Ἄγιος Δημήτριος στὸ Ποῦρκο 24 σημ. 2, 57 σημ.
 6, 134 σημ. 3, 150, 161 σημ. 2, 210
 σπήλαιο Ἁγίας Σοφίας στὸ Μυλοπόταμο 213
- Κυκλαδικὲς τοιχογραφίες (πρεϊστορικές) 189 σημ. 4
- Κωνσταντινούπολη
 Ἄγια Εὐφημία 26
 Ἄγια Σοφία 15, 137, 145, 161, 162 σημ. 4
 Ἄγιοι Ἀπόστολοι 202, 203
- Kalenderhane Camii (Μονὴ Ἀκαταλήπτου) 14 σημ.
 2, 45 σημ. 2, 26, 152 σημ. 1, 178
- Μονὴ Παμμακαριστοῦ (Fethiye Djami) 18 σημ. 4
- Μονὴ τῆς Χώρας (Kahrie Djami) 18 σημ. 4
- ναὸς ποῦ ἰδρῦθηκε ἀπὸ τὸν Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως 214
- ναὸς ποῦ ἰδρῦθηκε ἀπὸ τὸν Στυλιανὸ Ζαούση 203,
 204
- Λαγουδερά Κύπρου
 Παναγία τοῦ Ἀράκου 23, 49 σημ. 3, 56 σημ. 4,
 56 σημ. 2, 59 σημ. 4, 62 σημ. 4, 63, 83, 136,
 177, 188 σημ. 2, 198 σημ. 5, 199
- Λαμπινὴ Κρήτης
 Παναγία ἢ Λαμπινὴ 213
- Λάτμος
 Μονὴ Στύλου 14 σημ. 2, 129 σημ. 3, 198 σημ. 5
 σπήλαιο Παντοκράτορος κοντὰ στὴν Ἡράκλεια τῆς
 Μιλήτου 56 σημ. 2, 58, 60 σημ. 6, 61, 69 σημ.
 1, 83, 89 σημ. 3, 147 σημ. 4, 198 σημ. 4
 τοιχογραφίες ἐκκλησιῶν Λάτμου 65 σημ. 2
- Λιβάδι Κύπρου
 Παναγία ἢ Κυρὰ 14 σημ. 1
- Λιόπσει (Παιανία) Μεσογείων
 Ἄγια Τριάδα 213
 Ἄγιος Νικόλαος στὴ Χαλιδού 213
- Λυθράκωμη Κύπρου
 Παναγία Κανακαριά 16 σημ. 4, 198 σημ. 5
- Μακεδονίας τοιχογραφίες 187 σημ. 1
- Μακρυχώρι Εὐβοίας
 Ἄγιος Δημήτριος 207, 213

- Μαναστήρ (Manastir)
 "Άγιος Νικόλαος 28, 136
- Μαριόπουλο Μεσογείων
 Παναγία στή Μερέντα 85 σημ. 7
 Ταξιάρχης στή Δάγλα 172
- Μεγάλη Καστάνια Μάνης
 "Αη-Τρικάμπανος 121
 ναοί βυζαντινοί δικτώ 220-221
- Μέγαρα
 Μονή 'Αγίου 'Ιεροθέου 51 σημ. 2, 166 σημ. 4, 213
 Σωτήρας 85 σημ. 7
- Μελένικο
 "Άγιος Νικόλαος 20 σημ. 4, 24 σημ. 2
- Μελίντρα 'Ερμιόνης
 Ταξιάρχης 186, 207, 208
- Μέλιφι (Melfi)
 κρύπτη 'Αγίας Μαργαρίτας 214
- Μερέντα Μαροκοπούλου Μεσογείων
 Παναγία 85 σημ. 7
- Μιλέσεβα (Mileševa)
 Μονή τῆς 'Αναλήψεως 81 σημ. 2, 102, 103, 134
- Μινωαίκες τοιχογραφίες 189 σημ. 4
- Μονάχρι Κύπρου
 Παναγία 'Αμάσου 22, 50, 132, 134 σημ. 3, 147
 σημ. 4, 148, 169, 170, 183, 186, 194-195, 198
 σημ. 1, 198 σημ. 5, 207, 212
- Μονή Μυρτιάς Αιτωλίας
 Μονή Παναγίας Φανερωμένης ἢ Εἰσοδίων 20 σημ. 4
- Μονρεάλε (Monreale)
 Μητρόπολις 44, 50, 51 σημ. 2, 64, 65, 82, 83, 97,
 99 σημ. 1, 116, 134 σημ. 3, 135, 137, 138, 142,
 145, 148, 149 σημ. 1, 159, 161 σημ. 2, 164
 σημ. 1, 164 σημ. 2, 166 σημ. 3, 167 σημ. 1, 187
 σημ. 1, 188, 188 σημ. 2, 189, 206, 209, 212
- Μπαλκάμ (Balkam) Καππαδοκίας
 ἐκκλησία 31 σημ. 5
- Μπαουίτ (Bawit)
 παρεκκλήσια 31 σημ. 5, 32
- Μπάτσκοβο (Bačkonovo)
 Κοιμητηριακὸς ναὸς τῆς μονῆς Πετριτζωνίτισσης
 136, 205, 207
- Μπογιάνα (Bojana)
 "Άγιοι Νικόλαος καὶ Παντελεήμων 73 σημ. 4, 88
 σημ. 2, 188 σημ. 2
- Μπουλιανοὶ Μάνης
 "Άγιος Παντελεήμων 31
 "Άη-Στράτηγος 18 σημ. 4, 30 σημ. 1, 57 σημ. 6,
 60 σημ. 8, 71 σημ. 2, 115, 115 σημ. 3, 138,
 139 σημ. 2, 141 σημ. 1, 142, 145, 146, 166
 σημ. 4, 188 σημ. 2
- Μυλοπόταμος Κυθήρων
 Σπήλαιον 'Αγίας Σοφίας 213
- Μυστράς
 'Αφεντικό 14 σημ. 1
 Παντάνασσα 14 σημ. 1
- Νακίπαρι (Nakipari), "Άνω Svanetia Γεωργίας
 ἐκκλησία 64 σημ. 1
- Νεμέα
 σπήλαιον Πολυφέγγι 147 σημ. 4
- Νέπι (Nepi), Καστὲλ Σάντ 'Ελία (Castel Sant Elia)
 ἐκκλησία 143 σημ. 4, 147 σημ. 2
- Νέρεζη (Nerezzi)
 "Άγιος Παντελεήμων 22, 27, 28, 47, 51 σημ. 2,
 58, 59, 59 σημ. 3, 60 σημ. 2, 69 σημ. 2, 77
 σημ. 1, 78 σημ. 3, 143, 148 σημ. 2, 157, 166
 σημ. 3, 172, 188 σημ. 2, 206, 207
- Νερέντιτσα (Neredica)
 Μεταμόρφωση τοῦ Σωτήρος 19-20, 22, 47, 72 σημ.
 2, 133, 165, 189 σημ. 4
- Νίκαια
 Κοίμηση 116 σημ. 5
- Νιόκαστρο μεταξὺ Μεγάλης Καστάνιας καὶ Σαϊδόνας
 Μάνης
 Ταξιάρχης 114
- Νταβίντ-Γκαρετζά (David-Garedja) Γεωργίας
 Μονή Bertoubani 14 σημ. 2
- 'Οξύλιθος Εὐβοίας
 "Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων 207, 213
 Παναγία 207, 213
- "Όσιος Λουκάς Φωκίδος
 Μονή 'Οσίου Λουκά 21, 60 σημ. 7, 72 σημ. 2,
 75 σημ. 3, 145, 161, 165 σημ. 1
- Ούντινε (Udine)
 Παναγία τοῦ φρουρίου 84, 84 σημ. 3
- Παιανία (Λιόπσει) Μεσογείων
 'Αγία Τριάδα 213
 "Άγιος Νικόλαος στή Χαλιδού 213
- Παλέρνο (Palermo)
 Μαρτοράνα (Martorana) 51 σημ. 2, 59, 60 σημ. 2,
 81 σημ. 2, 145, 160, 164 σημ. 2, 167 σημ. 1,
 174, 188 σημ. 2
- Παλατίνα (Palatina) 22, 34, 44, 50, 52 σημ. 2,
 59, 60 σημ. 2, 65, 65 σημ. 2, 79, 96 σημ. 5,
 145, 147 σημ. 4, 148, 160, 161 σημ. 2, 164
 σημ. 1, 166 σημ. 1, 167 σημ. 1, 174, 185 σημ.
 3, 186, 188 σημ. 2, 207, 208
- Πάτμος
 Μονή 'Αγίου 'Ιωάννου τοῦ Θεολόγου 25 σημ. 4, 26,
 51 σημ. 2, 76 σημ. 4, 85 σημ. 1, 127 σημ. 1,
 130 σημ. 1, 138, 139 σημ. 4, 146, 187 σημ.
 3, 190 σημ. 1

- Πάφος
 'Αγία Σολομονή 18 σημ. 1
 'Εργλείστρα 'Αγίου Νεοφύτου 20 σημ. 4, 23, 26, 28, 34, 44, 51 σημ. 2, 66, 69 σημ. 1, 72-73, 72 σημ. 2, 73 σημ. 1, 73 σημ. 4, 73 σημ. 5, 84 σημ. 3, 90, 91 σημ. 1, 130 σημ. 3, 134 σημ. 3, 147 σημ. 4, 160 σημ. 7, 177, 179, 186, 188 σημ. 2, 190 σημ. 1, 196, 198-199, 207, 212
- Πεντέλη 'Αττικής
 Σπηλιά Πεντέλης ἢ Σπηλιά Νταβέλη 177, 213
- Περαχωριό (Perachorio) Κύπρου
 "Άγιοι 'Απόστολοι 20 σημ. 4, 22, 23, 35 σημ. 2, 44, 50, 56 σημ. 2, 60 σημ. 6, 112 σημ. 2, 115, 117, 131, 132, 144, 152 σημ. 1, 167 σημ. 1, 177, 179, 188 σημ. 2, 198 σημ. 1, 198 σημ. 5, 206, 209, 212
- Πέτες (Peč)
 Πατριαρχεῖο, ναός 'Αγίων 'Αποστόλων 35 σημ. 2
- Πλάτσα Μάνης
 "Άγιος Νικόλαος Καμπινάρη 19, 26, 120 σημ. 3
- Πομπόζα (Pomposa)
 ἐκκλησία 26 σημ. 1
- Πόρτα Παναγιά Τρικάλων
 Πόρτα Παναγιά 213
- Πούλα Μάνης, "Άνω
 "Άγιοι Θεόδωροι 57 σημ. 2
 "Άγιος Νικήτας 31
- Πούργκ (Pürgg) Αὐστρίας
 παρεκκλήσιο 'Αγίου 'Ιωάννου 56 σημ. 2
- Ποῦγκο Κυθήρων
 "Άγιος Δημήτριος 24 σημ. 2, 57 σημ. 6, 134 σημ. 3, 150, 161 σημ. 2, 210
- Πσκόβ (Pskov)
 Μονή Μιρόζ (Miroz) 30 σημ. 1, 49, 50 σημ. 5, 79 σημ. 2, 94, 96, 96 σημ. 5, 144, 145, 146, 147 σημ. 4, 148, 151, 164 σημ. 2, 172, 186, 189 σημ. 4, 200, 204, 207, 208
- Πυργί Εὐβοίας
 Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος 143 σημ. 4, 213
- Πύργος Δυροῦ Μάνης
 Θεοτόκος 199
- Ραβέννα
 "Άγιος 'Απολλινάριος in Classe 17 σημ. 1, 50 σημ. 5, 115 σημ. 5
 "Άγιος 'Απολλινάριος ὁ Νέος 171 σημ. 3
 "Άγιος Βιτάλιος 46, 50 σημ. 5, 63 σημ. 1, 178, 180, 181, 181 σημ. 3
 Βαπτιστήριον τῶν Ὁρθοδόξων 171
 Μουσσελιό τῆς Γάλλας Πλακιδίας 181 σημ. 2
 Παναγία δεομένη, ψηφιδωτό ἀπὸ τὴν Ursiana στὸ Museo Arcivescovile 163 σημ. 4
- ψηφιδωτὰ ἀπὸ τὴν Ursiana στὸ Museo Arcivescovile 138, 163 σημ. 4
- Ριτζάνοι 'Οξυλίθου Εὐβοίας
 "Άγιος Νικόλαος 207, 213
- Ρόδος
 "Άγιος Γεώργιος Βάρδας 133
- Ρώμη
 Κατακόμβη Κομοδύλλης, παρεκκλήσιο 'Αγίων Φήλικος καὶ 'Αδαούκου 144
 Santa Agnese 23, 171 σημ. 3
 Santa Croce in Gerusalemme 138
 Santa Maria Antiqua 143 σημ. 4, 152 σημ. 1, 171
 Santa Maria Maggiore 141 σημ. 6
 Ρωσίας τοιχογραφίες 65 σημ. 2
- Σαμαρίνα Μεσσηνίας (Καλογερόβραχη)
 Ζωδόχος Πηγῆ 25, 27, 29, 69 σημ. 2, 137, 147, 148 σημ. 2
- Σάν Μπιάτζιο (San Biagio), Καστελλαμάρε (Castellamare)
 ἐκκλησία 143 σημ. 4
- Σάντ 'Αντζελο ἰν Φόρμις (Sant Angelo in Formis), Κάπουα (Capua)
 ἐκκλησία 51 σημ. 2
- Σαντορίνη
 Πισκοπή ἢ Παναγία τῆς Γωνιάς 60 σημ. 8
- Σέρραι
 Παλαιὰ Μητρόπολις 138
- Σικελίας ψηφιδωτὰ 81 σημ. 1
- Σινᾶ
 Μονή 'Αγίας Αἰκατερίνης 137, 171 σημ. 3
- Σκλαβοπούλα Σελίνου Κρήτης
 "Άγιος Γεώργιος 24 σημ. 2
- Σογκανλί (Soganli) Καππαδοκίας
 'Αγία Βαρβάρα 57, 60 σημ. 8, 88 σημ. 3
 Καραμπάς Κιλισέ (Karabas Kilisse) 58 σημ. 2, 60 σημ. 8, 166 σημ. 3
- Σοπότσανη (Sopocani)
 Μονή 'Αγίας Τριάδος 82 σημ. 4, 188 σημ. 2
- Σπηλιές Εὐβοίας
 'Οδηγήτρια 213-214
- Στάραγια Λαντόγκα (Staraya Ladoga)
 "Άγιος Γεώργιος 50
- Στουντένιτσα (Studenica)
 καθολικὸ τῆς Παναγίας 20 σημ. 1, 47, 85 σημ. 7
- Σουμμάγκα (Summaga), κοντὰ στὸ Portogruaro
 ἐκκλησία 140, 145
- Τζελάτι (Gelati) Γεωργίας
 Μονή Gelati 69, 145
- Τορβᾶ 'Ερμιόνης
 "Άγιος 'Ιωάννης ὁ Θεολόγος 199, 207, 208

Τορτσέλλο (Torcello) Βενετίας
 Μητρόπολη 23, 145, 161 σημ. 2, 162 σημ. 3, 164
 σημ. 2, 166 σημ. 4, 166 σημ. 5
 Τραπεζούς
 'Αγία Σοφία 45, 46, 120 σημ. 1
 Τριέστι (Trieste)
 "Άγιος 'Ιούστος 145 σημ. 2
 Τρίκιωμο Κύπρου
 Παναγία 44, 188 σημ. 2
 Τσαλεντζίχα (Calendzicha) Γεωργίας
 εκκλησία 90 σημ. 2
 Τσαουσίν (Çavuşin) Καππαδοκίας
 "Άγιος 'Ιωάννης 60 σημ. 8
 Περιστερώνας (Pigeonnier) 26, 71 σημ. 2
 Τσεφαλού (Cefalu) Σικελίας
 Μητρόπολη 32 σημ. 3, 33 σημ. 4, 50, 77 σημ. 4,

115 σημ. 3, 145, 152 σημ. 2, 155, 156, 157,
 165, 167 σημ. 1

Φιλεττίνο (Filettino)
 "Άγιος Νικόλαος 214, 215 σημ. 3
 Φριλιγγιάνικα Κυθήρων
 "Άγιοι 'Ανάργυροι 35 σημ. 2, 150, 210
 Χαλιδού, κοντά στο Λιόπεσι (Παιανία) 'Αττικής
 "Άγιος Νικόλαος 213
 Χίος
 Νέα Μονή 72 σημ. 2, 75 σημ. 1
 Χρύσαφα Λακωνίας
 Χρυσάφτισσα 134 σημ. 3, 136 σημ. 6, 147 σημ.
 4, 207, 208
 Ψαχνά Εύβοιας
 "Άγιος 'Ιωάννης ο Καλυβίτης 213

Β. Φορητές εικόνες κατά τόπους και κατά συλλογές

'Αθήναι, Συλλογή Ζαχαρίου, και Λένινγκραντ, Ermitage
 εικόνα 'Εγέρσεως του Λαζάρου και εικόνα Μετα-
 μορφώσεως από τὸ "Άγιον "Όρος 172 σημ. 5
 'Αθήναι, Συλλογή Λοβέρδου
 εικόνα 'Αγίου 'Ιωάννου Θεολόγου 166
 Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo
 Sacro
 κιβωτίδιο με εικονίδια γραπτά από τὰ Sancta San-
 ctorum τοῦ Λατερανῶ 189 σημ. 4
 σταυροθήκη με εικονίδια από σμάλτο από τὰ Sancta
 Sanctorum τοῦ Λατερανῶ 60 σημ. 8
 σταυροθήκη με παράσταση γραπτή Σταυρώσεως
 και 'Αγίου 'Ιωάννου Χρυσοστόμου από τὰ Sancta
 Sanctorum τοῦ Λατερανῶ 162 σημ. 4
 Βενετία, "Άγιος Μῆρκος
 Madonna Nicoreia 14 σημ. 2
 Βουδαπέστη
 πίναξ Σταυρώσεως (Venturi V, 1907, εἰκ. 13) 69
 σημ. 3
 Κίεβο, Μουσείο Λαύρας
 εικόνα 'Αγίου Σάββα 22
 εικόνα Δεήσεως 147 σημ. 4
 Λένινγκραντ, Ermitage
 εικόνα 'Αγίου Γρηγορίου 21
 εικόνα 'Αναστάσεως ὑμολογιακοῦ τύπου 94
 Λένινγκραντ: Ermitage, και 'Αθήναι, Συλλογή Ζαχαρίου
 εικόνα Μεταμορφώσεως και εικόνα 'Εγέρσεως τοῦ
 Λαζάρου από τὸ "Άγιον "Όρος 172 σημ. 5

Λευκωσία, Συλλογή Φανερωμένης
 εικόνα 'Αποστόλου Παύλου 161 σημ. 2

Μόσχα, Καθεδρικός Ναός τῆς Κοιμήσεως
 εικόνα 'Αγίου Γεωργίου 142
 Μπολόνια (Bologna), Accademia
 εικόνα Γεννήσεως ἀριθ. 316 144

Παρίσι, Λουβρο
 ψηφιδωτή Μεταμόρφωση 165

Σάν Τζεμινιάνο (San Gemignano), Πανακοθήκη
 σταυρός ζωγραφισμένος 73 σημ. 5

Σινῶ
 εικόνα 'Αγίου Γεωργίου (Σωτηρίου 167) 77 σημ. 1,
 142
 εικόνα 'Αγίου Γεωργίου (Σωτηρίου 169) 77 σημ. 1
 εικόνα 'Αγίου Γρηγορίου Θεολόγου 20 σημ. 4
 εικόνα 'Αγίου Εὐθυμίου 14 σημ. 2
 εικόνα 'Αναλήψεως (Σωτηρίου 17) 147 σημ. 4
 εικόνα Εὐαγγελισμοῦ (Weitzmann, Verkundigungs-
 ikone) 49 σημ. 2, 126 σημ. 1
 εικόνα Παναγίας Κυριότισσας με 'Αγίους Θεοδόσιο
 και Θεόγνιο 14 σημ. 2, 16
 εικόνα Σταυρώσεως (Σωτηρίου 64) 69 σημ. 2, 147
 σημ. 4
 εικόνες ἐπιστυλίου τέμπλου (Σωτηρίου 87-94) 69
 σημ. 1, 69 σημ. 2
 εικόνες ἐπιστυλίου τέμπλου (Σωτηρίου 95-102) 104,
 109

εξάπτυχο με θαυματουργές εικόνες τῆς Θεοτόκου
καὶ σπηγές θαυμάτων καὶ Παθῶν τοῦ Χριστοῦ
(Σωτηρίου 146-149) 198 σμ. 5
τετραπτυχο με τὸ Δωδεκάορτο (Σωτηρίου 76-79)
50, 58, 60, 60 σμ. 6, 84 σμ. 2, 84 σμ.

3, 99 σμ. 1, 147 σμ. 4, 154, 160-161, 161,
210

Φλωρεντία, Bargello
εἰκόνα Χριστοῦ ψηφιδωτῆ 39 σμ. 2, 40

Γ. Χειρόγραφα κατὰ τόπους καὶ κατὰ βιβλιοθήκες

Ἅγιον Ὄρος

Βατοπεδίου 456, Μεγάλοι Πατέρες 25 σμ. 2
Βατοπεδίου 610, Τετραβάγγελο 64 σμ. 1, 72 σμ.
2, 73 σμ. 4
Βατοπεδίου 761, Ψαλτήριο 81 σμ. 3
Διονυσίου 4, Τετραβάγγελο 177, 179
Διονυσίου 12, Τετραβάγγελο 160 σμ. 2
Διονυσίου 34, Τετραβάγγελο 139
Διονυσίου 61, Ὀμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ 17,
90, 94 σμ. 5, 96 σμ. 5, 97, 203
Διονυσίου 587, Εὐαγγελιστάριο 49 σμ. 3, 56 σμ.
2, 64 σμ. 1, 77 σμ. 1, 81 σμ. 3, 90, 90
σμ. 5, 94, 96, 96 σμ. 5, 97, 200, 201, 202
203, 204, 205, 206
Διονυσίου 588, Τετραβάγγελο 137
Ἐσφιγμένου 14, Μηνολόγιο 64 σμ. 1, 67, 83
Ἰβήρων 1, Εὐαγγελιστάριο 81 σμ. 3, 96, 99, 100,
100 σμ. 1, 126 σμ. 1, 200, 202
Ἰβήρων 56, Τετραβάγγελο 69 σμ. 2, 70 σμ. 1
Ἰβήρων 463, μυθιστόρημα Βαριλάμ καὶ Ἰωάσαφ
82, 104, 108
Καρακάλου 37, Τετραβάγγελο 138
Κουτλουμουσίου 61, Εὐαγγελιστάριο 126 σμ. 1,
138
Μεγίστης Λαύρας, Εὐαγγελιστάριο Σκευοφυλακίου
55, 57-66, 85, 88-94, 104, 113 σμ. 4, 134,
142 σμ. 4, 164, 200-204
Μεγίστης Λαύρας Δ 51, Μηνολόγιο 126 σμ. 1
Μεγίστης Λαύρας 2, εἰλητάριο λειτουργικὸ 60 σμ. 8
Παντελεήμονος 2, Εὐαγγελιστάριο 50 σμ. 4, 60
σμ. 6, 60 σμ. 8, 82, 99 σμ. 1, 101, 103,
107, 145, 200, 204
Παντελεήμονος 6, Ὀμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ
56-58, 66, 67 σμ. 3, 79 σμ. 2, 82, 97, 100,
145, 146, 189
Παντοκράτορος 6, Ψαλτήριο 71 σμ. 2, 76
Παντοκράτορος 49 (ἕδη Washington, Dumbarton
Oaks Collection 3), Ψαλτήριο καὶ Κανὴ Δια-
θήκη 49 σμ. 3, 50 σμ. 4
Ἄθηναι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη
Ἄθηνων 7 (9), Ψαλτήριο 51 σμ. 2, 52 σμ. 3,
81 σμ. 3, 104, 108, 134 σμ. 3, 138, 159,
161 σμ. 2

Ἄθηνων 56, Τετραβάγγελο 25
Ἄθηνων 57, Τετραβάγγελο 152 σμ. 1
Ἄθηνων 76, Τετραβάγγελο 51, 160 σμ. 2
Ἄθηνων 93, Τετραβάγγελο 71 σμ. 2, 138, 147
σμ. 4, 161 σμ. 2, 166 σμ. 1, 187
Ἄθηνων 163, Εὐαγγελιστάριο 79 σμ. 2
Ἄθηναι, Βυζαντινὸ Μουσεῖο
Βυζαντινοῦ Μουσεῖο 820, μέρος ἀπὸ τετραβάγγε-
λο 69 σμ. 1, 70 σμ. 1
Ἀλεξάνδρεια, Πατριαρχεῖο Ἀλεξάνδρειας
Πατριαρχείου Ἀλεξάνδρειας 35, Ψαλτήριο 47

Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana

Vat. Barb. Gr. 449, Τετραβάγγελο 51
Vat. Gr. 699, Κοσμάς Ἰνδικοπλεύστης 109
Vat. Gr. 747, Ὀκτάτευχος 75 σμ. 3
Vat. Gr. 1156, Εὐαγγελιστάριο καὶ Συναξάριο 78
σμ. 5, 81 σμ. 3, 88, 90 σμ. 3, 91, 92, 92
σμ. 3, 93-94, 104, 105 σμ. 3, 108-109, 147
σμ. 4, 152 σμ. 1, 164 σμ. 2, 165 σμ. 5,
166 σμ. 5, 200, 201, 202, 205, 207
Vat. Gr. 1157, Εὐαγγελιστάριο 25 σμ. 2
Vat. Gr. 1162, Ὀμιλίες τοῦ Μοναχοῦ Ἰακώβου
τῆς Μονῆς Κοκκινόβαφου 83, 105 σμ. 2, 184,
213
Vat. Gr. 1613, Μηνολόγιο Βασιλείου Β' 50 σμ.
4, 82, 95 σμ. 1, 96, 99 σμ. 1, 101 σμ. 3,
104, 104 σμ. 2, 104 σμ. 3, 105, 107, 116
σμ. 5, 141, 188, 188 σμ. 2, 189 σμ. 4,
201, 202, 203, 204, 212-213
Vat. Lat. 3225, Vergilius Vaticanus 77 σμ. 1
Vat. Lat. 3867, Vergilius Romanus 189 σμ. 4
Vat. Rossin. Gr. 251, Ἰωάννης τῆς Κλίμακος 47
Vat. Suppl. Gr. 75, Τετραβάγγελο 25 σμ. 2
Urb. Gr. 2, Τετραβάγγελο 53, 60 σμ. 8, 64
σμ. 1, 67, 184, 200, 213
Βενετία, Biblioteca Nazionale Marciana
Marc. Gr. Z 540 (557), Τετραβάγγελο 60 σμ.
8, 64, 66, 93, 129 σμ. 4, 152, 165-166, 172,
186, 210, 210-211, 212
Marc. Gr. II 113 (565), Ψαλτήριο 14 σμ. 2, 15,
50, 139, 142, 147 σμ. 4, 160, 161, 162, 165
σμ. 5

- Marc. Gr. 17, Ψαλτήριο Βασιλείου Β' 137, 213
 Marc. Gr. 479, Ψευδο-Όππιανού Κυνηγετικά 77
 σημ. 1
- Βενετία, San Lazzaro (Μονή Mekhitharistes)
 Mekhitharistes 1635, Τετραβάγγελο 69 σημ. 1
- Βιέννη, Österreichische Nationalbibliothek
 Vindob. Suppl. Gr. 50, Τετραβάγγελο 163
 Vindob. Suppl. Gr. 52, Καινή Διαθήκη 51
 Vindob. Suppl. Gr. 128, Καινή Διαθήκη 210
 Vindob. Theol. Gr. 31, Γένεση τῆς Βιέννης 83
 σημ. 4
- Ίεροσόλυμα, Πατριαρχεῖο
 Τάφου 14, Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ 51, 58,
 59 σημ. 3, 60 σημ. 6, 79 σημ. 2, 81 σημ. 3,
 88, 92, 92 σημ. 3, 93, 99 σημ. 1, 147 σημ. 4
 Τάφου 47, Ἀπόστολος 81 σημ. 3
- Κέμπριτζ Μασσαχουσέτης (Cambridge, Mass.), Πα-
 νεπιστήμιον Χάρβαρντ (Harvard), Houghton Library
 Harvard Gr. 3, Ψαλτήριο 147 σημ. 4
- Κωνσταντινούπολη, Οἰκουμενικὸν Πατριαρχεῖο
 Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου 3, Τετραβάγγελο 57,
 99 σημ. 1
- Λένινγκραντ, Κρατικὴ Δημόσια Βιβλιοθήκη
 Leningrad 105, Εὐαγγέλιον τοῦ Karahissar 69 σημ. 1,
 69 σημ. 2
- Petropolitanus 21, Εὐαγγελιστάριον 89 σημ. 3
- Λέυντεν (Leyden), Βιβλιοθήκη τοῦ Πανεπιστημίου
 Leyden Gron 137, Τετραβάγγελο 49 σημ. 4
- Λονδίνο, British Museum
 B.M. Additional 11870, Συμειῶν Μεταφραστῆς 50
 B.M. Additional 19352, Ψαλτήριο 71 σημ. 2, 76
 Egerton 1139, Ψαλτήριο τῆς Μελισάνδης 49, 50,
 50 σημ. 4, 60 σημ. 2, 64 σημ. 1, 66, 67, 71
 σημ. 2, 73 σημ. 4, 78, 99 σημ. 1, 147 σημ. 4,
 148, 149, 178, 179, 207, 208, 209
 Harley 1810, Εὐαγγελιστάριον 49 σημ. 4, 81 σημ.
 2, 84 σημ. 3
- Μελβούρνη, National Gallery of Victoria
 Εὐαγγέλιον Μελβούρνης, Τετραβάγγελο 15, 15 σημ. 2
- Μικρογραφίες ἐποχῆς Καρολίγγου 71 σημ. 2
- Μόσχα, Ἱστορικὸν Μουσεῖο
 Ἱστορικοῦ Μουσείου Μόσχας Add. Gr. 128, Ψαλ-
 τήριον Chloudov 71 σημ. 2, 76, 87, 88, 88 σημ.
 3, 89
 Ἱστορικοῦ Μουσείου Μόσχας 382 (9), Μηνολόγιον
 104, σημ. 1
- Vlad. 146 (Sabba 61), Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιαν-
 ζηνοῦ 82
- Νέα Ὑόρκη, New York Public Library
 Ψαλτήριο Spencer (πρῶν Ἁγίου Ὁρους, ἀγνώ-
 στοῦ μονῆς ἀριθ. 528) 147 σημ. 4, 177, 179
- Ὁμάδα χειρογράφων Rockefeller-McCormick 138,
 147 σημ. 4, 149, 177, 179
- Ὁμάδα χειρογράφων Vatic. Gr. 1162 (Ὁμιλίες Μονα-
 χοῦ Ἰακώβου Μονῆς Κοκκινόβαφου) καὶ Urbin.
 Gr. 2 (Τετραβάγγελο) 65 σημ. 2, 184
- Ὁξφόρδη, Bodleian Library
 Barocci 201, Ἰδὼβ 189 σημ. 4
 Cromwell 15, Τετραβάγγελο 25 σημ. 2
 Ebnerianus (Auct. T. Inf. 1. 10), Καινή Διαθήκη
 83, 83 σημ. 5
- Ὁξφόρδη, New College
 New College 44 165
- Οὐάσιγκτον, Dumbarton Oaks Collection
 Dumbarton Oaks Collection 3 (πρῶν Ἁγίου
 Ὁρους, Παντοκράτορος 49) 49 σημ. 3, 50
 σημ. 4
- Παλέρμο, Museo Nazionale
 Palermo Fondo Museo 4, Καινή Διαθήκη καὶ Ψαλ-
 τήριον 138, 166 σημ. 1, 166 σημ. 4
- Παρίσι, Bibliothèque Nationale
 Coislin 79, Ὁμιλίες Ἰωάννου Χρυσοστόμου 17, 213
 Coislin 239, Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ 79
 σημ. 2, 81 σημ. 3, 105 σημ. 3, 108, 109
 Paris. Gr. Suppl. 612, Τετραβάγγελο 160 σημ. 7
 Paris. Gr. 20, Ψαλτήριο 88 σημ. 3, 94
 Paris. Gr. 54, Τετραβάγγελο 64 σημ. 1
 Paris. Gr. 74, Τετραβάγγελο μὲ ἐκτενὴ εἰκονο-
 γραφίην 51, 58, 59 σημ. 3, 60 σημ. 8, 71 σημ.
 2, 83, 85, 88 σημ. 3, 94, 129 σημ. 4, 174 σημ.
 5, 200, 202
 Paris. Gr. 510, Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ
 162 σημ. 4, 178, 198
 Paris. Gr. 533, Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ
 99 σημ. 3
 Paris. Gr. 543, Ὁμιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ
 64 σημ. 1
 Paris. Gr. 580, Μηνολόγιον 77 σημ. 1
- Πάρμα, Biblioteca Palatina
 Parm. Palat. 5, Τετραβάγγελο 72 σημ. 2, 78 σημ.
 5, 84 σημ. 3, 108
- Πρίνστον (Princeton N.J.) Princeton University,
 Scheide Library
 Princeton, Scheide Lib. Cod. M 1 (ἄλλοτε Μονῆς
 Προδρόμου Σερράν), Τετραβάγγελο 25
- Ροσσάνο (Rossano), Ἀρχιεπισκοπὴ
 Εὐαγγέλιον τοῦ Rossano 152 σημ. 1

Σικάγο, University Library

Chicago University Library 965 η Chicago 2400
ή Rockefeller-McCormick New Testament,
Καινή Διαθήκη 69 σημ. 2, 72 σημ. 2, 138,
147 σημ. 4, 149, 177, 179 σημ. 2, 189
σημ. 4

Σινᾶ

Σινᾶ 204, Εὐαγγελιστάριο 161 σημ. 2, 166 σημ. 3

Τιφλίς (Tbilisi) Μουσείο Καλῶν Τεχνῶν τῆς Σοσια-
λιστικῆς Σοβιετικῆς Δημοκρατίας τῆς Γεωργίας
Εὐαγγέλιο τοῦ Gelati, Τετραβάγγελο 69 σημ.
1, 69 σημ. 2, 84 σημ. 3, 147 σημ. 4, 174
σημ. 5

Δ. Ἔργα μικροτεχνίας κατὰ τόπους καὶ κατὰ βιβλιοθήκες

Ἄοστα (Aosta), Μητρόπολις

Δίπτυχο τοῦ Πρώβου 116 σημ. 6

Βαλτιμόρη (Baltimore), Walters Art Gallery

ελεφάντινο πλακίδιο με παράσταση Γεννήσεως 60
σημ. 8

Βατικανόν, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo

Sacro

κιβωτίδιο με εικονίδια γραπτά ἀπὸ τὰ Sancta San-
ctorum τοῦ Λατερανοῦ 189 σημ. 4

σταυροθήκη με εικονίδια ἀπὸ μάλτο ἀπὸ τὰ Sancta
Sanctorum τοῦ Λατερανοῦ 60 σημ. 8

σταυροθήκη με παράσταση γραπτῆ Σταυρώσεως
καὶ Ἁγίου Ἰωάννου Χρυσόστομου ἀπὸ τὰ Sancta
Sanctorum τοῦ Λατερανοῦ 162 σημ. 4

Βέρντεν (Werden), Θησαυρὸς τῆς Μητροπόλεως
(Domschatz)

πυξίδα ελεφάντινη τοῦ Werden 144

Βερολίνο, Staatliche Museen

ελεφάντινο πλακίδιο Ἁγίου Τεσσαράκοντα, ἀριθ. 547
178

ελεφάντινη Σταύρωση, ἀριθ. 581 74

ελεφάντινα γλυπτά ποὺ εικονίζουν τὴ Σταύρωση 73
σημ. 5

ελεφάντινα δίπτυχα ὑπατικά 178, 180

Ἐρεβάν (Erevan), Matenadaran

Στάχωση τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Etchmiadzin 144

Κλήβλαντ, Ὀχάιο (Cleveland, Ohio), Cleveland
Museum of Art

ὕφαντὴ εικόνα τῆς Παναχίας 16 σημ. 2

Φλωρεντία, Biblioteca Medicea Laurentiniana

Laurent. Plut. I 56, Εὐαγγέλιο τοῦ Rabbula 35
σημ. 2, 71 σημ. 2, 189 σημ. 4

Laurent. Plut. VI 23, Τετραβάγγελο με ἐκτενὴ εἰ-
κονογράφηση 71 σημ. 2, 85, 200, 202

Laurent. Plut. VII 32, Ὁμιλίαι Γρηγορίου Να-
ζιανζηνοῦ 79 σημ. 2

Φλωρεντία, Biblioteca Riccardiana

Riccardiana 323, Ψαλτήριο 64 σημ. 1

Χάρβαρντ (Harvard University), Cambridge, Mass.,
Houghton Library

Harvard Gr. 3, Ψαλτήριο 147 σημ. 4

Ψαλτήρια 113 σημ. 4

Λονδίνο, British Museum

ελεφάντινο ἀνάγλυφο Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ 180
σημ. 3

ελεφάντινα πλακίδια τῆς πρώην Συλλογῆς Maskell
71 σημ. 2, 178, 180 σημ. 1

Λονδίνο, Victoria and Albert Museum

ελεφάντινη Σταύρωση 71 σημ. 2

ελεφάντινο πλακίδιο τῶν Συμμάχων ἀπὸ τὸ δίπτυ-
χο Symmachorum-Nicomachorum 147 σημ.
4, 181

Μαδρίτη, Academia de la Historia

Δίσκος τῆς Μαδρίτης 147 σημ. 4

Μιλάνο, Museo Civico d'Arte, Castello Sforzesco

ελεφάντινη Ἀνάσταση (οἱ Μυροφόρες πρὸ τοῦ Μνή-
ματος) 178, 180

Μπόμπιο (Bobbio), Museo di San Colombano

εὐλογία τοῦ Bobbio, ὑπ' ἀριθ. 20 109

Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum of Art

ἀσημένια πιάτα τῆς Κύπρου με ἀνάγλυφες σκηνὲς
ἀπὸ τῆ ζωῆ τοῦ Δαβὶδ, ἀριθ. 17.190.397,
17.190.399 καὶ 17.190.396 46, 77 σημ. 1, 126
σημ. 1.

Παρίσι, Cabinet des Médailles

ελεφάντινο τρίπτυχο με τὴ Σταύρωση 73, 73 σημ. 5

Ραβέννα, Museo Arcivescovile

Καθέδρα τοῦ Μαξιμιανῶ 144

Ἐφάσματα κοπτικά 126 σημ. 1

Ε. Διάφορα κατά τόπους

- Ἀθήναι, Συλλογή Γ' Ἐφορείας Κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων, Ἄρεως 3
κράνος βοιωτοურγῆς (ἀρχαῖο) 75 σημ. 4
- Βενετία
Casa Zane 80 σημ. 2
Casa dei Polo, Corte del Milion 80 σημ. 2
Κοσμικὰ κτήρια 13ου αἰῶνος 80
Palazzo Bosso, San Toma 80 σημ. 2
Palazzo Falier, Santi Apostoli 80 σημ. 2
- Βενετία, Ἅγιος Μάρκος
Ἀνάγλυφο Ἀγίων Ἀναργύρων 101 σημ. 2
- Βενετία, Museo Civico Correr
κάσσα τῆς Beata Giuliana 15 σημ. 2
- Βιέννη, Kunsthistorisches Museum
κύλιξ ἐρυθρόμορφῆ, ἀριθ. 3695 165
- Θεσσαλονίκη
κοσμικὰ κτήρια 80
- Κωνσταντινούπολις
κοσμικὰ κτήρια 80
- Λονδίνο, British Museum
Ἀνάγλυφο Ἀρχελάου Πιρήνης 189 σημ. 4
- Μάνη
Ἐπιγραφεὶς τοῦ Σπανῆ στὸ Καμπινάρη καὶ Οἶτυλο 220
- Μεσσήνη Ἀρχαία (Μαυρομάτι)
ἄγαλμα ἱερείας 165
- Ὀλυμπία, Μουσεῖο
Νίκη τοῦ Παιωνίου 188 σημ. 3
- Πίζα, Βαπτιστήριο
ἀνάγλυφο Στωρώσεως 72 σημ. 1
- Ρώμη
Ἀψίδα τοῦ Κωνσταντίνου 185 σημ. 2
- Ρώμη, Museo Nazionale delle Terme
σαρκοφάγος ὑπ' ἀριθ. 112327 76
- σαρκοφάγοι παλααιοχριστιανικῆς 178, 180
- Τσαλεντζίχα (Calenzicha) Γεωργίας
ἐπιγραφή κτητορικῆ ἐκκλησίας 13ου αἰῶνος 90
σημ. 2

ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΑΓΕΣ*

Στό κείμενο

- Σελ. 27, στίχος 18: στο τέλος τῆς παραγράφου νὰ προστεθεῖ ἡ ἐξῆς σημείωση: Πρβ. τὴν ἐρμηνεία τῆς Hadermann-Misguich γιὰ τὰ Λαγουδερά (Hadermann-Misguich, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 278).
- Σελ. 35, στίχοι 21-22: ἀντί: Τὴν ἴδια ὀριζόντια γενική κίνηση παρουσιάζει τὸ ἀριστερὸ ἡμίχριο στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου¹, διάβαζε: Τὴν ἴδια ὀριζόντια γενική κίνηση, πὺ μετριάζεται ὁμως κυρίως ἀπὸ ὀριζόμενες χειρονομίες ἀποστόλων, παρουσιάζει τὸ ἀριστερὸ ἡμίχριο στὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου¹.
- Σελ. 82, στίχος 13: ἀντί: τοῦ Μηρολογίου τοῦ Βασιλείου Β' ἢ τοῦ χειρογράφου Μόσχας, διάβαζε: τοῦ Μηρολογίου τοῦ Βασιλείου Β', 10ου-11ου αἰ., ἢ τοῦ χειρογράφου Μόσχας.
- Σελ. 158, στίχος 5: μετὰ τὴ φράση: πράγμα ὄχι ἀδύνατο στὴ φύση, νὰ προστεθεῖ ἡ ἐξῆς σημείωση: Μάλιστα τὸ σύστημα αὐτὸ τῆς προβολῆς τοῦ ἀνετου σκέλους ἐφαρμόζεται καὶ στὴν ἀρχαιότητα, συγκεκριμένα σὲ ἀττικά ἔργα τοῦ 5ου αἰῶνα (τὴν πληροφορία αὐτὴ ὀφείλω στὸ Γενικὸ Ἐφορὸ Ἀρχαιότητων κ. Γεώργιο Δοντιᾶ).

Στις σημειώσεις

- Σελ. 14, σημ. 2, στίχος 12: ἀντί: πίν. 24, διάβαζε: πίν. 46. Σημ. 2 συνεχιζόμενη στὴ σελ. 15, στίχους 27-28: ἀντί: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἐθνους, 1979, διάβαζε: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἐθνους, 1979, Θ'.
- Σελ. 17, σημ. 2: νὰ προστεθεῖ: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἐθνους (1979), Θ', ἔγχρ. εἰκ. στὴ σελ. 61.
- Σελ. 17, σημ. 3: νὰ προστεθεῖ: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἐθνους (1979), Η', ἔγχρ. εἰκ. στὴ σελ. 223.
- Σελ. 18, σημ. 1: στο τέλος τῆς σημειώσεως νὰ προστεθεῖ: Hadermann-Misguich, Συνέδριο Ἀθηνῶν 1976, 278.
- Σελ. 20, σημ. 2, στίχος 1: ἀντί: σημ. 57, 60, διάβαζε: σημ. 59, 60.
- Σελ. 21, σημ. 4, στίχοι 1-2: ἀντί: Banck, USSR Collections (1966), πίν. 225-226, διάβαζε: Bank, Collections (1978), πίν. 237-238.
- Σελ. 25, σημ. 2, στίχος 4: ἀντί: Vat. Pius II Gr. 75, διάβαζε Vat. Suppl. Gr. 75.
- Σελ. 25, σημ. 4, στίχος 1: μετὰ τό: εἰκ. 4, νὰ προστεθεῖ: Καλοκύρης, Μελετήματα (1980), εἰκ. 166.
- Σελ. 27, σημ. 2, στίχοι 1-2: ἀντί: Καλοκύρης, Σάμαρι, ΕΕΘΣΑΠΘ 1972, πίν. 7α, διάβαζε: Καλοκύρης, Μελετήματα (1980), εἰκ. 166.
- Σελ. 30, σημ. 1, στίχος 1: ἀντί: CARDA, διάβαζε: CARDDA.
- Σελ. 31, σημ. 5, στίχος 1: ἀντί: Βελιάν, διάβαζε: Μπαλκιάμ. Στίχος 2: μετὰ τό: DOP 1975, 75 κέ., νὰ προστεθεῖ: καὶ 106 καὶ Thierry, Ayvali Kilisse, CArch 1965, 115.
- Σελ. 34, σημ. 1, στίχος 2: ἀντί: BYZANTION 1970, πίν. VII-VIII, διάβαζε: BYZANTION 1970, 144-145, 147, εἰκ. 8-7, 11-12-37, 38.
- Σελ. 50, σημ. 4: ἡ σημείωση νὰ ἀντικατασταθεῖ ὡς ἐξῆς: Ἀνάλογα παραδείγματα εὐαγγελισμῶν μὲ στατικές μορφές ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Buchthal (Latin Kingdom, 1957, 3) στὸ Ψαλτήριο τῆς Μεσοάνδης, 1131-1143 μ.Χ., τὸ Μηρολόγιο τοῦ Βασιλείου Β', 10ου-11ου αἰ., τὸ χειρόγραφο Παντελεήμονος 2, 12ου αἰ.,

* Γιὰ τίς προσθήκες καὶ ἀλλαγές εὐθύνεται ἀποκλειστικὰ ἡ συγγραφεὺς.

- καὶ τὸ Παντοκράτορος 49, 11ου αἰ. (ἔπου, παρ' ἑλο ποῦ τὰ πόδια τοῦ ἀγγέλου αἰωροῦνται στὸν ἀέρα, ἢ ἄλλ μορφῇ δὲν παρουσιάζεται κεννημένη).
- Σελ. 60, σμ. 8 συνεχιζόμενη στή σελ. 61, στίχο 15: ἀντί: εἰκ. 68, διάβαζε: εἰκ. 45· πρβ. καὶ Γέννηση Προδρόμου στὸ ἴδιο χειρόγραφο, Weitzmann, Studies, 1971, εἰκ. 271.
- Σελ. 61 σμ. 1, στίχος 1: ἀντί: Χατζηδάκη, διάβαζε: Χατζηδάκη.
- Σελ. 64, σμ. 1, στίχος 1: ἀντί: εἰκ. 41 καὶ 42, διάβαζε: εἰκ. 45 καὶ 46. Στίχος 5: ἀντί: Ikpari, διάβαζε: Iprari. Στίχος 8: ἀντί: Paris. Gr. 54 καὶ Paris. Gr. 551 (Millet, Recherches, 1916, εἰκ. 42 καὶ 41), διάβαζε: Βατοπεδίου 610 καὶ Paris. Gr. 543 (Millet, Recherches, 1916, εἰκ. 102 καὶ 43). Στίχος 16: νὰ προστεθεῖ: καὶ σὲ μία ἀρμενικὴ στάχωση στὰ Ἱεροσόλυμα (Millet, Recherches, 1916, εἰκ. 68).
- Σελ. 70, σμ. 3 συνεχιζόμενη στή σελ. 71, στίχο 3: ἀντί: (1055-1062 μ.Χ.), διάβαζε: (1042-1046 μ.Χ.).
- Σελ. 84, σμ. 4, στίχος 3: ἀντί: πίν. 3, διάβαζε: πίν. 5 καὶ 32.
- Σελ. 94, σμ. 2, στίχος 1: ἀντί: Banck, Collections (1977), πίν. 243, διάβαζε: Bank, Collections (1978), πίν. 243.
- Σελ. 96, σμ. 4, στίχος 1: μετὰ τό: εἰκ. 135, νὰ προστεθεῖ: καὶ Schweinfurth, Russische Malerei (1930), εἰκ. 48.
- Σελ. 99, σμ. 1, στίχοι 3-4: ἀντί: 10ου αἰ. (Weitzmann, Eleventh Century, Studies, 1971, εἰκ. 261), διάβαζε: 10ου-11ου αἰ. (Weitzmann, Eleventh Century, Studies, 1971, εἰκ. 261, καὶ Ševčenko, Menologium of Basil II, DOP 1962, 245).
- Σελ. 100, σμ. 3: ἡ σημείωση νὰ ἀντικατασταθεῖ ὡς ἐξῆς: Kitzinger, Palatina (1949), 275. Demus, Sicily (1949), 46, 119, 216-217. Beck, Palatina, BYZANTION 1970, 139.
- Σελ. 102, σμ. 4, στίχος 2: ἀντί: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1977), διάβαζε: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1979), Θ'.
- Σελ. 113 σμ. 5 στίχος 2: μετὰ τό: εἰκ. 1-11, νὰ προστεθεῖ: καὶ Dufrenne, Programmes Iconographiques de Mistra (1970), 21-23 49-50, 56, 63.
- Σελ. 116, σμ. 5, στίχος 4: ἀντί: πίν. 74a, διάβαζε: πίν. 74b.
- Σελ. 122 σμ. 1, στίχος 3: ἀντί: Kitzinger, Monreale (1960), 104, διάβαζε: Kitzinger, Monreale (1960), 92, 94-95, 104, 110.
- Σελ. 143, σμ. 4, στίχος 2: μετὰ τό: σ. 156, νὰ προστεθεῖ: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1979), Θ', ἔγχρ. εἰκ. στή σελ. 438.
- Σελ. 144, σμ. 3, στίχος 1: ἀντί: Strzygowski, Etchmiadjin Evangeliar (1891), πίν. 1, διάβαζε: Durnovo, Miniatures (1960), πίν. στή σελ. 8 (Γέννηση).
- Σελ. 160, σμ. 1, στίχοι 3-6: ἡ κανονικὴ σειρά τοῦ κειμένου εἶναι: Some of these plastic parts are like islands in a turbulent sea of folds, almost regularly shaped centres of an agitated movement. . . . These geometrical details do not, however, give the figures thea appearance of geometrical schemes. They are not static forms, but appear as rotating centres of spiral movements.
- Σελ. 174, σμ. 4, στίχος 3: ἀντί: tentatives nombreuses pour l'espace en profondeur, διάβαζε: tentatives. . . nombreuses pour rendre l'espace en profondeur.
- Σελ. 177, σμ. 3, στίχοι 1-2: ἀντί: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1979), διάβαζε: Χατζηδάκης, Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους (1979), Θ'.
- Σελ. 187, σμ. 1, στίχος 2: ἀντί: Some of the persons, διάβαζε: Some of the frescoe cycles.
- Σελ. 189, σμ. 4, στίχοι 1-2: ἀντί: πίν. 82-83, διάβαζε: σελ. 82-83.
- Οἱ παραπομπές στοὺς ἀριθμοὺς τῶν σελίδων τοῦ βιβλίου Demus, Sicily (1949), παρουσιάζουν μερικὰ λάθη, ποὺ ὀφείλονται σὲ κάποια σύγχυση κατὰ τὴ δακτυλογράφηση. Οἱ σωστὲς παραπομπές εἶναι ὡς ἐξῆς: Σελ. 20, σμ. 2: 324. Σελ. 64, σμ. 3: 357 καὶ 359. Σελ. 100, σμ. 4: 326. Σελ. 148, σμ. 2: 423. Σελ. 159 σμ. 1: 393, 397, 431, 436. Σελ. 160, σμ. 6: 435. Σελ. 164, σμ. 2: 127 καὶ 406. Σελ. 187, σμ. 1: 418, 420, 422. Σελ. 189, σμ. 2: 79 καὶ 343. Σελ. 215, σμ. 1: 407, 426, 427, 434. Σελ. 14, σμ. 1: νὰ καταργηθεῖ ἡ παραπομπὴ εἰς Demus, Sicily (1949).

Οί παραπομπές στις ανακοινώσεις Djurić και Hadermann-Misguich, Συνέδριο 'Αθηνών 1976, έγιναν με την άριθμηση τῆς πρώτης ἐκδόσεως. Με την άριθμηση τῆς δεύτερης ἐκδόσεως πρέπει νά αντικατασταθοῦν ὡς ἑξῆς: Γιά τὴν ανακοίνωση Djurić, Συνέδριο 'Αθηνών 1976: Σελ. 81, σημ. 1: 171. Σελ. 136, σημ. 3: 176-184. Σελ. 136, σημ. 6: 201. Σελ. 148, σημ. 4 συνεχιζόμενη στή σελίδα 149: 201. Γιά τὴν ανακοίνωση Hadermann-Misguich, Συνέδριο 'Αθηνών 1976: Σελ. 37, σημ. 1: 276. Σελ. 79, σημ. 2: 274-275. Σελ. 81, σημ. 1: 274-275. Σελ. 83, σημ. 1: 274. Σελ. 83, σημ. 4: 273-274. Σελ. 87, σημ. 1: 281. Σελ. 88, σημ. 4 συνεχιζόμενη στή σελ. 89: 281. Σελ. 113, σημ. 5: 279-280. Σελ. 116, σημ. 4: 279. Σελ. 118, σημ. 3: 279 καὶ 279-280. Σελ. 189, σημ. 4 συνεχιζόμενη στή σελ. 190: 272-273, 274, 282, 259.

Τέλος στίς σημειώσεις πρέπει νά προσθεθεῖ τὸ καινούργιο βιβλίο Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, Γεράκι (1981), με ἀντίστοιχη παραπομπή σὲ ἀριθμούς εἰκότων καὶ πινάκων ὡς ἑξῆς: Στή σελ. 27, σημ. 3, στίχο 5: με ἀριθ. εἰκ. 292, 338, 339. Στή σελ. 35, σημ. 1: με ἀριθ. εἰκ. 197 καὶ ἔγχρ. πίν. 56. Στή σελ. 42, σημ. 2: με ἀριθ. εἰκ. 197, 199 καὶ ἔγχρ. πίν. 56-57. Στή σελ. 57, σημ. 2, στίχο 1: με ἀριθ. εἰκ. 207-208 καὶ νά αντικαταστήσει τὸ Millet, Recherches (1916), εἰκ. 66. Στή σελ. 78, σὸ τέλος τῆς σημειώσεως 3, νά προσθεθεῖ: Πρβ. ἐπίσης τὴν Εὐαγγελίστρια Γερακίου (Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, Γεράκι, 1981, εἰκ. 211). Στή σελ. 93, σημ. 4: με ἀριθ. εἰκ. 203. Στή σελ. 214, σημ. 1, στίχο 2, μετὰ τὸ Κουνουπιώτου, Γεράκι, AAA 1971, εἰκ. 4, 5: με ἀριθ. εἰκ. 139-211 καὶ ἔγχρ. πίν. 49-67.

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ

Σελ. 1, στίχος 19: ἀντί: corone, διάβαζε: Corone.

Σελ. 1, στίχος 24: ἀντί: Judices, διάβαζε: judices.

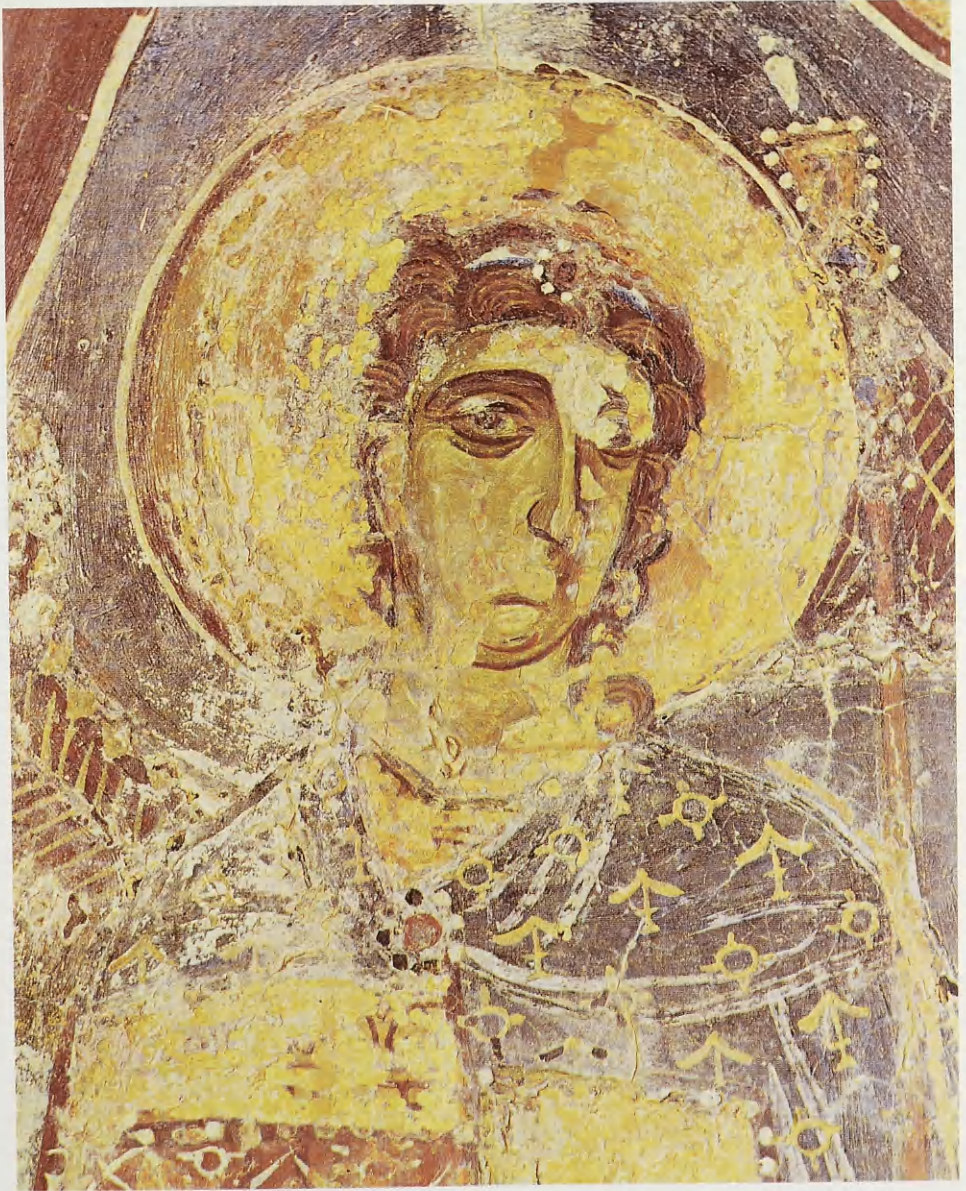
Σελ. 16, στίχος 13: ἀντί: Οἱ στάσεις, διάβαζε: Ἡ στάση.

Σελ. 81, σημ. 3, στίχος 12: ἀντί: ἀποκλείουν, διάβαζε: ἀποκλίνουν.



Ἡ Παναγία τῆς ἁψιδας.

B



Ὁ ἀριστερός ἄγγελος τῆς ἀψίδας.



Η Στραπόση.



Τὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους ἀπὸ τῆ Γέννηση.



Τὸ ἀνατολικὸ μέρος τῆς ἐκκλησίας, Παναγία Κυριώτισσα δορυφορούμενη ἀπὸ δύο ἀγγέλους.
 Ἱεράρχης, Κτητορικὴ ἐπιγραφή, Ποδέα. Ἅγιο Μανθῆλιο, Ἡγεμόνες ἀγγελοὶ τῆς Ἀναλήψεως.
 Εὐαγγελισμοὺς.



11 Η αναζήτηση Κυριότισσα της άψιδας δορυφορούμενη από δύο άγγελους.



Ὁ ἀριστερός ἄγγελος τῆς ἀψίδας.



Ἡ Παναγία τῆς ἁψίδας.



Γεράρχης πῆς ἀψίδας, Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος, ὁ Θεολόγος, καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.



Η κτητορική επιγραφή.



Τὸ ἀριστερὸν ἡμιχόριο τῆς Ἀναλήψεως (βόρειος τοῖχος).



Ὁ ἀριστερός ἡγεμὼν ἄγγελος τῆς Ἀναλήψεως.



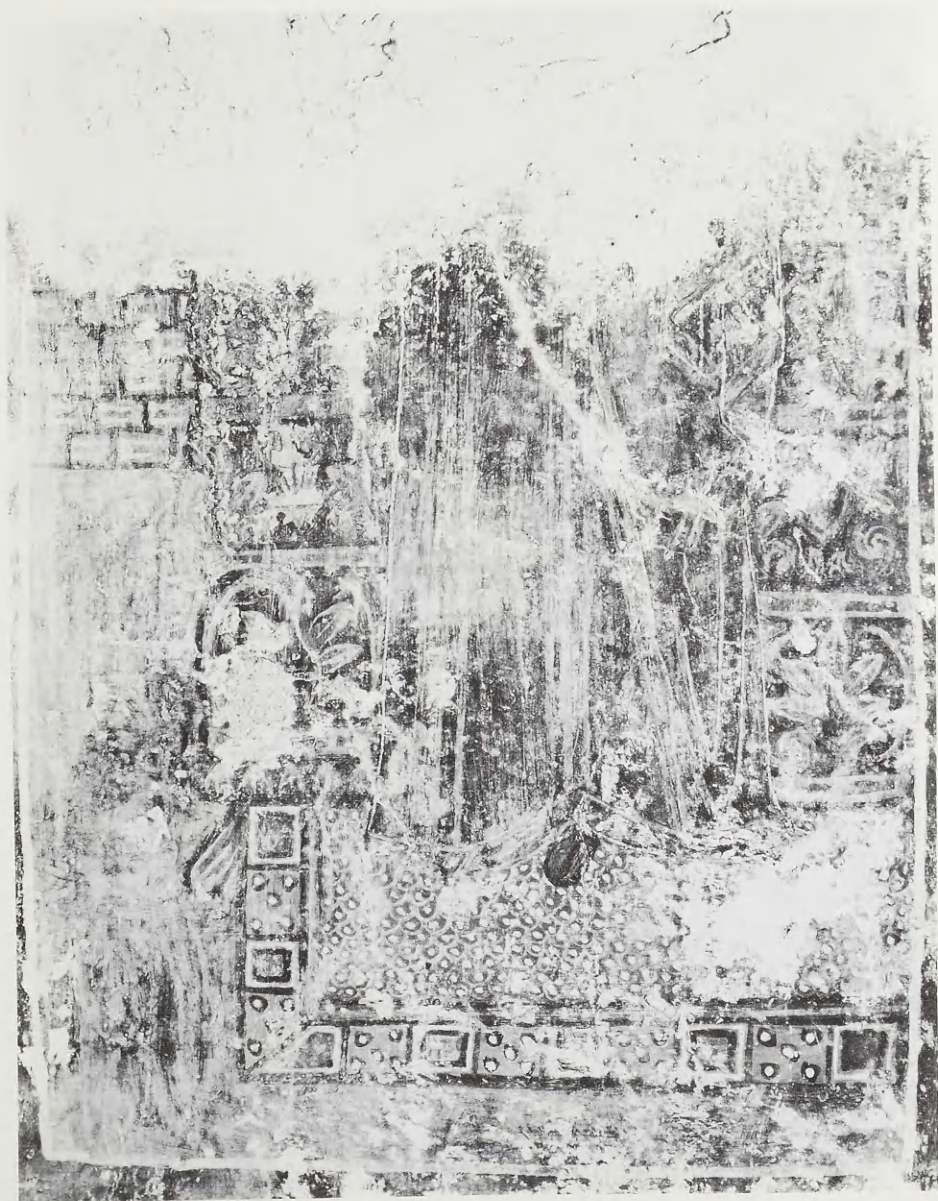
Ἡ ἀνατολική καμάρα μὲ τὴν Ἀνάστησιν. Στὸν ἀνατολικὸν τοῖχο τὸ Ἅγιο Μωδύλιο καὶ οἱ ἠγεμόνες ἔργεδοι. Ἐπὶ τῆς Ἀναλήψεως.
 Στὴν ἀψίδα ἡ Παναγία Κυριώτισσα δορυφορούμενη ἀπὸ δύο ἀγγέλους.



Τὸ δεξιὸ ἡμιχόριο τῆς Ἀναλήψεως (νότιος τοῖχος).



Ο Χριστός επί τῆς Ἀναλήψεως.



Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.



Ἡ Στάβωσσι.



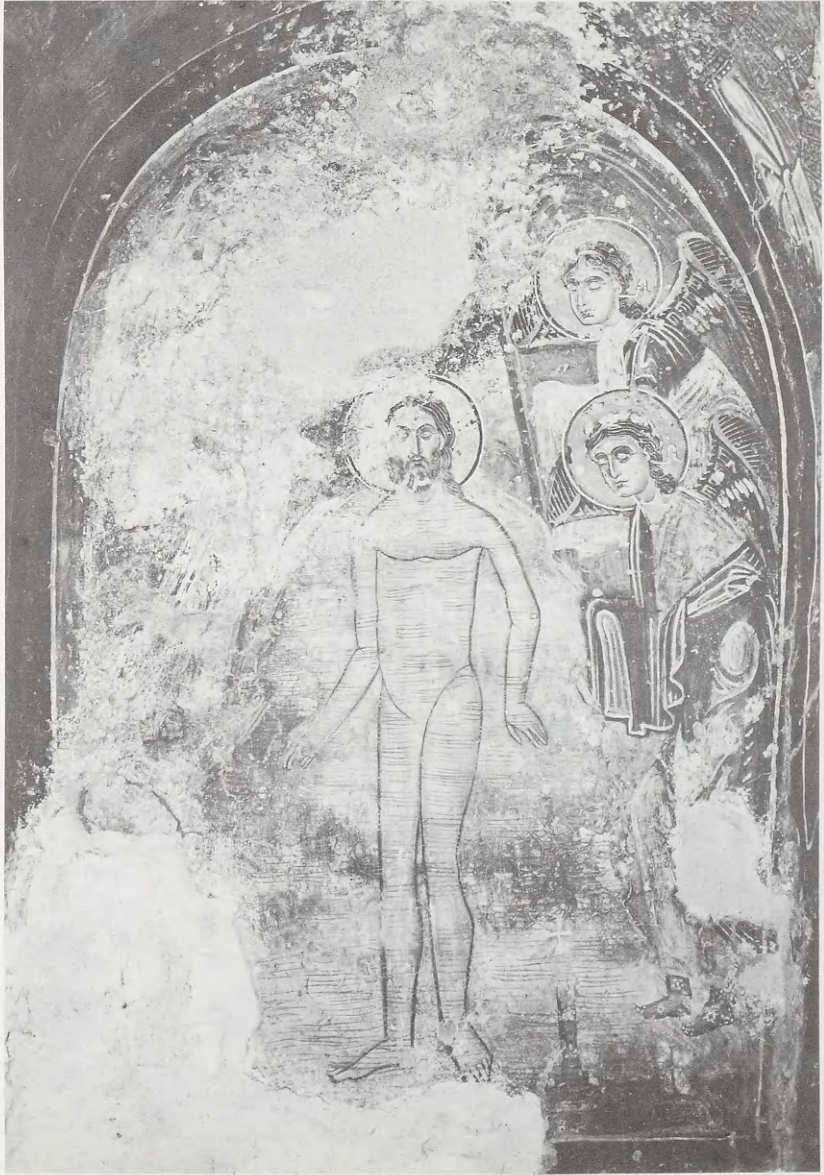
Ο Αρχάγγελος Ουριήλ και δύο τετράμορφα κάτω από τη βάση του τροίλου.



Ἡ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ.



Ἡ Ἀνάσταση.



Ἡ Βάντιση.



Ἡ Γέννησι τοῦ Προδρόμου.



Ὁ Ἅγιος Δαμιανός.



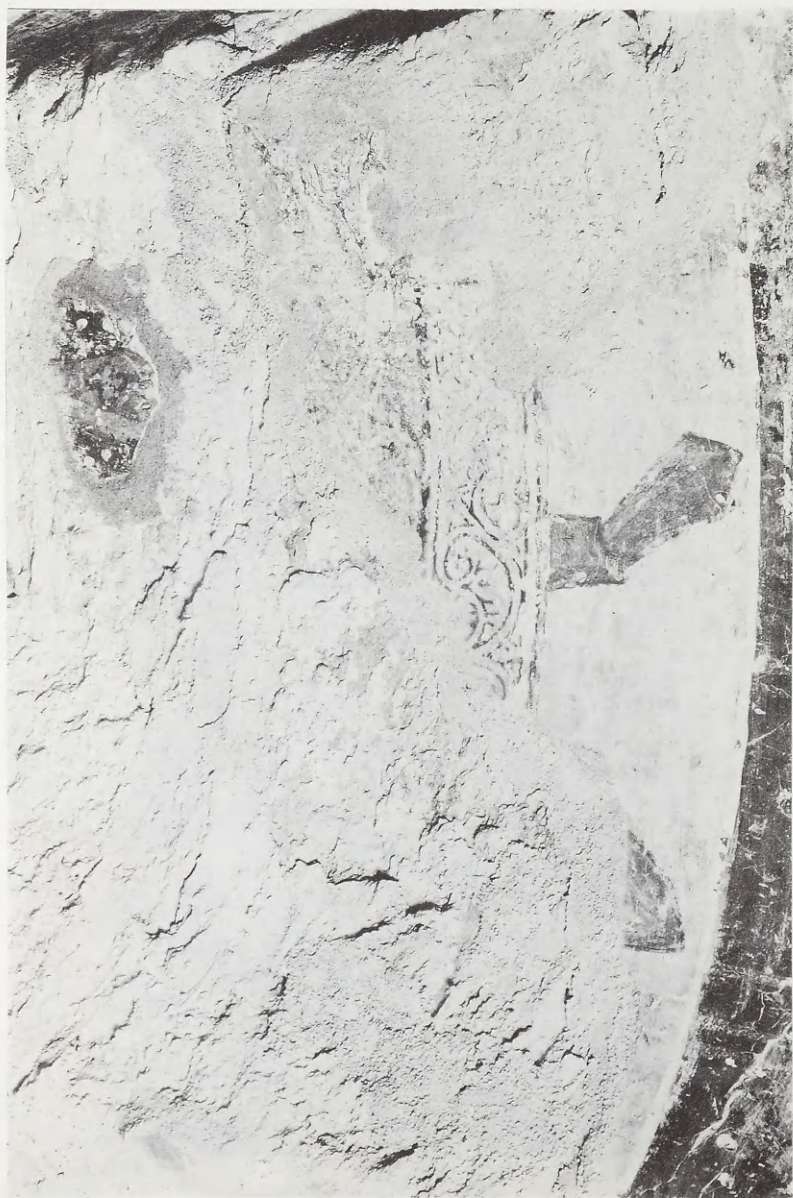
Ὁ Ἅγιος Κοσμάς.



Ὁ Δίκαιος Ζαχαρίας.



Ἡ Ἁγία Ἐλισάβετ.



Ὁλόσωμη μορφή στη σπηλιόνη τοῦ τρούλλου.



Όλοσήμερη μισρή στη σφενδόνη του τρούλλου.



Ὁ Ἄγγελ ἀπὸ τὴν Ἀνάστασι.



Ὁ Ἀπόστολος Θωμᾶς ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη.



Ὁ Ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ἀπὸ τὸν κύλινδρο τῆς Ἀψίδας.



Γυναικεία μορφή από τη Γέννηση του Προδρόμου.



Ὁ Δίκαιος Ἰωσήφ ἀπὸ τῆς Γέννησις.



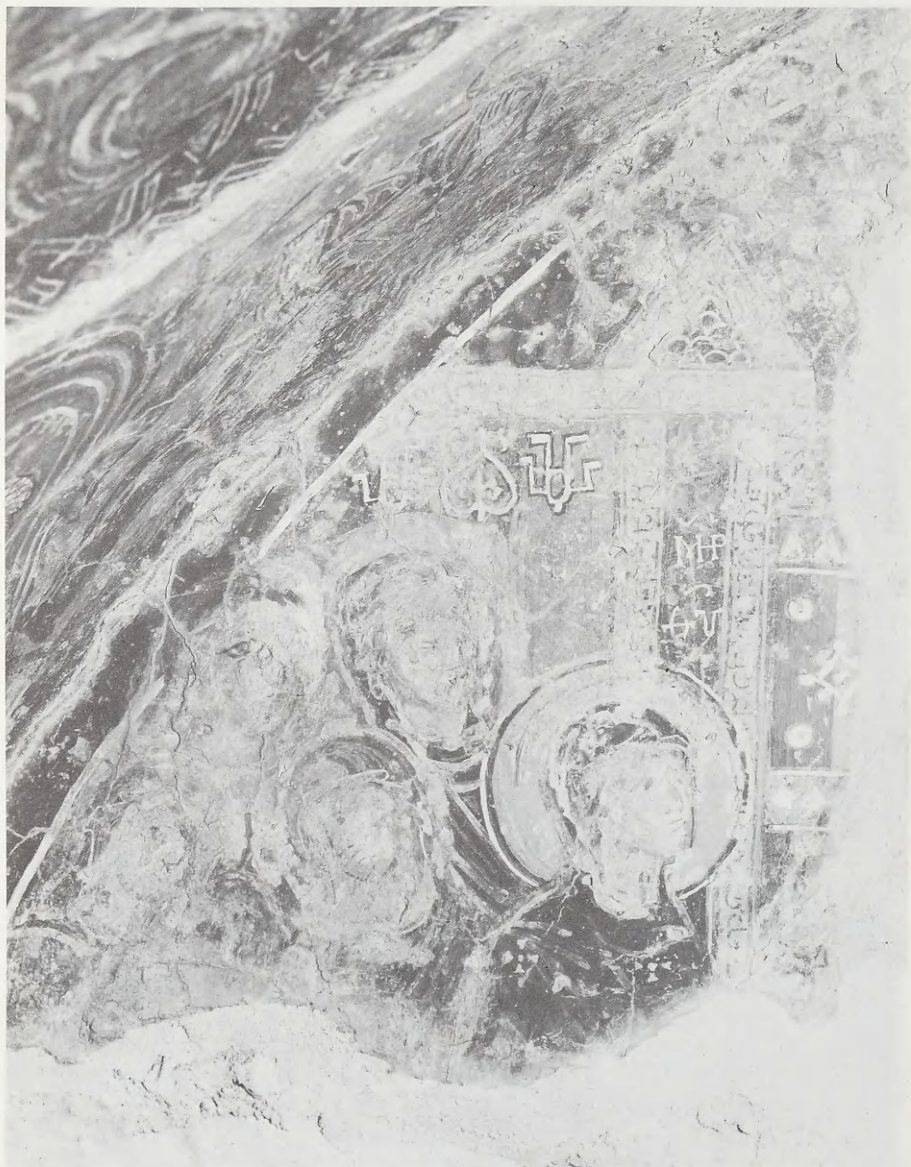
Τὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους ἀπὸ τῆ Γέννηση.



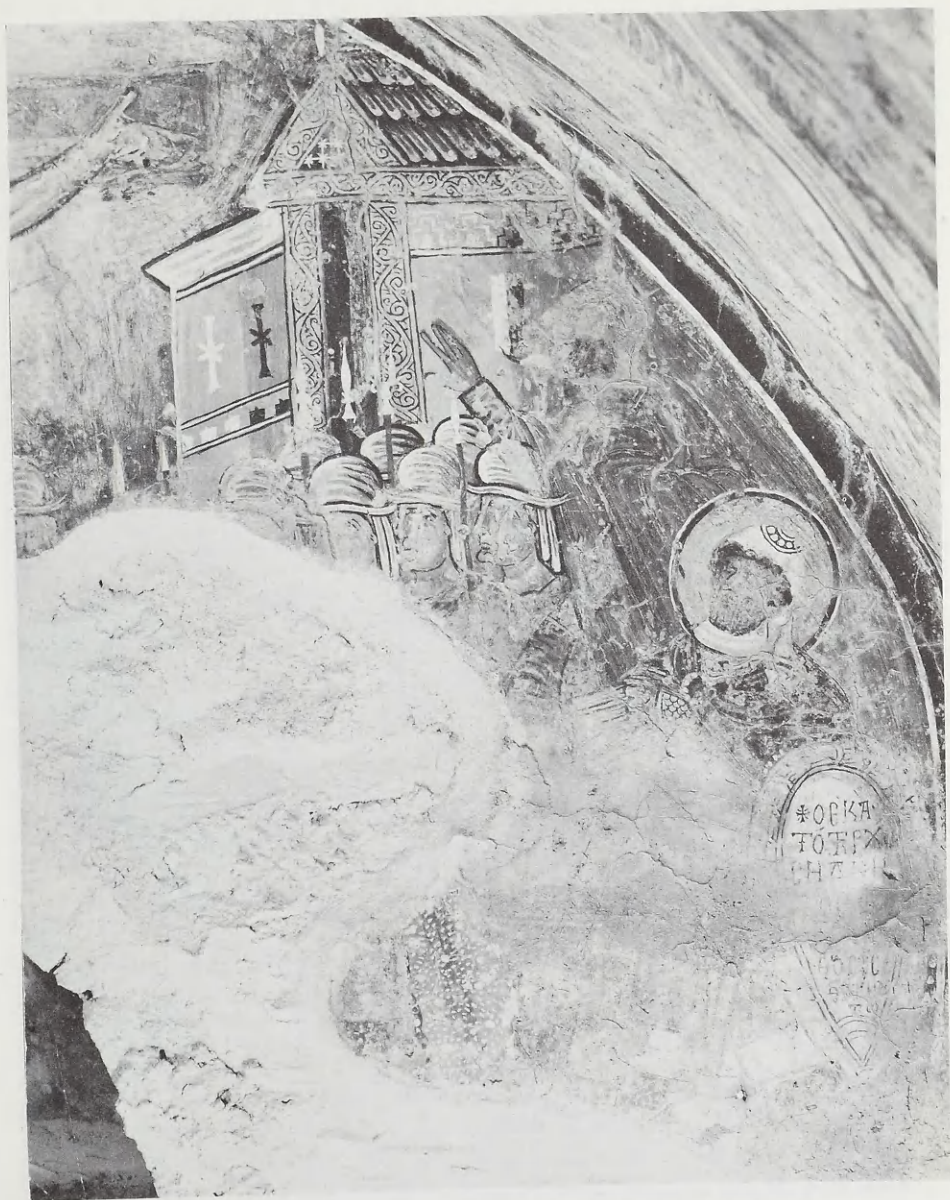
Οι Μάγοι από τῆ Γέννηση.



Οι Βασίλοι από τή Γέννηση καί μέρος τοῦ Λουτροῦ τοῦ Βρέφους.



Ἡ Παναγία καὶ οἱ Κόρες Σιῶν ἀπὸ τῆ Σταύρωσι.



Οι Στρατιώτες, ὁ Ἐκατόνταρχος καὶ ὁ γλενάζων Ἰουδαῖος ἀπὸ τῆ Στάβρωσι.



Ὁ Χριστός ἀπὸ τῆ Στάβρωσι.



Ὁ ἄδης ἀπὸ τῆς Ἀνακτορίας.



Τὸ ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου. Κάτω, ἀπὸ δεξιὰ πρὸς ἀριστερά: ὀλόσωμος ἱεράρχης, ἀπεικόνιση κιονίσκου, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Ἐπάνω, ἀπὸ δεξιὰ πρὸς ἀριστερά: τὸ ἀριστερὸ ἡμιχώριό τῆς Ἀναλήψεως, ἡ Βάπτισις.



α. Το κόσμημα της ποδιάς. β. Το κόσμημα της ταινίας που παρακολουθεί την κλείδα της δυτικής καμάρας.

of art

τ. 12

of art K248

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ
«ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ
ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΗ ΚΑΣΤΑΝΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΗΣ»
ΑΡΙΘ. 98 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΕΞΑΚΟΣΙΑ ΑΝΤΙΤΥΠΑ
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑΦΕΙΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ Ε. ΤΑΜΠΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ
ΚΑΙ ΣΤΟ ΛΙΘΟΓΡΑΦΕΙΟ Α. ΠΕΤΡΟΥΛΑΚΗ ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ