

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

ΡΟΔΟΝΙΚΗ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ



Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
ΤΟΥ ΒΡΟΝΤΟΧΙΟΥ ΣΤΟΝ ΜΥΣΤΡΑ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ
ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΡΟΔΟΝΙΚΗ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ

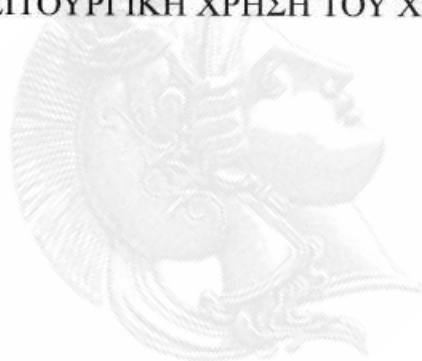
Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
ΤΟΥ ΒΡΟΝΤΟΧΙΟΥ ΣΤΟΝ ΜΥΣΤΡΑ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ
ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ 2013

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
ΤΟΥ ΒΡΟΝΤΟΧΙΟΥ ΣΤΟΝ ΜΥΣΤΡΑ
ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ
ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

ISBN 978-960-404-254-8

ΡΟΔΟΝΙΚΗ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ
ΤΟΥ ΒΡΟΝΤΟΧΙΟΥ ΣΤΟΝ ΜΥΣΤΡΑ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ
ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

2013

ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΥΚΟΥΤΡΗΣ
138748 2013



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ

Στή μνήμη τῶν γονέων μου
Ἀβραὰμ καὶ Μαρίας Ἐτζέογλου



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΓΙΝΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11
ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ	15
Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	15
Ο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	18
Ἴερὸ Βῆμα	19
Κυρίως ναὸς	20
Νάρθηκας	24
Δυτικὰ παρεκκλήσια	27
Ο ΚΤΗΤΩΡ	29
Η ΕΠΩΝΥΜΙΑ	35
Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ	38
Ο ΝΑΡΘΗΚΑΣ	41
ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΕΩΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	41
Μεμονωμένες μορφές	45
Οἱ ἄγγελοι	45
Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγὴ	47
Οἱ ἱαματικοὶ ἅγιοι	59
Οἱ προφῆτες	75
Εὐαγγελικὲς σκηνές	79
Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρείτιδα	79
Τὸ Θαῦμα στὴν Κανὰ τῆς Γαλιλαίας	87
Ἡ Θεραπεία τοῦ ὕδρωπικοῦ	96
Ἡ Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ	102
Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου	109
Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθσεδαῖ	114
Ἡ Θεραπεία τῆς αἰμορροούσης	123

Ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετής στὸν Ναὸ	129
Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερὸ	136
ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ	145
Εὐαγγελικὲς σκηνές	145
Οἱ προφῆτες	156
Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ	162
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	175
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	180
ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ ΦΙΛΗ	180
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ	182
THE VIRGIN HODEGETRIA CHURCH OF THE BRONTOCHION AT MISTRA	
THE WALL PAINTINGS OF THE NARTHEX AND ITS LITURGICAL FUNCTION	184
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	210
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	223
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΓΕΝΙΚΟ	223
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ	226
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ	229
ΠΙΝΑΚΕΣ	231

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο ναός της Θεοτόκου Ὁδηγητρίας κτίστηκε γύρω στὸ 1310 στὴ βορειοανατολικὴ ἄκρη τῆς Κάτω Χώρας τοῦ Μυστρᾶ, ὡς καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Βροντοχίου, ἀπὸ τὸν ἡγούμενο Παχώμιο, ἀρχιμανδρίτη καὶ μέγα πρωτοσύγκελλο τῆς Πελοποννήσου.

Τὸ μνημεῖο, γνωστὸ καὶ μὲ τὴν ἐπωνυμία Ἀφεντικό, ἔχει προκαλέσει ἀπὸ νοερίσ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν γιὰ τὸν πρωτότυπο ἀρχιτεκτονικὸ τύπο καὶ τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τοῦ ἐσωτερικοῦ διακόσμου, καθὼς καὶ γιὰ τὴ γραπτὴ ἀπεικόνιση, σὲ ἰδιαίτερο χῶρο τοῦ ναοῦ, τῶν τεσσάρων χρυσοβούλλων ποὺ ἐκδόθηκαν ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες Ἀνδρόνικο Β΄ καὶ Μιχαὴλ Θ΄ ὑπὲρ τῆς μονῆς τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου. Αναφέρω ἐνδεικτικὰ τοὺς Gabriel Millet, Διονύσιο Ζακυθινό, Ἀναστάσιο Ὀρλάνδο, Μανόλη Χατζηδάκη, Charles Delvoye, Hörst Hallensleben, Suzy Dufrenne καὶ Ντούλα Μουρίκη.

Ἡ θητεία μου ὡς Ἐπιμελητρίας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων μὲ ἔδρα τὸν Μυστρᾶ, τὰ ἔτη 1970-1974, συνέπεσε μὲ τὶς προγραμματισμένες ἀπὸ τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία ἐργασίες συντηρήσεως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀφεντικοῦ, γεγονός ποὺ στάθηκε ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐπισταμένη ἐνασχόλησή μου μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ. Ἀπὸ τὶς πρῶτες ἡμέρες, ἢ λεπτομερῆς ἐξέταση τῆς καταστάσεως τοῦ μνημείου μοῦ δημιούργησε τὴν ὑπόψια ὅτι σὲ ὀρισμένες θέσεις, κάτω ἀπὸ τὸ παχὺ στρώμα ἀλάτων, πιθανὸν νὰ κρύβονταν καὶ ἄλλες, ἄγνωστες ἕως τότε, τοιχογραφίες. Μὲ παρότρυνσή μου οἱ συντηρητὲς ἄρχισαν νὰ στερεώνουν ἀσπρισμένες ἀπὸ τὰ ἄλατα ἐπιφάνειες, ἔτοιμες νὰ καταρρεύσουν. Ἡ ἐκπληξὴ τῆς ὑπάρξεως τοιχογραφιῶν μετὰ τὸν δοκιμαστικὸ ἔλεγχο στὸν νάρθηκα, στὸ δυτικὸ ὑπερῶο καὶ σὲ ἄλλες θέσεις, στάθηκε ἐνθαρρυντικὴ γιὰ τοὺς συντηρητὲς, οἱ ὁποῖοι μὲ τὴν ἐποπτεία τοῦ ἀείμνηστου ζωγράφου-συντηρητοῦ Φώτη Ζαχαρίου ἐργάστηκαν μὲ ζῆλο καὶ ἐνθουσιασμό συνεχῶς, χωρὶς νὰ διακόψουν τὶς ἐργασίες τοὺς χειμερινοὺς μῆνες, ὅπως συνηθίζονταν τότε.

Μὲ τὶς ἐργασίες αὐτὲς ἀποκαλύφθηκαν ὅλες οἱ σωζόμενες τοιχογραφίες, συμπληρώθηκαν οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ναοῦ καὶ δόθηκε ἡ δυνατότητα νὰ μελετηθεῖ τὸ σκεπτικὸ τῆς ὀργανώσεως τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Μὲ προτροπὴ τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη παρουσίασα τὶς ἀποκαλυφθεῖσες τοιχογραφίες τὸ 1974 στὴ σειρὰ τῶν διαλέξεων

της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας («Νέες τοιχογραφίες στο Αφεντικό του Μυστρά»). Η πρώτη αυτή προσέγγιση στάθηκε η αφορμή για να προχωρήσω στη συστηματική μελέτη του ζωγραφικού διακόσμου του μνημείου.

Κατά την έπεξεργασία του εικονογραφικού προγράμματος του ναού, διαπίστωσα ότι τα θέματα που απεικονίζονται στον νάρθηκα παρουσιάζουν ξεχωριστή ένότητα, και στο συμπέρασμα αυτό συνέτεινε η αποκάλυψη των νέων τοιχογραφιών, με τις οποίες αποκαταστάθηκε ο αρχικός διάκοσμος. Η διαπίστωση αυτή με όδηγησε να επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου στο συγκεκριμένο θέμα και να προχωρήσω στην εκπόνηση διδακτορικής διατριβής, η οποία υποστηρίχθηκε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών τον Ιανουάριο του 2000, υπό τον τίτλο: «Ο νάρθηκας στο Αφεντικό του Μυστρά. Το εικονογραφικό πρόγραμμα και η έρμηνεία του».

Στην παρούσα έκδοση έχει διατηρηθεί το περιεχόμενο της διατριβής με τις απαραίτητες βελτιώσεις στο κείμενο και συμπληρώσεις στη βιβλιογραφία. Κρίθηκε σκόπιμο να διευρυνθεί το πρώτο κεφάλαιο που αναφέρεται στην ιστορία του μνημείου και ιδιαίτερα να παρουσιαστεί αναλυτικότερα το εικονογραφικό πρόγραμμα όλου του ναού και των δυτικών παρεκκλησίων. Η διευρυμένη αυτή προσέγγιση παρουσιάστηκε σε όμιλία μου, ένταξη στην πλαίσιό της σειράς των διαλέξεων της Ακαδημίας Αθηνών εις μνήμην Μανόλη Χατζηδάκη, τον Φεβρουάριο του 2007. Τέλος, προστέθηκε ένα παράρτημα με κείμενα του 13ου και του 14ου αί., που αναφέρονται στην προσωπικότητα και τις δραστηριότητες του ίδιου του και ήγουμένου της μονής αρχιμανδρίτου Παχωμίου.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θεωρώ χρέος μου να μνημονεύσω τον Μανόλη Χατζηδάκη, ο οποίος με ώθησε να ασχοληθώ με τη ζωγραφική του Αφεντικού και παρακολούθησε με πατρικό ενδιαφέρον την πορεία της εργασίας μου· οι μελέτες και οι προφορικές παρατηρήσεις του καθοδήγησαν τη σκέψη και την έρευνά μου. Η άξεχαστη φίλη Στέλλα Παπαδάκη-Οεκλαντ συνέβαλε αποφασιστικά στην εκπόνηση της διατριβής μου με καιρίες έπιστημάνσεις, που συνετέλεσαν στην ολοκλήρωση της μελέτης. Ιδιαίτερες εύχαριστίες όφείλονται στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Βοκοτόπουλο, επίβλέποντα της διδακτορικής διατριβής, ο οποίος παρακολούθησε με ενδιαφέρον όλες τις διαδικασίες για την ολοκλήρωση της δημοσίευσης της μελέτης μου.

Οι φωτογραφίες που συνοδεύουν την έκδοση όφείλονται κυρίως στις φίλες φωτογράφους Ίνω Ίωαννίδου και Λενιώ Μπαρτζιώτη. Τα σχέδια των παραστάσεων εκπονήθηκαν από τους ζωγράφους Νέστορα Παπανικολόπουλο, Γιάννη Γιαρμενίτη και Μανόλια Σκουλούδη, οι κατόψεις του μνημείου παραχωρήθηκαν εύγενώς από τους αρχιτέκτονες Πέτρο και Μαρίνα Κουφοπούλου. Οι εργασίες της φωτογράφισης και της σχεδιάσεως πραγματοποιήθηκαν χάρη στην οικονομική ενίσχυση του Ίδρύματος Ψύχα και της Αρχαιολογικής Έταιρείας. Από τη θέση αυτή απευθύνω προς όλους θερμές εύχαριστίες.

Ὄφειλω νὰ ἀναφερθῶ στὸ προσωπικὸ τῆς 5ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων γιὰ τὶς διευκολύνσεις στὸ ἔργο μου, μὲ ἰδιαίτερη μνεΐα στὶς συναδέλφους Αἰμιλία Μπακούρου καὶ Καλλιόπη Διαμαντῆ, ἐπίτιμες Διευθύντριες τῆς Ἐφορείας, οἱ ὁποῖες μοῦ παρεῖχαν πρόθυμη καὶ οὐσιαστικὴ ἀρωγὴ σὲ ὅλα τὰ στάδια τῆς μελέτης. Ἡ καθηγήτρια Νανὸ Χατζηδάκη στάθηκε πρόθυμη συμπαραστάτις καὶ σύμβουλος σὲ κάθε δυσκολία. Ὁ πρόωρα χαμένος ἀναπλ. καθηγητῆς Βυζαντινῆς Τέχνης Τίτος Παπαμαστοράκης ὑπῆρξε πολύτιμος συνεργάτης στὰ πρῶτα στάδια τῆς προετοιμασίας γιὰ τὴ δημοσίευση τοῦ παρόντος βιβλίου.

Τύχη ἀγαθῆ, ἡ ἐπιμέλεια τῆς ἐκδόσεως ἀνατέθηκε στὴν Εὐαγγελία Κυπραίου, ἐπίτιμη Διευθύντρια Δημοσιευμάτων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ. Ἡ καλὴ φίλη, ἐκτός ἀπὸ τὴν πείρα, τὴ γνώση καὶ τὴν ἐπιμέλεια ποὺ τὴ διακρίνουν, φρόντισε καὶ γιὰ τὴν ἄρτια ἐμφάνιση τοῦ βιβλίου μὲ εἰλικρινῆς ἐνδιαφέρον καὶ ἀγάπη. Τὴν εὐχαριστῶ ἀπὸ καρδιάς. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὴν ἀρχαιολόγο Ἀναστασία Λαμπροπούλου, ἡ ὁποία ἐπιμελήθηκε μὲ ἰδιαίτερη προσοχὴ τὴ μετάφραση τῆς περιλήψεως στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα.

Τέλος, εὐχαριστῶ τὸν ἀδελφό μου Μιχάλη Ἐτζεόγλου γιὰ τὴν ἠθικὴ στήριξη καὶ τὴν συμπαράσταση ποὺ μοῦ προσφέρει ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια.

Χάρητας ὀφείλω στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν καὶ εἰδικότερα στοὺς ἀκαδημαϊκοὺς Βασίλειο Πετράκο, Γενικὸ Γραμματέα τῆς Ἀκαδημίας, καὶ Παναγιώτη Βοκοτόπουλο, Γραμματέα ἐπὶ τῶν Δημοσιευμάτων, γιὰ τὴν ἔνταξη τοῦ βιβλίου στὴ σειρὰ τῶν ἐκδόσεων τοῦ Ἀνωτάτου Ἰδρύματος.

ΡΟΔΟΝΙΚΗ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

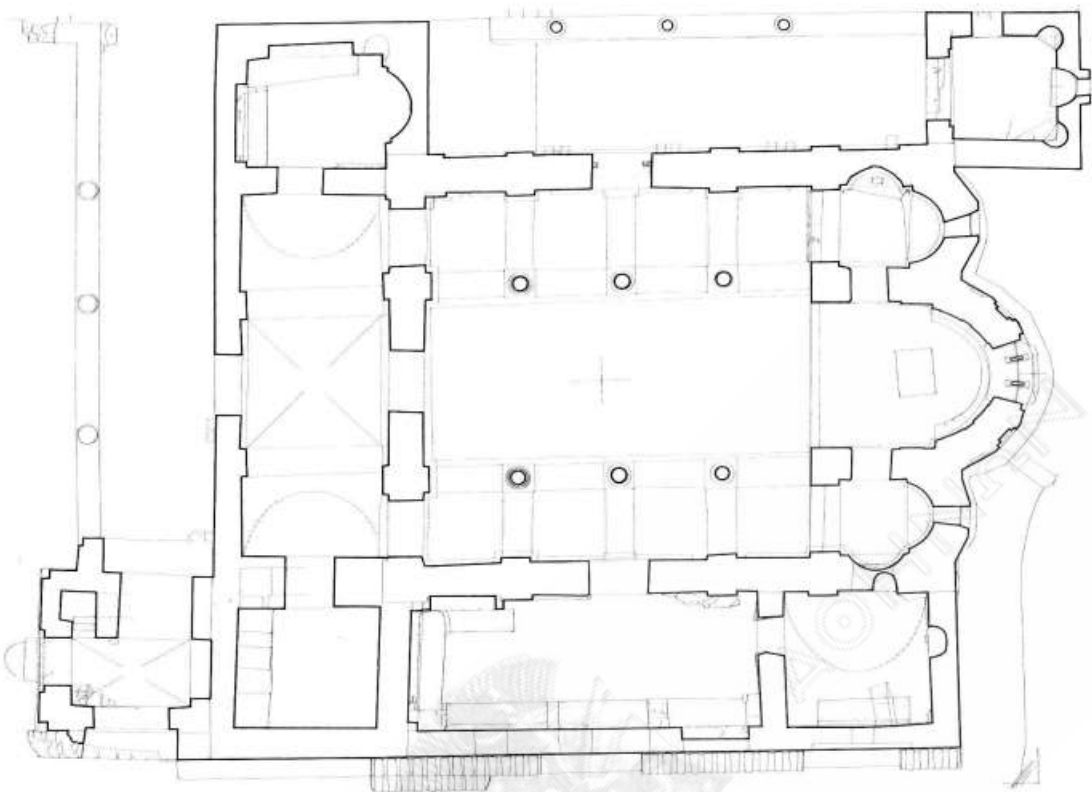
Ο ναός της Παναγίας Ὁδηγήτριας (Πίν. 1 καὶ 2), καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Βροντοχίου, κτίστηκε στὴ βορειοανατολικὴ ἄκρῃ τῆς Κάτω Χώρας τοῦ Μυστρᾶ στὰ τέλη τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰ. ἀπὸ τὸν ἡγούμενο Παχώμιο, ἀρχιμανδρίτη καὶ μέγα πρωτοσύγκελλο τῆς Πελοποννήσου. Ἡ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ στὸ ὄνομα τῆς Ὁδηγήτριας, ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ κτήριο μὲ τὸν πρωτότυπο ἀρχιτεκτονικὸ τύπο καὶ τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα πού τὸν συνθέτουν, καθὼς καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα στὴν ἐσωτερικὴ διακόσμηση, ἀποκαλύπτουν τὴ σχέση μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ μαρτυροῦν τὴν ἄμεση σύνδεση τοῦ Μυστρᾶ μὲ τὴν Πρωτεύουσα.

Ἡ χρονολόγηση τοῦ ναοῦ βασίζεται στὴν πρώτη γραπτὴ μαρτυρία γιὰ τὸ μνημεῖο, πού εἶναι ἡ ἀφιέρωση ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Νικηφόρο Μοσχόπουλο ἐνὸς πολύτιμου εὐαγγελίου τὸ ἔτος 1311/12: *ἀφιερῶθη τὸ παρὸν εὐαγγέλιον τῇ μονῇ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Βροντοχίου παρ' ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ μητροπολίτου Κρήτης καὶ προέδρου Λακεδαιμονίας Νικηφόρου ψυχικῆς μου σωτηρίας ἔνεκα... ἔτους ,σσκ¹. Ἡ δωρεὰ τοῦ εὐαγγελίου εἶναι ἀπόδειξη ὅτι τὸ ἔτος 1311/12 ὁ ναός καὶ ἡ μονὴ ἦταν ἤδη σὲ λειτουργία.*

Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς τύπος τοῦ κτηρίου παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, καθὼς ἀνήκει στὴ σπάνια κατηγορία πού συνδυάζει τὴ διάταξη τῆς δρομικῆς βασιλικῆς στὸ ισόγειο καὶ τοῦ πεντάτρουλλου, σύνθετου σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου ναοῦ στὸν ὄροφο (Σχέδ. 1 καὶ 2)². Διώροφος ἐπίσης εἶναι καὶ ὁ νάρθηκας, στὸ μέσον του ὁποῖου ὑψώνεται

¹ ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, II, 284-285. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 184-185.

² Γιὰ τὴ συνοπτικὴ περιγραφή τῆς ἀρχιτεκτονικῆς του ναοῦ, βλ. τὴν κυριότερη βιβλιογραφία: MILLET, *École grecque*, σποραδικά. HALLENSLEBEN, *Mistratypus*, 105-118. *RbK* 1999, στ. 424-429, λ. Mistras (S. Sinos).



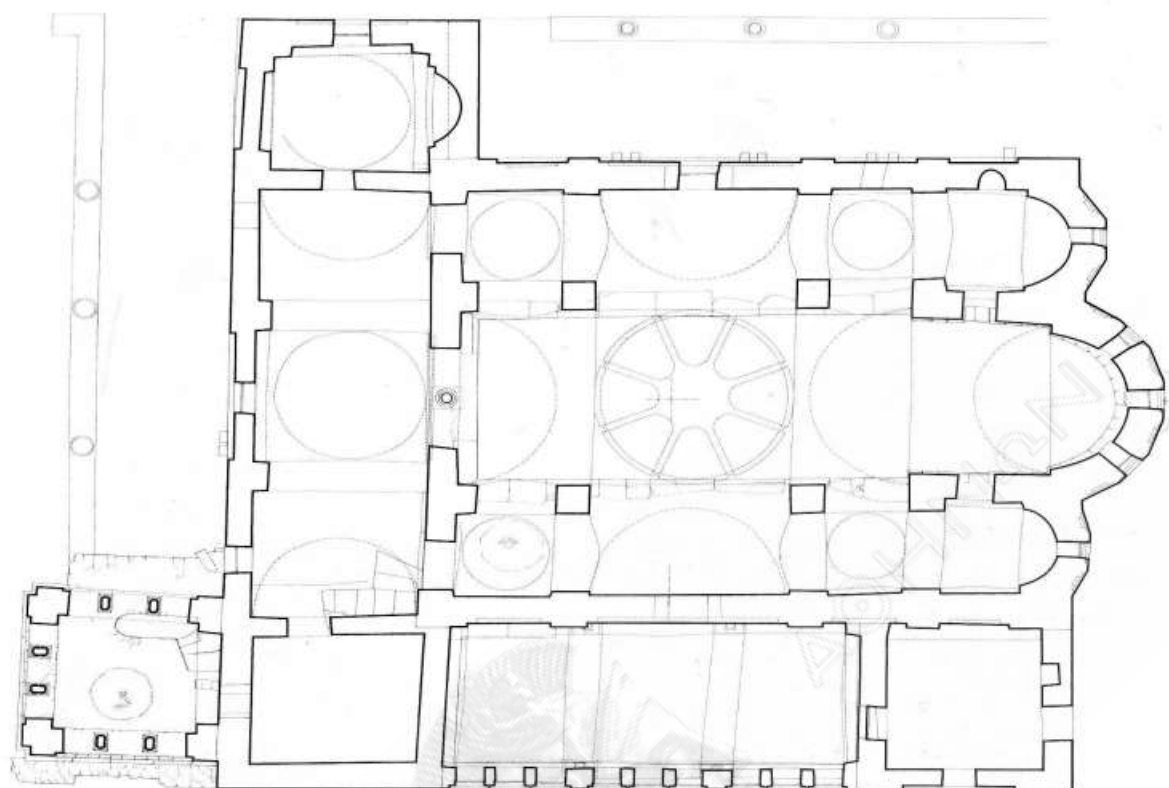
Σχέδ. 1. Ὁ ναὸς τῆς Ὁδηγήτριας. Κάτοψη τοῦ ἰσογείου.

Π. Κουφόπουλος, Μ. Μυρατζίκης, 1988.

ἓνας ἀκόμη τρούλλος. Τὰ πλάγια κλίτη τῆς βασιλικῆς του ἰσογείου στεγάζονται μὲ σειρά χαμηλωμένων θόλων (φουρνικῶν) ποὺ δημιουργοῦν σταθερὴ ὑποδομὴ γιὰ τὴ στήριξη τοῦ ὀρόφου, στὸ δάπεδο τοῦ ὁποῖου πατοῦν οἱ πεσσοὶ ποὺ στηρίζουν τὸν κεντρικὸ καὶ τοὺς τέσσερις γωνιακοὺς τρούλλους. Στὸν ὄροφο σχηματίζεται ἓνας «περίπατος», καθὼς τὸ δάπεδο ἐκτείνεται πάνω ἀπὸ τὰ πλάγια κλίτη καὶ τὸν νάρθηκα καὶ φτάνει ὡς τὰ ἀνατολικά ἄκρα τοῦ οἰκοδομήματος, πάνω ἀπὸ τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικό.

Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς αὐτὸς συνδυασμὸς, ποὺ ἔχει μακρινὴ καταγωγὴ ἀπὸ μνημεῖα τῶν παλαιохριστιανικῶν καὶ τῶν μεσοβυζαντινῶν χρόνων (παρεκκλήσιο Ἁγίου Νικολάου στὸν ναὸ τῆς Καταπολιανῆς στὴν Πάρο, Ἁγία Εἰρήνη Κωνσταντινουπόλεως, Ἁγία Σοφία Βιζύης, ναὸς τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος στὸ Ἰερνίγον κ.ἄ.), ὀνομάστηκε «τύπος Μυστρά» (Mistratypus)³ καὶ ἐφαρμόστηκε μὲ τὴν ὀλοκληρωμένη αὐτὴ μορφή γιὰ πρώτη φορὰ στὸν

³ HALLENSLEBEN, Mistratypus, 105-118.



Σχέδ. 2. Ὁ ναός τῆς Ὁδηγήτριας. Κάτοψη τοῦ ὀρόφου.

Π. Κουφόπουλος, Μ. Μυριανθίου, 1988

ναό τῆς Ὁδηγήτριας. Σύμφωνα με τοὺς μελετητές, ὁ τύπος προέκυψε ἀπὸ τὴν ἀλλαγὴ σχεδιασμοῦ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀνοικοδομήσεως τοῦ ναοῦ, ἐξαιτίας τῆς ἀνάγκης προσθήκης ὑπερώων γιὰ λόγους ποὺ σχετίζονταν μετὰ τὴν ἰδεολογία τῆς πολιτικῆς ἡγεσίας τοῦ Μυστρά⁴. Τὸ οἰκοδομικὸ αὐτὸ σχῆμα χρησιμοποιήθηκε στὸν Μυστρά τὰ ἐπόμενα χρόνια γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ναοῦ τῆς Παντάνασσας καὶ τὴ μετασκευὴ τῆς Μητροπόλεως⁵, ἐνῶ καὶ ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ Λεοντάρι τῆς Ἀρκαδίας ἀκολούθησε τὸ ἴδιο βασικὸ σχέδιο⁶.

Στὴν ἀρχικὴ μορφή ὁ ναὸς εἶχε δύο πύργους-παρεκκλήσια προσκολλημένα στὰ ἄκρα τοῦ νάρθηκα καὶ περιβαλλόταν ἀπὸ στοές, ἐνῶ στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰ. προστέθηκαν τὸ βορειοανατολικὸ καὶ τὸ νοτιοανατολικὸ παρεκκλήσιο καὶ κτίστηκε μετὰ τοῖχο ἢ νότια στοά.

⁴ DELVOYE, *Considérations*, 41-47.

⁵ ΜΑΡΙΝΟΥ, *Ἅγιος Δημήτριος*, 199-212.

⁶ Α. ΛΟΥΒΗ-ΚΙΖΗ, Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ Λεοντάρι Ἀρκαδίας, *ΔΧΑΕ ΚΗ'* (2007), 99-114.

Ἡ τοιχοδομία ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀδρὰ πελεκημένους λίθους μὲ ἀραιὲς ὀριζόντιες στρώσεις πλίνθων. Στὴν ἀνατολικὴ ὄψη ἡ μεγάλη ἐπτάπλευρη ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, καθὼς καὶ οἱ τρίπλευρες τῶν παραβημάτων, κοσμοῦνται μὲ σειρὲς τυφλῶν ἀψιδωμάτων. Ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ ναοῦ μὲ τοὺς πολλοὺς τρούλλους, τὰ παρεκκλήσια, τὶς στοᾶς καὶ τὴ διακόσμηση τῶν ἀψίδων θυμίζει κτήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ὀδηγεῖ στὸν τόπο καταγωγῆς τοῦ σύνθετου καὶ ἐπιβλητικοῦ αὐτοῦ οἰκοδομήματος (Πίν. 1 καὶ 2)⁷.

Ο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

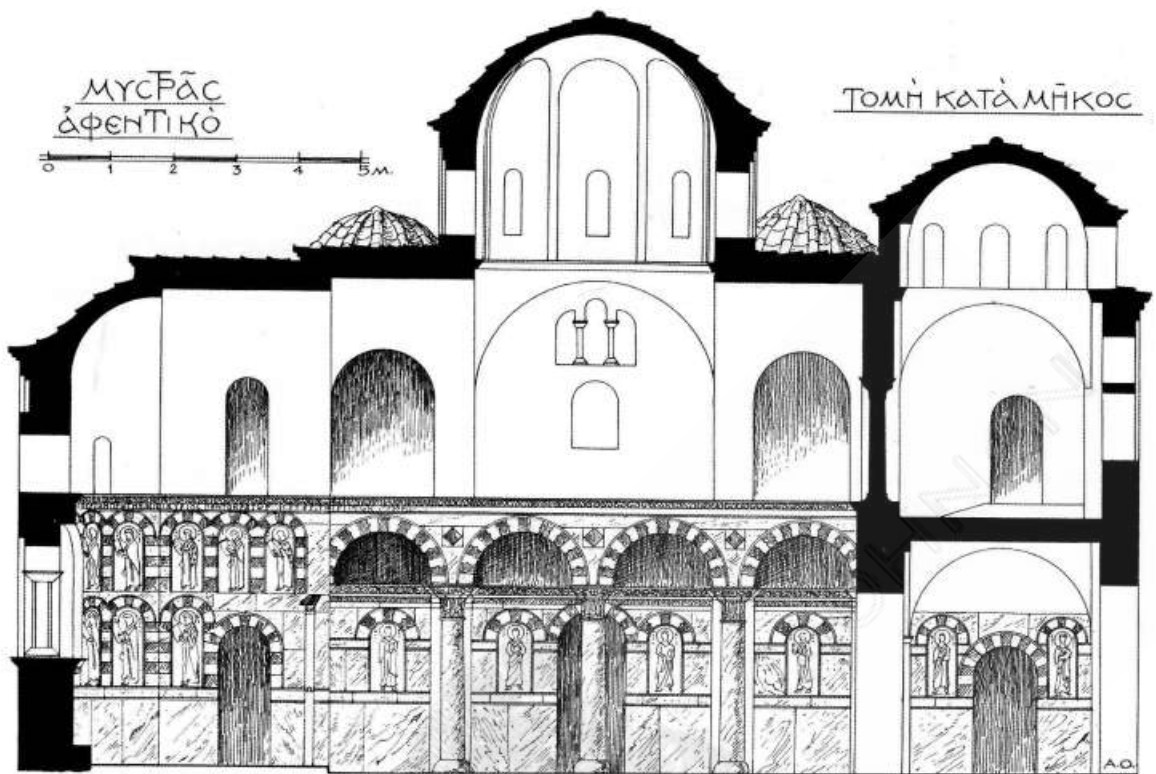
Στὸ ἐσωτερικὸ ἡ διάθεση γιὰ πολυτελεῆ κατασκευὴ γίνεται ἐμφανῆς μὲ τὴ μαρμάρινη ἐπένδυση –ὀρθομαρμάρωση– τῶν τοίχων τοῦ ἰσογείου, διάκοσμο πολυδάπανο, ποὺ στά χρόνια αὐτὰ ἐφαρμόζεται σπάνια ἀκόμη καὶ στὴν Πρωτεύουσα⁸. Τὰ κατώτερα μέρη τῶν τοίχων στὸ ἱερό, τὸν κυρίως ναὸ καὶ τὸν νάρθηκα εἶχαν ἐπενδυθεῖ μὲ μεγάλες μαρμάρινες πολύχρωμες πλάκες, δημιουργώντας ζώνη ὕψους περίπου 1,30 μ. Στὴ ζώνη αὐτὴ διαμορφώνονταν κατὰ διαστήματα τοξωτὰ πλαίσια ποὺ περιέκλειαν τοιχογραφημένες μορφὲς ὀρθίων ἀγίων (Σχέδ. 3, Πίν. 3 καὶ 4). Ἡ διακόσμηση αὐτὴ ἔχει τελείως καταστραφεῖ, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα δείγματα ποὺ ἔχουν διασωθεῖ διαφαίνεται ἡ ποιότητα καὶ ἡ χρωματικὴ ποικιλία τῶν μαρμάρων ποὺ χρησιμοποιήθηκαν. Ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση, ἂν καὶ ἡ διατήρησή της δὲν εἶναι ἄρτια, μαρτυρεῖ καὶ αὐτὴ τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ σχεδίασαν καὶ ἐκτέλεσαν τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα.

Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες, ἀρκετὲς ἔχουν ὀριστικὰ χαθεῖ καὶ πολλὰ ἔχουν καταπονηθεῖ⁹. Ὡστόσο, αὐτὲς ποὺ ἔχουν διασωθεῖ παρέχουν τὴ δυνατότητα γιὰ τὴ σκιαγράφηση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος καὶ τὸν προσδιορισμὸ τῆς ὀργάνωσης τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου. Ὁ σύνθετος ἀρχιτεκτονικὸς τύπος τοῦ ναοῦ, ποὺ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴ δημιουργία πολλῶν καὶ διαφορετικῶν χώρων καὶ ἐπιφανειῶν, συνέτεινε στὴν ἀνάπτυξη περισσότερων εἰκονογραφικῶν ἐνοτήτων, ὄχι μόνο εὐαγγελικῶν σκηνῶν ἀλλὰ καὶ μεμονωμένων μορφῶν τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης.

⁷ Γιὰ τὴν κωνσταντινουπολιτικὴ καταγωγὴ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τοῦ ναοῦ, βλ. ἰδιαίτερα MILLET, *École grecque*, 179, 251, 297 καὶ MANGO, *Byzantine Architecture*, 159.

⁸ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ἡ ὀρθομαρμάρωσις τῆς Ὁδηγητρίας, 152-160.

⁹ Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ πρὶν ἀπὸ τὶς ἐργασίες συντηρήσεως τῆς δεκαετίας τοῦ 1970, βλ. DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 10-19.



Σχέδ. 3. Αναπαράσταση της ὀρθομαμαρώσεως τῶν τοίχων τοῦ ἰσογείου. Κυρίως ναὸς καὶ νάρθηκας (σχέδιο Ἀν. Ὀρλάνδου, Ἀρχεῖο Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας).

Ἱερὸ Βῆμα

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ, ἡ Θεοτόκος, ἔνθρονη βρεφοκρατούσα, δορυφορεῖται ἀπὸ δύο προσκλίνοντες ἀγγέλους. Στὸ κάτω μέρος τῆς παραστάσεως ἀναγράφεται ἡ εὐχή τῆς Θείας Λειτουργίας: *CE ΠΡΟΚΥΝΟΥΜΕΝ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΚ ΣΟΥ ΤΕΧΘΕΝΤΑ*.

Ὁ εὐχαριστιακὸς κύκλος διατάσσεται σὲ τρεῖς ζώνες: στὶς δύο χαμηλότερες, πὺν καταλαμβάνουν τὸν χώρο τῆς ἀψίδας καὶ τοὺς πλάγιους τοίχους, παριστάνονται ὀλόσωμοι συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες (Πίν. 3 καὶ 4). Εἰκονίζονται δέκα στὴν ἀνώτερη ζώνη, ἔξι στὴν κατώτερη, ἐνῶ τέσσερις ἀκόμη ἔχουν ἀνὰ δύο ἀπεικονιστεῖ στὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα πὺν συνδέουν τὸ Ἱερὸ Βῆμα μὲ τὰ παραβήματα.

Στὴν ἀνώτερη ζώνη τὶς κεντρικὲς θέσεις καταλαμβάνουν οἱ ἅγιοι Βασίλειος καὶ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἀκολουθούμενοι ἀπὸ τοὺς ἁγίους Ἀθανάσιο καὶ Γρηγόριο τὸν Θεολόγο, ὅπως συνηθίζεται στὸ πρόγραμμα τῶν ἀψίδων. Παρατηρεῖται ὡστόσο ὅτι γιὰ τὴ θέση τῶν ὑπόλοιπων ἔξι ἱεραρχῶν στὴν ἴδια ζώνη ἔχει προβλεφθεῖ μιὰ ἀντιστοιχία πὺν καθορίζεται ἀπὸ τὰ ὀνόματα ἢ τὴν ἐπισκοπὴ πὺν κατεῖχαν: ὁ Λέων Κατάνης εἰκονίζεται

ἀπέναντι στὸν Λέοντα Ρώμης, ὁ ἅγιος Γρηγόριος Νύσσης ἀντικρίζει τὸν ἅγιο Γρηγόριο τῆς Μεγάλης Ἀρμενίας καὶ ὁ Σίλβεστρος Ρώμης τὸν Κλήμεντα Ρώμης.

Στὸ μικρὸ τύμπανο τοῦ τρίλοβου παραθύρου τῆς ἀψίδας ἔχει διατηρηθεῖ ἀποσπασματικὰ ἢ παράσταση τοῦ Μελισμοῦ: δύο ἄγγελοι μὲ ριπίδια προσκλίνουν στὴν Ἁγία Τράπεζα, ὅπου ἀπόκειται τὸ δισκάριο μὲ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ-Ἀμνοῦ.

Ψηλότερα ἀπὸ τοὺς ιεράρχες συνεχίζεται ὁ εὐχαριστιακὸς κύκλος μὲ τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων –ἀριστερὰ ἢ Μετάδοση, δεξιὰ ἢ Μετάληψη (Πίν. 5). Οἱ ἀπόστολοι, μὲ πρῶτους τὸν Πέτρο καὶ τὸν Παῦλο ἀντίστοιχα, προχωροῦν μὲ ρυθμικὴ κίνηση, ἐνῶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τους προδίδουν διάθεση ρεαλιστικῆς ἀποδόσεως. Πίσω ἀπὸ τὶς μορφὲς φανταστικὰ οἰκοδομήματα, πού συνδέονται μὲ ὑφάσματα, πλαισιώνουν τὴν παράσταση.

Στοὺς πλάγιους τοίχους τοῦ ἱεροῦ ἀπεικονίζονται δύο σκηνές ἀπὸ τὰ μετὰ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ ἐπεισόδια: στὸν νότιο ἢ Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἕνδεκα ἀποστόλους καὶ στὸν βόρειο ἢ Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ (Πίν. 6-8). Παρατηρεῖται καὶ ἐδῶ ἡ πρόθεση ρεαλιστικῆς ἀποδόσεως στὶς στάσεις καὶ τὶς κινήσεις τῶν μορφῶν: στὴν πρώτη σκηνὴ ὁ Χριστὸς κρατεῖ μπροστὰ στὸ στόμα του τὸ κηρόμελο πού πῆρε ἀπὸ τὸ πινάκιο τοῦ Πέτρου, στὴ δεύτερη εἰκονίζεται νὰ φέρει τὸ χέρι τοῦ Θωμᾶ στὴν πληγωμένη του πλευρά, ἐνῶ ἡ σύσπαση στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του προδίδει τὸν ψυχικὸ πόνο γιὰ τὴν ἀπιστία τοῦ μαθητῆ του. Καὶ οἱ δύο σκηνές συνοδεύονται ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα εὐαγγελικὰ κείμενα (Λουκ. κδ', 41-44 καὶ Ἰω. κ', 27).

Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ στὴ συνήθη θέση της, στὴν ἡμικυλινδρική καμάρα τοῦ ἱεροῦ, παριστάνεται μὲ τὸν Χριστὸ μέσα σὲ κυκλικὴ δόξα πού κρατοῦν τέσσερις ἄγγελοι, ἐνῶ σὲ πρῶτο ἐπίπεδο ἀπεικονίζεται ἡ Παναγία μετωπικῆ, δεομένη. Ἐκατέρωθεν τῆς Παναγίας δύο ἄγγελοι ἀπευθύνονται στοὺς εἰκονιζόμενους σὲ δύο ὁμάδες ἀποστόλους, οἱ ὁποῖοι ἐκφράζουν μὲ ἔντονες χειρονομίες τὴν ταραχὴ τους γιὰ τὸ γεγονὸς τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Κυρίου. Τὴν παράσταση χαρακτηρίζει ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἱερατικὴ στάση τῆς Παναγίας καὶ τῶν ἀγγέλων, καὶ στὶς ταραγμένες κινήσεις τῶν ἀποστόλων (Πίν. 9).

Κυρίως ναὸς

Χριστολογικὸς κύκλος

Οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου ἀναπτύσσονται στὶς ἡμικυλινδρικές καμάρες τοῦ σταυρικοῦ τετραγώνου καὶ στὰ ἀντίστοιχα τύμπανα. Ὁ κύκλος ἀρχίζει μὲ τὸν Εὐαγγελισμό πού εἰκονίζεται στοὺς ἀνατολικούς πεσσούς. Στὸν βόρειο πεσσὸ διακρίνονται ἴχνη ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ ἀρχαγγέλου, ἐνῶ στὸν νότιο ἔχει ἀχνὰ διατηρηθεῖ ἡ Παναγία καθισμένη σὲ θρόνο. Στὴν ἀνατολικὴ καμάρα ἀπεικονίζονται οἱ σκηνές τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ

καὶ τῆς Ὑπαπαντῆς, ἀπὸ τὴν ὁποία διατηρεῖται μικρὸ τμήμα. Ἡ παράσταση τῆς Γεννήσεως (Πίν. 10), ἂν καὶ λείπει τὸ ἐπάνω δεξιὸ τμήμα, σώζεται σὲ ἀρκετὰ καλὴ κατάσταση καὶ παρέχεται ἡ δυνατότητα γιὰ τὴν ταύτιση τῆς σκηνῆς μετὰ τὴν εἰκονογράφηση συγκεκριμένου ὕμνου τῶν Χριστουγέννων. Γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ θέμα μετὰ τὴν Παναγία δίπλα στὴ φάτνη καὶ τὸ Λουτρὸ τοῦ Βρέφους διατάσσονται συμπληρωματικὰ ἐπεισόδια συνοδευόμενα ἀπὸ ἐπιγραφὰς ποὺ ἀναπαράγουν τὰ ἀντίστοιχα ἐδάφια τοῦ Στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων¹⁰. Πάνω οἱ ὕμνουσιντες ἄγγελοι, τὸ ἄστρο, ἡ προσέλευση τῶν Μάγων καὶ ἡ προσωποποίηση τῆς γῆς ποὺ κρατεῖ τὸ σπήλαιον, ἐνῶ στὸ κατεστραμμένο δεξιὸ τμήμα θὰ εἰκονίζονταν πιθανότατα ἡ ἀλληγορία τῆς ἐρήμου. Στὸ κάτω μέρος δύο γυναικεῖες μορφὲς ποὺ ὀδηγοῦνται ἀπὸ ἓνα ἄγγελο (ἀλληγορία τοῦ ἀνθρώπινου γένους;), οἱ ἔκθαμβοι ποιμένες καὶ ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σύνθετες ἀπεικονίσεις τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ.

Ὁ κύκλος συνεχίζεται στὸ νότιο τύμπανο μετὰ τὴν παράσταση τῆς Φυγῆς εἰς Αἴγυπτον κατανεμημένη σὲ δύο μέρη ἐκατέρωθεν τοῦ τρίλοβου παραθύρου: ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἡ Παναγία μετὰ τὸ Βρέφος πάνω στὸ ζῶον, ὁ Ἰωσήφ προπορευόμενος καὶ ὁ Ἰάκωβος ἀκολουθῶν. Δεξιὰ, μπροστὰ στὴν πύλη τειχισμένης πόλεως, οἱ κάτοικοι ὑποδέχονται τὸν Χριστὸ χωρισμένοι σὲ τρεῖς ομάδες: στὸ μέσον τὰ παιδιά, ἀριστερὰ οἱ ἄνδρες, δεξιὰ οἱ γυναῖκες, μιὰ ἰδιαιτερότητα ποὺ δὲν συνηθίζεται στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος.

Στὴ νότια καμάρα εἰκονίζονται ἡ Βάπτισμα καὶ ἡ Μεταμόρφωση. Ἐπισημαίνονται οἱ ἰδιομορφίες στὴν παράσταση τῆς Βαπτίσεως, ὅπου τὸ κεντρικὸ θέμα περιβάλλεται ἀπὸ πολλὰς γραφικὰς σκηνὲς μετὰ παιδιά νὰ παίζουν, νὰ ψαρεύουν, νὰ κολυμποῦν, στοιχεῖα ποὺ προδίδουν ἐπίδραση ἀπὸ ἔργα τῆς ἀρχαιότητος (Πίν. 11 καὶ 12)¹¹.

Στὴ δυτικὴ καμάρα τὰ σωζόμενα ἔχνη ἐπιτρέπουν τὴ διατύπωση τῆς ὑποθέσεως γιὰ τὴν ταύτιση τῶν παραστάσεων μετὰ τὸν Ἐνταφιασμὸ καὶ τὴν εἰς Ἄδου Κάθοδον. Στὸ ἀντίστοιχο τύμπανο ἔχουν διατηρηθεῖ τμήματα ἀπὸ τὴν πολυπρόσωπη Σταύρωση. Ἀπὸ

¹⁰ Τὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων περιλαμβάνεται στοὺς ὕμνους ποὺ διαβάζονται κατὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Γεννήσεως: *Τί σοι προσενέγκωμεν, Χριστέ, ὅτι ὤφθης ἐπὶ γῆς ὡς ἄνθρωπος δι' ἡμᾶς; ἕκαστον γὰρ τῶν ὑπὸ σοῦ γενομένων κτισμάτων τὴν εὐχαριστίαν σοι προσάγει· οἱ ἄγγελοι τὸν ὕμνον, οἱ οὐρανοὶ τὸν ἄστέρα, οἱ μάγοι τὰ δῶρα, οἱ ποιμένες τὸ θαῦμα, ἡ γῆ τὸ σπήλαιον, ἡ ἔρημος τὴν φάτνην, ἡμεῖς δὲ Μητέρα Παρθένον, ὁ πρὸ αἰώνων Θεός, ἔλεησον ἡμᾶς.* Βλ. *Μηναῖον Δεκεμβρίου*, ἔκδοση Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 1962, 200. MILLET, *Iconographie*, 163-164.

¹¹ Βλ. D. MOURIKI, *Revival Themes with Elements of Daily Life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism*, στὸ *Okeanos. Essays Presented to Ihor Ševčenko*, HUS VII, 1983, 458-474, εἰδικὰ 473, ὅπου σημειώνεται ὅτι τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀποτελοῦν ἔκφραση τῶν «οὐμανιστικῶν» τάσεων τῆς ἀνώτερης κοινωνικῆς τάξεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

τοὺς τρεῖς σταυροὺς σώζεται μόνο ὁ δεξιός, στὰ πόδια τοῦ σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ διακρίνεται μορφή γονατιστή. Χαμηλότερα, ἀριστερὰ ὁ Ἰωάννης, ἡ Παναγία, οἱ γυναῖκες καὶ δεξιὰ ὁ ὄμιλος τῶν στρατιωτῶν.

Στὸ τύμπανο τῆς βόρειας καμάρας, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ τρίλοβου παραθύρου, ἔχει ἀπεικονιστεῖ ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὶς γυναῖκες ἀριστερά, τὸν ἄγγελο δεξιὰ καθισμένο στὸ κενὸ μνημεῖο καὶ τὴν ἐπιγραφή: *Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν* (Μάρκ. 15', 6). Γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς βόρειας καμάρας, ποὺ εἶναι ἐντελῶς κατεστραμμένες, μπορεῖ νὰ διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι αὐτὲς θὰ συμπλήρωναν τὸν κύκλο τοῦ Δωδεκαόρτου μὲ τὴν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου καὶ τὴ Βαῖοφόρο.

Γιὰ τὴν παράσταση τῆς Πεντηκοστῆς ἔχει ἐπιλεγεῖ ἄλλη θέση, στὸν νότιο τοῖχο τοῦ ὑπερώου τοῦ νάρθηκα, ὅπως θὰ ἀναλυθεῖ παρακάτω.

Μεμονωμένες μορφές

Οἱ παραστάσεις τῶν μεμονωμένων μορφῶν ἔχουν κατανεμηθεῖ σὲ κύκλους μὲ ὀρθολογικὰ καθορισμένες θέσεις: στὸ ἰσόγειο μάρτυρες καὶ μοναχοί, στὸν ὄροφο πρόσωπα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης καὶ οἱ Ἑβδομήκοντα Ἀπόστολοι.

Οἱ μάρτυρες καταλαμβάνουν τοὺς χαμηλωμένους θόλους (φουρνικά) καὶ τὰ ἀντίστοιχα τύμπανα στὰ πλάγια τοῦ ἰσογείου. Εἰκονίζονται σὲ προτομή, φοροῦν στολὴ βυζαντινοῦ ἀξιωματοῦχου καὶ κρατοῦν τὸν σταυρὸ τοῦ μάρτυρος (Πίν. 13α-β). Στὰ φουρνικά παριστάνονται μέσα σὲ μέταλλα καὶ πλαισιώνονται μὲ ἐξαπτέρυγα. Στὰ τύμπανα, οἱ μάρτυρες εἰκονίζονται κατὰ ζεύγη. Διακρίνεται ἡ προσπάθεια συζεύξεως σύμφωνα μὲ τὴν ἡμέρα ποὺ τιμᾶται ἡ μνήμη τους, ὅπως: Σέργιος καὶ Βάκχος: 7 Ὀκτωβρίου, Πρόβος καὶ Τάραχος: 12 Ὀκτωβρίου, Βίκτωρ καὶ Βικέντιος: 11 Νοεμβρίου, Εὐγραφος καὶ Ἑρμογένης: 10 Δεκεμβρίου. Ἐπισημαίνεται ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς σπάνια παριστανόμενου ἀγίου, τοῦ Κορνηλίου τοῦ Ἐκατόνταρχου Καισαρείας, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ ἀνατολίτικο κάλυμμα κεφαλῆς.

Ἀπὸ τοὺς τριάντα ἔξι μάρτυρες –δεκαοκτῶ σὲ κάθε κλίτος– ἔχουν διασωθεῖ περίπου τριάντα. Ἀναλογικὰ σημειώνεται ὅτι στὴ Μονὴ τῆς Χώρας σώζονται τριάντα ἐπὶ ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ ἀριθμὸ τῶν πενήντα μαρτύρων¹².

Παράλληλα μὲ τοὺς μάρτυρες ἀναπτύσσεται στὸ ἰσόγειο καὶ ὁ κύκλος τῶν μοναχῶν. Εἰκονίζονται ὀλόσωμοι ἀνὰ δύο στὰ τόξα τῶν κιονοστοιχιῶν καὶ σὲ αὐτὰ ποὺ συνδέουν τοὺς κίονες μὲ τοὺς πλάγιους τοίχους. Κρατοῦν ἀνοιχτὰ εἰλητάρια μὲ κείμενα ἀπὸ τὸν

¹² UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 152-153.

μοναχικό βίο (Πίν. 14). Από τὸν ἀρχικὸ ἀριθμὸ τῶν τριάντα δύο μορφῶν –δεκαἕξι σὲ κάθε κλίτος– ἔχουν διατηρηθεῖ ἕξι στὸ βόρειο κλίτος καὶ δέκα στὸ νότιο.

Στοὺς τοίχους καὶ στοὺς θόλους τοῦ ὑπερώου, πάνω ἀπὸ τὰ πλάγια κλίτη τοῦ ἰσογείου, διατάσσονται οἱ Ἑβδομήκοντα Ἀπόστολοι καὶ μορφές τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης.

Ὁ κύκλος τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ἀναπτύσσεται στοὺς τέσσερις γωνιακοὺς τρουλίσκους, καθὼς καὶ στίς ἀψίδες καὶ τοὺς χαμηλωμένους θόλους τῶν διαμερισμάτων ποὺ βρίσκονται πάνω ἀπὸ τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικό. Στίς θέσεις αὐτὲς ἔχουν ἀπεικονιστεῖ οἱ ἀρχιερεῖς Μελχισεδέκ, Ζαχαρίας (Πίν. 15α), Ἀαρὼν καὶ Μωσῆς. Φοροῦν τὰ χαρακτηριστικὰ ἄμφια τῶν ἰουδαίων ἀρχιερέων, συνοδεύονται ἀπὸ τὴν ἐπωνυμία *Ο ΔΙΚΑΙΟΣ* καὶ κρατοῦν ἀνοιχτὰ ἐνεπίγραφα εἰλητὰ μὲ δίστιχα ἰαμβικὰ ἐπιγράμματα, τὰ κείμενα τῶν ὁποίων σχετίζονται μὲ τὸν εἰκονιζόμενο καὶ ἀπευθύνονται στὴν Παναγία.

Μελχισεδέκ: *ΤΟΝ ΤΥΠΟΝ ΠΡΟΕΙΔΟΝ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΜΥΣΤΗΡΙΟΥ ΘΥΤΗΣ, Β[Α]ΣΙΛΕΥΣ ΧΡΗΜΑΤΙΣΑΣ ΚΑΙ ΛΑΤΡΗΣ.*

Ζαχαρίας: *ΠΑΗΡΩΝ Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΤΩΝ ΠΡΟΦΗΤΩΝ ΤΟΥΣ ΛΟΓΟΥΣ, ΣΩΤΗΡΙΑ(Ν) ΠΕΦΥΚΕΝ ΕΚ ΣΟΥ ΠΑΡΘΕΝΕ.*

Ἀαρὼν: *Η [ΡΑΒΛΟΣ ΑΑΡΩΝ] ΠΡΙΝ ΕΚΤ(Ε)ΘΗΛΥ Α(ΓΝΗ) ΚΟΡΗ ΤΗΝ ΣΗΝ ΛΟΧΕΙΑΝ ΕΜΦΑΝ(ΩΣ) ΠΡΟΜΗΝΥΕΙ.*

Μωσῆς: *ΒΑΤΟΝ ΣΕ ΠΥΡΑΦΛΕΚΤΟΝ ΕΝ ΣΙΝΑ ΠΑΛΛΙ, ΠΡΟΕΙΔΟΝ ΑΓΝΗ, ΤΗΝ ΤΕΚΟΥΣΑΝ ΤΟΝ ΛΟΓΟΝ.*

Ἡ εἰκονογραφία τῶν τρούλλων εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς προπάτορες τοῦ Χριστοῦ. Στὸ κέντρο εἰκονίζονται σὲ προτομὴ οἱ πατριάρχες Ἀβραάμ, Ἰσαάκ (Πίν. 15β), Ἰακώβ καὶ Ρουβεῖμ, σεβάσμιοι γέροντες ποὺ κρατοῦν ἐνεπίγραφα εἰλητὰ μὲ κείμενα ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Γενέσεως. Στίς μορφές ἔχουν ἀποδοθεῖ ἀτομικὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά. Στὰ τύμπανα τῶν τρούλλων, ἀνάμεσα στὰ παράθυρα, παριστάνονται ὀλόσωμοι, ὀκτῶ σὲ κάθε τρούλλο, πατριάρχες καὶ βασιλεῖς ποὺ κρατοῦν τυλιγμένα εἰλητὰ. Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ κύκλου τῆς γενεαλογίας τοῦ Χριστοῦ εἶναι θέμα ποὺ συνηθίζεται ἰδιαίτερα σὲ μνημεῖα τῆς παλαιολόγειας περιόδου, ὅπως στὸ Πρωτάτο, στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, στὴ μονὴ τῆς Χώρας κ.ά.¹³

Ὁ κύκλος τῶν Ἑβδομήκοντα Ἀποστόλων ἀρχίζει ἀπὸ τὰ διαμερίσματα ποὺ βρίσκονται πάνω ἀπὸ τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικό, ἀναπτύσσεται στὰ τόξα ποὺ στηρίζουν τοὺς τρούλλους καὶ συνεχίζεται στὰ χαμηλὰ μέρη τῶν τοίχων τοῦ ὑπερώου. Οἱ εἰκονιζόμενοι φοροῦν χιτῶνα καὶ ἱμάτιο καὶ κρατοῦν κλειστὰ εἰλητὰ, ὅπως παριστάνονται

¹³ Βλ. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγειας περιόδου στὴ βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Ἀθήνα 2001, 249-252.

συνήθως οί απόστολοι, φέρουν όμως ἔνσταυρο ὠμοφόριο καὶ εὐλογοῦν, ὅπως οἱ ἱεράρχες (Πίν. 16 καὶ 17). Τὸ ὄνομά τους συνοδεύεται ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς ἐπίσκοπῆς, τὴν ὁποία ἴδρυσαν καὶ ἐποίμαναν.

Ἀπὸ τὶς μορφές τῶν Ἑβδομήκοντα διατηροῦνται, σὲ καλή, μέτρια ἢ κακὴ κατάσταση, πενήντα ὀκτῶ ἀπόστολοι. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος στὴν ἀψίδα τοῦ χώρου πάνω ἀπὸ τὴν πρόθεση, ὁ ἅγιος Μάρκος ὁ εὐαγγελιστής, ἐπίσκοπος Ἀλεξανδρείας, καὶ ὁ ἅγιος Στέφανος στὴ βόρεια κόγχη τοῦ ἴδιου χώρου· ὁ Ἀνανίας Δαμασκοῦ, ὁ Τίμων Μεδιολάνων (Πίν. 18), ὁ Στάχυς Βυζαντίου, ὁ Νάρκισσος Ἀθηνῶν στὸ βόρειο ὑπερῶ· ὁ Τυχικὸς Καρχηδόνας, ὁ Καῖσαρ Δυρραχίου, ὁ Μάρκος Ἀπολλωνίας καὶ ὁ Φιλόλογος Σινώπης στὸ νότιο.

Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ ναὸς τῆς Ὁδηγήτριας στὸν Μυστρά εἶναι τὸ πρῶτο μνημεῖο ὅπου ἀπεικονίζεται ὀλοκληρωμένος ὁ κύκλος τῶν Ἑβδομήκοντα Ἀποστόλων. Τὸ γεγονός αὐτὸ πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἐδραίωση τῆς Ὁρθοδοξίας, πὺν χαρακτηρίζει τὴ θρησκευτικὴ πολιτικὴ τοῦ Ἀνδρονίκου Β', σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς φυλοδυτικὲς τάσεις τοῦ πατέρα του Μιχαῖλ Η'¹⁴. Ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοση ὀρισμένων ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους –κυρίως αὐτῶν πὺν βρίσκονται στοὺς κατακόρυφους τοίχους– θυμίζει κλασικὰ πρότυπα (ἀρχαίους ἀνδριάντες, ὅπως γράφει ὁ Μ. Χατζηδάκης¹⁵, à l'antique κατὰ τὴ S. Dufrenne¹⁶) καὶ ἐπιτρέπει μιὰ σύγκριση μὲ τοὺς ἀποστόλους τοῦ κώδικα 1208 τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης, πὺν προέρχεται ἀπὸ αὐτοκρατορικὸ ἐργαστήριο καὶ χρονολογεῖται γύρω στὸ 1300¹⁷.

Νάρθηκας

Οἱ παραστάσεις τοῦ νάρθηκα ἀποτελοῦν τὸ κατεξοχὴν θέμα τοῦ παρόντος βιβλίου καὶ ἀναλύονται λεπτομερῶς στὰ ἐπόμενα κεφάλαια.

Ὁ ὄροφος τοῦ νάρθηκα συνδέεται ὀργανικὰ μὲ τὰ ὑπερῶα τῶν πλάγιων κλιτῶν, δημιουργώντας ἕναν «περίπατο». Σὲ αὐτὸ τὸν χῶρο καταλήγει καὶ ἡ κλίμακα πὺν ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸ ἰσόγειο στὸν ὄροφο. Ἡ πειθαρχία πὺν παρατηρεῖται στὴ διάταξη τῶν παραστάσεων τοῦ κυρίως ναοῦ φαίνεται νὰ διαταράσσεται στὸν ὄροφο τοῦ νάρθηκα, ὅπου τὸ

¹⁴ Βλ. Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, Ἡ Σύναξη τῶν Ὁ Ἀποστόλων στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ εἰκονογραφία, *Κληρονομία* 18/2 (1990), 291-292.

¹⁵ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 61.

¹⁶ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, 44.

¹⁷ BUCHTHAL - BELTING, *Patronage*, πίν. 38-40. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφικὴ χειρογράφων*, εἰκ. 208.

πρόγραμμα διασπᾶται σὲ μικρὲς ἐνότητες, οἱ ὁποῖες ἀνταποκρίνονται σὲ διαφορετικούς συσχετισμούς¹⁸.

Στὸν σχετικὰ μεγάλο τροῦλλο πὺ δεσπάζει στὸ μέσον τοῦ χώρου, εἰκονίζεται στὸ κέντρο ἡ Παναγία σὲ προτομή μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέηση καὶ μπροστὰ στὸ στήθος της ὁ Χριστός, ἐπίσης σὲ προτομή, πὺ εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητό (Πίν. 19). Στὸ τύμπανο τοῦ τροῦλλου, ἀνάμεσα στὰ παράθυρα, ὀκτὼ ὁλόσωμοι προφήτες παριστάνονται σὰν νὰ κινοῦνται ἀργὰ κρατώντας ἐνεπίγραφα εἰλητὰ πὺ ἀνοίγονται σὲ διάφορα περίτεχνα σχήματα. Ἀπὸ αὐτοὺς ἀναγνωρίζονται ὁ Ἡσαΐας, ὁ Ἰωήλ (Πίν. 20), ὁ Ἀββακούμ, ὁ Σοφονίας καὶ ὁ Ζαχαρίας. Ὁ τρόπος πὺ ἀποδίδονται οἱ μορφὲς τῶν προφητῶν, ἡ ἀνεση τῶν κινήσεων, τὰ ἀνεμιζόμενα εἰλητάρια (Πίν. 21) προδίδουν κλασικὰ πρότυπα καὶ ὀδηγοῦν στὴ συσχέτιση μὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα τῆς Πρωτεύουσας, πὺ διαπνέονται ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος¹⁹.

Σχετικὰ μὲ τὴν παράσταση τῆς Παναγίας ἐπισημαίνεται μιὰ βασικὴ ἰδιομορφία: ἡ Παναγία δὲν βρίσκεται στὸν κατὰ μῆκος ἄξονα μὲ κατεύθυνση πρὸς τὸ ἱερό, ὅπως θὰ ἦταν ἀναμενόμενο καὶ ὅπως ἀπεικονίζεται στὴν ἀντίστοιχη θέση τοῦ ναοῦ τῆς Παντάνασσας, ἀλλὰ παρουσιάζει μικρὴ ἀπόκλιση πρὸς νότον. Αὐτὴ ἡ ἀπόκλιση δὲν εἶναι λάθος, δὲν εἶναι χωρὶς λόγο. Ὅταν ὁ ἐπισκέπτης, ὁ προσκυνητὴς, ἀνεβαίνει στὸν ὄροφο ἀντικρίζει τὴν Παναγία γυρισμένη πρὸς αὐτὸν μὲ ἀνοιχτὴ τὴν ἀγκαλιά. Ἡ ἰδιομορφία λοιπὸν αὐτὴ ὀδηγεῖ στὴ διαπίστωση ὅτι οἱ ὑπεύθυνοι γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ ὑπολόγισαν κάθε παράμετρο, κάθε λεπτομέρεια πὺ θὰ μπορούσε νὰ μεταδώσει στὸν πιστὸ τὸ νόημα τῆς εἰκονογραφίσεως.

Κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλλο, στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ χώρου, ὑπάρχει ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Μανδηλίου ἀνάμεσα σὲ δύο ἄγγελους (Πίν. 22α). Τὸ Μανδηλίο κολπώνεται σὲ τριγωνικὸ σχῆμα καὶ ἀναρτᾶται ἀπὸ τὶς δύο ἄκρες δεμένες σὲ κόμβους, ἐνῶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ προβάλλεται μέσα ἀπὸ τὸ διπλωμένο ὕφασμα, μὲ τρόπο ὅστε νὰ δίνεται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἀναδύεται ἀπὸ αὐτό. Οἱ δύο ἄγγελοι εἰκονίζονται στηθαῖοι, δεόμενοι, ὑψώνοντας τὴν κεφαλὴ πρὸς τὸν Χριστό. Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Μανδηλίου στὴ θέση αὐτὴ εἶναι πιθανὸ νὰ συνδέεται μὲ τὸν κύκλο τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ πὺ εἰκονίζονται σὲ παραπλήσιες θέσεις.

Οἱ σκηνὲς ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν Παθῶν, ὅσες σώζονται, βρίσκονται στὴ βόρεια κα-

¹⁸ Οἱ παραστάσεις τοῦ ὀρόφου τοῦ νάρθηκα ἀποκαλύφθηκαν κατὰ τοὺς καθαρισμοὺς τῆς δεκαετίας τοῦ 1970, ἐνῶ πρὶν ἦταν γνωστὲς μόνο οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ τροῦλλου, DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 14. Ρ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, *ΑΔ* 28 (1973), Χρονικά, 241.

¹⁹ Πρβλ. τὰ ἀνεμιζόμενα πέπλα τῶν γυναικείων μορφῶν στὸ ψαλτήριο Par. gr. 139 (Α. CUTLER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, εἰκ. 257) καὶ στὴν ψηφιδωτὴ παράσταση ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία τῆς Παναγίας στὸν νάρθηκα τῆς μονῆς τῆς Χώρας (UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, πίν. 105).

μάρα και τὸ ἀντίστοιχο τύμπανο. Στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς καμάρας εἰκονίζεται ὁ Νιπτήρ, στὸ δυτικὸ ἢ Προδοσία και στὸ τύμπανο ἢ διπλὴ σκηνὴ τῆς Ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου και τοῦ Χριστοῦ ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου (Πίν. 22β). Ἡ παράσταση τοῦ Νιπτήρος εἶναι ἀρκετὰ φθαρμένη και τὰ χρώματα ἐξίτηλα. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα, κάτω ἀπὸ τὸ θολωτὸ οἰκοδόμημα, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ζωσμένος τὸ λέντιο και ἐλαφρὰ σκυμμένος μπροστὰ σὲ μιὰ ὁμάδα ἀποστόλων, ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς ὁποίους, προφανῶς ὁ Πέτρος, φαίνεται νὰ εἶναι καθισμένος. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἰκονίζονται ὄρθιοι οἱ ἄλλοι ἀπόστολοι «ὁμιλοῦντες ἀλλήλοις». Οἱ στάσεις τῶν σωμάτων και οἱ ἐκφράσεις στὰ πρόσωπα τῶν ἀποστόλων διακρίνονται ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερη εὐγένεια, ἡ ὁποία συνάδει μὲ τὴ συνειδητοποίηση τῆς ἱερότητας τῆς στιγμῆς.

Στὴν Προδοσία, ὁ Ἰούδας ἔρχεται ἀπὸ ἀριστερὰ μὲ βίαιη κίνηση και ἀσπάζεται τὸν Χριστὸ, πίσω του ὁ Πέτρος κόβει τὸ αὐτὶ τοῦ δούλου, ἐνῶ ὄμιλοι στρατιωτῶν και Ἰουδαίων παρακολουθοῦν τὴ σκηνή. Στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία εἰκονίζονται σὲ μικρὴ κλίμακα ἡ Παναγία μαζί μὲ δύο ἄλλες μορφές (πιθανῶς ὁ Ἰωάννης και ἓνας ἄλλος μαθητής), δίνοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι παρακολουθοῦν τὴ σκηνὴ ἀπὸ μακριὰ –λεπτομέρεια πολὺ σπάνια στὴν ἀπεικόνιση τῆς Προδοσίας.

Στὸ βόρειο τύμπανο ἢ Ἄρνηση τοῦ Πέτρου συναπεικονίζεται μὲ τὴν Κρίση τοῦ Πιλάτου. Κάτω ἀπὸ στοὰ πού ἀκολουθεῖ τὴν καμπύλη ἀπόληξη τοῦ τυμπάνου, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ὄρθιος, γυρισμένος πρὸς τὸν Πιλάτο πού κάθεται σὲ θρόνο, ἐνῶ ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές ἓνας ὑπηρετῆς κρατεῖ τὸ δοχεῖο γιὰ τὴ νύψη τῶν χειρῶν. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἓνας ρωμαῖος στρατιώτης μὲ κοντὸ χειριδωτὸ χιτῶνα κοιτάζει πρὸς τὸν θεατὴ, ἐνῶ μορφές Ἰουδαίων εἰκονίζονται στὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Δεξιὰ, ἔξω ἀπὸ τὴ στοὰ, κάθεται ὁ Πέτρος μπροστὰ στὴ φωτιά. Ἀριστερὰ, στὴν ἀντίστοιχη θέση, εἰκονίζεται πάλι ὁ Πέτρος νὰ συνομιλεῖ μὲ τὴ θεραπαινίδα σηκώνοντας τὸ δεξιὸ χέρι σὲ μιὰ ἀρνητικὴ κίνηση και πίσω του, στὴν ἄκρη, εἰκονίζεται ὁ ἀλέκτορας. Ἡ σύνδεση τῶν δύο αὐτῶν ἐπεισοδίων ἀπὸ τὰ Πάθη –Ἄρνηση Πέτρου και Κρίση Πιλάτου– προβληματίζει, καθὼς ὅλες οἱ εὐαγγελικὲς περιγραφές τοποθετοῦν τὴν ἄρνηση τοῦ Πέτρου κατὰ τὴν προσαγωγή τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἀρχιερεῖς Ἄννα και Καϊάφα.

Ἀπὸ τίς παραστάσεις τῆς νότιας καμάρας τίποτα δὲν ἔχει διασωθεῖ, τὸ πιθανότερο εἶναι ὅμως ὅτι θὰ ὑπῆρχαν και ἐδῶ σκηνές ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν Παθῶν. Στὰ χαμηλὰ μέρη τοῦ ἀνατολικοῦ, τοῦ δυτικοῦ και τοῦ νότιου τοῖχου εἰκονίζονται ἀσκητὲς-μοναχοί, ὀλόσωμοι, μὲ ἐνεπίγραφα εἰλητά. Στὸν βόρειο τοῖχο ὅμως, κάτω ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Κρίσεως τοῦ Πιλάτου, στὰ πλάγια ἐνὸς ἀνοίγματος, ἔχουν ἀπεικονιστεῖ οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ και Γαβριήλ. Ὁ Μιχαὴλ εἰκονίζεται μετωπικός, κρατεῖ σπαθὶ στὸ δεξιὸ χέρι και ἐνεπίγραφο εἰλητὸ στὸ ἀριστερὸ, ὁ Γαβριήλ, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, κρατεῖ και αὐτὸς ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο εἰλητό. Τὰ κείμενα τῶν εἰληταρίων τοὺς παραπέμπουν στὸν ρόλο τοὺς ὡς φρουρῶν τῆς

είσοδου τοῦ ναοῦ²⁰. Ἡ παρουσία τους ἐδῶ, πού δὲν συνδέεται μὲ τὸν ὑπόλοιπο διάκοσμο τοῦ χώρου, μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ ἀπὸ τὴ θέση τους ἐκατέρωθεν τοῦ ἀνοίγματος ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὑπάρχει ὀπτική ἐπικοινωνία μὲ τὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο, πού εἶναι τὸ ταφικὸ τοῦ ἱδρυτοῦ καὶ ἡγουμένου τῆς μονῆς Παχωμίου. Παριστάνονται δηλαδὴ ὡς φύλακες τοῦ ἐν λόγῳ παρεκκλησίου.

Ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἀσκητῆς-μοναχοὺς τοῦ νότιου τοίχου σημειώνεται ὁ ἅγιος Νίκων ὁ Μετανοεῖτε, τοπικὸς ἅγιος καὶ προστάτης τῆς Λακεδαιμονίας.

Στὸ ἀνώτερο τμήμα τοῦ ἴδιου τοίχου ἔχει ἀπεικονιστεῖ ἡ Πεντηκοστή. Ἡ θέση της ἐδῶ, ἐκτὸς Δωδεκαόρτου, προβληματίζει ἐκ πρώτης ὄψεως. Ὅμως κάτω ἀπὸ τὴν Πεντηκοστή, ἀνάμεσα στοὺς μοναχοὺς, ὑπάρχει εἴσοδος πρὸς ἓναν ὀρθογώνιο χῶρο, στοὺς τοίχους τοῦ ὁποῖου ἔχουν ἀπεικονιστεῖ ὄρθιοι ἀπόστολοι. Σώζονται καλύτερα οἱ τρεῖς τοῦ βόρειου τοίχου· οἱ δύο ἀπὸ αὐτοὺς, τῶν ὁποίων διατηροῦνται τὰ ὀνόματα (Βαρθολομαῖος, Σίμων), ὑψώνουν τὸ χέρι σὲ κίνηση ὁμιλίας. Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ χώρου λοιπὸν μὲ τοὺς κηρύσσοντες ἀποστόλους συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ νόημα τῆς ἐπιφοιτήσεως τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ἄποψη πού δικαιολογεῖ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Πεντηκοστῆς στὴ συγκεκριμένη θέση.

Δυτικὰ παρεκκλήσια²¹

Τὰ παρεκκλήσια πού εἶναι προσκολλημένα στὰ ἄκρα τοῦ νάρθηκα σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸν ἡγούμενο καὶ ἱδρυτὴ τῆς μονῆς Βροντοχίου, τὸν Παχώμιο.

Τὸ βορειοδυτικὸ, πού ἐκτείνεται σὲ ὕψος καὶ στοὺς δύο ὀρόφους, κατασκευάστηκε ἀπὸ τὸν Παχώμιο γιὰ νὰ στεγάσει τὸν τάφο του, καὶ ἡ διακόσμηση στὸ σύνολό της ἔχει νεκρικὸ χαρακτήρα. Στὴν κόγχη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς καθισμένος σὲ δόξα μὲ τὴν ἐπιγραφή *Ο ΩΤΗΡ*, πού προσιδιάζει στὸν νεκρικὸ χαρακτήρα τοῦ χώρου (Πίν. 23). Χαμηλότερα ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (σώζονται ἐλάχιστα ἴχνη), σὲ στάση δεήσεως, ἔχουν ἀνάμεσά τους μεγαλογράμματη δυσανάγνωστη

²⁰ Οἱ ἐπιγραφές τῶν εἰληταρίων σώζονται ἀποσπασματικά, ἀλλὰ συμπληρούμενες ἀντιστοιχοῦν στὰ κείμενα πού ὑποδεικνύονται στὴν *Ἑρμηνεία* γιὰ τὰ εἰλητὰ τῶν ἀρχαγγέλων, ὅταν εἰκονίζονται «εἰς τὴν τοῦ ναοῦ εἴσοδον». Εἰλητάριο Μιχαήλ: *Θεοῦ στρατηγός εἰμι, τὴν σπάθην φέρω· τείνω πρὸς ὕψος, ἐκφοβῶ Θεοῦ φόβῳ· καταφρονητὰς ἐκδιχάζω συντόμως*. Εἰλητάριο Γαβριήλ: *Ὁξυγράφων κάλαμον τῆ χειρὶ φέρων τῶν εἰσιόντων συνταγὰς ἀπογράφω· φρουρῶ στέργοντας, εἰ δὲ μὴ φθεῖρω τάχει*, βλ. *Ἑρμηνεία*, 219, 283.

²¹ Πρβλ. Ρ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ - Π. ΠΕΡΔΙΚΟΥΛΙΑΣ, *Ἐπιγραφές στὰ δυτικὰ παρεκκλήσια τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγήτριας στὸν Μυστρά, 29ο Συμπόσιο βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης*, Περγαλῆσεις εἰσηγήσεων καὶ ἀνακοινώσεων, Ἀθήνα 2009, 40-41.

ἐπιγραφή πού ἀποτελεῖ πιθανότατα προσευχή τῶν δεομένων ὑπὲρ ἀφέσεως ἁμαρτιῶν τοῦ νεκροῦ Παχωμίου. Στὸ τόξο τῆς κόγχης ἀναγράφεται τὸ γνωστὸ νεκρώσιμον θεοτοκίον τῆς ἐξοδίου ἀκολουθίας: ΠΡΕΣΒΕΙΑΙΣ ΤΗΣ ΤΕΚΟΥΣΗΣ ΕΕ, Χ(Ρ)ΙΣΤΟΥ, ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΟΥ, ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΠΡΟΦΗΤΩΝ, [ΙΕΡΑΡΧΩΝ, ΟCΙΩΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΝ ΚΟΙΜΗΘΕΝΤΑ ΔΟΥΛΟΝ] ΣΟΥ ΑΝΑΠΑΥΣΟΝ. Ἡ διακόσμηση τοῦ παρεκκλησίου φαίνεται νὰ εἰκονογραφεῖ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ κείμενο.

Σὲ κάθε πλευρὰ τοῦ χώρου χοροὶ ἁγίων εἰκονίζονται νὰ βαδίζουν δεόμενοι πρὸς τὰ ἀριστερά· με ἀφετηρία τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο καὶ συνεχίζοντας στὸν βόρειο, τὸν δυτικὸ καὶ τὸν νότιο, κατευθύνονται πρὸς τὴν ἀνατολή, πρὸς τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος. Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη, εἰκονίζονται ἱεράρχες. Ὁ βόρειος τοῖχος ἀφιερώνεται σὲ μορφές τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, σὲ δύο ζῶνες: προπάτορες-προφήτες στὴν κατώτερη ζώνη, ἀρχιερεῖς στὴν ἀνώτερη. Στὸν δυτικὸ τοῖχο ὁ χορὸς τῶν μαρτύρων καὶ ὁ χορὸς τῶν ἀποστόλων, στὸν νοτιοδυτικὸ πεσσὸ ἢ ἐπιβλητικὴ μορφή τοῦ ἀποστόλου Παύλου (Πίν. 25). Στὸν νότιο τοῖχο οἱ ἅγιοι Πάντες (διακρίνονται οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη) καὶ ψηλότερα ὁ χορὸς τῶν μοναχῶν-ἀσκητῶν (Πίν. 24). Σημειώνεται ὅτι, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἀσκητὲς εἰκονίζονται ἀσκεπεῖς με μακριὰ γενειάδα καὶ σχεδὸν ὅμοια προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά, ὁ πρῶτος στὴ σειρά παριστάνεται με κάλυμμα στὴν κεφαλὴ, κοντὴ βοστρυχωτὴ γενειάδα καὶ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά. Τὰ παραπάνω στοιχεῖα, πού τὸν διαφοροποιοῦν ἀπὸ τοὺς λοιποὺς ἀσκητὲς, ὀδηγοῦν στὴν ὑπόθεση ὅτι πρόκειται πιθανότατα γιὰ τὴν προσωπογραφία τοῦ Παχωμίου. Ἀκόμη ψηλότερα, στὰ πλάγια τοῦ ἀνοίγματος ἐπικοινωνίας με τὸ δυτικὸ ὑπερῶο τοῦ ναοῦ, εἰκονίζονται γιὰ δευτέρη φορά ἡ Παναγία καὶ ὁ Πρόδρομος δεόμενοι πρὸς τὸν Παντοκράτορα τοῦ τρούλλου, πού περιβάλλεται ἀπὸ ἐξαπτέρυγα (Πίν. 26).

Ὁ τάφος τοῦ Παχωμίου βρίσκεται σὲ ἐπαφὴ με τὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ παρεκκλησίου. Στὴν ἀποσπασματικὰ σωζόμενη παράσταση τοῦ ἀρκοσολίου διακρίνεται ὁ Παχώμιος νὰ προσφέρει τὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ στὴν ὄρθια βρεφοκρατούσα Παναγία, ἐνῶ στὸ γεῖσο του εἰκονίζεται χορὸς ἀγγέλων πού κρατοῦν λαμπάδες (Πίν. 27).

Ἕνας ἄλλος τάφος στὸν βόρειο τοῖχο ἀνήκει στὸν δεσπότη Θεόδωρο Α΄ Παλαιολόγο, πού πέθανε τὸ 1407 στὸν Μυστρᾶ καὶ ἡ διπλὴ προσωπογραφία του, ὡς κοσμικοῦ ἄρχοντα καὶ ὡς μοναχοῦ, σώζεται ἀποσπασματικὰ μαζί με τμῆμα τῆς σχετικῆς ἐπιγραφῆς: Ὁ ἀυτάδελφος τοῦ κραταιοῦ καὶ ἀγίου ἡμῶν ἀυθέντου καὶ βασιλέως / διὰ τοῦ ἀγγελικοῦ σχήματος μετονομασθεῖς Θεοδώρητος μοναχός²².

²² MILLET, Inscriptions, 119.

Στους τέσσερις τοίχους τοῦ νοτιοδυτικοῦ παρεκκλησίου, τὸ ὁποῖο εἶναι χαμηλὸ καὶ σκοτεινὸ, ἀφοῦ ἐδῶ βρίσκεται ἡ κλίμακα ποῦ ὀδηγεῖ στὸν ὄροφο, ἔχουν ἀντιγραφεῖ τὰ χρυσόβουλλα ποῦ εἶχαν ἐκδώσει οἱ αὐτοκράτορες Ἀνδρόνικος Β΄ καὶ Μιχαῆλ Θ΄ ὑπὲρ τῆς μονῆς τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου γιὰ τὴν παραχώρηση καὶ κατοχύρωση τῶν προνομίων της. Τὰ χρυσόβουλλα αὐτά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ πρῶτο ἔχει ἐκδοθεῖ τὸ 1312/13 (Πίν. 28β) καὶ τὸ τελευταῖο τὸ 1322, χορηγοῦνται γιὰ νὰ ἰκανοποιηθοῦν αἰτήσεις καὶ παρακλήσεις τοῦ ἡγουμένου καὶ κτήτορος τῆς μονῆς Παχωμίου, ἔνεκα τῶν ἀρετῶν του καὶ τῆς ἀφοσιώσεώς του πρὸς τὸν αὐτοκράτορα, ὅπως ἐπανειλημμένα ἀναφέρεται στὰ κείμενα τῶν χρυσοβούλλων²³.

Στὸ κέντρο τοῦ θόλου τοῦ παρεκκλησίου εἰκονίζοταν ὁ Χριστὸς (δὲν σώζεται) μέσα σὲ δόξα ποῦ κρατοῦν τέσσερις ἰπτάμενοι ἄγγελοι (Πίν. 28α). Ἀνάμεσα στὶς φτερουγες τοὺς εἶναι γραμμένα τέσσερα ἱαμβικά τρίστιχα ποῦ ἐξηγοῦν τὴν παράσταση καὶ θυμίζουν τὶς ἀκατάβλητες προσπάθειες τοῦ Παχωμίου γιὰ τὸ μοναστήρι: *οὓς τε ὑπέστη Παχώμιος καμάτους πόνους τ' ἀθαιρέτους καὶ μακροχρονίους*²⁴.

Ο ΚΤΗΤΩΡ

Τὰ χρυσόβουλλα τοῦ νοτιοδυτικοῦ παρεκκλησίου πληροφοροῦν ὅτι κτήτωρ καὶ ἡγούμενος τῆς μονῆς τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου ἦταν ὁ Παχώμιος, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε. Στὰ χρυσόβουλλα περιέχονται ἄρκετὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ κτήτορος,

²³ Παραθέτουμε ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ χρυσόβουλλο τοῦ Μιχαῆλ Θ΄, τοῦ ἔτους 1319, παρόμοιες δὲ ἀναφορὲς περιλαμβάνονται καὶ στὰ τρία χρυσόβουλλα τοῦ Ἀνδρόνικου Β΄: *ἐντεῦθεν καὶ ὁ ἅγιός μου αὐθέντης καὶ βασιλεὺς ὁ πατήρ τῆς βασιλείας μου ... ἔφθασε μὲν ἐπὶ πολλοῖς προστάγμασί τε καὶ διαφόροις δικαιοῦμασι, καὶ χρυσοβούλλους λόγους ἐπιβραβεύσας, ἐπικυροῦν ταῦτα, τῇ κατὰ τὸν μωζήθραν διακειμένη σεβασμία μονῆ τῆς βασιλείας ἡμῶν καὶ ἐπ' ὀνόματι τετιμημένη τῆς πανυπεράγνου δεσποίνης καὶ θεομήτορος τῆς ὀδηγητρίας, καὶ ἐπικεκλημένη τοῦ βροντοχίου διὰ τὴν ἀρετὴν τε καὶ τὴν κατὰ θεὸν πολιτείαν τοῦ ἀνεγείραντος καὶ συστησαμένου ταύτην τιμιωτάτου μεγάλου πρωτοσυγκέλλου τῆς πελοποννήσου κυροῦ παχωμίου· ... τὴν τοιαύτην αἴτησιν καὶ παράκλησιν αὐτοῦ ... ἐτοιμῶς προσδεξαμένη ἡ βασιλεία μου, τὸ μὲν διὰ τὴν ἐνοῦσαν αὐτῷ πνευματικὴν πολιτείαν καὶ ἀγωγήν καὶ ἀσκητικὴν ἐν τοῖς κατὰ θεὸν ζῆν ἐλομένοις εὐδοκίμησιν, καὶ τὸν [ύ]πὲρ τῶν κοινῶν πραγμάτων ζῆλον, καὶ καθαρὰν καὶ διάπυρον εὐνοίαν ἣν τρέφει πρὸς τὴν βασιλείαν μου ... τὸν παρόντα χρυσόβουλλον [ΛΟΓΟΝ] ἐπιχορηγεῖ καὶ ἐπιβραβεύει αὐτῷ ...* Βλ. MILLET, *Inscriptions*, 108-109. Ἐπίσης 102, 112-113, 116. Στὸ παρατιθέμενο ἀπόσπασμα ἀντιγράφεται, χωρὶς διορθώσεις, τὸ κείμενο τοῦ χρυσοβούλλου, ὅπως δημοσιεύεται ἀπὸ τὸν Millet.

²⁴ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 67.

ἐνῶ πρόσθετες πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση τοῦ ἀντλοῦμε καὶ ἀπὸ ἄλλες πηγές. Μὲ βάση ὅλα τὰ δεδομένα, ἡ ἀκμὴ καὶ ἡ δραστηριότητα τοῦ Παχωμίου τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὸ 1290 –ὅπωςδήποτε πρὶν ἀπὸ τὸ 1296 ποὺ εἶναι ἡ πρώτη γνωστὴ χρονολογημένη μαρτυρία– καὶ στὸ 1322, ἔτος ἐκδόσεως τοῦ τελευταίου χρυσοβούλλου τοῦ νοτιοδυτικοῦ παρεκκλησίου. Οἱ πηγές αὐτές, μὲ τὰ κατὰ περίπτωση στοιχεῖα ποὺ ἀφοροῦν στὴν προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Παχωμίου, εἶναι οἱ ἐξῆς:

1. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων Μυστρᾶ. Στὴν ἐπιγραφή, ποὺ εἶναι χαραγμένη σὲ τμῆμα τοῦ ἐπιστυλίου τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ, ἀναφέρεται ὁ Παχώμιος ὡς κτίτωρ τοῦ ναοῦ μαζί μὲ κάποιον Δανιήλ, ποὺ θὰ ἦταν ἴσως ἡγούμενος τῆς μονῆς πρὶν ἀπὸ τὸν Παχώμιο. Ἡ οἰκοδόμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοποθετεῖται ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1290 καὶ 1295²⁵.

2. Τὸ βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα τοῦ κώδικα Pag. gr. 708, ὁ ὁποῖος περιέχει ὀμιλίες τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ τὸν νομικὸ Βασιλάκη τὸ ἔτος 1296. Στὸ σημεῖωμα ἀναφέρεται ὁ Παχώμιος ὡς ἡγούμενος τῆς μονῆς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων καὶ χορηγὸς τοῦ χειρογράφου: *Ἐγράφη ἢ παροῦσα βίβλος... κελεύσει καὶ ἐξόδω τοῦ πανοσιωτάτου καθηγουμένου τῆς πανσέπτου μονῆς τῶν ἁγίων καὶ θαυματουργῶν Θεοδώρων τοῦ Βροντοχίου. Στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου προστίθεται τιμητικὸ ἐπίγραμμα γιὰ τὸν Παχώμιο μὲ τὴν ἀκροστιχίδα Παχωμίω Βροντηχίτη Βασιλάκης²⁶ (βλ. Παράρτημα, σ. 182).*

3. Τὸ παλαιότερο χρυσοβούλλο τοῦ νοτιοδυτικοῦ παρεκκλησίου ἔχει ἐκδοθεῖ τὸ 1312/13 ἀπὸ τὸν Ἀνδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο²⁷. Στὸ χρυσοβούλλο αὐτό, ὅπως καὶ στὰ ἐπόμενα, τῶν ἐτῶν 1319, 1320 καὶ 1322, ὑπάρχουν ἀρκετὲς πληροφορίες γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ Παχωμίου. Περιγράφεται ὡς ἄνδρας συνετός, μὲ εὐθύτητα γνώμης, μὲ ζῆλο καὶ ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ κοινά, ἀφοσιωμένος στὴν Ἐκκλησία καὶ στὸν αὐτοκράτορα²⁸. Φαίνεται ὅτι συμμετεῖχε ἐνεργῶς στὶς προσπάθειες τοῦ τοπικοῦ πολιτικοῦ ἄρχοντα, τῆς *κεφαλῆς*, γιὰ τὴν ἀνακατάληψη ὅλης τῆς Πελοποννήσου ἀπὸ τοὺς Φράγκους, καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἐκχωροῦνται στὸ μοναστήρι του (τὴν Ὀδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου) οἱ νεοαποκτηθεῖσες ἢ οἱ μέλλουσες νὰ ἀποκτηθοῦν περιοχές, σύμφωνα μὲ τὰ ἀναγραφόμενα στὸ χρυσοβούλλο τοῦ 1322²⁹.

4. Ἕνα χειρόγραφο ποὺ περιλαμβάνει σὲ δύο τόμους τὰ *Ἀσκητικὰ Ἐφραῖμ τοῦ Σύρου*

²⁵ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Δανιήλ ὁ πρῶτος κτίτωρ, 445-448.

²⁶ ΛΑΜΠΡΟΣ, Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι, 160-160β. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 185.

²⁷ MILLET, Inscriptions, 100-106.

²⁸ Στὸ ἴδιο, 102, 108, 113, 116.

²⁹ Στὸ ἴδιο, 118. ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, I, 82.

καί βρίσκεται τώρα στην Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος (ἀριθ. 2550). Προέρχεται ἀπὸ τὴ μονὴ τοῦ Τιμίου Προδρόμου Σερρών καὶ ἔχει ἀντιγραφεῖ ἀπὸ τὸν Νικόλαο Μαλωταρᾶ τὸ 1317 καὶ τὸ 1319 δι' ἐξόδου καὶ προτροπῆς τοῦ τιμιωτάτου μεγάλου πρωτοσυγγέλου καὶ ἀρχιμανδρίτου Μορέως Παχωμίου μοναχοῦ³⁰ (βλ. Παράρτημα, σ. 183).

5. Δύο ταφικά ἐπιγράμματα γιὰ τὸν Παχώμιο ἔχουν γραφεῖ ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Φιλῆ: Τὸ πρῶτο, μὲ τίτλο *Παχωμίῳ τῷ Πρωτοσυγκέλλῳ*, ἀποτελεῖται ἀπὸ εἴκοσι πέντε στίχους³¹. Τὸ δεύτερο ἐπίγραμμα μὲ εἴκοσι ἕξι στίχους ἐπιγράφεται *Ἐπιτάφιοι*³² (βλ. Παράρτημα, σ. 180-181). Ἀποσπάσματα ἀπὸ αὐτὸ ἔχουν ἀναφερθεῖ καὶ σχολιαστεῖ ἀπὸ τὸν Σπ. Λάμπρο πρῶτα καὶ ἄλλους μελετητὲς στὴ συνέχεια, ἐνῶ περιέργως τὸ πρῶτο ἐπίγραμμα δὲν ἔχει ἐπισημανθεῖ στὴ σχετικὴ βιβλιογραφία. Οἱ μελετητὲς ἀναφέρονται κυρίως στὸν δεύτερο στίχο τῶν *Ἐπιταφίων* (*Παχώμιος τὸ θαῦμα τῶν Δωριέων*), γιὰ νὰ τονίσουν τὴν προσωπικότητα τοῦ Παχωμίου καὶ τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς Ἑλληνας τῆς Πελοποννήσου³³. Ὁ ἴδιος ὁμως ἀφορισμὸς βρίσκεται καὶ στὸν τελευταῖο στίχο τοῦ πρώτου ἐπιγράμματος: *Δωριεὺ Παχώμιε*.

Στὰ ἐπιγράμματα αὐτὰ ἐνυπάρχουν ἢ διαφαίνονται κάποια ἐπιπλέον βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν προσωπικότητα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ³⁴. Ἔτσι πληροφοροῦμαστε ὅτι ὁ Παχώμιος ἦταν ἀπὸ μικρὸς ἀφιερωμένος στὴν Ἐκκλησία: *Ἐσκόρπισας γὰρ τὴν περιττὴν*

³⁰ Τὸ χειρόγραφο εἶναι γνωστὸ στὴ βιβλιογραφία μὲ τὸν ἀριθ. 74 τῆς βιβλιοθήκης τῆς μονῆς Προδρόμου Σερρών, στὴν ὁποία ἀνήκε. ΛΑΜΠΡΟΣ, *Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι*, 165. ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, II, 316. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὰ χειρόγραφα τῆς μονῆς ἐκλάπησαν ἀπὸ τοὺς Βουλγάρους τὸ 1917, τὰ περισσότερα ὁμως ἀπὸ αὐτὰ ἐπεστράφησαν στὸ ἑλληνικὸ κράτος τὸ 1919 καὶ παραδόθηκαν στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη καὶ λίγα στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας, ὅπου καὶ φυλάσσονται, βλ. Α. ΠΟΛΙΤΗΣ, *Εἰδήσεις*, *Ἑλληνικά* IV (1931), 525-526. GUILLOU, *Les archives de Saint-Jean Prodrome*, 188. Κατὰ καλὴ τύχη, ἀνάμεσα στὰ ἐπιστραφέντα στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη, βρίσκεται καὶ τὸ συγκεκριμένο χειρόγραφο τοῦ Παχωμίου, τὸ ὁποῖο ἔχει καταχωριστεῖ στὸν κατάλογο τῆς Βιβλιοθήκης μὲ τὸν ἀριθ. 2550. Εὐχαριστῶ τὸν τέως Διευθυντὴ τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης κ. Π. Νικολόπουλο καὶ τὴν Ἐπιμελήτρια τοῦ τμήματος χειρογράφων κ. Αἰκ. Κορδούλη ποὺ διευκόλυναν τὴν ἐρευνά μου γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ χειρογράφου. Βλ. καὶ Β. ΚΑΤΣΑΡΟΣ, *Τὰ χειρόγραφα τῶν μονῶν Τιμίου Προδρόμου Σερρών καὶ Παναγίας Ἀχειροποιήτου τοῦ Παγγαίου (Κοσίνιτσα)*. *Ἡ ἱστορία τῶν ἀριθμῶν*, Σέρρες 1995, 54, 120, 175, 262.

³¹ MILLET, *Manuelis Philae Carmina*, I, ἀριθ. 74, 246-247.

³² Στὸ ἴδιο, ἀριθ. 97, 278-280.

³³ ΛΑΜΠΡΟΣ, *Ἀνύπαρκτα ὀνόματα*, 330, 332. Ο ΙΔΙΟΣ, *Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι*, 160α. ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, II, 296.

³⁴ Στὰ παρατιθέμενα ἀποσπάσματα, τὸ πρῶτο προέρχεται ἀπὸ τὸ ἐπίγραμμα ποὺ ἀναγράφεται στίς σ. 246-247, ἐνῶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τίς σ. 278-280, ἀντίστοιχα, στὴν ὡς ἄνω ἔκδοσι τοῦ Miller.

φροντίδα / πρὸς τοὺς φίλους πένητας ἐκ βρέφους πάτερ - Ὅς ἀπὸ θηλῆς τῷ Θεῷ δοὺς τὸν βίον. Ὅτι μὲ πολλοὺς κόπους ἐκτίσε σπουδαία θρησκευτικὰ οἰκοδομήματα (ἐννοοῦνται οἱ ναοὶ μὲ τὰ μοναστηριακὰ συγκροτήματα τῶν Ἁγίων Θεοδώρων καὶ τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου): Πόσῃν γὰρ ἐξέβλυσας ἰδρώτων χύσιν / τῷ δημιουργῷ τάσδε πηγνὺς τὰς κτίσεις / εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς εὐσεβοῦς μνήμης χάριν - Σὺ δὲ βλέπων θαύμασε τὰς δεῦρο κτίσεις / ἅς αὐτὸς ὠργάνωσεν ἐκ γῆς πυθμένων. Ὅτι πέθανε ἥρεμα σὲ μεγάλη ἡλικία: Τὸ τοῦ βίου πέλαγος ἐκπλεύσας πρῶως· Γέρων μαχητὰ - Μετὰ παρακμὴν τοῦτον οἰκεῖ τὸν λίθον. Τέλος, καὶ στὰ δύο ποιήματα γίνεται λόγος γιὰ ἀπόκρυφους πόνους ἢ ἀπόκρυφη νόσο: Ἀλλ' οὐρανὸς μὲν τοὺς ἀποκρύφους πόνους... - Φροντιεῖ μου δ' οὖν πάλιν / ὁ ζῶν ἰατρὸς τῆς ἀποκρύφου νόσου. Οἱ παραθέσεις αὐτὲς ἀποτελοῦν πιθανότατα ὑπαινιγμοὺς γιὰ κάποια ἀσθένεια ποὺ τὸν ταλαιπωροῦσε στὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του.

Ἡ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τῶν κειμένων ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι τουλάχιστον τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπιγράμματα αὐτὰ παραγγέλθηκε στὸν Φιλῆ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Παχωμίου. Ὁ παραγγελιοδότης ἴσως ἦταν κάποιος μοναχὸς ἀπὸ τὴ μοναστικὴ κοινότητα τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου, ὁ ὁποῖος θὰ ἦταν κοντὰ στὸν Παχώμιο ἕως τὶς τελευταῖες στιγμὲς τῆς ζωῆς του καὶ θὰ εἶχε ἀναλάβει τὴ φροντίδα γιὰ τὶς μεταθανάτιες τιμὲς πρὸς τὸν νεκρὸ ἡγούμενο, ὅπως ὑπονοεῖται στοὺς τελευταίους στίχους τοῦ πρώτου ἐπιγράμματος: Ἐγὼ δέ σου τέθηπα καὶ τὰ πρακτέα / καὶ τὴν τελευτὴν καὶ τὰ τῶν πόνων γέρα³⁵.

6. Ἡ προσωπογραφία τοῦ κτήτορος ποὺ προσφέρει τὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγητρίας στὴν ὄρθια βρεφοκρατούσα Παναγία, πάνω ἀπὸ τὸν τάφο του στὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο, θὰ ἀπέδιδε προφανῶς τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς τοῦ Παχωμίου, ἀλλὰ ἡ πλημμελὴς διατήρηση τῆς τοιχογραφίας δὲν ἐπιτρέπει ἀσφαλέστερα συμπεράσματα³⁶.

Οἱ παρατεθεισὲς πηγὲς δίνουν τὴ δυνατότητα νὰ σκιαγραφηθοῦν τὰ βασικὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Παχωμίου. Ἀπὸ τὰ ἐπιγράμματα τοῦ Φιλῆ πληροφοροῦμαστε ὅτι ἦταν γηγενὴς Πελοποννήσιος³⁷. Τὰ χρυσόβουλλα, τὰ χειρόγραφα καὶ τὰ ἐπιγράμματα τοῦ Φιλῆ παρέχουν πληροφορίες γιὰ τοὺς τίτλους του: ἔτσι, στὸ χειρόγραφο τοῦ 1296 ὀνομάζεται *πανοσιώτατος καθηγούμενος*, στὸ πρῶτο χρυσόβουλλο τοῦ 1312/13 προστίθεται ὁ τίτλος *ἀρχιμανδρίτης καὶ πρωτοσύγκελλος*³⁸, ἐνῶ στὰ ἐπόμενα χρυσόβουλλα ἀναφέρε-

³⁵ MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, I, 247.

³⁶ ETZÉOGLOU, *Portraits de Mistra*, 516.

³⁷ *Παχώμιος τὸ θαῦμα τῶν Λαορέων· Λαοριεῦ Παχώμιο*, MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, I, 279, 247 ἀντίστοιχα.

³⁸ MILLET, *Inscriptions*, 102.

ται ὡς *μέγας πρωτοσύγκελλος τῆς Πελοποννήσου*³⁹. Ὁ ἴδιος τίτλος γράφεται τὸ 1319 στὸ χειρόγραφο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν καὶ στὰ ἐπιγράμματα τοῦ Φιλῆ⁴⁰.

Ὁ τίτλος τοῦ πρωτοσυγκέλλου στὴν παλαιολόγεια περίοδο ἀποδιδόταν ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες, μὲ τὴ συγκατάθεση τοῦ πατριάρχη, σὲ ἡγουμένους ὀνομαστῶν μονῶν, κυρίως τῆς Πρωτεύουσας, ἀλλὰ καὶ τῶν ἐπαρχιῶν⁴¹. Τὸ ἀνώτατο ἐκκλησιαστικὸ ἀξίωμα τοῦ μεγάλου πρωτοσυγκέλλου ἦταν σπάνιο καὶ μὲ τὸ προνόμιο αὐτὸ εἶχαν τιμηθεῖ σημαντικὲς μορφές, γνωστὲς γιὰ τὶς ἱκανότητές τους καὶ τὴ δράση τους ὄχι μόνον σὲ σχέση μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τους ιδιότητα, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὴν ἐνεργὸ συμμετοχὴ τους στὰ πολιτικὰ πράγματα τῆς ἐποχῆς. Ἡ ἀπονομὴ λοιπὸν τοῦ ἀξιώματος τοῦ μεγάλου πρωτοσυγκέλλου τῆς Πελοποννήσου στὸν Παχώμιο ὀφειλόταν ὄχι μόνον στὴν ἀνάγερση ἐκκλησιαστικῶν ἰδρυμάτων, ἀλλὰ καὶ στὴν προσήλωσή του στὴν αὐτοκρατορία καὶ στὶς πολιτικὲς ἐπιδιώξεις τῆς κεντρικῆς καὶ τῆς τοπικῆς ἐξουσίας, οἱ ὁποῖες ἐπικεντρώνονταν στὴν ἀνακατάληψη περιοχῶν τῆς Πελοποννήσου, ποὺ βρισκόνταν ἀκόμη στὴν κατοχὴ τῶν Φράγκων. *Ὁρθὸς ἦν εἰς τὴν ἀγίαν τοῦ θεοῦ ἐκκλησίαν καὶ εἰς τὴν βασιλείαν, καὶ ζῆλον ἔχων ὑπὲρ τοῦ συμφέροντος τῶν κοινῶν πραγμάτων*, ὅπως γράφεται στὸ χρυσόβουλλο τοῦ 1320⁴².

Ἀπὸ τὰ παραπάνω, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τῶν χρυσοβούλλων στὸ σύνολό τους, συμπεραίνεται ὅτι οἱ σχέσεις τοῦ Παχωμίου μὲ τὴν κεντρικὴ πολιτικὴ ἡγεσία ἦταν στενὲς καὶ ἄριστες. Ἀσφαλῶς σύνδεσμος ἀνάμεσα στὸν Παχώμιο καὶ στὸν αὐτοκράτορα θὰ ἦταν οἱ τοπικοὶ ἄρχοντες, οἱ ὁποῖοι, ὡς γνωστόν, ἀποστέλλονταν ἀπὸ τὴν Πρωτεύουσα καὶ εἶχαν ἄμεση σχέση μὲ τὸν αὐτοκρατορικὸ οἶκο⁴³. Στὸ χρυσόβουλλο τοῦ 1322 ὁ Ἀνδρόνικος Β΄ ἐπικυρώνει πράξη τοῦ Ἀνδρονίκου Ἀσάν ποὺ ἦταν ἀνεψιὸς του καὶ «κεφαλῆς» τῆς Πελοποννήσου⁴⁴. Προφανῶς οἱ συστατικὲς ἐπιστολὲς τῆς «κεφαλῆς» ἔδιναν στὴν αὐτοκρατορικὴ γραμματεία τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν προσωπικότητα τοῦ Παχωμίου καὶ εἰσηγοῦντο τὴν ἔκδοση τῶν χρυσοβούλλων.

Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἡγεσία εἶχε τιμηθεῖ ὁ Παχώμιος. Ὁ πατριάρχης Ἀθανάσιος Α΄, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1303 καὶ 1309, εἶχε ἐκδώσει σιγίλλιο μὲ τὸ ὁποῖο χορηγοῦσε στὸν ἡγούμενον τῆς μονῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου τὸ προνόμιο νὰ

³⁹ Στο ἴδιο, 108, 112, 115.

⁴⁰ *Ἦν γὰρ περιὼν πρωτοσύγκελλος μέγας*, MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, I, 279.

⁴¹ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ, Ὁ θεσμὸς τῶν συγκέλλων, 175 κ.έ. Ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται εἰδικὰ στὸν Παχώμιο καὶ ἐρμηνεύει τοὺς λόγους ποὺ ὑπαγόρευσαν τὴν ἀπονομὴ τοῦ τίτλου τοῦ μεγάλου πρωτοσυγκέλλου, ὅ.π., 180-186.

⁴² MILLET, *Inscriptions*, 113.

⁴³ ΖΑΚΥΤΗΝΟΣ, *Despotat*, II, 59 κ.έ.

⁴⁴ MILLET, *Inscriptions*, 115.

ονομάζεται ἀρχιμανδρίτης καὶ μέγας πρωτοσύγκελλος⁴⁵. Ἄν καὶ ἡ μονὴ τοῦ Βροντοχίου ἦταν βασιλικὴ καὶ τελειῶς ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας⁴⁶, φαίνεται ὅτι ὁ ἐκκλησιαστικὸς ἡγέτης τῆς περιοχῆς ἐκτιμοῦσε ιδιαίτερα τὸν Παχώμιο καὶ τὰ ἰδρύματά του, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὸ ἀκόλουθο γεγονός: Στὰ χρόνια τῆς ἰδρύσεως τῆς μονῆς καὶ τῆς μεγάλης δραστηριότητος τοῦ Παχωμίου, ἡ μητρόπολη Λακεδαιμονίας εἶχε δοθεῖ κατ' ἐπίδοσιν στὸν γνωστὸ λόγιον καὶ βιβλιόφιλον, μητροπολίτην Κρήτης καὶ πρόεδρον Λακεδαιμονίας, Νικηφόρον Μοσχόπουλον⁴⁷. Ὁ Νικηφόρος, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, ἀφιέρωσε τὸ 1311/12 στὴ μονὴ τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου ἓνα πολύτιμον εὐαγγέλιον, τὸ ὁποῖον εἶχε φέρει μαζί του ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν. Σύμφωνα μὲ τοὺς μελετητὰς, τὸ πρῶτον τμῆμα τοῦ χειρογράφου, ποὺ χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ 11ου-ἀρχῆς τοῦ 12ου αἰ., γράφηκε σὲ βιβλιογραφικὸ ἐργαστήριον ἐξαρτημένον ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορικὴν γραμματεῖαν καὶ τὸ δεῦτερον τμῆμα σὲ γνωστὸ μέγαλον ἐργαστήριον τῆς Πρωτεύουσας γύρω στὸ 1300⁴⁸. Ἡ δωρεὰ αὐτὴ θὰ μποροῦσε νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὰ ἐγκαίνια τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγητρίας, τὰ ὁποῖα, σύμφωνα μὲ ὅλες τὰς ἐνδείξεις, τοποθετοῦνται γύρω ἀπὸ τὴν χρονολογίαν ποὺ ἀναγράφεται στὴν ἀφιέρωσιν⁴⁹.

⁴⁵ LAURENT, *Régestes*, N. 1672, 464-465, ὅπου σημειώνεται ὅτι ὁ τίτλος τοῦ ἀρχιμανδρίτη καὶ πρωτοσυγγέλλου ἀπονεμήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν ἰδρυτὴ τῆς μονῆς Παχώμιο ἀπὸ τὸν πατριάρχη Ἀθανάσιον κατὰ τὴ δευτέρην πατριαρχίαν του, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1303 καὶ 1309. Τὸ σιγίλλιον αὐτὸ δὲν σώζεται, ἀλλὰ μνημονεύεται σὲ ἓνα μεταγενέστερον σιγίλλιον, τοῦ ἔτους 1366, μὲ τὸ ὁποῖον ἀνανεώθηκαν τὰ ἴδια προνόμια στὸν Κυπριανόν, ἡγούμενον τότε τῆς μονῆς τῆς Θεοτόκου τοῦ Βροντοχίου, βλ. MM, I, 479-483. Βλ. ἐπίσης DARROUZÈS, *Régestes*, N. 2510, 426-427.

⁴⁶ MILLET, *Inscriptions*, 104-105, 111.

⁴⁷ Γιὰ τὸν Νικηφόρον Μοσχόπουλον, βλ. ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, II, 284-285, 321, 399. *ODB*, 2, 1414-1415, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία. Ἰδιαίτερα γιὰ τὰ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης του, βλ. τὸ ἄρθρον τοῦ NELSON, *Antonios Malakes*, 248-254.

⁴⁸ Γιὰ τὸ χειρόγραφον καὶ τὴν χρονολόγησίν του, βλ. FONKICH - POLIAKOV, *Grecheskije rukopisi*, ἀριθ. 12, 25-26, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία. Ἰδιαίτερα γιὰ τὰ βιβλιογραφικὰ ἐργαστήρια, βλ. KAVRUS, *Imperatorskij skriptorij*, 140, γιὰ τὸ πρῶτον τμῆμα τοῦ χφ. ποὺ χρονολογεῖται στὸν 11ο-12ο αἰ., καὶ FONKICH, *Scriptoria bizantini*, 114 (GIM No. 12) γιὰ τὸ δεῦτερον τμῆμα, τῶν παλαιολόγειων χρόνων.

⁴⁹ Τὸ 1312/13 ἐκδίδεται τὸ πρῶτον χρυσοβούλλον, τοῦ ὁποίου ὁμως ἔχουν προηγηθεῖ ἓνα πρόσταγμα καὶ «διάφορα δικαιωμάτων γράμματα», ὅπως ρητὰ ἀναφέρεται στὸ κείμενον τοῦ χρυσοβούλλου (MILLET, *Inscriptions*, 102). Τὰ προηγούμενα τοῦ χρυσοβούλλου αὐτοκρατορικὰ διατάγματα, μὲ τὰ ὁποῖα χορηγοῦνται καὶ ἐπικυρώνονται κτήσεις τῆς νεοϊδρυθείσας μονῆς, ὀδηγοῦν σὲ πρωιμότερη, τουλάχιστον κατὰ ἓνα ἔτος, χρονολόγησιν τῶν ἐγκαίνιων, δηλαδὴ στὴν χρονολογίαν ἀφιέρωσεως τοῦ εὐαγγελίου ἀπὸ τὸν Νικηφόρον Μοσχόπουλον. Ἡ ἀνάγνωσις τῆς χρονολογίας τοῦ πρώτου χρυσοβούλλου ἀπὸ τὸν Millet ἀντιστοιχεῖ στὸ ἔτος 1314/15, ἐνῶ ἡ ἀνάγνωσις τοῦ Ζησιίου δίνει τὸ ἔτος 1312/13, χρονολογίαν ποὺ ἀποδέχεται ὁ Ζακύνθος (*Despotat*, II, 297) καὶ ἡ ὁποία εἶναι ὀρθή, ὅπως ἀποδείχθηκε μετὰ ἀπὸ ἐπιτόπια ἐξέτασιν.

Μιά άλλη πτυχή της προσωπικότητας του Παχωμίου προσφέρουν τὰ χειρόγραφα πού γράφτηκαν με ἔξοδα καί προτροπή του ἀπὸ γραφεῖς τοῦ Μυστρά, ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω. Ἀποδεικνύεται ἔτσι τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς βιβλιοθήκης του ἀλλὰ καί τὴν ἐνίσχυση τῆς βιβλιογραφικῆς δραστηριότητος στὸν Μυστρά⁵⁰.

Οἱ ἐπισημάνσεις πού ἐπιχειρήθηκαν στὰ κείμενα πού ἀναφέρονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα στὸν Παχώμιο φωτίζουν ἀρκετὲς πλευρὲς τῆς προσωπικότητος τοῦ δραστήριου πελοποννήσιου ἱερωμένου, πού ὑπῆρξε ὁ κτήτωρ καί ὁ πρῶτος ἡγούμενος τῆς μονῆς τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου. Συνοπτικὰ μπορεῖ νὰ διατυπωθεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Παχώμιος δὲν ἦταν μόνον ἓνας ἐκκλησιαστικὸς ἄνδρας με μεγάλη δραστηριότητα στὴν ἀνέγερση σημαντικῶν θρησκευτικῶν ἰδρυμάτων, ἀλλὰ καί ἓνας τοπικὸς παράγων πού συγκέντρωνε τὴν ἐκτίμηση τῶν πολιτικῶν καί ἐκκλησιαστικῶν ἀρχῶν τῆς αὐτοκρατορίας, καθὼς συμμετεῖχε ἐνεργῶς στὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς του καί ἰδιαίτερος στὴν προσπάθεια τῆς κεντρικῆς ἐξουσίας γιὰ τὴν πολιτικὴ, πνευματικὴ καί καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξη τῆς νεοσύστατης πόλεως τοῦ Μυστρά.

Η ΕΠΩΝΥΜΙΑ

Οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν ὀνομασία τοῦ μνημείου προέρχονται ἀπὸ τὰ χρυσόβουλλα τοῦ νοτιοδυτικοῦ παρεκκλησίου. Σὲ αὐτὰ ἀναφέρεται ὡς *σεβασμία μονὴ ἐπ' ὀνόματι τετιμημένη τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου τῆς ὀδηγητρίας καὶ ἐπικεκλημένη τοῦ βροντοχίου*⁵¹. Καθὼς γνωρίζουμε ὅτι καί οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι ὀνομάζονταν μονὴ τοῦ Βροντοχίου⁵², συμπεραίνεται ὅτι ἡ ἐπωνυμία «τοῦ Βροντοχίου» ἔχει σχέση με τὴν περιοχὴ στὴν ὁποία εἶναι κτισμένοι οἱ δύο ναοί. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ τοπωνύμιο, τὸ ὁποῖο ἴσως προέρχεται ἀπὸ τὸ ὄνομα ἰδιοκτητῆ τῆς περιοχῆς, ὁ ὁποῖος θὰ ὀνομαζόταν Βροντόχιος⁵³.

⁵⁰ ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, II, 316-319. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 185-187.

⁵¹ MILLET, *Inscriptions*, 102, 103, 108, 109, 113, 115, 116.

⁵² ΛΑΜΠΡΟΣ, *Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι*, 160. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 184-185.

⁵³ Γιὰ τὴν ὑπόθεση αὐτὴ βρίσκω ἀντιστοιχία στὴν παρόμοια ἐπωνυμία τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου στὴν ἐπαρχία Καινούργιου στὴν Κρήτη, τῆς γνωστῆς μονῆς Βροντίσι. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ὁ κτήτωρ εἶναι, κατὰ πάσα πιθανότητα, μέλος τῆς οἰκογένειας Βροντίση, καθὼς σὲ ἀρχειακὴ πηγὴ τοῦ 1323 ἀναφέρονται τέσσερις ἱερεῖς με αὐτὸ τὸ ἐπίθετο. Βλ. ΣΤ. ΣΠΑΝΑΚΗΣ, Συμβολὴ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία τῆς Κρήτης κατὰ τὴν Βενετοκρατία, *ΚρητΧρον* 13 (1959), 246, 252 σμμ. 28.

Αλλά τὸ μνημεῖο ἔχει γίνει γνωστὸ στὴ διεθνῆ βιβλιογραφία μὲ τὴν ὀνομασία Ἀφεντικό, χωρὶς νὰ ἔχει προσδιοριστεῖ ὁ χρόνος καὶ ὁ λόγος αὐτῆς τῆς προσωνυμίας. Τὸ ὄνομα Ἀφεντικό ἀναφέρεται γιὰ πρώτη φορά, ὅσο γνωρίζω, ἀπὸ τὸν Gabriel Millet στὴν πρώτη ἀναφορὰ γιὰ τὶς ἔρευνές του στὸν χώρο τοῦ Μυστρᾶ τὸ 1895⁵⁴, ὁ ὁποῖος γράφει ἐπὶ λέξει: «L' Ἀφεντικό, catholicon d'un couvent consacré autrefois à la Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου». Ὁ ἴδιος μελετητὴς ὅμως στὶς γνωστὲς μελέτες του γιὰ τὸν Μυστρᾶ, ποὺ δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸ 1899 ἕως τὸ 1916, ἀναφέρει τὸ μνημεῖο ὡς Παναγία τοῦ Βροντοχίου, ἐκκλησία τοῦ Βροντοχίου ἢ ἀπλῶς Βροντόχιον⁵⁵. Τὸ 1895 ἐπισκέπτεται τὸν Μυστρᾶ καὶ ὁ Lucien Magne, ὁ ὁποῖος ὀνομάζει τὸ μνημεῖο «ἐκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου»⁵⁶. Στὴ συνέχεια, τὸ 1910, ὁ Adolf Struck ἀναφέρει τὸν ναὸ ὡς «ἡ ἐκκλησία ἢ κοινῶς ὀνομαζόμενη Ἀφεντικό» (die gemeinhin Afendiko genannte Kirche) καὶ συμπληρώνει ὅτι ἡ ἀρχικὴ ὀνομασία Παναγία Ὁδηγήτρια ἔχει ξεχαστεῖ⁵⁷.

Ἀπὸ τοὺς ἑλληνες μελετητές, ὁ Ζησίου, ἤδη ἀπὸ τὴν πρώτη δημοσίευση τῶν ἐπιγραφῶν τοῦ Μυστρᾶ τὸ 1891, ἀναγράφει σωστὰ τὴν πλήρη ὀνομασία τοῦ μνημείου: «Θεοτόκος ἢ Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικό)»⁵⁸. Στὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1895 ἀναφέρεται ὡς ναὸς τῆς Ὁδηγητρίας, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1906 στὶς ἀναφορὲς τοῦ Ἀδαμαντίου προστίθεται καὶ ἡ ὀνομασία Ἀφεντικό, «Θεοτόκος ἢ Ὁδηγήτρια, ἡ ἐπικεκλημένη τοῦ Βροντοχίου, νῦν δὲ Ἀφεντικό»⁵⁹.

Ἀπὸ τὶς περιγραφὲς καὶ τὶς φωτογραφίες τῶν παραπάνω μελετητῶν εἶναι γνωστὸ ὅτι στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. ὁ ναὸς τοῦ Ἀφεντικοῦ βρισκόταν σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση. Εἶχαν ἀφαιρεθεῖ οἱ κίονες τοῦ ἰσογείου, εἶχε πέσει ὁ κεντρικὸς τροῦλλος καὶ τὸ μνημεῖο ἔχασκε σὲ πολλὰ μέρη⁶⁰. Γιὰ τὰ αἷτια αὐτῆς τῆς καταστροφῆς, ὁ Millet στὴν ἀναφορὰ τοῦ 1895 γράφει ὅτι ἡ ἐκκλησία καταστράφηκε πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια (il y a quelques années) ἀπὸ τὴ βαρβαρότητα τῶν χωρικῶν ποὺ θέλησαν νὰ χρησιμοποιοῦσιν τοὺς κίονες στὴν οἰκοδόμησι μιᾶς στοᾶς κατὰ μῆκος τοῦ βόρειου τοίχου τῆς Μητροπόλεως⁶¹. Πολὺ ἀργότερα, τὸ 1935, ὁ Ἄν. Ὀρλάνδος, στὴν ἐκθεση τῶν ἐργασιῶν ἀναστηλώσεως

⁵⁴ G. MILLET, Rapport sur une mission à Mistra, *BCH* 19 (1895), 269.

⁵⁵ MILLET, Inscriptions, 98. Ο ΙΔΙΟΣ, *Mistra*, 3, 14-15. Ο ΙΔΙΟΣ, *École grecque*, Index, 315. Ο ΙΔΙΟΣ, *Recherches*, Index, 723.

⁵⁶ L. MAGNE, *Mistra*, *GBA* 39 (1897), 138, 144, 305.

⁵⁷ STRUCK, *Mistra*, 93.

⁵⁸ Κ. ΖΗΣΙΟΥ, Ἐπιγραφαὶ Μυστρᾶ, *Ἀθηνᾶ* 3 (1891), 457. Ο ΙΔΙΟΣ, *Σύμμικτα*, 41.

⁵⁹ *ΠΑΕ* 1895, 17· 1906, 174· 1907, 129.

⁶⁰ MILLET, *Mistra*, πίν. 24-26.

⁶¹ MILLET, ὁ.π. (ὕποσημ. 54).

τοῦ ναοῦ, σημειώνει: «Ὡς γνωστόν, ὁ ναὸς τῆς Ὁδηγητρίας ἐσφύζετο σχεδὸν ἀκέραιος μέχρι τοῦ 1863, ὅποτε χάριν τῆς οἰκοδομῆς τοῦ νεωτέρου περιστυλίου τῆς Μητροπόλεως ἐκρίθη σκόπιμον ν' ἀφαιρεθῶσιν οἱ κίονες τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγητρίας ἵνα μεταφερθῶσιν εἰς τὴν Μητρόπολιν. Ἡ ἀφαίρεσις τῶν κίωνων ἐπήνεγκε φυσικὰ τὴν ἐξασθένεισιν τοῦ τρούλου, ὅστις καὶ κατέπεσε συμπαρασύρων καὶ τοὺς φέροντας αὐτὸν τέσσαρας κυλινδρικοὺς θόλους, οἵτινες πίπτοντες κατέστρεψαν τὰ καλύπτοντα τὰ πλάγια κλίτη φουρνικά»⁶².

Οἱ πληροφορίες γιὰ τὴν καταστροφὴ τοῦ ναοῦ προκαλοῦν εὐλόγα ἐρωτηματικά. Ἄν δηλαδὴ ἡ ὀνομασία Ἀφεντικό, λαϊκὴ ὅπωςδήποτε, προϋπήρχε τῆς καταστροφῆς, θὰ ἐπιχειροῦσαν οἱ κάτοικοι νὰ ἀφαιρέσουν τοὺς κίονες καὶ νὰ προκαλέσουν ἔτσι τὴν κατάρρευση ἐνὸς μνημείου ποῦ ὀνόμαζαν Ἀφεντικό; Ἄν πάλι ἡ μετονομασία χρονολογεῖται μετὰ τὴν καταστροφὴ, ξενίζει ἡ χρῆσις τοῦ ἐπιθέτου Ἀφεντικό γιὰ ἓνα ἐρειπωμένο μνημεῖο. Στὸ δεύτερο ἐρώτημα μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνιχνεύσει ἕμμεση ἀπάντησις στὰ ἀναγραφόμενα ἀπὸ τὸν Struck: ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω, ὁ Struck σημειώνει ὅτι ἡ ἐκκλησία ὀνομάζεται Ἀφεντικό καὶ ὅτι τὸ ἀρχικὸ ὄνομα Παναγία Ὁδηγήτρια εἶχε ξεχαστεῖ. Ὁ ἴδιος, περιγράφοντας τὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο, ἀναφέρει ὅτι ἐκεῖ εἰκονίζεται ὁ δεσπότης Θεόδωρος ὁ ὁποῖος ἦταν «αὐθέντης» (ἀφέντης) τοῦ Μορέως καὶ ἀποδίδει ἔτσι τὴν ὀνομασίαν Ἀφεντικό στὴν ὑπαρξὴ τοῦ τάφου καὶ τῆς προσωπογραφίας τοῦ δεσπότη⁶³. Ἀπὸ τὰ γραφόμενα τοῦ Struck διαφαίνεται, νομίζω, ὅτι οἱ κάτοικοι τοῦ Μυστρά ἔβλεπαν στὸ ὑπάρχον κτήριον ὄχι πιά τὴν ἐκκλησίαν τῆς Παναγίας, ἀλλὰ τὸ μνημεῖον ὅπου εἶναι θαμμένος ὁ ἀφέντης (τὸ ἀφεντικό).

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ προσωνομία Ἀφεντικό πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ μετὰ τὴν καταστροφὴ τοῦ ναοῦ, δηλαδὴ πρὸς τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. Καθὼς τὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιον εἶναι σχετικὰ ἀνεξάρτητον ἀπὸ τὸν ναόν (ἔχει πρόσβασις ἀπὸ τὸν νάρθηκα), ἴσως ἦταν χωρὸς ἐπισκέψιμος καὶ ὅπωςδήποτε οἱ κάτοικοι θὰ ἐντυπωσιάζονταν ἀπὸ τὴν προσωπογραφίαν τοῦ Θεοδώρου μετὰ τὴν αὐτοκρατορικὴ στολὴ καὶ τὸ μεγάλο μαργαριτοκόσμητον «σκιάδιον»⁶⁴, γνωρίζοντας συνάμα ἀπὸ τὴν παράδοσιν ὅτι ὁ ἄρχοντας αὐτὸς ἦταν κάποτε «ἀφεντικό» τοῦ Μυστρά.

Τέλος, γιὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ μνημείου καὶ τῆς ὀνομασίας του, παραθέτομε τὴν πληροφορίαν ποῦ δίνεται στὸν κώδικα τῆς μητροπόλεως Λακεδαιμονίας, τὸν ὁποῖον ἔγραψε ὁ

⁶² ABME A' (1935), 199. Δὲν μπόρεσα νὰ ἐντοπίσω τὴν πηγὴν τοῦ Ὁρλάνδου γιὰ τὴν κατασκευὴν τῆς στοᾶς ἐπὶ τὴν Μητρόπολιν τὸ 1863.

⁶³ STRUCK, *Mistra*, 99.

⁶⁴ MILLET, *Portraits byzantins*, 447: «le *skiadion* où l'éclat des perles marque l'éminente dignité du despoté».

μητροπολίτης Άνανίας τὸ 1755 καὶ τὸ κείμενό του ἔχει διασωθεῖ μόνο ἀπὸ τὸν Buchon⁶⁵. Ἐκεῖ, ἀνάμεσα στὶς ἄλλες ἐκκλησίες τοῦ Μυστρᾶ (Μητρόπολη, Παντάνασσα, Περίβλεπτος), ἀναφέρεται καὶ ὁ ναὸς τοῦ «Βρονδοχίου».

Η ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ

Ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω, ὁ ναὸς τοῦ Ἀφεντικοῦ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. βρισκόταν σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση. Τὶς ἐργασίες συντηρήσεως ἀνέλαβε στὴν ἀρχὴ ἡ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία καὶ οἱ πρῶτες μικρὲς στερεώσεις ἔγιναν ἤδη τὸ 1895⁶⁶. Μεγαλύτερης ἐκτάσεως ἐργασίες ἐπιχειρήθηκαν τὸ 1908 –ἀποχωματώσεις καὶ στεγανώσεις στὴ νότια πλευρὰ, ἀποκαταστάσεις τῶν σωζόμενων στεγῶν τοῦ βορειοδυτικοῦ, νοτιοδυτικοῦ καὶ νότιου παρεκκλησίου– μὲ τὴν ἐποπτεία τοῦ Α. Ἀδαμαντίου, ὁ ὁποῖος ὅμως δίστασε νὰ προχωρήσει στὴν ἀναστήλωση τοῦ μνημείου «τὸ ὁποῖον οὕτω ἤθελε στερηθεῖ τῆς θελκτικῆς ἐκείνης γραφικότητος τῆς ἐκ τῆς ἐρειπώσεως αὐτοῦ προερχομένης»⁶⁷! Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ὁ Ἀδαμαντίου ἔκρινε, καὶ σωστά, ὅτι γιὰ τὸ δύσκολο ἔργο τῆς ἀποκαταστάσεως τοῦ πολύπλοκου αὐτοῦ οἰκοδομήματος ἦταν ἀπαραίτητες εἰδικὲς γνώσεις καὶ πείρα, πὺν ὑπερέβαιναν τὶς δυνατότητες τοῦ ἴδιου καὶ τῆς ἐποχῆς του. Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔμελλε νὰ πραγματοποιηθεῖ τὸ 1934 ἀπὸ τὸν Ἀν. Ὀρλάνδο, ὁ ὁποῖος στὴν ἀναλυτικὴ ἐκθεσὶ του ἀναφέρει ὅλες τὶς ἐργασίες καὶ τὶς μεθόδους πὺν ἀκολούθησε γιὰ τὴν ὀριστικὴ ἀποκατάσταση τοῦ μνημείου στὴ μορφή πὺν σώζεται μέχρι σήμερα⁶⁸. Σὲ γενικὲς γραμμὲς οἱ ἐργασίες περιγράφονται ὡς ἑξῆς: Στὸ ἰσόγειο τοποθετήθηκαν νέοι κίονες στὴ θέση αὐτῶν πὺν εἶχαν ἀφαιρεθεῖ, ἀνακατασκευάστηκαν τὰ τόξα καὶ τὰ φουρνικά καὶ συμπληρώθηκε ὁ μαρμάρινος κοσμητὴς πάνω ἀπὸ τὶς κιονοστοιχίες. Ἐργασίες ἀνακατασκευῆς ἔγιναν καὶ στὴ θολωτὴ ὀροφὴ τοῦ νάρθηκα. Στὸν ὄροφο κατασκευάστηκαν οἱ πεσσοὶ καὶ οἱ ἡμικυλινδρικοὶ θόλοι (καμάρες) πὺν στηρίζουν τὸν κεντρικὸ τροῦλλο, συμπληρώθηκαν οἱ τέσσερις γωνιακοὶ τρουλλίσκοι καί, τέλος, ἀνακατασκευάστηκε ὁ κεντρικὸς τροῦλλος.

⁶⁵ BUCHON, *Recherches historiques*, I, LXXVIII (annexe A). Περιέργως στὴ γαλλικὴ περίληψη τοῦ κειμένου παραλείπεται ὁ ναὸς τοῦ Βροντοχίου, στὸ ἴδιο, LVIII.

⁶⁶ ΠΑΕ 1895, 17.

⁶⁷ ΠΑΕ 1908, 131-136.

⁶⁸ ABME A' (1935), 198-206.

Στή συνέχεια έγιναν και όλες οι απαραίτητες συμπληρωματικές εργασίες, ώστε τὸ μνημεῖο νὰ ἀποκτήσει λειτουργικότητα καὶ ἀσφάλεια.

Τὸ 1908 ἄρχισαν καὶ οἱ εργασίες στερεώσεως τῶν τοιχογραφιῶν μετὰ τὸν γνωστὸ τρόπο τοῦ «στεφανώματος» ἀπὸ τσιμέντο⁶⁹. Ἡ ἐργασία αὐτή, ἄγνωστη στὶς λεπτομέρειες, φαίνεται ὅτι δὲν εἶχε συνέχεια καὶ μόνο μετὰ τὸ 1935 ἐγινε σοβαρὴ προσπάθεια συντηρήσεως καὶ καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὸν ζωγράφο Φώτη Κόντογλου μετὰ τὴν ἐποπτεία τοῦ Ἐφόρου Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Ἀνδρέα Ξυγγόπουλου. Οἱ εργασίες ἀνατέθηκαν ἐν τέλει στὴ μοναχὴ Καλὴ Χριστάκου, ἡ ὁποία συνέχισε τὸ δύσκολο ἔργο τοῦ καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὸ πυκνὸ στρώμα ἀλάτων ποὺ τὶς κάλυπτε⁷⁰. Ἀναλυτικὴ ἔκθεση τῶν ἐργασιῶν αὐτῶν δὲν ἔχει δημοσιευθεῖ.

Μετὰ τὸν πόλεμο, στὴ δεκαετία τοῦ 1950, ὁπότε τοποθετήθηκε Ἐπιμελητὴς Ἀρχαιοτήτων μετὰ ἔδρα τὸν Μυστρά ὁ Νικ. Δρανδάκης, συνεχίστηκε ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν⁷¹. Στὴν ἔκθεση τοῦ 1951 ἀναφέρεται ὅτι καθαρίστηκαν οἱ μορφές ἐννέα ἱεραρχῶν στὸ Ἱερὸ Βῆμα, κάποιοι μάρτυρες στὸ ἰσόγειο, τέσσερις ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους τοῦ ὀρόφου καὶ στὸν νάρθηκα ἡ παράσταση τοῦ Ἰησοῦ Δωδεκαετοῦς⁷².

Τέλος, συστηματικὲς ἐργασίες συντηρήσεως καὶ καθαρισμοῦ ἀπὸ συνεργεῖο συντηρητῶν τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας μετὰ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ ζωγράφου-συντηρητοῦ Φώτη Ζαχαρίου ἐγιναν ἀπὸ τὸ 1969 ἕως τὸ 1974. Στὴν ἀρχὴ οἱ συντηρητὲς ἐργάστηκαν στὶς τοιχογραφίες τοῦ νότιου καὶ τοῦ νοτιοανατολικοῦ παρεκκλησίου. Μετὰ τοὺς καθαρισμοὺς ἀποκαλύφθηκαν σκηνές ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ στὸ νότιο παρεκκλήσιο καὶ στὸ νοτιοανατολικὸ οἱ παραστάσεις τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου καὶ τοῦ βίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν⁷³. Στὴ συνέχεια συντηρήθηκαν ὅλες οἱ τοιχογραφίες ποὺ σώζονται στὸν ναό, στὸν νάρθηκα καὶ στὰ δυτικὰ παρεκκλήσια, καὶ οἱ καθαρισμοὶ ἔφεραν στὸ φῶς ἄγνωστες ἢ ἀδιάγνωστες παραστάσεις ποὺ συμπληρώνουν τὶς γνώσεις μας γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἀρχικῆς διακοσμῆσεως τοῦ ναοῦ⁷⁴. Οἱ νεοαποκαλυφθεῖσες παραστάσεις εἶναι οἱ ἑξῆς⁷⁵:

⁶⁹ ΠΑΕ 1908, 118-119.

⁷⁰ ΑΒΜΕ Α' (1935), 204. Στὴ μονὴ τῆς Παντάνασσας, τὴ δεκαετία τοῦ 1970, ἡ γερόντισσα πλέον Καλὴ Χριστάκου διηγόταν τὴ μαθητεία της κοντὰ στὸν Κόντογλου καὶ τὶς συνθῆκες ἐργασίας τῆς ἐποχῆς.

⁷¹ ΑΔ 16 (1960), 105.

⁷² ΠΑΕ 1951, 213.

⁷³ ΑΔ 24 (1969), Χρονικά, 170· 26 (1971), Χρονικά, 192.

⁷⁴ ΑΔ 27 (1972), Χρονικά, 302· 28 (1973), Χρονικά, 241· 29 (1973-1974), Χρονικά, 418.

⁷⁵ Πρβλ. τὰ ἀντίστοιχα σχέδια στὴ δημοσίευση τῆς Dufrenne, ὅπου στὶς ἀναφερόμενες θέσεις δὲν ση-

Δυτική ὄψη πεσσῶν ἱεροῦ (στό επίπεδο τοῦ ὀρόφου): Οἱ μορφές τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ καί τῆς Παναγίας, ἀντίστοιχα (Εὐαγγελισμός).

Νότιο ὑπερῶο: Ἡ Φυγή εἰς Αἴγυπτον στό τύμπανο τῆς νότιας καμάρας.

Νάρθηκας: Τρία θαύματα τοῦ Χριστοῦ στή νότια καμάρα (Θεραπεία τοῦ Παραλυτικοῦ στήν κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδα, Θεραπεία τῆς αἰμορροούσης, Θεραπεία τῶν χλωῶν καί τυφλῶν στό Ἱερό), ἕξι ἱαματικοὶ ἅγιοι στό δυτικό τύμπανο, τέσσερις προφήτες στά τόξα, τμήματα μορφῶν ἀγγέλων στό σταυροθόλιο. Στό ὑπερῶο τοῦ νάρθηκα τρεῖς σκηνές ἀπό τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ (Νιπτήρ, Προδοσία, Ἄρνηση Πέτρου) στή βόρεια καμάρα καί τὸ ἀντίστοιχο τύμπανο, τὸ ἅγιο Μανδύλιο ἀνάμεσα σέ δύο ἀγγέλους στόν δυτικό τοῖχο, ἡ Πεντηκοστή στόν νότιο τοῖχο, οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ χαμηλά στόν βόρειο τοῖχο, μοναχοὶ στήν ἴδια ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ, τοῦ νότιου καί τοῦ δυτικοῦ τοῖχου.

Βορειοδυτικό παρεκκλήσιο: Ὁ χορὸς τῶν ἱεραρχῶν στόν ἀνατολικό τοῖχο, ὁ χορὸς τῶν ἀποστόλων στόν δυτικό τοῖχο.

Νοτιοδυτικό παρεκκλήσιο τοῦ ὀρόφου (πάνω ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τῶν χρυσοβούλων): Μορφές ἀποστόλων.

Μὲ τίς ἀποκαλύψεις αὐτὲς δίνεται ἡ δυνατότητα γιὰ τὴ συναγωγή ἀσφαλέστερων συμπερασμάτων κατὰ τὴ μελέτη τῶν εἰκονογραφικῶν καί τεχνολογικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου τοῦ ναοῦ.

Ἡ συνοπτικὴ ἐκθεση τῶν ἐργασιῶν ἀποκαταστάσεως καί συντηρήσεως βασίστηκε στὰ ὑπάρχοντα στοιχεῖα, μὲ σκοπὸ νὰ παρουσιαστοῦν οἱ κυριότεροι σταθμοὶ στήν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς ἱστορίας τοῦ μνημείου τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια, ἀπὸ τὴν καταστροφὴ καί ἐρήμωσή του ἕως τὴ μορφή πὺ ἔχει σήμερα.

μειώνονται τοιχογραφίες ἢ ἀναγράφονται ὡς ἀδιάγνωστες παραστάσεις (DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 13, 14, 15, 17).

Ο ΝΑΡΘΗΚΑΣ

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΕΩΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ο νάρθηκας διατηρεί τὸ πλάτος τοῦ ναοῦ καὶ ἔχει πρόσβαση ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ μέσῳ μιᾶς θύρας στὴ δυτικὴ πλευρά, ἐνῶ τρία τοξωτὰ ἀνοίγματα, πὸ ἀντιστοιχοῦν στὰ τρία κλίτη, τὸν συνδέουν μὲ τὸν κυρίως ναό. Δύο μικρότερα τοξωτὰ ἀνοίγματα στὰ πλάγια ὀδηγοῦν ἀντίστοιχα στὸ βορειοδυτικὸ καὶ τὸ νοτιοδυτικὸ παρεκκλήσιο.

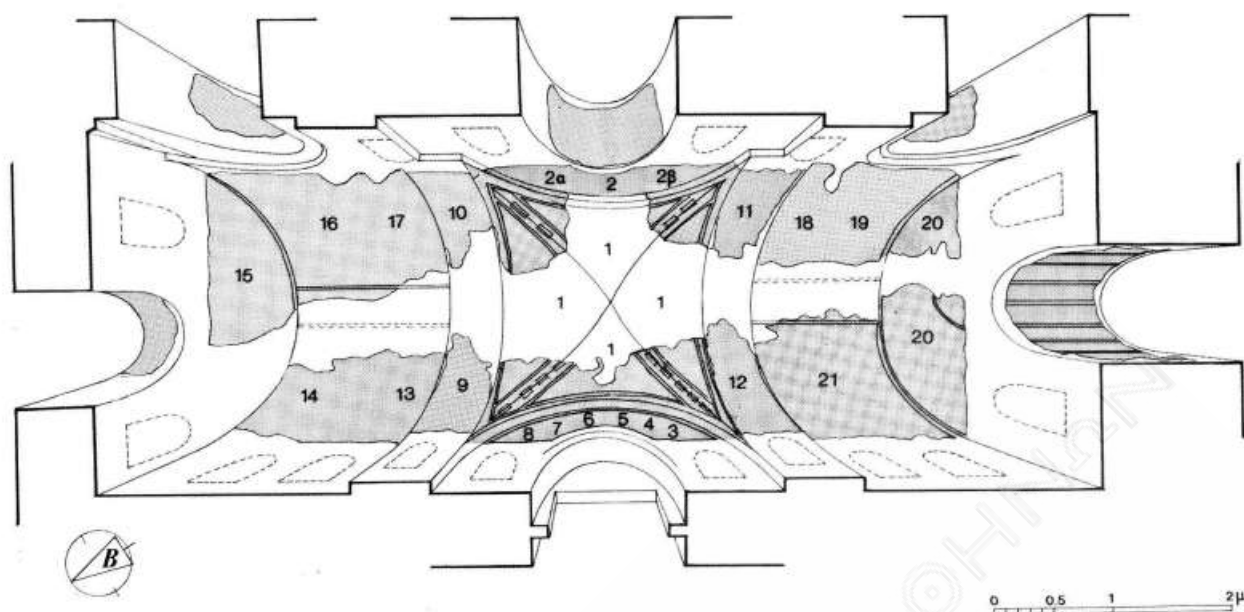
Ὁ χῶρος διαρθρώνεται σὲ τρία μέρη καὶ καλύπτεται στὸ μέσον μὲ σταυροθόλιο πὸν στηρίζεται σὲ δύο τόξα καὶ στὰ πλάγια μὲ ἡμικυλινδρικοὺς θόλους (καμάρες). Ἔτσι, οἱ ἐπιφάνειες πὸν προσφέρονται γιὰ διακόσμηση εἶναι τὸ κεντρικὸ σταυροθόλιο, τὰ ἐσωρράχια τῶν τόξων, οἱ πλευρικὲς καμάρες, τὰ τέσσερα ἡμικυκλικὰ τύμπανα πάνω ἀπὸ τὶς εἰσόδους στὸν δυτικὸ, βόρειο καὶ νότιο τοῖχο καὶ πάνω ἀπὸ τὴ μεσαία στὸν ἀνατολικὸ καί, τέλος, οἱ κατακόρυφες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων καὶ τῶν ἐνισχυτικῶν παραστάδων.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ τοῖχοι τοῦ νάρθηκα, ὅπως καὶ αὐτοὶ τοῦ κυρίως ναοῦ, εἶχαν μαρμαρινὴ ἐπέκδοση, ἢ ὅποια ἔφθανε μέχρι τὸ ὕψος τῆς γενέσεως τῶν θόλων. Στὰ χαμηλὰ μέρη ἢ ὀρθομαρμάρωση ἦταν συνεχῆς, ἐνῶ ψηλότερα διαμορφώνονταν τοξωτὰ πλαίσια πὸν περιέκλειαν τοιχογραφημένη παράσταση ὄρθου ἁγίου. Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς δὲν σώζεται τίποτα, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ διατηρούμενα ἴχνη τῆς ὀρθομαρμαρώσεως συμπεραίνεται ὅτι ἀπεικονίζονταν δεκαεῖς μεμονωμένοι ἅγιοι μέσα σὲ ἰσάριθμα τοξωτὰ πλαίσια⁷⁶.

Οἱ τοιχογραφίες στὰ καμπύλα μέρη καὶ τὰ τύμπανα σώζονται ὅλες, ὄχι πάντα σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση, καθὼς μεγάλο μέρος τῆς θολωτῆς ὀροφῆς εἶχε καταπέσει καὶ ἀνακατασκευάστηκε κατὰ τὶς ἐργασίες ἀναστηλώσεως τοῦ 1934⁷⁷. Ἀπὸ αὐτὲς οἱ παλαιό-

⁷⁶ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Ἡ ὀρθομαρμάρωσις τῆς Ὁδηγητρίας, 160 καὶ σχέδ. 156.

⁷⁷ *ABME A'* (1935), 201.



Σχέδ. 4. Νάρθηκας. Άνοψη με τις θέσεις των παραστάσεων.

ΥΠΟΜΝΗΜΑ

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Άγγελοι | 11. Ό προφήτης Σολομών |
| 2. Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή | 12. Ό προφήτης Δαβίδ |
| 2α. Ό άγιος Ίωακειμ | 13. Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα |
| 2β. Η άγία Άννα | 14. Τό Θαύμα στην Κανά της Γαλιλαίας |
| 3. Ό άγιος Σαμφών | 15. Η Θεραπεία του ύδρωπικού |
| 4. Ό άγιος Παντελεήμων | 16. Η Θεραπεία του έκ γενετής τυφλού |
| 5. Ό άγιος Κοσμάς | 17. Η Θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου |
| 6. Ό άγιος Δαμιανός | 18. Η Θεραπεία του παραλυτικού της Βηθεσδά |
| 7. Ό άγιος Έρμόλαος | 19. Η Θεραπεία της αίμορροούσης |
| 8. Ό άγιος Διομήδης | 20. Ό Ίησους Δωδεκαετής στον Ναό |
| 9. Ό προφήτης Μωυσής | 21. Η Θεραπεία των χωλών και τυφλών στο Ίερό |
| 10. Ό προφήτης Ήσαΐας | |

τεροι μελετητές γνώριζαν μόνο τις παραστάσεις στο ανατολικό τύμπανο (Παναγία Ζωοδόχος Πηγή), στη βόρεια καμάρα (Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, Θαύμα στην Κανά, Θεραπεία του έκ γενετής τυφλού, Θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου), στο βόρειο τύμπανο (Θεραπεία του ύδρωπικού) και στο νότιο τύμπανο (Ιησοῦς Δωδεκαετής στον Ναό)⁷⁸.

Ο καθαρισμός τῶν τοιχογραφιῶν κατὰ τὰ ἔτη 1972-1974 εἶχε ὡς εὐτυχή κατάληξη τὴν ἀποκάλυψη τῶν ὑπόλοιπων τοιχογραφιῶν ποὺ σώζονταν κάτω ἀπὸ παχὺ στρώμα ἀλάτων στὸ κεντρικὸ σταυροθόλιο, στὸ δυτικὸ τύμπανο, στὴ νότια καμάρα καὶ στὰ τόξα. Μὲ τις ἀποκαλυφθεῖσες τοιχογραφίες ἀποκαταστάθηκε στὸ σύνολό του τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα, μὲ ἐξαιρέση τις μορφές τῶν μεμονωμένων ἁγίων ποὺ εἰκονίζονταν στὶς κατακόρυφες ἐπιφάνειες ἀνάμεσα στὴν ὀρθομαρμάρωση.

Οἱ παραστάσεις ποὺ διατηροῦνται σὲ καλὴ, μέτρια ἢ κακὴ κατάσταση διατάσσονται ὡς ἐξῆς (Σχέδ. 4):

Κεντρικὸ σταυροθόλιο. Ἄγγελος σὲ προτομὴ σὲ καθένα ἀπὸ τὰ τέσσερα διάχωρα τοῦ σταυροθολίου. Οἱ παραστάσεις αὐτές, ἄγνωστες στοὺς παλαιότερους μελετητές, εἶναι πολὺ κατεστραμμένες, καθὼς τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ σταυροθολίου ἔχει ἀνακατασκευαστεῖ. Καλύτερα διατηρεῖται ὁ ἄγγελος στὸ δυτικὸ διάχωρο: σώζεται τὸ σῶμα μὲ μεγάλη φθορὰ στὴν ἀριστερὴ πλευρά, ἐνῶ λείπει τελείως τὸ κεφάλι. Σώζεται ἐπίσης ἡ δεξιὰ φτερούγα, τμῆμα τῆς ἀριστερῆς καὶ μικρὸ τμῆμα ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο. Στὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο διάχωρο διατηροῦνται μόνο τμήματα ἀπὸ τις φτεροῦγες τῶν ἀγγέλων, ἐνῶ στὸ ανατολικὸ ἢ καταστροφὴ εἶναι σχεδὸν ὀλοκληρωτικὴ.

Ἀνατολικὸ τύμπανο. Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή μὲ τοὺς θεοπάτορες καὶ δύο μικροὺς ἰπτάμενους ἀγγέλους. Παράσταση γνωστὴ ἀπὸ παλαιότερες δημοσιεύσεις, ποὺ σώζεται σὲ ἄρκετὰ καλὴ κατάσταση⁷⁹. Φθορὰ παρατηρεῖται στὴ θέση τοῦ δεξιὰ εἰκονιζόμενου ἀγγέλου καὶ στὸ τμῆμα κάτω ἀπὸ αὐτόν, ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὴν ἁγία Ἄννα.

Δυτικὸ τύμπανο. Ἐξί μορφές ἱερατικῶν ἁγίων σὲ προτομὴ. Οἱ μορφές, ποὺ ἀποκαλύφθηκαν κατὰ τοὺς τελευταίους καθαρισμούς, σώζονται σὲ σχετικὰ καλὴ κατάσταση μὲ μικρὲς διάσπαρτες φθορὲς σὲ διάφορα σημεῖα τῆς ἐπιφάνειας. Ἡ Dufrenne σὲ αὐτὴ τὴ θέση διακρίνει ἀδιάγνωστη παράσταση καὶ σημειώνει: «assemblée?»⁸⁰. Ὁ Millet ὁμοῦς ἀπεικονίζει σὲ σχέδιο δύο ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα ποὺ κρατοῦν οἱ ἅγιοι μὲ τὴ σημείωση: «Boîtes de chirurgien»⁸¹.

⁷⁸ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 13 (σχέδ. IX).

⁷⁹ MILLET, *Mistra*, πίν. 97.2. ΠΑΛΛΑΣ, Ζωοδόχος Πηγή, πίν. 44.

⁸⁰ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 13 (σχέδ. IX), ἀριθ. 2.

⁸¹ MILLET, *Mistra*, 15, πίν. 99.4-5.

Τόξα. Στὰ παλαιότερα σχέδια δὲν σημειώνονται τοιχογραφίες στὶς θέσεις αὐτές⁸², στὶς ὁποῖες οἱ καθαρισμοὶ ἀποκάλυψαν ὀλόσωμες μορφές προφητῶν ποὺ κρατοῦν ἀνεπτυγμένα εἰλητά. Εἰκονίζονται τέσσερις προφῆτες, ἀνὰ δύο σὲ κάθε τόξο, καὶ ἡ κατάσταση διατηρήσεως εἶναι ἀπὸ μέτρια ἕως κακή. Σώζονται τὰ σώματα τῶν μορφῶν μὲ μεγάλες φθορὲς σὲ διάφορες θέσεις, λείπουν τὰ κεφάλια καὶ μόνο στὸν προφήτη τοῦ δυτικοῦ τμήματος τοῦ νότιου τόξου ἔχει διατηρηθεῖ τμήμα τῆς κεφαλῆς. Τὰ χρώματα εἶναι ἐξίτηλα, ἐνῶ μεγάλες φθορὲς ἔχουν ὑποστεῖ καὶ οἱ ἐπιγραφές τῶν εἰληταρίων.

Βόρεια καμάρα

Δυτικὸ τμήμα: Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα - Θαῦμα στὴν Κανά.

Ἀνατολικὸ τμήμα: Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ - Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου.

Παραστάσεις γνωστὲς καὶ δημοσιευμένες⁸³.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι καλή, ἀλλὰ στὶς παραστάσεις τοῦ δυτικοῦ τμήματος λείπει τὸ ἐπάνω μέρος, γεγονός ποὺ ὀφείλεται στὴν καταστροφὴ τοῦ μέσου τῆς καμάρας, τὸ ὁποῖο ἀναστηλώθηκε κατὰ τὶς ἐργασίες τοῦ 1934. Συγκεκριμένα, λείπει μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος καὶ πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Θαύματος στὴν Κανά. Στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τοῦ τυφλοῦ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κατώτερο μέρος ὅπου ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἔχει καταστραφεῖ. Τὸ ἀντίστοιχο μέρος λείπει καὶ στὴν παράσταση τοῦ θαύματος τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου, ὅπου ὁμως λείπει καὶ τμήμα στὴ δεξιὰ ἐπάνω ἄκρη τῆς σκηνῆς. Στὶς παραστάσεις αὐτὲς παρατηροῦνται σποραδικὲς ἐπιζωγραφήσεις, ἰδιαίτερα στὰ κεφάλια τῶν εἰκονιζόμενων μορφῶν, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀλλοιώνεται ἡ ἔκφραση καὶ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ κάθε μορφῆς, ὅπως δείχνουν οἱ συγκρίσεις μὲ τὶς φωτογραφίες τοῦ Millet⁸⁴.

Βόρειο τόμπανο. Θεραπεία τοῦ ὑδρωπικοῦ. Παράσταση γνωστή, δημοσιευμένη⁸⁵. Λείπει σχεδὸν ὅλο τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς. Τὸ σωζόμενο τμήμα διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση μὲ μικρὲς φθορὲς σὲ διάφορα σημεία καὶ ἐπιζωγραφήσεις στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν.

Νότια καμάρα

Ἀνατολικὸ τμήμα: Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ στὴν κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδᾶ - Θεραπεία τῆς αἱμορροῦσης.

⁸² DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 13 (σχέδ. IX).

⁸³ Ἐνδεικτικὰ βλ. MILLET, *Mistra*, πίν. 98.1 καὶ 3. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 60-61.

⁸⁴ Οἱ ἐπιζωγραφήσεις αὐτὲς πρέπει νὰ ἔγιναν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς συντηρήσεως ποὺ ἀκολούθησε τὴν ἀναστήλωση τοῦ Ὁρλάνδου, δηλαδὴ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1935 καὶ 1940, βλ. ABME A' (1935), 204.

⁸⁵ MILLET, *Mistra*, πίν. 98.4.

Δυτικό τμήμα: Θεραπεία τῶν χολῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό.

Ἡ ἀποκάλυψη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς νότιας καμάρας, ποὺ ἦταν τελείως ἄγνωστες στοὺς παλαιότερους μελετητές, εἶχε ἴσως καὶ τὸ μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον κατὰ τοὺς καθαρισμοὺς τῶν ἐτῶν 1972-1974. Οἱ παραστάσεις τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος διατηροῦνται σὲ μέτρια κατάσταση, τὰ χρώματα εἶναι ἐξίτηλα, λείπουν τὰ ἀνώτερα μέρη τῶν ἀπεικονιζόμενων σκηνῶν καὶ μικρὰ τμήματα σποραδικὰ σὲ ἄλλες θέσεις. Στὸ δυτικὸ τμήμα τῆς καμάρας ἡ παράσταση σώζεται ἱκανοποιητικὰ σὲ ὅλο τὸ ὕψος μὲ μικρὲς φθορὲς σὲ διάφορα σημεῖα καὶ μεγαλύτερη στὸ ἀριστερὸ κάτω τμήμα τῆς σκηνῆς.

Νότιο τύμπανο. Ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετῆς στὸν Ναό. Παράσταση γνωστὴ ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ Millet⁸⁶, στὴν ὁποία παρουσιάζεται νὰ λείπει ὅλο τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς. Τὸ σωζόμενο τμήμα συντηρήθηκε κατὰ τὶς ἐργασίες τοῦ 1951, ὅπως ἀναφέρεται στὴ σχετικὴ ἔκθεση⁸⁷. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο ὅμως εἶχε διατηρηθεῖ τμήμα τοιχογραφίας, τὸ ὁποῖο ἀποκαλύφθηκε κατὰ τοὺς καθαρισμοὺς τῶν ἐτῶν 1972-1974. Τὸ τμήμα αὐτὸ εἶναι πολὺ κατεστραμμένο, τὰ χρώματα ἐξίτηλα, ἀλλὰ ἡ ἀποκάλυψη αὐτὴ στάθηκε καίρια, γιατί μὲ τὶς ἀπεικονιζόμενες μορφὲς συμπληρώνεται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ θέματος. Καὶ στὴ σημερινὴ κατάσταση πάντως λείπει μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς. Ἐπιζωγραφήσεις παρατηροῦνται στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν, ιδιαίτερα στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παραστάσεως.

Μεμονωμένες μορφές

Οἱ ἄγγελοι

Ἀπὸ τοὺς τέσσερις ἀγγέλους ποὺ εἰκονίζονταν στὰ διάχωρα τοῦ κεντρικοῦ σταυροθολίου ἔχει διασωθεῖ ἀποσπασματικὰ ὁ ἄγγελος τοῦ δυτικοῦ διαχώρου (Πίν. 29α-β). Στὸ βόρειο καὶ τὸ νότιο διάχωρο διατηροῦνται οἱ ἄκρες ἀπὸ τὶς φτεροῦγες τῶν ἀγγέλων, ἐνῶ στὸ ἀνατολικὸ ἐλάχιστα μόνο ἴχνη.

Στὸ δυτικὸ διάχωρο σώζεται τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ ἀγγέλου μὲ ἐκτεταμένη φθορὰ στὴν ἀριστερὴ πλευρά. Τὸ κεφάλι εἶναι τελείως κατεστραμμένο, ἐνῶ σώζεται μικρὸ τμήμα ἀπὸ τὸν φωτοστέφανο στὴ δεξιὰ πλευρά. Σώζεται ἐπίσης ἡ δεξιὰ φτερούγα καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὴν ἀριστερή. Ὁ ἄγγελος εἰκονίζεται μετωπικῶς, σὲ προτομή, μὲ καστανόφαιο χιτῶνα καὶ λαδοπράσινο ἱμάτιο. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι λυγισμέ-

⁸⁶ MILLET, *Mistra*, πίν. 98.2.

⁸⁷ ΠΑΕ 1951, 213.

νο κρατεί σκῆπτρο μὲ λεπτὸ στέλεχος πὸν μόλις διακρίνεται, καθὼς τὸ χρῶμα του εἶναι ὁμοιο μὲ αὐτὸ τοῦ χιτώνα τοῦ ἀγγέλου. Μὲ παρόμοιο τρόπο θὰ ἀπεικονίζονταν καὶ οἱ ἄλλοι τρεῖς ἄγγελοι, ὅπως εἶναι εὐνόητο, ἀλλὰ καὶ ὅπως δείχνουν τὰ τμήματα ἀπὸ τὶς φτεροῦγες πὸν ἔχουν διασωθεῖ.

Μὲ τὰ ὑπάρχοντα στοιχεῖα προχωρήσαμε στὴ σχεδιαστικὴ ἀναπαράσταση τοῦ σταυροθολίου (Πίν. 29α), ἀπὸ τὴν ὁποία προκύπτει ὅτι οἱ παραστάσεις τῶν ἀγγέλων ἀφήνουν στὸ κέντρο ἓνα κυκλικὸ διάχωρο πὸν ἔχει διάμετρο 0,95 μ. Οἱ διαστάσεις καὶ τὸ σχῆμα ἐπιτρέπουν τὴν ὑπόθεση ὅτι ἐκεῖ θὰ εἰκονίζονταν μία μορφή σὲ μετάλλιο: ἡ Παναγία, ὁ Χριστὸς ἢ, πιθανῶς, ἓνας ἄλλος ἄγγελος.

Ἡ τελευταία ἐκδοχὴ σχετίζεται μὲ τὴν παράσταση στὸ ἀντίστοιχο σταυροθόλιο τοῦ νάρθηκα τῆς Παντάνασσας (Πίν. 62α), ὅπου συναντοῦμε παρόμοιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα: σὲ κάθε διάχωρο ἓνας ἄγγελος μετωπικός, σὲ προτομή, πὸν κρατεῖ σκῆπτρο μὲ λεπτὸ στέλεχος στὸ δεξιὸ χέρι καὶ σφαῖρα μὲ χριστόγραμμα στὸ ἀριστερό. Στὸ κεντρικὸ κυκλικὸ διάχωρο εἰκονίζεται ἐπίσης ἓνας ἄγγελος μὲ σπαθὶ στὸ δεξιὸ ὑψωμένο χέρι. Ἄν καὶ οἱ παραστάσεις αὐτὲς ἀνήκουν στὴ μεταγενέστερη διακόσμηση τοῦ μνημείου, πὸν χρονολογεῖται στὸν 17ο αἰ., ἡ ὁμοιότητα τῆς ἀπεικόνισεως τῶν ἀγγέλων στὰ διάχωρα τοῦ σταυροθολίου μὲ τοὺς ἀντίστοιχους τοῦ Ἀφεντικοῦ δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίες γιὰ τὸ πρότυπο πὸν χρησιμοποιήθηκε. Ἐξάλλου, εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ ναὸς τῆς Παντάνασσας κτίστηκε κατὰ τὸ πρότυπο τοῦ Ἀφεντικοῦ, ἐνῶ καὶ ὁ ἀρχικὸς ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ 15ου αἰ. βασίστηκε στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἴδιου μνημείου. Μὲ αὐτὰ τὰ δεδομένα, μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ 17ου αἰ., προκειμένου νὰ εἰκονογραφήσει τὸ κεντρικὸ σταυροθόλιο τοῦ νάρθηκα, ἀναζήτησε τὸ πρότυπό του στὸ ἀντίστοιχο σταυροθόλιο τοῦ Ἀφεντικοῦ.

Ἐπισημαίνεται ὅτι στὸν κεντρικὸ θολίσκο τοῦ νάρθηκα ἐνὸς ἄλλου μνημείου τῶν παλαιολόγειων χρόνων, τοῦ ναοῦ τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα, εἰκονίζονται τέσσερις ἄγγελοι πὸν κρατοῦν κυκλικὴ δόξα, μέσα στὴν ὁποία παριστάνεται ὁ Χριστὸς πτερωτὸς ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος⁸⁸. Μπορεῖ, λοιπόν, νὰ διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι οἱ τέσσερις ἄγγελοι τοῦ σταυροθολίου τοῦ Ἀφεντικοῦ πλαισίωσαν μετάλλιο μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ-Ἀγγέλου.

⁸⁸ S. DER NERSESSIAN, Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange, *CahArch* 13 (1962), 209-216, εἰκ. 1. Γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγέλου, βλ. *LChri*, 1, στ. 398-399. Ἐπίσης, J. MEYENDORF, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, *CahArch* 10 (1959), 266-269.

Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγὴ

Στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου στὸν ναό, εἰκονίζεται ἡ Παναγία μετὸν Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος της, τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα δεομένους καὶ δύο σεβίζοντες ἱπτάμενους ἀγγέλους (Πίν. 30).

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται κατενώπιον μέχρι περίπου τὸ ὕψος τῶν μηρῶν, μετὰ τὰ χέρια ἀνοιχτὰ σὲ δέηση. Φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα καὶ βαθυκόκκινο μαφόριο (Πίν. 31α). Μπροστὰ στὸ στήθος της ὁ Χριστός, ἐπίσης μετωπικός, μέχρι τὴν ὀσφύ, μετὰ καστανοκόκκινο ζωσμένο χιτῶνα καὶ ὁμοιόχρωμο ἱμάτιο ποὺ πέφτει στὸν ἀριστερὸ του ὄμο, κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητὸ καὶ εὐλογεῖ μετὰ τὸ δεξιό. Κάτω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ζωγραφίζεται σὲ γαλανόλευκους τόνους κυματιστὸ νερὸ (Πίν. 31β). Ἀριστερὰ ὁ ἅγιος Ἰωακείμ εἰκονίζεται μέχρι τοὺς μηρούς, γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν Παναγία (Πίν. 32α)· φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο σὲ καστανόφαιους τόνους καὶ μετὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι συγκρατεῖ τὸ ἱμάτιο, ἐνῶ τείνει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία δεήσεως. Δεξιὰ ἡ ἅγια Ἄννα, μετὰ φωτεινὸ κόκκινο μαφόριο, εἶναι γυρισμένη καὶ αὐτὴ πρὸς τὴν Παναγία καὶ ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα μπροστὰ της (Πίν. 32β). Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας εἰκονίζονται σὲ μικρότερη κλίμακα δύο ἄγγελοι ἱπτάμενοι μετὰ τὰ χέρια καλυμμένα. Τὸ βάθος τῆς παραστάσεως ἀποδίδεται σὲ γαλάζιους τόνους.

Κρίνεται σκόπιμη ἡ ἰδιαίτερη ἀναφορὰ στὸν τρόπο τῆς ζωγραφικῆς ἀποδόσεως τοῦ νεροῦ κάτω ἀπὸ τὸν Χριστό: σὲ γαλάζιο κάμπο ζωγραφίζονται μετὰ ἄσπρο χρῶμα συνεχόμενοι κύκλοι, μέσα στοὺς ὁποίους ἐγγράφονται σπειροειδῆ σχέδια, δημιουργώντας τὴν ἐντύπωση τῆς δίνης ποὺ σχηματίζει τὸ νερὸ ὅταν ἀναβλύζει ἀπὸ τὴν πηγὴ. Ἡ γκριζόλευκη λεπτὴ λωρίδα στὸ δεξιὸ ἄκρο, ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ νερὸ περιορίζεται, ὀφείλεται σὲ ἐπισκευασμένη ρωγμὴ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια στάθηκε ἴσως ἀφορμὴ γιὰ τὴ λανθασμένη περιγραφὴ τῆς Dufrenne, ἡ ὁποία σημειώνει ὅτι ὁ Χριστὸς βρίσκεται μέσα σὲ φιάλη (*sortant d'une coupe*)⁸⁹.

Πάνω ἀπὸ τὸν ὄμο τῆς Παναγίας, ἀριστερὰ σώζεται σὲ δύο στίχους ἡ ἐπιγραφή: *Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ* (Πίν. 31α), ἐνῶ ἡ λέξις *ΠΗΓΗ*, γραμμὴν στὸ ἀντίστοιχο δεξιὸ τμήμα, ἔχει ἐξαλειφθεῖ. Πάνω ἀπὸ τὸν ὄμο τοῦ Ἰωακείμ σώζονται μόνο τὰ γράμματα *Ο ΑΓΙΟΣ*.

Φθορὲς παρατηροῦνται σὲ διάφορα σημεῖα τῆς παραστάσεως. Ἡ μεγαλύτερη ἐντοπίζεται ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὴν ἅγια Ἄννα καὶ ἔχει παρασύρει τὸ ἀριστερὸ ἄκρο χέρι τῆς Παναγίας, ἀπὸ τὸ ὁποῖο σώζονται μόνο ἴχνη· ἐπίσης τὴ λέξις *ΠΗΓΗ* τῆς ἐπιγραφῆς καὶ τὸν δεξιὰ εἰκονιζόμενο ἄγγελο ποὺ εἶναι πολὺ κατεστραμμένος. Φθορὰ ὑπάρχει

⁸⁹ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, 41.

καὶ στὸ κάτω μέρος τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ἄλλες μικρότερες, διάσπαρτες, διακρίνονται σὲ ὅλη τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια.

Στὴν παράσταση κυριαρχεῖ ἡ ἀξονικὰ τοποθετημένη μετωπικὴ μορφή τῆς Παναγίας, ἐνῶ ὁ Χριστὸς μοιάζει νὰ ἀναδύεται ἀπὸ τὸ νερὸ ποὺ ἀποδίδεται συμβολικὰ σὰν νὰ πηγάζει ἀπὸ τοὺς κόλπους τῆς μητέρας του. Ὁ τρόπος τῆς ἀπεικόνισεως τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀφεντικὸ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν, σὲ σχέδιο ἢ ἀπὸ προσωπικὴ γνώση, τὴν παράσταση τῆς Παναγίας στὸ ὁμώνυμο ἀγίασμα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως περιγράφεται ἀπὸ τὸν Νικηφόρο Κάλλιστο Ξανθόπουλο: *τῆ γε μὴν μέση θόλω, ἧ ὄροφος καθίσταται τῷ νεῷ, αὐτὴν ὁ πλάστης τὴν ζωηφόρον πηγὴν χερσὶν ἰδίαις ἀρίστως διέγραψε, τὸ πάγκαλον βρέφος, καὶ προαιώνιον, ὡς διειδές τι καὶ πότιμον ὕδωρ, ζῶν καὶ ἀλλόμενον, τῶν κόλπων ἀναμορμύρυσαν*⁹⁰.

Μὲ τὸ θέμα τῆς ἀπεικόνισεως τῆς Παναγίας στὸν τύπο τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἔχουν ἀσχοληθεῖ διεξοδικὰ ἡ Τ. Velmans καὶ ὁ Δ. Πάλλας, ὁ D. Medaković γιὰ τὰ σερβικὰ μνημεῖα καὶ ἡ Α.-Μ. Talbot μὲ ἀφορμὴ τὰ ἐπιγράμματα τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ γιὰ τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ⁹¹. Ὅπως σημειώνουν ὅλοι οἱ μελετητές, ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τῆς Παναγίας δὲν εἶναι γνωστὸς πρὶν ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. καὶ ἡ διάδοσή του πρέπει νὰ ὀφείλεται στὴν ἀναβίωση τῆς λατρείας τῆς Θεοτόκου στὸ ἀγίασμα τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἐξάλλου, εἶναι γνωστὸ ὅτι στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. καθορίστηκε ἡ ἑορτὴ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς γιὰ τὴν Παρασκευὴ τοῦ Πάσχα (ἐνῶ πρὶν ἑορταζόταν τὴν ἡμέρα τῆς Ἀναλήψεως) καὶ ὁ Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος ἔγραψε ἐπὶ τούτῳ μιὰ ἀκολουθία, ἡ ὁποία διαβάζεται στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία μέχρι σήμερα⁹².

Ἀπὸ τίς παραστάσεις τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς ποὺ ἔχουν διασωθεῖ, ἡ παλαιό-

⁹⁰ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως*, 13.

⁹¹ Βλ. ἀντίστοιχα, VELMANS, *Fontaine de Vie*, 119-134. ΠΑΛΛΑΣ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 201-224. MEDAKOVIĆ, *Theotokos Ζωοδόχος Πηγὴ*, 203-218. TALBOT, *Epigrams*, 135-165. Βλ. ἐπίσης *LChrI*, 3, στ. 176-177. SCHILLER, *Ikono-graphie*, 4/2, 29. *ODB* 3, 1616. Σημειώνεται ὅτι ὁ πρῶτος ποὺ ἔχει ἀναφερθεῖ στὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς εἶναι ὁ Κονδακὸν (*Ikono-grafija Bogomateri*, II, 372-376). Γιὰ τὴν ἐκπόνηση τῆς διδακτορικῆς μου διατριβῆς, ποὺ κατατέθηκε στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1999, χρήσιμες στάθηκαν οἱ προαναφερθεῖσες μελέτες. Στὴ συνέχεια δημοσιεύθηκαν ὀρισμένα ἀκόμη ἄρθρα, τὰ ὁποῖα ὁμως δὲν προσθέτουν οὐσιαστικὰ στοιχεῖα στὰ ὅσα διαπραγματεύεται ἡ μελέτη μου: α) TALBOT, *Miracle-Working Images*. β) Η ΙΔΙΑ, *Two Accounts of Miracles*. γ) Η ΙΔΙΑ, *The Anonymous Miracula*. δ) Ν. TETERIATNIKOV, *The Image of the Virgin Zoodochos Pege*. ε) ETZEOGLOU, *Zoodochos Pege*, ὅπου συνοψίζονται τὰ συμπεράσματα ποὺ παρουσιάζονται ἀναλυτικὰ στὴν παρούσα ἔκδοση.

⁹² *Πεντηκοστάριον*, 15-21.

τερη είναι αυτή του Αφεντικού, ή οποία μπορεί να χρονολογηθεί στην πενταετία 1315-1320, ενώ από τις άπεικονίσεις του θέματος που θα υπήρχαν στην Κωνσταντινούπολη, στο όμώνυμο άγίασμα ή σε άλλα μνημεία, σώζεται μόνο ή ψηφιδωτή παράσταση στο τύμπανο άρκοσολίου ενός τάφου στο νότιο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας⁹³. Εκεί ή Παναγία εικονίζεται μόνη, μέσα σε λεκάνη, με τὰ χέρια άνοιχτά σε δέηση και την έπιγραφή: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ. Η παράσταση έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1340, έτος θανάτου του Δημητρίου Παλαιολόγου (πιθανότατα ήταν ο μικρότερος γιος του Άνδρονίκου Β΄) που είχε ταφεί εκεί. Έχει διατυπωθεί όμως ή άποψη ότι το ψηφιδωτό μπορεί να είχε κατασκευαστεί πριν από αυτή τη χρονολογία⁹⁴.

Τὰ παραδείγματα από την Κωνσταντινούπολη και τον Μυστρά άποτελούν ένδειξη ότι, έως τὰ μέσα περίπου του 14ου αι., δεν είχε παγιωθεί στην Κωνσταντινούπολη ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής, που συνίσταται στην άπεικόνιση της φιάλης από την οποία «άναδύονται» ή Παναγία δεομένη με τον Χριστό μπροστά στο στήθος της, όπως είναι γνωστός από τις μεταγενέστερες παραστάσεις. Τον τύπο αυτό συναντούμε στην άψίδα του νοτιοανατολικού παρεκκλησίου του ναού των Άγίων Θεοδώρων στον Μυστρά, όπου εικονίζονται μέσα σε πολυγωνική φιάλη ή Παναγία μέχρι την όσφυ, με τὰ χέρια άνοιχτά σε δέηση, ο Χριστός στο στήθος της μετωπικός να εύλογεί με τὰ δύο χέρια, ενώ δύο όλόσωμοι άγγελιοι σεβίζουν στα πλάγια της φιάλης (Πίν. 63α-β)⁹⁵. Η παράσταση είναι άρκετά φθαρμένη, έπιγραφή προσδιοριστική του εικονογραφικού τύπου δεν διατηρείται και ή χρονολόγησή της μαζί με το σύνολο των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου έχει τοποθετηθεί γύρω στο 1400⁹⁶.

Ανάμεσα σε αυτά τὰ χρονικά όρια –Άφεντικό γύρω στο 1315-1320, μονή της Χώρας περ. 1340, Άγιοι Θεόδωροι στον Μυστρά περ. 1400– υπάρχει σειρά παραστάσεων του εικονογραφικού τύπου της Ζωοδόχου Πηγής σε διάφορες παραλλαγές:

1. Στον νάρθηκα του ναού της Παναγίας Όδηγήτριας στο Ρεά, πάνω από τη θύρα εισόδου στον ναό, εικονίζεται ή Παναγία όλόσωμη με τὰ χέρια άπλωμένα σε δέηση και μπροστά στο στήθος της, μέσα σε λεκανίδα, ο Χριστός που εύλογεί με τὰ δύο χέρια. Στα πλάγια δύο ιπτάμενοι άγγελοι, ενώ χαμηλότερα έχουν άπεικονιστεί όλόσωμοι, σε στάση δεήσεως προς την Παναγία, άριστερά ο κτήτορας του ναού άρχιεπίσκοπος Danilo Β΄ και δεξιά ο άγιος Νικόλαος. Η παράσταση, που χρονολογείται γύρω στο 1330, δεν συνοδεύε-

⁹³ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 295-299· 3, πίν. 550, 551.

⁹⁴ TALBOT, *Epigrams*, 136, σημ. 8.

⁹⁵ MILLET, *Mistra*, πίν. 90.2.

⁹⁶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 51.

ται από επίθετικό προσδιορισμό της Παναγίας, αλλά οι μελετητές την κατατάσσουν στον εικονογραφικό τύπο της Ζωοδόχου Πηγής⁹⁷.

2. Στην άψίδα του ιερού του ναού των Μικρών Αγίων Αναργύρων στην Αχρίδα ή Παναγία εικονίζεται σε προτομή δεομένη και ο Χριστός μπροστά της, μέσα σε πολυγωνική λεκάνη, εύλογει και κρατεί κλειστό ειλητάριο. Η παράσταση συνοδεύεται από την επιγραφή: *Η ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΣ*, είναι προφανές όμως ότι πρόκειται για τον εικονογραφικό τύπο της Ζωοδόχου Πηγής, ο δε μελετητής του ναού Cv. Grozdanov συνδέει την παράσταση με την εξάπλωση της λατρείας του αγιάσματος της Κωνσταντινούπολεως και αποδίδει την ταύτιση του εικονογραφικού τύπου στη σχέση της θαυματουργού Ζωοδόχου Πηγής με τους αγίους Αναργύρους, στους οποίους είναι αφιερωμένος ο ναός. Το μνημείο χρονολογείται γύρω στο 1340⁹⁸.

3. Στον νάρθηκα του ναού των Αρχαγγέλων στο Lesnovo εικονογραφείται παράσταση παρόμοια με αυτή της μονής της Χώρας. Μέσα σε πολυγωνική φιάλη ή Παναγία σε προτομή και με τὰ χέρια άπλωμένα, συνοδεύεται από την επιγραφή: *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ*. Η παράσταση βρίσκεται στο μέσον της ανατολικής καμάρας και κάτω από αυτή, στο τύμπανο, εικονίζονται σε προτομή οι θεοπάτορες Ίωακείμ και Άννα. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα χρονολογούνται στο 1349⁹⁹.

4. Στην άψίδα του ιερού του ναού του Αγίου Νικολάου στην Psača, ή Παναγία,

⁹⁷ S. DJURIĆ, Le portrait de Danilo II, au-dessus de l'entrée de l'église de la Vierge à Peć (στά σερβικά με γαλλική περίληψη), στο *L' archevêque Danilo II*, 345-353, ιδιαίτερα 347-348, 351, 353, εικ. 1. Στο ίδιο έργο, σε άρθρα του Todić και της Babić, ή παράσταση αναφέρεται ως «Source de Vie», βλ. αντίστοιχα 374-375 και 388-389. Διαφορετική άποψη υποστηρίζει ή Vesna Milanović στο ειδικό άρθρο της, The Fresco at the Entrance to Danilo II's Church of the Mother of God at Peć, *Zograf* Λ' (2004-2005), 141-165 (στά σερβικά με άγγλική περίληψη).

⁹⁸ GROZDANOV, *La peinture d'Ohrid*, 189-190, εικ. 20-21. Η Velmans, Fontaine de Vie, 130, αποδίδει την «περίεργη» (curieuse) έπωνυμία *Η ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΣ* στον έπαρχιακό χαρακτήρα του μνημείου και υποστηρίζει ότι δημιουργήθηκε σύγχυση μεταξύ των δύο τύπων της Παναγίας, επειδή οι ναοί της Αχειροποιήτου και της Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη βρίσκονταν κοντά ο ένας στον άλλο και είχαν και οι δύο θαυματουργές εικόνες της Παναγίας.

⁹⁹ HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 346. VELMANS, Fontaine de Vie, 131. MEDAKOVIĆ, Theotokos Ζωοδόχος Πηγή, 205, 217. Για τη χρονολόγηση βλ. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken*, 94. Ο Okunev συνδέει την παράσταση στο Lesnovo με την έορτή που καθιερώθηκε τον 14ο αί. για τὰ συντελούμενα θαύματα στη μονή της Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη: OKUNEV, *Lesnovo*, 237, 239, 252. Πρόσφατα εκδόθηκε ή μονογραφία της Gabelić, ή οποία διατυπώνει την άποψη ότι όλες οι παραστάσεις του νάρθηκα έχουν συμβολικό νεκρικό περιεχόμενο: GABELIĆ, *Monastery of Lesnovo*, 280, πίν. XLV, XLVII, εικ. 98 και σχέδ. 156, άριθ. 232-234.

όλόσωμη και δεομένη, έχει μπροστά στο στήθος της, μέσα σε πολυγωνική λεκάνη, τον Χριστό που εύλογεί και κρατεί κλειστό εϊλητό. Έκατέρωθεν δύο όλόσωμοι άγγελιοι σεβίζοντες. Το μνημείο χρονολογείται στο 1365-1371¹⁰⁰.

5. Στον νάρθηκα του ναού της Αναλήψεως στη Ravanica, στο τύμπανο πάνω από τη θύρα εισόδου στον ναό, εικονίζεται η Παναγία δεομένη σε προτομή, με τον Χριστό μπροστά στο στήθος της, που εύλογεί και με τα δύο χέρια. Στην περίπτωση αυτή άπουσιάζει η φιάλη, αλλά η έπιγραφή (στά σερβικά): ΠΗΓΗ ΦΕΡΟΥΣΑ ΤΗΝ ΖΩΗΝ (Ζωηφόρος Πηγή) συνδέει την παράσταση με τη Ζωοδόχο Πηγή. Στην ταύτιση αυτή συνηγορεί επίσης και η στάση της Παναγίας ως δεομένης και η μετωπική άπεικόνιση των δύο μορφών. Η ζωγραφική του ναού χρονολογείται γύρω στο 1387¹⁰¹.

6. Στην άψίδα του ιερού του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Αλιβέρι της Εύβοιας, η Παναγία σε προτομή με τα χέρια άπλωμένα, έχει μπροστά της μέσα σε έξαγωνική φιάλη τον Χριστό που εύλογεί και κρατεί κλειστό εϊλητό. Η παράσταση, όπως σημειώνει και η Velmans, είναι παρόμοια με την αντίστοιχη στον ναό της Αχρίδας, αλλά έδω δέν υπάρχει έπιθετικός προσδιορισμός της Παναγίας. Στα πλάγια άπεικονίζονται όλόσωμοι οι δύο σεβίζοντες άγγελοι, στον συνήθη για την άψίδα του ιερού τύπο. Το μνημείο είναι ακριβώς χρονολογημένο στο 1393¹⁰².

7. Στο σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου, ο 21ος οίκος του Άκαθίστου "Ύμνου «Χαίρε της κολυμβήθρας ζωγραφούσα τον τύπον» άποδίδεται ως έξης: μέσα σε λεκάνη τοποθετημένη σε σπηλαιώδη χώρο εικονίζεται η Παναγία σε προτομή, με τα χέρια άνοιχτά και τον Χριστό μπροστά της, ο όποιος εύλογεί και με τα δύο χέρια. Ο Medaković ύποστηρίζει ότι η άπεικόνιση του 21ου οίκου με αυτό τον τρόπο είναι έμπνευσμένη από την Παναγία Ζωοδόχο Πηγή. Παρόμοια άποψη διατυπώνει και ο Πάλλας και συμπληρώνει ότι, έπειδή το σερβικό ψαλτήριο άντιγράφει πολυτελές κωνσταντινουπολικό πρότυπο, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η παράσταση αυτή άντιγράφει τον εικονογραφικό τύπο που δημιουργήθηκε όταν καθιερώθηκε η έορτή της Ζωοδόχου Πηγής και ότι ο σπηλαιώδης χώρος είναι ύπαινιγμός της ύπόγειας κρύπτης του αγιάσματος. Το χειρόγραφο χρονολογείται προς το τέλος του 14ου αϊ.¹⁰³

¹⁰⁰ VELMANS, Fontaine de Vie, 130. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken*, 347, εικ. 4.

¹⁰¹ VELMANS, Fontaine de Vie, 132. MEDAKOVIĆ, Θεοτοκος Ζωοδόχος Πηγή, 206, εικ. 1. Βλ. επίσης, ΖΙΒΚΟΝΙĆ, *Ravanica*, 52. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken*, 348, εικ. 3. Για τη χρονολόγηση βλ. στο ίδιο, 139.

¹⁰² VELMANS, Fontaine de Vie, 130-131, εικ. 11. ΛΙΑΠΗΣ, *Μνημεία Εύβοιας*, 134-138, πίν. 118α.

¹⁰³ VELMANS, Fontaine de Vie, 131, εικ. 9. ΠΑΛΛΑΣ, Ζωοδόχος Πηγή, 206-207, πίν. 46β. MEDAKOVIĆ, Θεοτοκος Ζωοδόχος Πηγή, 207, 218, εικ. 2. Όπως σημειώνουν οι μελετητές, το φύλλο με τη μικρογραφία

Ίδιαίτερη μνεία πρέπει νὰ γίνει γιὰ τὴν παράσταση τοῦ θέματος στὸν ναὸ τοῦ Ἁγιαννάκη στὸν Μυστρᾶ. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγιαννάκη, χρονολογημένες παλαιότερα στὸν 14ο ἢ στὸν 15ο αἰ., τοποθετήθηκαν ἀπὸ τὸν Ν. Δρανδάκη στὰ τέλη τῆς τρίτης εἰκοσιπενταετίας τοῦ 14ου αἰ., δηλαδὴ γύρω στὸ 1370-1375¹⁰⁴. Ἡ παράσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, ποὺ διατηρεῖται ἀποσπασματικά, βρίσκεται στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ τέμπλου, πάνω ἀπὸ τὸ τόξο τῆς πύλης τοῦ Ἱεροῦ Βήματος. Σῶζεται ὀρθογώνια δεξαμενὴ, στὸ μέσον τῆς ὁποίας ὑπάρχει λεκάνη στηριγμένη σὲ κυλινδρικό ὑποστάτη (Πίν. 62β). Γύρω ἀπὸ τὴ δεξαμενὴ εἰκονίζονται σὲ μικρὴ κλίμακα τρεῖς πιστοὶ «οἱ δύο σκυμμένοι ἐπάνω στὸ νερὸ ὡσὰν νὰ νίβονται ἢ νὰ πίνουν, ὁ τρίτος νὰ ὑψώνει τὸ χέρι ὡσὰν νὰ δέχεται νερὸ ἀπὸ τὴ λεκάνη», ὅπως περιγράφει τὴ σκηνὴ ὁ Πάλλας. Ἡ τοιχογραφία στὸ ἐπάνω τμήμα εἶναι τελείως κατεστραμμένη καὶ δὲν γνωρίζουμε ἂν ὑπῆρχε ἐκεῖ παράσταση τῆς Θεοτόκου μόνης ἢ μὲ τὸν Χριστό, γεγονόςς ποὺ θὰ βοηθοῦσε στὴν ἐξαγωγή θετικότερων συμπερασμάτων. Ὁ Πάλλας, ἀλλὰ καὶ ἡ Talbot, συνδέουν τὴν παραπάνω παράσταση μὲ ἐπιγράμματα τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ ἀναφερόμενα «Εἰς Εἰκόνα τῆς Πηγῆς» καὶ ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ ποιητὴς εἶχε ὑπόψη τοῦ εἰκόνα μὲ τὴν Παναγία καὶ τὸν Χριστὸ μέσα σὲ λεκάνη τοποθετημένη σὲ δεξαμενὴ ἀπὸ τὴν ὁποία τρέχει νερὸ καὶ μὲ ἀπεικονίσεις ἀνθρώπων ποὺ δέχονται τὶς θαυματουργὰς δωρεὰς τοῦ ἀγιάσματος¹⁰⁵. Ἡ ἄποψη αὐτή, ἂν εἶναι ὀρθή, ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος ἦταν γνωστὸς ἀπὸ τὴν πρώτη τριακονταετία τοῦ 14ου αἰ., δεδομένου ὅτι στὴ δεκαετία τοῦ 1330 τοποθετεῖται ὁ θάνατος τοῦ Φιλῆ.

Βεβαίως, τὰ ἐπιγράμματα τοῦ Φιλῆ ὡς ποιητικὰ κείμενα εἶναι ἐπιδεκτικὰ διαφόρων ἐρμηνειῶν, τὸ γεγονόςς ὅμως ὅτι ὑπάρχουν ἐπτὰ ἐπιγράμματα ἀναφερόμενα σὲ εἰκόνες τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς καὶ πιθανῶς τέσσερα ἀκόμα, ὅπως ὑποθέτει ἡ Talbot¹⁰⁶, ἀποτελεῖ σοβαρὸ ἐπιχείρημα γιὰ νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι αὐτὴ τὴν περίοδο ἀφθονοῦν οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς σὲ διάφορους εἰκονογραφικοὺς τύπους, ποὺ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ προσδιοριστοῦν.

τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἔχει ἐκπέσει ἀπὸ τὸ ψαλτήριο τοῦ Μονάχου καὶ ἡ παράσταση εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὸ μεταγενέστερο σερβικὸ ψαλτήριο τοῦ Βελιγραδίου (17ος αἰ.), πιστὸ ἀντίγραφο τοῦ χειρογράφου τοῦ Μονάχου. Γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ τελευταίου, βλ. ŠEVČENKO, *Serbische Psalter*, 23 κ.έ.

¹⁰⁴ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἁγιαννάκης, 72, 81-82, ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία γιὰ τὴ χρονολόγησι. Ἡ παράσταση ἔχει ἀπεικονιστεῖ σὲ σχέδιο ἀπὸ τὸν Millet, *Mistra*, πίν. 107.2 καὶ γιὰ πρώτη φορὰ σὲ φωτογραφία ἀπὸ τὸν Πάλλα, Ζωοδόχος Πηγῆ, πίν. 47.

¹⁰⁵ ΠΑΛΛΑΣ, Ζωοδόχος Πηγῆ, 207-209. TALBOT, *Epigrams*, 142-144, 158-159.

¹⁰⁶ TALBOT, *Epigrams*, πίν. 142.

Ἡ ὑπαρξὴ περισσότερων τῆς μιᾶς εἰκόνων τῆς Παναγίας σὲ παρεμφερεῖς εἰκονογραφικούς τύπους δὲν ἦταν ἀσυνήθης στοὺς θεομητορικούς ναοὺς τῆς Πρωτεύουσας. Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὸ ἀντίστοιχο μὲ τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ ἀγίασμα τοῦ ναοῦ τῶν Βλαχερνῶν ὑπῆρχαν πολλὲς εἰκόνες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λατρευτικὴ τῆς Βλαχερνίτισσας ποὺ ἀναπαρῆγε, πιθανότατα, τὴν παράσταση τῆς Παναγίας μόνης, δεομένης, στὴν ἀψίδα τοῦ κυρίως ναοῦ. Σύμφωνα μὲ τὶς πηγές, ὑπῆρχε ἀκόμα ἡ εἰκόνα ποὺ ἀποκαλύφθηκε ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Ρωμανὸ Γ' Ἀργυρό, πιθανῶς στὸν τύπο τῆς Νικοποιοῦ –ἡ Παναγία κρατεῖ στὸ στήθος τῆς τὸν Χριστὸ σὲ μετάλλιο–, μία ἄλλη στὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Σοροῦ, ποὺ ὀνομαζόταν «Ἐπίσκεψις» –ἡ Παναγία δεομένη μὲ τὸν Χριστὸ σὲ μετάλλιο–, στὴν ἀνατολικὴ κόγχη τοῦ «κολύμβου» ἀσημένια εἰκόνα τῆς Θεοτόκου, ἐνῶ στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Φωτεινοῦ βρισκόταν ἡ μαρμάρινη εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ὁποίας ἔτρεχε ἀγίασμα¹⁰⁷.

Ἐπισημαίνεται ὅτι τὰ δύο μεγάλα ἀγιάσματα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τῆς Παναγίας τῶν Βλαχερνῶν καὶ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, κατεῖχαν καίριες καὶ ἀντίστοιχες θέσεις στὸν «περίβολο» τῆς Πρωτεύουσας, ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Προκόπιος: *ταῦτα δὲ ἄμφω τὰ ἱερά προ τοῦ τῆς Πόλεως πεποιήται τείχους, ... ὅπως δὴ ἄμφω ἀκαταγώνιστα φυλακτήρια τῶ περιβόλω τῆς Πόλεως εἶεν*¹⁰⁸. Ἀλλὰ καὶ στὸν 14ο αἰ., ὅπως ἀναφέρει ὁ Ψευδοκωδωνός, τὰ δύο αὐτὰ ἀγιάσματα ἀποτελοῦσαν τὰ ἐπίσημα ὄρια τῆς πόλεως, ὅπου οἱ μελλονόμενοι αὐτοκράτορες προὔπαντοῦσαν τὶς νύφες ποὺ ἔρχονταν ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό: *Καὶ εἰ μὲν διὰ ξηρᾶς ἔρχεται, πεζεῦειν αὐτὴν εἶθισται περὶ τὴν Πηγὴν, εἰ δὲ μετὰ κατέργων, πλησίον τοῦ ναοῦ τῶν Βλαχερνῶν*¹⁰⁹.

Ἐξάλλου, εἶναι γενικὰ ἀποδεκτὸ ἀπὸ τοὺς μελετητὲς ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς προέρχεται ἀπὸ αὐτὸν τῆς Βλαχερνίτισσας¹¹⁰. Ἰδιαίτερα ἀναφέρουμε τὴν ἄποψη τοῦ Σωτηρίου καὶ τῶν Demangel - Mamboury, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία οἱ

¹⁰⁷ Γιὰ τὸν ναὸ καὶ τὸ ἀγίασμα τῶν Βλαχερνῶν βλ. JANIN, *La géographie*, 161-171. Ἐπίσης ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Blachernes*, 15-136. Πολλὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ ναοῦ καὶ τῶν παρεκκλησίων ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Πορφυρογέννητο, *Περὶ βασιλείου τάξεως*, ἔκδ. Bonn, 553-555, ἐνῶ μὲ τὰ προβλήματα τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων τῆς Παναγίας στὸν ναὸ τῶν Βλαχερνῶν ἔχουν ἀσχοληθεῖ παλαιότερα ὁ Ebersolt, *Sanctuaires*, 50-52, καὶ ἀργότερα ἡ Belting-Ihm, *Sub Matris tutela*, 50-56 καὶ ὁ W. Seibt, *Der Bildtypus der Theotokos Nikoroios*, *Βυζαντινά* 13 (1985), 549-564. Βλ. ἐπίσης τὰ σχόλια τῆς N. Patterson-Ševčenko στὸ *ODB*, 3, 2170, 2175, 2176.

¹⁰⁸ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ, *Περὶ κτισμάτων*, Λόγος Ι, κεφ. 3, 21.

¹⁰⁹ VERPEAUX, *Traité des offices*, «Περὶ μελλονόμενης δεσποίνης», 286.

¹¹⁰ ΚΟΝΔΑΚΟΝ, *Ikonografija Bogomateri*, II, 374. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ἀνάγλυφοι εἰκόνες*, 131. DEMANGEL - MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*, 160. ΜΕΔΑΚΟΒΙĆ, *Théotokos Ζωοδόχος Πηγὴ*, 205. VELMANS, *Fontaine de Vie*, 128. ΠΑΛΛΑΣ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 203 (σημ. 11), 205.

μεσοβυζαντινές μαρμάρινες αγιασματικές εικόνες της Παναγίας πού, όπως είναι γνωστό, ήταν τοποθετημένες σε διάφορες θέσεις της Κωνσταντινουπόλεως, της Θεσσαλονίκης και άλλου, ενέπνευσαν στους ζωγράφους του 14ου αι. τον τύπο της Ζωοδόχου Πηγής, όσον αφορά την παράσταση της Παναγίας με τα χέρια άπλωμένα¹¹¹. Οί παραπάνω μελετητές προχωρούν μάλιστα περισσότερο υποστηρίζοντας ότι και ή φιάλη της Ζωοδόχου Πηγής προέρχεται από αυτό τον τύπο εικόνων, δεδομένου ότι σε όρισμένες μαρμάρινες εικόνες υπήρχε πρόσθετη φιάλη στηριγμένη στο ύψος της όσφύος της Παναγίας για να συλλέγεται τó νερό πού έτρεχε από τά χέρια της, όπως π.χ. στην Παναγία Τ. 148 του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης)¹¹². Σύμφωνα με αυτή την έκδοχή, οί ζωγράφοι της Ζωοδόχου Πηγής άντέγραψαν αυτό τον τύπο παραλείποντας τó τμήμα του σώματος της Παναγίας πού ήταν κάτω από τή φιάλη. Θεωρώ, λοιπόν, πολύ πιθανό ότι και στους χώρους του αγιάσματος της Ζωοδόχου Πηγής θά υπήρχε από τούς μεσοβυζαντινούς χρόνους μιá παρόμοια αγιασματική εικόνα της Παναγίας, ή όποια θά χρησίμευσε ως πρότυπο για τούς ζωγράφους του 14ου αι.

Τά συμπεράσματα πού μπορούν να έξαχθούν από την παράθεση παραστάσεων του 14ου αι. είναι όπωσδήποτε ένδεικτικά, όχι όμως απαραίτητα και άκριβη, λόγω της έλλειψης γνώσεώς μας για τις άπεικονίσεις του εικονογραφικού τύπου στην Κωνσταντινούπολη ή στη σφαίρα έπιρροής της. Από τά υπάρχοντα στοιχεία μπορούμε να όδηγηθούμε στις ακόλουθες διαπιστώσεις:

Στά περισσότερα μνημεία πού αναφέραμε (Ρεέ, Αχρίδα, Ρσαča, Αλιβέρι) μόνο ό Χριστός βρίσκεται μέσα στη φιάλη, γεγονός πού θά μπορούσε να έκλειφθει ως συνέχεια της παραστάσεως του Άφεντικοῦ, όπου όμως τó νερό αποδίδεται ελεύθερα. Πρέπει πάντως να σημειωθεί ότι τά μνημεία αυτά (έκτός από τó Ρεέ, πού χρονολογείται στο πρώτο μισό του 14ου αι.) είναι έπαρχιακά. Γύρω στα μέσα του 14ου αι. χρονολογείται ή παράσταση στο Lesnovo με την Παναγία μόνη μέσα στη φιάλη, όπως και στη μονή της Χώρας. Και πρὸς τó τέλος του αιώνα τοποθετείται ή παράσταση στο σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου με τις δύο μορφές μέσα στη φιάλη και στη Ravanica, όπου δέν υπάρχει φιάλη, υπάρχει όμως ό έπιθετικός προσδιορισμός της Παναγίας ως Ζωηφόρου (Ζωοδόχου;) Πηγής. Στην ίδια έποχή χρονολογείται και ή παράσταση στον ναό των Αγίων Θεοδώρων του Μυστρά, όπου ή δεόμενη Παναγία και ό Χριστός πού εύλογεί με τά δύο χέρια αναδύονται από τή

¹¹¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ανάγλυφοι εικόνες, 129-138. DEMANGEL - MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*, 155-161. Βλ. έπίσης, LANGE, *Reliefikone*, άριθ. 1-6, 11, 12, 15, 19, 20.

¹¹² Για την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Μαρμάρινη εικόνα δεομένης Παναγίας, 9-13, όπου και ή προγενέστερη, σχετική με τó θέμα βιβλιογραφία.

φιάλη¹¹³. Θα μπορούσε λοιπόν να υποστηριχθεί ότι για τον εικονογραφικό τύπο με τις δύο μορφές μέσα στη φιάλη, που επικράτησε στις μεταγενέστερες απεικονίσεις της Ζωοδόχου Πηγής, δεν υπάρχουν τεκμήρια παρά μόνο προς τα τέλη του 14ου αί. Αντίθετα, οι παραστάσεις στη μονή της Χώρας και στο Lesnovo οδηγούν στην υπόθεση ότι έως τα μέσα του αιώνα θα υπήρχαν στον κωνσταντινουπολιτικό ναό απεικονίσεις της Παναγίας μόνης μέσα στη φιάλη.

Όσον αφορά στην παράσταση του Άφεντικού, επισημαίνεται ότι δεν είναι μόνο η παλαιότερη σωζόμενη απεικόνιση της Ζωοδόχου Πηγής, αλλά ότι έχει ζωγραφιστεί στα χρόνια που αναβιώνει ή λατρεία στο άγιασμα της Κωνσταντινουπόλεως, όποτε καθορίστηκε η έορτή για την Παρασκευή της Διακαινησίμου και γράφτηκαν τα ειδικά προς τούτο έργα από τον Νικηφόρο Κάλλιστο Ξανθόπουλο (βλ. για το θέμα σε επόμενο κεφάλαιο, σελ. 162-164). Με τα δεδομένα αυτά μπορεί να υποστηριχθεί ότι στο Άφεντικό έχει απεικονιστεί μια ελεύθερη απόδοση του θέματος, εμπνευσμένη ίσως από την ψηφιδωτή παράσταση στον θόλο του αγιάσματος, όπως περιγράφεται στο κείμενο του Ξανθοπούλου (βλ. σελ. 48). Εκεί η Παναγία, πιθανώς με τα χέρια άνοιχτά σε δέηση και με τον Χριστό μπροστά στο στήθος της, στον τύπο τον λεγόμενο της Βλαχερνίτισσας, εικονιζόταν πάνω από το νερό της πηγής, έδω ζωγραφίζεται το νερό για να υποδηλώσει την παρομοίωση του Χριστού με το «διαηγές και πότιμον ύδωρ» και να τονίσει τη σχέση της παραστάσεως με την πηγή. Αν η υπόθεση αυτή είναι σωστή και δεν πρόκειται για αναπαραγωγή κάποιας εικόνας, φορητής ή έντοίχιας, που θα υπήρχε στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη, μπορεί να υποστηριχθεί ή άποψη ότι ο ζωγράφος του Άφεντικού με τη συνδυαστική και δημιουργική του φαντασία προχώρησε σε μια συμβολική εικονογραφική απόδοση, ίσως εμπνεόμενος και από τη λογοτεχνική περιγραφή του Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου¹¹⁴.

¹¹³ Τον τύπο αυτό είχαν υπόψη τους οι κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αί. και δημιούργησαν τη δική τους παραλλαγή: από τη φιάλη αναδύεται ή Παναγία, η οποία τώρα δεν έχει τα χέρια άπλωμένα αλλά κρατεί τον Χριστό, ο οποίος σε αντίθετη κίνηση εύλογεί και κρατεί κλειστό εϊλητό. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού του τύπου αναφέρουμε την εικόνα του Αγγέλου από τη μονή Όδηγητρίας στην Κρήτη (*Εικόνες κρητικής τέχνης*, 473-474), εικόνα του κύκλου του Ανδρέα Ρίτζου στο Σινά (ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εικόνες της Πάτμου*, 147, πίν. 204) και την τοιχογραφία των μέσων του 16ου αί. στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου του Αγίου Όρους (ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ, *Le peintre Antoine*, 85-88). Για τις κρητικές εικόνες της Ζωοδόχου Πηγής, βλ. επίσης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κερκύρας*, 138-139.

¹¹⁴ Ο Δ. Πάλλας (*Ζωοδόχος Πηγή*, 203-205) εκφράζει παρόμοιες απόψεις για την παράσταση του Άφεντικού, η οποία κατά τη γνώμη του «συνιστά μια θεολογική διατύπωση με άφορμή τα ύμνολογικά κείμενα, τα αφιερωμένα στην έορτή της Ζωοδόχου Πηγής», δηλαδή τους ύμνους της Ακολουθίας που έχει γράψει ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος.

Ἡ ἀνάλυση πού προηγήθηκε ἀφορᾷ στό κύριο θέμα τῆς παραστάσεως τοῦ ἀνατολικοῦ τύμπανου, στή Ζωοδόχο Πηγῇ. Στά πλάγια ὁμως εἰκονίζονται ἐπιπλέον οἱ θεοπάτορες καί δύο μικροί ἰπτάμενοι ἄγγελοι¹¹⁵.

Οἱ θεοπάτορες Ἰωακείμ καί Ἄννα εἰκονίζονται συχνά στή μνημειακή ζωγραφική σέ θέσεις κοντά στήν Παναγία, ὡς οἱ κύριοι μάρτυρες τοῦ μυστηρίου τῆς Ἐνσαρκώσεως καί μεσίτες γιά τή σωτηρία τῶν ἀνθρώπων¹¹⁶. Οἱ παραστάσεις αὐτές βρίσκονται στὸν νάρθηκα, ὅπως στὸ Ἀφεντικό, ἢ στὸν χῶρο τοῦ ἱεροῦ¹¹⁷.

Ἡ ἀπεικόνιση τῶν θεοπατόρων στὸν χῶρο τοῦ νάρθηκα ἔχει ἐντοπιστεῖ: α) Στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου (μέσα 11ου αἰ.). Παριστάνονται σέ στηθάρια, στὰ σφαιρικά τρίγωνα τοῦ τρουλλίσκου, στὸ κέντρο τοῦ ὁποῖου εἰκονίζεται ἡ Παναγία σέ προτομή¹¹⁸. β) Στὸν ναὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴ Νίκαια (1065-1067). Εἰκονίζονται σέ στηθάρια στὴ βόρεια καί τὴ νότια πλευρὰ τοῦ κεντρικοῦ θόλου, ἐνῶ ἡ Παναγία παριστάνεται σέ προτομή, δεομένη, στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου στὸν ναό¹¹⁹. γ) Στὴν Βοϊάνα (1259). Ὁ Ἰωακείμ καί ἡ Ἄννα, ὀλόσωμοι, δεόμενοι, εἰκονίζονται στὸ ἀνατολικὸ τόξο καί στὸ τύμπανο ἡ Παναγία βρεφοκρατούσα¹²⁰. δ) Στὸ Ἀφεντικό. Στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο οἱ θεοπάτορες σέ προτομή, δεόμενοι, πλαισιώνουν τὴν Παναγία πού εἰκονίζεται μὲ τὸν Χριστὸ μπροστά της ὡς Ζωοδόχος Πηγῇ. ε) Στὸ Lesnovo (1349). Παριστάνονται σέ προτομή στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, κάτω ἀπὸ τὴν Παναγία, πού εἰκονίζεται μόνη της ὡς Ζωοδόχος Πηγῇ στὸ μέσον τῆς ἀνατολικῆς καμάρας¹²¹.

¹¹⁵ Ἡ Dufrenne, *Programmes iconographiques*, 41-42, ἀναφερόμενη στὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ μὲ τὴν Παναγία, τοὺς θεοπάτορες καί τοὺς ἄγγελους στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο τοῦ νάρθηκα, παραθέτει μνημεῖα μὲ παρόμοιες παραστάσεις στὸν χῶρο τοῦ νάρθηκα ἀλλὰ καί στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, καί σημειώνει ὅτι ἡ παρατηρούμενη ἐπανάληψη τῶν θεμάτων τῆς ἀψίδας στὸν νάρθηκα ἔχει ὡς στόχο νὰ προετοιμάσει πνευματικὰ τοὺς πιστοὺς γιά τὰ μυστήρια πού τελοῦνται στὸν χῶρο τοῦ ἱεροῦ.

¹¹⁶ Γιά τὶς ἀπεικονίσεις τῶν θεοπατόρων σέ σχέση μὲ τὴν Παναγία, βλ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Παναγία καί θεοπάτορες, 31-52. Εἰδικὰ γιά τὶς παραστάσεις τῆς Παναγίας βρεφοκρατούσας μὲ τοὺς θεοπάτορες στὴ μνημειακή ζωγραφική καί τὶς εἰκόνες, βλ. στὸ ἴδιο, 46 κ.έ.

¹¹⁷ Οἱ συμβολισμοὶ τῶν σχετικῶν μὲ τὴν Ἐνσάρκωση παραστάσεων στὸν νάρθηκα, πού ἀναπαράγουν παρόμοιες ἀπεικονίσεις στὸν χῶρο τοῦ ἱεροῦ, ἐπισημαίνονται καί σέ ἄλλες μελέτες, βλ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, Τὸ Ἅγιο Μανδύλιο, 288-289 καί σημ. 18.

¹¹⁸ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Ψηφιδωτὰ Νέας Μονῆς*, 153-154, 162-164, πίν. 194, 212, 213.

¹¹⁹ SCHMIDT, *Koimesis-Kirche*, 48-51, πίν. XXX, XXXI. Γιά τὴ χρονολόγηση, βλ. MANGO, *The Date of the Narthex*, 245-246, 251, εἰκ. 1-2.

¹²⁰ GRABAR, *Bojana*, 65-67, πίν. XXII. GRABAR, *Bulgarie*, 126-127. MIJATEV, *Bojana*, 39, 94.

¹²¹ HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, εἰκ. 346. MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 19, εἰκ. 41. GABELIĆ, *Monastery of Lesnovo*, εἰκ. 98 καί σχέδ. 156, ἀριθ. 233, 234.

Στὸν χώρο τοῦ ἱεροῦ συναντοῦμε τὴν παράσταση τῶν θεοπατόρων σὲ σύνδεση μὲ τὴν Παναγία: α) Στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος. Στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ εἰκονίζεται ἡ Παναγία βρεφοκρατούσα ἀνάμεσα στὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα. Ἡ Παναγία κρατεῖ τὸν Χριστὸ μπροστὰ στὸ στήθος καὶ σώζεται μέχρι τὴ μέση, ἐνῶ ἀπὸ τοὺς θεοπάτορες σώζονται μόνο τὰ κεφάλια, πιθανότατα ὁμοῦς οἱ μορφὲς εἰκονίζονταν ὁλόσωμες, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Talbot Rice¹²². β) Στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ. Οἱ θεοπάτορες ἀπεικονίζονται σὲ προτομὴ στὴ βάση τοῦ τόξου τοῦ ἱεροῦ, στὰ πλάγια τῆς κόγχης ὅπου παριστάνεται ἡ Παναγία ἔνθρονη, βρεφοκρατούσα (στὸν τύπο τῆς Πλατυτέρας) μὲ σεβίζοντες ὁλόσωμους ἀγγέλους¹²³. γ) Στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ. Ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα, ὁλόσωμοι, σὲ στάση δεήσεως, εἰκονίζονται στὴν ἡμικυλινδρική ἐπιφάνεια τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν κόγχη μὲ τὴν Πλατυτέρα καὶ τοὺς σεβίζοντες ἀγγέλους, ὅπως στὴν Περίβλεπτο¹²⁴.

Οἱ ἰπτάμενοι μικροὶ ἄγγελοι ποὺ συνοδεύουν τὴν Παναγία Ζωοδόχο Πηγὴ στὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ, ἔχουν τὰ χέρια καλυμμένα μὲ τὸ ἱμάτιο, ὅπως διακρίνεται στὸν καλύτερα σωζόμενο ἄγγελο τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς. Ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο παριστάνονται οἱ ἄγγελοι στὸν ναὸ τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στὸ Ρεεὶ ὅπου, ὅπως ἀναφέρθηκε, στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο τοῦ νάρθηκα, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου στὸν ναό, εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὁλόσωμη, δεομένη, μὲ τὸν Χριστὸ μπροστὰ τῆς μέσα σὲ δοχεῖο, δύο μικροὺς ἰπτάμενους ἀγγέλους καὶ δύο ὁλόσωμους ἱεράρχες δεομένους, τὸν ἀρχιεπίσκοπο Daniilo Β' καὶ τὸν ἅγιο Νικόλαο¹²⁵. Στὶς ἄλλες περιπτώσεις, ὅπου ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς συνοδεύεται ἀπὸ ἀγγέλους, οἱ παραστά-

¹²² TALBOT RICE, *Haghia Sophia*, 103-104, πίν. 29B.

¹²³ ΜΟΥΡΙΚΗ, Παναγία καὶ θεοπάτορες, 49. DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, εἰκ. 60 (ἀπεικόνιση μόνο τῆς Πλατυτέρας καὶ τοῦ Ἰωακείμ).

¹²⁴ ΜΟΥΡΙΚΗ, Παναγία καὶ θεοπάτορες, 49. MILLET, *Mistra*, πίν. 137.3-5. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ καὶ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, 73, εἰκ. 23, 27, 28. Οἱ παραστάσεις τῶν θεοπατόρων στὸν χώρο τοῦ ἱεροῦ εἶναι θέμα ἀγαπητὸ στὰ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν παραδειγμάτων στὶς ἐκκλησίες τῆς Καππαδοκίας (JOLIVET-LEVY, *Églises de Cappadoce*, 61 καὶ σημ. 5, 343 καὶ σημ. 43), τῆς Κρήτης (ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, Τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο, 283 καὶ σημ. 2, 286) καὶ τῆς Μάνης (ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Ἀνδρουμπεβίτζια, 166-167, σημ. 24. Σ. ΚΑΛΟΠΙΣΗ, *ΠΑΕ* 1979, 197). Οἱ περισσότερες ὁμοῦς ἀπὸ τὶς παραστάσεις αὐτὲς συνδέονται μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἐνσαρκωμένου Λόγου, εἴτε μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ σὲ διάφορες ἡλικίες εἴτε μὲ τὶς συμβολικὲς ἀπεικονίσεις τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου ἢ τοῦ Κεραμίου. Σὲ πολὺ λιγότερα παραδείγματα οἱ θεοπάτορες συνδέονται μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας.

¹²⁵ Βλ. ὑποσημ. 97.

σεις έντοπίζονται στην άψίδα του ιεροῦ καὶ οἱ ἄγγελοι εἰκονίζονται ὁλόσωμοι σεβίζοντες: στὴν ἐκκλησία τῆς Psača¹²⁶, στὸ Ἀλιβέρι¹²⁷, στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τοῦ Μυστρᾶ (άψίδα νοτιοανατολικοῦ παρεκκλησίου)¹²⁸. Αὐτὴ ἐξάλλου εἶναι ἡ συνήθης ἀπεικόνιση ἀγγέλων στὴν άψίδα τοῦ ιεροῦ, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας ποὺ συνοδεύουν, ὅπως εἶναι γνωστὸ ἀπὸ πλῆθος παραδειγμάτων σὲ μεσοβυζαντινά, ὑστεροβυζαντινά καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα (πρβλ. τοὺς ἀγγέλους ποὺ πλαισιώνουν τὴν ἔνθρονη Βρεφοκρατούσα στὶς άψίδες τοῦ Ἀφεντικοῦ, τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς Παντάνασσας στὸν Μυστρᾶ). Τὸ γεγονός ὅτι στὶς περιπτώσεις τοῦ Ἀφεντικοῦ καὶ τοῦ Ρεέ οἱ ἄγγελοι εἰκονίζονται ἰπτάμενοι, θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ ἀποδοθεῖ στὸν περιορισμένο χῶρο ποὺ διατίθεται στὸ ἀνατολικὸ τῦμπανο τοῦ νάρθηκα, ὅπου ἐξάλλου τὶς πλαϊνὲς θέσεις κατέχουν ἄλλες δεόμενες μορφές, οἱ θεοπάτορες στὸ Ἀφεντικὸ καὶ ἱεράρχες στὸ Ρεέ.

Παραστάσεις τῆς Παναγίας στὴ συγκεκριμένη θέση –στὸ ἀνατολικὸ τῦμπανο τοῦ νάρθηκα, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου στὸν ναὸ–, μόνης ἢ μὲ τὸν Χριστὸ σὲ διάφορους εἰκονογραφικοὺς τύπους, συναντῶνται σὲ σειρά μνημείων τῶν μεσοβυζαντινῶν καὶ ιδιαίτερα τῶν παλαιολόγειων χρόνων¹²⁹. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὴν παράσταση τῆς Παναγίας σὲ προτομή, μόνης, δεομένης, στὸν ναὸ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴ Νίκαια, τὴ Δεξιοκρατούσα στὴν Βοϊάνα, τὴν ἐπίσης Δεξιοκρατούσα στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Bogorodica Ljeviska¹³⁰, τὴν ὁλόσωμη «Ζωοδόχο Πηγὴ» στὸ Ρεέ¹³¹, τὴν Παναγία σὲ προτομή, δεομένη, μὲ τὸν Χριστὸ μπροστὰ τῆς σὲ μετάλλιο καὶ τὴν ἐπιγραφή: *Η ΦΟΡΒΙΩΤΙΣΣΑ* στὴν ἐκκλησία τῆς Ἀσίνου στὴν Κύπρο (χρονολογεῖται στὸ 1332/33)¹³², τὴν Παναγία σὲ προτομή, δεομένη, μὲ τὸν Χριστὸ μπροστὰ τῆς καὶ τὴν ἐπιγραφή: *Ζωηφόρος Πηγὴ* στὸν ναὸ τῆς Ἀναλήψεως στὴ Ραβανίκα¹³³ καὶ τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια μὲ δύο ἰπτάμενους ἀγγέλους στὸν ναὸ τῆς Ljubostinja (1403)¹³⁴.

Συνοψίζοντας τὴν ἀνάλυση γιὰ τὴν παράσταση τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς ποὺ

¹²⁶ Βλ. ὑποσημ. 100.

¹²⁷ Βλ. ὑποσημ. 102.

¹²⁸ Βλ. ὑποσημ. 96. Ἐπίσης DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 3.1.

¹²⁹ Γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς Παναγίας πάνω ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου στὸν ναὸ καὶ τοὺς σχετικούς συμβολισμούς, βλ. OUSTERHOUT, *The Virgin of the Chora*, 101-102.

¹³⁰ HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei*, σχέδ. 23, ἀριθ. 200, ὅπου ἀναφέρεται ὡς «Madonna zwischen Engeln». Οἱ ἄγγελοι ὁμῶς εἶναι μεταγενέστερη προσθήκη· βλ. ΖΙΒΚΟΒΙĆ, *Ljeviska*, 66-67.

¹³¹ Βλ. ὑποσημ. 97.

¹³² SACOPOULO, *Asinou*, 12-16, πίν. III. STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, 134.

¹³³ Βλ. ὑποσημ. 101.

¹³⁴ DJURIĆ, *Ljubostinja*, 65, 134, εἰκ. 112.

συνοδεύεται από τούς θεοπάτορες και τούς μικρούς ιπτάμενους αγγέλους στο ανατολικό τύμπανο του νάρθηκα, καταλήγουμε στα έξης συμπεράσματα:

Η άπεικόνιση της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής στο ανατολικό τύμπανο του νάρθηκα του Άφεντικοῦ ἀκολουθεῖ ἕνα συνηθισμένο σχῆμα ἀπεικονίσεως τῆς Παναγίας σὲ αὐτὴ τὴ θέση, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν ἐπιλεγόμενο ἐκάστοτε εἰκονογραφικὸ τύπο. Στὶς περιπτώσεις αὐτές, ὅταν συνοδεύεται ἀπὸ ἀγγέλους, αὐτοὶ παριστάνονται συνήθως ἰπτάμενοι σὲ μικρὴ κλίμακα. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν θεοπατόρων στὸν νάρθηκα, σὲ θέσεις κοντὰ στὴν Παναγία, δὲν εἶναι ἐπίσης σπάνια· ὡστόσο, παρατηροῦμε ὅτι στὰ παλαιότερα μνημεῖα (Χίος, Νίκαια) εἶναι πιὸ χαλαρὴ ἡ σχέση τῶν θεοπατόρων μὲ τὴν Παναγία, ἐνῶ στὴν Βοϊάνα καὶ στὸ Lespno ἡ σχέση αὐτὴ εἶναι περισσότερο ἄμεση. Παρόμοια εἶναι καὶ ἡ σχέση τῶν μορφῶν στὸ ἱερὸ τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς Παντάνασσας, ἐνῶ ἡ παράσταση στὴν Ἁγία Σοφία στὴν Τραπεζοῦντα, ὅπου καὶ οἱ τρεῖς μορφές εἰκονίζονται στὴν ἀψίδα τοῦ διακονικοῦ σὲ ἐνιαία σύνθεση, εἶναι ἴσως πλησιέστερη στὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ μνημείου μας.

Ἡ παράσταση τῶν τριῶν μορφῶν σὲ ἐνιαία σύνθεση ἀπαντᾷ σὲ φορητὲς εἰκόνες, ὅπως γιὰ παράδειγμα σὲ εἰκόνες τῆς μονῆς τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στὸ Σινᾶ¹³⁵. Ἡ ἐπισημανση αὐτὴ ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ Ἄφεντικοῦ πιθανῶς ἀναπαράγει εἰκόνα μὲ τὶς τρεῖς μορφές, πού ἴσως ὑπῆρχε στὸν ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐνισχυθεῖ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι στὸν ναὸ ὑπῆρχε προσαρτημένο παρεκκλήσιο ἀφιερωμένο στὴν ἁγία Ἄννα. Τὸ παρεκκλήσιο βρισκόταν μπροστὰ στὴν εἴσοδο τοῦ ὑπόγειου χώρου, ὅπου τὸ ἁγίασμα, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ διέρχονταν καθημερινὰ οἱ μοναχοί, μετὰ τὴν ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου στὸν κυρίως ναό, γιὰ νὰ προσευχηθοῦν καὶ νὰ κατεβοῦν στὸν χῶρο τοῦ ἁγιάσματος¹³⁶. Δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ ὑπῆρχε στὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Ἄννας εἰκόνα, φορητὴ ἢ ἐντοιχία, τῆς Παναγίας μὲ τούς θεοπάτορες, καὶ αὐτὸ τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα νὰ εἶχε ὡς πρότυπο ὁ ζωγράφος τοῦ Ἄφεντικοῦ¹³⁷.

Οἱ ἱαματικοὶ ἅγιοι

Οἱ ἕξι ἱαματικοὶ ἅγιοι πού εἰκονίζονται στὸ τύμπανο πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ θύρα ἀποκαλύφθηκαν κατὰ τούς καθαρισμοὺς τῶν ἐτῶν 1973-1974¹³⁸. Οἱ ἅγιοι παριστάνονται

¹³⁵ ΜΟΥΡΙΚΗ, Παναγία καὶ θεοπάτορες, 46-47, πίν. 28β, 29α-β. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Σινᾶ, Α', εἰκ. 164, 188, Β', 143-144, 171-173.

¹³⁶ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως*, 38, 40-41. ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 140. JANIN, *La géographie*, 227.

¹³⁷ Παρόμοια ἄποψη διατυπώνει καὶ ὁ Πάλλας, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 207, σημ. 27.

¹³⁸ Ρ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, *ΑΔ* 29 (1973-1974), Χρονικά, 418.

μέχρι περίπου τὴν ὀσφὺ καὶ ἡ στάση τους δὲν εἶναι μετωπική, ἀλλὰ μὲ τὴ στροφή τοῦ σώματος καὶ ἰδίως τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἢ τὰ δεξιὰ, καθὼς καὶ τὶς θέσεις τῶν χειρῶν, δημιουργοῦνται ἐνότητες καὶ δίνεται ἡ ἐντύπωση μιᾶς ὁμάδας προσώπων σὲ συνάφεια μεταξύ τους καὶ ὄχι ἀπλῶς μεμονωμένων μορφῶν (Πίν. 32γ)¹³⁹. Συγκεκριμένα, οἱ ἅγιοι ποὺ ἀπεικονίζονται στὰ ἄκρα παριστάνονται γυρισμένοι πρὸς τὸ κέντρο, οἱ δύο ἐπόμενοι εἶναι γυρισμένοι πρὸς τοὺς ἀκραίους, ἐνῶ οἱ δύο μεσαῖοι εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένοι ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλο. Ἐπιγραφές μὲ τὰ ὀνόματά τους δὲν ὑπάρχουν καὶ ἡ ταύτιση τῶν εἰκονιζόμενων ἁγίων θὰ ἐπιχειρηθεῖ μὲ βάση τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, τὶς μεταξύ τους σχέσεις καὶ τὶς συγκρίσεις τους μὲ ἀντίστοιχες παραστάσεις σὲ ἄλλα σύγχρονα μνημεῖα.

Ὁ πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ ἅγιος εἶναι γέρος, φαλακρός, μὲ λίγα ἄσπρα μαλλιά στοὺς κροτάφους καὶ μιὰ τούφα στὴν κορυφή, καὶ ἀραιὰ ἄσπρα γένια. Ἔχει πρόσωπο ὀστεῶδες μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικά. Φορεῖ καστανὸ στιχάριο μὲ ἐπιμάνικα, γαλάζιο φαιλόνιο μὲ ἐπίρραμμα στὸν δεξιὸ ὄμο καὶ μανδύα σὲ κόκκινο χρῶμα ποὺ ἀγκαλιάζει τὸν ἀνχένα καὶ πέφτει μπροστὰ στὸ στήθος σὲ ἐλεύθερες πτυχώσεις. Κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι ὄρθια πολυεδρική θήκη καστανοῦ χρώματος, ποὺ δένεται χιαστὶ μὲ λεπτὸ λουρί σὲ λευκὸ καὶ μαῦρο χρῶμα. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ ἰατρικὸ ἐργαλεῖο ποὺ ἀπολήγει σὲ σταυρὸ. Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικά του προδίδουν ἄτομο μὲ εὐγένεια καὶ ὑψηλὸ ἦθος (Πίν. 33α).

Γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ παριστανόμενου ἁγίου δύο ὀνόματα μποροῦν νὰ προταθοῦν: ὁ ἅγιος Κύρος ἢ ὁ ἅγιος Σαμψὼν ὁ Ξενοδόχος. Ὁ πρῶτος περιγράφεται στὴν *Ἑρμηνεία* ὡς «γέρον φαλακρός, μακροδιχαλογένης» ἢ «γέρον φαλακρός, μεγαλογένης, εἰς δύο χωρισμένα ἔχων τὰ γένεια» ἢ «γέρον φαλακρός, μεγαλογένης, εἰς δύο χωρισμένα...». Ὁ δεῦτερος περιγράφεται ὡς «ἱερεὺς γέρον, στρογγυλογένης», «Διομήδης καὶ ὁ Σαμψὼν ὅμοιοι, ὀξυγένηδες οὐ πολλά», «ὀξυγένης οὐ πολλά»¹⁴⁰.

Ἡ ἔρευνα γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν δύο ἁγίων στὰ μνημεῖα ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Κύρος εἰκονίζεται συχνὰ μαζὶ μὲ τοὺς ἁγίους Αναργύρους, ἐνῶ ὁ Σαμψὼν σπανιότερα. Ὁ Κύρος, ποὺ συνήθως ἀποτελεῖ ζεῦγος μὲ τὸν Ἰωάννη τὸν Ἀνάργυρο, ἔχει ἀπεικονιστεῖ σὲ πλῆθος μνημείων τῶν μεσοβυζαντινῶν κυρίως, ἀλλὰ καὶ τῶν ὑστεροβυ-

¹³⁹ Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ παρατήρηση τῆς S. Dufrenne, ἡ ὁποία εἶδε τὸ μνημεῖο πρὶν ἀπὸ τοὺς καθαρισμοὺς καὶ σημειώνει σὲ αὐτὴ τὴ θέση «assemblée?», DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 13, σχέδ. IX, ἀριθ. 2.

¹⁴⁰ *Ἑρμηνεία*, 162, 270, 293.

ζαντινῶν χρόνων, ὅπως στὸν νάρθηκα τοῦ Ὁσίου Λουκά¹⁴¹, στὴν Παναγία τῶν Χαλκέων στὴ Θεσσαλονίκη¹⁴², στὴν Cappella Palatina, στὴ Martorana καὶ στὸ Monreale τῆς Σικελίας¹⁴³, στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους¹⁴⁴, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Κασνίτζη¹⁴⁵ καὶ στὴ Μαυριώτισσα¹⁴⁶ τῆς Καστοριάς, στὸν Ἅγιο Πέτρο Γαρδενίτσας¹⁴⁷ καὶ στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μέσα Μάνης¹⁴⁸, στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο¹⁴⁹ καὶ στὸν Ἅγιο Σώζοντα στὸ Γεράκι¹⁵⁰, στὴν Gračanica¹⁵¹, στὴν Dečani¹⁵², στὴ μονὴ Marko¹⁵³. Στις περισσότερες ἀπὸ αὐτὲς τὶς παραστάσεις τονίζονται τὰ διχαλωτὰ γένια τοῦ ἁγίου (Martorana, Ἐπισκοπὴ Μέσα Μάνης, Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος στὸ Γεράκι), ἐνῶ σὲ ὅλα τὰ παραδείγματα ἀπεικονίζεται γέρων μὲ ἀδρὰ χαρακτηριστικά: μεγάλα μάτια, μακριὰ μύτη, μεγάλα αὐτιά.

Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Σαμψῶν τοῦ Ξενοδόχου εἶναι γνωστὴ κυρίως ἀπὸ μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων¹⁵⁴ καὶ ἔχει ἐντοπιστεῖ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ (Πίν. 64α)¹⁵⁵, στὸν Ἅγιο Δημήτριο Αἰανῆς Κοζάνης¹⁵⁶, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό¹⁵⁷, στὴν Gračanica¹⁵⁸, στὴ μονὴ Marko¹⁵⁹, στὸ παρεκκλήσιο τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὸ Βατοπέδι¹⁶⁰. Στὰ τρία πρῶτα μνημεῖα, γιὰ τὰ ὁποῖα ὑπάρχουν δημοσιευμένες φωτογραφίες, ὁ

¹⁴¹ DIEZ - DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece*, σχέδιο παραστάσεων Ὁσίου Λουκά, ἀριθ. 115, εἰκ. 48. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ὁσιος Λουκάς*, 22 (166).

¹⁴² ΡΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Παναγία Χαλκέων*, 34.

¹⁴³ DEMUS, *Sicily*, 46, 81, 120, πίν. 57. BORSOOK, *Messages in Mosaic*, πίν. 46, σχέδ. 57, ἀριθ. 65.

¹⁴⁴ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 22. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστορία*, 24 (47).

¹⁴⁵ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 50. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστορία*, 52 (31).

¹⁴⁶ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυριώτισσα*, πίν. 94. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστορία*, 68 (22).

¹⁴⁷ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίες Μέσα Μάνης*, 266 (65), 302-303 (εἰκ. 46).

¹⁴⁸ Στὸ ἴδιο, 179 (63) 203 (εἰκ. 50).

¹⁴⁹ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ - ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*, 11 ἀριθ. ιη', 19 (εἰκ. 35).

¹⁵⁰ Στὸ ἴδιο, 205 (εἰκ. 322).

¹⁵¹ ΤΟΔΙĆ, *Gračanica*, σχέδ. IV, ἀριθ. 20.

¹⁵² *Dečani*, 51 (168).

¹⁵³ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, *Peinture serbe*, II, 56.

¹⁵⁴ Στοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους συναντοῦμε παραστάσεις τοῦ Σαμψῶν, ὅσο γνωρίζω, μόνο σὲ εἰκονογραφημένα μνηολόγια τοῦ Συμεῶν τοῦ Μεταφραστοῦ, βλ. DER NERSESSIAN, *Illustrations of the Metaphrastian Menologium*, 229-230. PATTERSON-ŠEVCENKO, *Illustrated manuscripts*, 2, 46, 67, 79, 140, 144.

¹⁵⁵ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἡ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, 161, πίν. 42β.

¹⁵⁶ ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΓΣΙΟΥΜΗ, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴν περιοχὴ τῆς Κοζάνης*, 305, εἰκ. 16.

¹⁵⁷ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 197, πίν. 96.

¹⁵⁸ ΤΟΔΙĆ, *Gračanica*, σχέδ. IV, ἀριθ. 22.

¹⁵⁹ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, *Peinture serbe*, II, 56.

¹⁶⁰ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 199 σημ. 46.

Σαμψών εικονίζεται με λίγα μαλλιά, κοντά γένια και χαρακτηριστικά που προδίδουν άτομο με έκδηλη πνευματικότητα. Ο άγιος του Άφεντικού παρουσιάζει ιδιαίτερες ομοιότητες ως προς τα ατομικά χαρακτηριστικά με τον Σαμψών του Αγίου Νικολάου Όρφανου, όπου και εκεί διακρίνεται η μικρή τούφα μαλλιών πάνω από το μέτωπο, και η σύγκριση αυτή αποτελεί ισχυρό επιχείρημα για την ταύτιση του αγίου με τον Σαμψών τον Ξενοδόχο.

Τα στοιχεία που προσδιορίζουν την παράσταση του αγίου σε όλα τα παραπάνω μνημεία, αλλά και στο Άφεντικό, ανταποκρίνονται στα αναγραφόμενα στον Βίο του αγίου Σαμψών σχετικά με την καταγωγή και τον χαρακτήρα του. Σύμφωνα με τις πηγές¹⁶¹, ο Σαμψών γεννήθηκε στα τέλη του 5ου αι. και ήταν Ρωμαίος από πλούσια και ευγενή οικογένεια, με καταγωγή από τον βασιλικό οίκο του Μεγάλου Κωνσταντίνου. Μετά τον θάνατο των γονέων του, πούλησε την περιουσία του και μοίρασε τα υπάρχοντά του στους πτωχούς. Στη συνέχεια εγκατέλειψε τη Ρώμη και εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη, όπου ζούσε σε ένα μικρό σπίτι το οποίο είχε μετατρέψει σε νοσοκομείο: *στρωμνάς αρρώστων εν συμπαθεία κησάμενος και τους αρρώστους εν ταύταις επανακλίνων την ιατρικήν πείραν επιμελώς επεδείκνυτο*. Η φιλανθρωπική δράση του έγινε γνωστή στον πατριάρχη Μηνᾶ (536-552), ο οποίος τον χειροτόνησε ιερέα. Η φήμη του έγινε ευρύτερα γνωστή, όταν με θαυματουργό τρόπο θεράπευσε τον αυτοκράτορα Ίουστινιανό από άνιατο νόσημα, γεγονός που έγινε η αιτία να ονομαστεί «σκευοφύλαξ» της Μεγάλης του Θεού Εκκλησίας και να ιδρυθεί από τον αυτοκράτορα μεγάλος ξενώνας στη θέση του μικρού σπιτιού του Σαμψών. Στον ξενώνα αυτό έζησε ο άγιος το υπόλοιπο της ζωής του και, τέλος, *μικρόν νοσήσας ... εις χειρας Θεου ήρέμα πως την μακαρίαν και άγιαν ψυχήν αποτίθησιν*.

Τα αναγραφόμενα στον Βίο του αγίου φαίνεται ότι δεν είναι απολύτως ακριβή, καθώς όρισμένοι μελετητές, βασιζόμενοι σε άλλες πηγές, τοποθετούν την παρουσία του Σαμψών στην Κωνσταντινούπολη στον 4ο ή τον 5ο αι.¹⁶². Είναι όμως ακριβές ότι ο ξενώνας που είχε ιδρυθεί από τον Σαμψών καταστράφηκε κατά τη στάση του Νίκα και ξανακτίστηκε μεγαλοπρεπώς από τον Ίουστινιανό, διευρύνθηκε από τον Κωνσταντίνο Ζ' τον Πορφυρογέννητο και ήταν σε λειτουργία τουλάχιστον έως το 1400. Ο ξενώνας ή «ξενοδοχείον» του αγίου Σαμψών ήταν ένα καλά οργανωμένο νοσοκομείο με τμήματα χειρουργείου,

¹⁶¹ PG 115, στ. 277-308. *Synaxarium CP*, στ. 773-776. F. HALKIN, Saint Samson le Xénodoque de Constantinople (VIe siècle), *RSBN* 14-16 (1977-1979), 5-17, όπου δημοσιεύεται ο Βίος του αγίου από το χειρόγραφο αριθ. 8 της μονής Φιλοθέου του Αγίου Όρους. Για τα παρατιθέμενα αποσπάσματα, βλ. αντίστοιχα σ. 10 και 14.

¹⁶² Τα στοιχεία για τον βίο και τον ξενώνα του αγίου Σαμψών αναφέρονται αναλυτικά από τον Janin, *La géographie*, 561-562, 578.

ὀφθαλμολογίας, καυτηριάσεων κτλ., καὶ βρισκόταν κοντὰ στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Ἐκεῖ φυλάσσονταν τὰ ἄμφια τοῦ ἁγίου καὶ ἡ σύναξή του ἐορταζόταν τὴν 27ῃ Ἰουνίου μὲ μεγάλη ἐπισημότητα καὶ μὲ τὴ συμμετοχὴ τοῦ πατριάρχου. Κατὰ τὴ Λατινοκρατία ὁ ξενώνας πέρασε στὴν κατοχὴ τῶν Ναϊτῶν, ἀλλὰ στὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων πρέπει νὰ ἦταν πάλι σὲ ἀκμῇ, καθὼς ὁ Κωνσταντῖνος Ἀκροπολίτης ἔγραψε ἕναν Πανηγυρικὸ γιὰ τὸν Σαμψῶν καὶ ὁ Φιλῆς τὸν ὀνομάζει «πρότυπον γενναιότητος»¹⁶³.

Ὁ δεῦτερος ἀπὸ ἀριστερὰ ἅγιος, νέος, ἀγένειος, μὲ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ καὶ σγουρὰ ξανθὰ μαλλιά, ποὺ πλαισιώνουν τὸ ὠραῖο καὶ εὐγενικό του πρόσωπο, ταυτίζεται εὐκολὰ μὲ τὸν ἅγιο Παντελεήμονα (Πίν. 34α). Φορεῖ καστανὸ στιχάριο μὲ ἐπιμάνικα, πράσινο ἱμάτιο μὲ ἐπίρραμμα στὸν ἀριστερὸ ὄμο καὶ πάνω ἀπὸ αὐτὸ ἕνα εἶδος μανδύα σὲ βαθὺ καστανὸ χρῶμα, ποὺ ἀγκαλιάζει τὸν αὐχένα καὶ πέφτει μπροστὰ στὸ στήθος σὲ ἀκατάστατες πτυχώσεις. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι καλυμμένο ἀπὸ τὸν μανδύα κρατεῖ καστανὸ ἀνοιχτὸ κιβωτίδιο καὶ μὲ τὸ δεξιὸ κοχλιάριο. Τὸ κιβωτίδιο ἔχει σχῆμα ὀρθογώνιο παραλληλεπίπεδο καὶ μέσα σὲ αὐτὸ διακρίνονται τρεῖς θήκες γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν φαρμάκων.

Ἡ στάση τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος ἀποδίδεται μὲ ιδιαίτερη χάρι: τὸ σῶμα του εἰκονίζεται σχεδὸν κατενώπιον, ἐνῶ ἡ κεφαλὴ κλίνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ του μὲ τὸ βλέμμα πρὸς τὸν θεατῆ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ μορφή τοῦ ἁγίου ἐξαίρεται ιδιαίτερα ἀνάμεσα στὶς εἰκονιζόμενες μορφές τῶν ἄλλων ἁγίων.

Ὁ ἅγιος Παντελεήμων, ποὺ περιγράφεται στὴν *Ἑρμηνεία* ὡς «νέος ἀγένειος σγουροκέφαλος, ὁμοῖος τῷ ἁγίῳ Γεωργίῳ»¹⁶⁴, συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν συχνότερα ἀπεικονιζόμενων ἁγίων, συνήθως μαζί μὲ τοὺς ἱαματικούς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, τὸν δάσκαλό του Ἑρμόλαο κ.ἄ. Ἀπὸ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς κυρίως χρόνους ἀπεικονίζεται στὸν γνωστὸ εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ νέου ἁγίου μὲ ξανθὰ σγουρὰ μαλλιά ποὺ κρατεῖ συνήθως κιβωτίδιο μὲ φάρμακα¹⁶⁵. Τὸν χαρακτηριστικὸ αὐτὸ τύπο συναντοῦμε στὰ περισσότερα μνημεῖα,

¹⁶³ Βλ. *ODB* 3, 1837.

¹⁶⁴ *Ἑρμηνεία*, 293.

¹⁶⁵ Σὲ καλπαδοκικὰ μνημεῖα, ὅπως στὴν παλαιὰ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Βασιλείου (Toğalı I) (910-920) καὶ στὸν Ἅγιο Εὐστάθιο στὸ Göreme (ἀρχές 10ου αἰ.), ὁ ἅγιος εἰκονίζεται ὡς μάρτυρας μὲ σταυρὸ στὸ δεξιὸ χέρι, βλ. ἀντίστοιχα, RESTLE, *Wandmalerei*, II, εἰκ. 82 καὶ JOLIVET-LEVY, *Églises de Cappadoce*, 115. Ἀργότερα, ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. κ.έ., ὁ ἅγιος κρατεῖ δερμάτινη θήκη μὲ ἱατρικὰ ἐργαλεῖα, ὅπως στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου (ΜΟΥΡΙΚΗ, *Ψηφιδωτὰ Νέας Μονῆς*, πίν. 217) καὶ στὸ Kurbınovo (HADERMANN-MISGUICH, *Kurbınovo*, εἰκ. 126), συγχρόνως ὁμοῦ ἐμφανίζεται καὶ ὁ τύπος τοῦ ἁγίου μὲ τὸ κιβωτίδιο, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι ἐπικρατεῖ στὰ μεταγενέστερα μνημεῖα. Γιὰ περισσότερες παρατηρήσεις στὴν παλαιότερη εἰκονογραφία

ὄπως στοὺς Ἁγίους Αναργύρους τῆς Καστοριάς¹⁶⁶, στὴ Σοροράνι¹⁶⁷, στὸ Πρωτάτο¹⁶⁸, στὴν Ὀλυμπιώτισσα¹⁶⁹, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό¹⁷⁰. Τὸ ἀνοιχτὸ κιβωτίδιο μὲ τὶς τρεῖς θήκες πού κρατεῖ ὁ ἅγιος στὸ Ἀφεντικὸ μοιάζει μὲ τὸ ἀντίστοιχο τῆς Σοροράνι, ὅπου μέσα διακρίνονται δύο φιαλίδια, περισσότερο μὲ αὐτὸ τοῦ Πρωτάτου, ὅπου ὁ ἅγιος τὸ κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια, ἐνῶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανὸ τρεῖς κυκλικὲς θήκες σχεδιάζονται πάνω στὸ κάλυμμα τοῦ κιβωτιδίου. Ἐπισημαίνεται ἡ σωστὴ σχεδιαστικὴ ἀπόδοση τοῦ ἀνοιχτοῦ ὀρθογώνιου κιβωτιδίου, πού δείχνει ἄριστη γνώση τῆς προοπτικῆς.

Ὁ ἅγιος Παντελεήμων ἔζησε στὴ Νικομήδεια τῆς Βιθυνίας, ὅπου καὶ μαρτύρησε ἐπὶ Μαξιμιανῶ. Ἀσκούσε τὴν ἰατρικὴ, τὴν ὁποία εἶχε διδαχθεῖ ἀπὸ ἕναν δόκιμο ἰατρό, τὸν Εὐφρόσυνο, ἀλλὰ μνήθηκε στὴ χριστιανικὴ πίστη, βαπτίστηκε καὶ διδάχθηκε τὴν *κατὰ Χριστὸν ἰατρικὴν* ἀπὸ τὸν ἱερέα τῆς Νικομηδείας Ἑρμόλαο¹⁷¹. Στὶς ἀγιογραφικὲς πηγὲς ἐξαιρεται τὸ ἦθος καὶ τὸ κάλλος τῆς μορφῆς του: *Ἦν δὲ καὶ τὸ ἦθος ἐπιεικὲς καὶ τὴν ὁμιλίαν ἐπιτερπῆς καὶ τὸ κάλλος ἐξάισιος*, ὅπως σημειώνει ὁ Συμεὼν ὁ Μεταφραστὴς¹⁷². Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται στὶς 27 Ἰουλίου, *τελεῖται δὲ ἡ αὐτοῦ σύναξις ἐν τῇ ἐπωνύμῳ αὐτοῦ ἐκκλησίᾳ*. Στὴν Κωνσταντινούπολη ὑπῆρχαν τέσσερις ἐκκλησίες καὶ ἰσάριθμα μοναστήρια ἀφιερωμένα στὸν ἅγιο Παντελεήμονα, ἀλλὰ ἡ ἐπισημότερη ἦταν ἡ ἐκκλησία στὴ συνοικία «εἰς τὰ Ναρσοῦ», ὅπου λάμβανε χώρα ἡ ἐορτὴ τοῦ πάτρωνος ἁγίου μὲ τὴ συμμετοχὴ καὶ τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς¹⁷³.

Οἱ δύο ἅγιοι πού εἰκονίζονται στὸ μέσον τοῦ ἡμικυκλικοῦ τυμπάνου, γυρισμένοι ἐλαφρὰ ὁ ἕνας πρὸς τὸν ἄλλο, μοιάζουν πολὺ μεταξύ τους καὶ ταυτίζονται μὲ τοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό (Πίν. 33γ).

Ὁ πρῶτος φορεῖ στιχάριο σὲ ἀνοιχτοὺς καστανοὺς τόνους, φαιλόνιο καστανέρυθρο μὲ λευκὲς ἀνταύγειες καὶ ἐπίρραμμα στὸν δεξιὸ ὄμο, καθὼς καὶ πράσινο μανδύα πού ἀγκαλιάζει τὸν ἀχένα καὶ πέφτει μπροστὰ στὸ στήθος. Ἔχει λεπτὸ πρόσωπο, κοντὰ καστανὰ μαλλιά καὶ κοντὰ ἀραιὰ γένια. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ὑψωμένο σὲ ἀνοιχτὴ χειρονομία

τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος, βλ. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, 243-244 καὶ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Ψηφιδωτὰ Νέας Μονῆς*, 165-167. Ἐκτενὴ κατάλογο τῶν παραστάσεων τοῦ ἁγίου, βλ. στὸ *LChrI* 8, στ. 112-115.

¹⁶⁶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 26α.

¹⁶⁷ MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, II, πίν. 35.4.

¹⁶⁸ MILLET, *Athos*, πίν. 52.1.

¹⁶⁹ CONSTANTINIDES, *Olympiotissa*, πίν. 146, 174.

¹⁷⁰ ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, πίν. 95.

¹⁷¹ *Synaxarium CP*, στ. 847-848.

¹⁷² *PG* 115, στ. 448.

¹⁷³ JANIN, *La géographie*, 386-388.

κρατεῖ ἴσως λαβίδα (στή θέση αὐτὴ ὑπάρχει φθορὰ) καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ καστανὴν δερμάτινη κυλινδρική θήκη γιὰ ἱατρικὰ ἐργαλεῖα, ποὺ δένεται χιαστὶ μὲ λεπτὸ, λευκὸ λουρί. Ὁ δεῦτερος φορεῖ καὶ αὐτὸς ἀνοιχτὸ καστανὸ στιχάριο, καστανέρυθρο φαιλόνιο καὶ ὁμοίου χρώματος μανδύα ποὺ πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ τοῦ ὄμο. Ἔχει τὰ ἴδια ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὸν προηγούμενο ἅγιο, λεπτὸ πρόσωπο μὲ κοντὰ σγουρὰ μαλλιά καὶ κοντὰ καστανὰ γένια. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ μᾶλλον μικρὸ ἐγχειρίδιο (δὲν διακρίνεται καλὰ) καὶ στὸ ἀριστερὸ δερμάτινη θήκη σὲ ὄρθια θέση.

Οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς εἶναι οἱ περισσότερο γνωστοὶ ἱαματικοὶ ἅγιοι, οἱ ὁποῖοι σύμφωνα μὲ τὸν Βίο τους παρεῖχαν ἱατρικὲς ὑπηρεσίες χωρὶς νὰ παίρνουν ἀμοιβή –*οὐδὲ παρά τινός τι λαμβάνειν ἠνεύχοντο πώποτε*¹⁷⁴, γι' αὐτὸ καὶ εἶναι οἱ πρῶτοι ἀπὸ τοὺς ἱαματικοὺς ἁγίους ποὺ ὀνομάστηκαν Ἀνάργυροι. Τὸ ἐπίθετο στὴ συνέχεια δόθηκε καὶ στοὺς ἄλλους θεραπευτὲς ἁγίους¹⁷⁵.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὑπάρχουν τρεῖς ἀδελφικὲς συζυγίες τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, ποὺ τιμῶνται ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία σὲ διαφορετικὲς ἡμερομηνίες¹⁷⁶: α) Τὴν 17ῃ Ὀκτωβρίου τιμᾶται ἡ μνήμη τῶν ἁγίων Ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ «τῶν ἐξ Ἀραβίας», οἱ ὁποῖοι μαρτύρησαν μαζὶ μὲ τοὺς τρεῖς ἀδελφούς τους στὶς Αἰγὲς τῆς Λυκίας ἐπὶ Διοκλητιανοῦ τὸ 287. β) Τὴν 1ῃ Νοεμβρίου ἐορτάζεται ἡ μνήμη τῶν «ἐξ Ἀσίας» ἀδελφῶν, ποὺ εἶναι οἱ υἱοὶ τῆς ἁγίας Θεοδότης, πέθαναν εἰρηνικὰ (*ἐν εἰρήνῃ τελειωθέντες*) καὶ ἐτάφησαν στὴν πόλη Φερεμᾶν. γ) Τὴν 1ῃ Ἰουλίου τιμῶνται οἱ δύο Ρωμαῖοι ἅγιοι Ἀνάργυροι ποὺ μαρτύρησαν ἐπὶ αὐτοκράτορος Καρίνου (283-285) (*οἱ ἐν τῇ Ρώμῃ λίθοις φονευθέντες*).

Οἱ παραστάσεις τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ συναντῶνται στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἤδη ἀπὸ τοὺς παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους, ἰδιαίτερα ὁμως ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. καὶ μετὰ περιλαμβάνονται κατὰ κανόνα στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Στὶς ἀπεικονίσεις αὐτὲς δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ καθοριστεῖ γιὰ ποιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς συζυγίες ἁγίων πρόκειται, καθὼς δὲν ὑπάρχει σαφὴς διάκριση στὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ, ἐνῶ σπάνια συνοδεύονται ἀπὸ δηλωτικὲς ἐπιγραφές¹⁷⁷. Σὲ μεταγενέστερες ὁδηγίες γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων ἐπισημαίνεται ἡ ἀνάγκη καθορισμοῦ τῶν

¹⁷⁴ *Synaxarium CP*, στ. 185.

¹⁷⁵ *ODB* 1, 85.

¹⁷⁶ *Synaxarium CP*, στ. 144-146, 185, 791.

¹⁷⁷ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ καὶ τὰ προβλήματα τῆς ταυτίσεως τῶν τριῶν συζυγιῶν, βλ. τὶς εἰδικὲς μελέτες τῶν DAVID-DANIEL, *Iconographie des saints Côme et Damien* καὶ SKROBUCHA, *Kosmas und Damian*. Τὸ θέμα ἀναλύεται ἐπίσης διεξοδικὰ στὴ μελέτη τοῦ Ξυγγόπουλου, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων*, 84-95.

διαφόρων συζυγιῶν. Ἔτσι, στήν *Ἑρμηνεία* διαφοροποιεῖται ἡ εἰκονογράφηση τῶν τριῶν ζευγῶν ὡς ἐξῆς: «οἱ ἀπό Ρώμης νέοι ὄξυγένειου», «οἱ ἐξ Ἀσίας νέοι ἀρχιγένειου», «οἱ ἐξ Ἀραβίας μελανοί, ἀρχιγένειοι, ἔχοντες εἰς τὰ κεφάλια μανδήλια τυλιγμένα»¹⁷⁸. Ἀλλά σέ μιὰ πηγή τῆς *Ἑρμηνείας* ἡ περιγραφή τῆς ἀπεικονίσεώς τους ἀναφέρεται καί στίς τρεῖς συζυγίες χωρίς διάκριση: «νέοι ἀρχιγένειοι, τὰς τρίχας ἔχοντες ἄνωθεν τῶν ὠτίων, φαλακρίζοντες, ὀλιγότριχοι, σγουρακίζοντες»¹⁷⁹. Στόν Συναξαριστή τοῦ Νικοδήμου τοῦ Ἀγιορείτη, στό τέλος τῆς 17ης Ὀκτωβρίου, ὁπότε ἐορτάζεται ἡ μνήμη τῶν «ἐξ Ἀραβίας ἀγίων» σημειώνεται: «ὅθεν οἱ ζωγράφοι, ὅταν ἱστοροῦν αὐτούς πρέπει νά ἐπιγράφουν εἰς τὰς εἰκόνας των, ποία συζυγία εἶναι, πρὸς διάκρισιν. Πρέπει δέ καί νά ἱστοροῦν αὐτούς διαφορετικούς κατὰ τὸν χαρακτήρα τοῦ προσώπου»¹⁸⁰.

Στούς παλαιοχριστιανικούς χρόνους φαίνεται ὅτι ὑπερεῖχε ἡ λατρεία τῶν «ἐξ Ἀραβίας» ἀγίων, τῶν ὁποίων ἡ μνήμη ἐορταζόταν τότε στίς 27 Σεπτεμβρίου. Στόν θόλο τῆς Ροτόντας τῆς Θεσσαλονίκης ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση τοῦ ἀγίου Δαμιανοῦ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή: *Δαμιανοῦ ἱατροῦ μηνὶ Σεπτεμβρίῳ*, ἐνῶ καί ὁ γνωστός ναὸς τῶν Ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ στό Forum τῆς Ρώμης, στήν ἀψίδα τοῦ ὁποίου εἰκονίζονται οἱ δύο ἅγιοι, ἐορτάζεται στίς 27 Σεπτεμβρίου¹⁸¹. Οἱ ψηφιδωτὲς παραστάσεις τῶν ἀγίων σέ ἄλλα παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα, ὅπως στή βασιλικὴ τοῦ Pagenzo καὶ στόν Ἅγιο Μιχαὴλ in Africisco τῆς Ραβέννας, δὲν ἔχουν ταυτιστεῖ μὲ κάποιο ἀπὸ τὰ τρία ζεύγη¹⁸². Ἀντίθετα, ἡ παράσταση τῶν ἀγίων σέ τοιχογραφία πού ἀποκαλύφθηκε στή ρωμαϊκὴ Ἀγορὰ τῆς Θεσσαλονίκης, ἔχει ταυτιστεῖ ἀπὸ τὸν Α. Ξυγγόπουλο μὲ τοὺς ἀσιάτες ἀγίους¹⁸³. Στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (περ. 986) παριστάνονται καί οἱ «ἐξ Ἀραβίας» καὶ οἱ «ἐξ Ἀσίας» ἅγιοι, χωρίς νά διαφοροποιεῖται οὐσιαστικὰ ἡ ἀπεικόνιση τῶν δύο ζευγῶν¹⁸⁴.

Ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς ἀπεικονίζονται κάποιες φορές μαζί μὲ τὴ μητέρα τους Θεοδότη, ἡ παράσταση τῆς ὁποίας ὀδηγεῖ ἀμέσως στήν ταύτιση τῶν ἀγίων μὲ τὸ ζεῦγος τῶν «ἐξ Ἀσίας» ἀγίων Ἀναργύρων¹⁸⁵. Τὸ σχῆμα αὐτὸ συναντᾶται

¹⁷⁸ *Ἑρμηνεία*, 161.

¹⁷⁹ Στὸ ἴδιο, 270.

¹⁸⁰ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἀγίων Ἀναργύρων, 89, σημ. 30.

¹⁸¹ Στὸ ἴδιο, 87-88.

¹⁸² SKROBUCHA, *Kosmas und Damian*, 22-23.

¹⁸³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ παλαιοχριστιανικὴ τοιχογραφία τῆς ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης, *Βυζαντινὰ 9* (1977), 411-416.

¹⁸⁴ *Η Menologio*, πίν. 120 καὶ 152. Βλ. ἐπίσης, SKROBUCHA, *Kosmas und Damian*, 13 καὶ 55.

¹⁸⁵ Στὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, πού χρονολογεῖται στό δεύτερο μισὸ τοῦ 12ου αἰ., τὸ

στή βασιλική τῶν Σερβίων (τέλη 12ου αἰ.)¹⁸⁶, στήν Ἐπισκοπή τῆς Εὐρυτανίας (13ος αἰ.)¹⁸⁷, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Κλένιας στήν Κορινθία (1287)¹⁸⁸, στὸν Ἅγιο Νικήτα Καραβᾶ Κούνου στή Μέσα Μάνη (τέλη 13ου αἰ.)¹⁸⁹, στὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο στὸ Γεράκι (τέλη 13ου αἰ.)¹⁹⁰, στὸν ναὸ τοῦ Ταξιάρχη στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς (τέλη 13ου αἰ.)¹⁹¹, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανὸ στή Θεσσαλονίκη (1310-1320)¹⁹², στὸν ναὸ τοῦ Προδρόμου στὰ Σέρβια (τέλη 14ου αἰ.)¹⁹³.

Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν μνημείων τῶν μεσοβυζαντινῶν καὶ τῶν ὑστεροβυζαντινῶν χρόνων, ὅπου οἱ ἅγιοι ἀπεικονίζονται χωρὶς στοιχεῖα ἐνδεικτικὰ γιὰ τὴν ταύτισή τους¹⁹⁴, ἀναφέρουμε τὶς παραστάσεις σὲ ναοὺς τῆς Μάνης (Ἅι-Στράτηγος Μπουλαριῶν, «Ἅγιος Πέτρος» Γαρδενίτσας, Ἅγιος Ἰωάννης Καστάνιας)¹⁹⁵, τῆς Καστοριάς (Ἅγιος Στέφανος, Ἅγιοι Ἀνάργυροι, Ἅγιος Νικόλαος Κασνίτζη, Ταξιάρχης Μητροπόλεως)¹⁹⁶, στὰ μνημεῖα τῆς Σικελίας (Cappella Palatina, Martorana, Monreale)¹⁹⁷ καὶ στὰ περισσότερα μνημεῖα τῆς

ἓνα ἀπὸ τὰ δύο ζεύγη τῶν ἁγίων Ἀναργύρων συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἁγία Θεοδότη, βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων*, 84-86.

¹⁸⁶ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 43-44, 70-71, εἰκ. 15.

¹⁸⁷ *Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι*, 34 ἀριθ. 23β, πίν. 6-7.

¹⁸⁸ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ἅγιος Νικόλαος Κλένιας, 118, πίν. 10β.

¹⁸⁹ ΓΚΙΟΛΕΣ, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικήτα, 171.

¹⁹⁰ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ - ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*, 11 ἀριθ. ιγ, ιδ, ιε καὶ εἰκ. 32, 33, 39. Γιὰ τὴν ταύτιση τῶν μορφῶν στὸ Γεράκι, βλ. ΓΚΙΟΛΕΣ, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικήτα, σημ. 7.

¹⁹¹ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ὁ Ταξιάρχης στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς, 210-212, πίν. 108-110.

¹⁹² ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 197, πίν. 97, 98.

¹⁹³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 94, εἰκ. 20.

¹⁹⁴ Στις σπάνιες περιπτώσεις, ὅπου προσδιορίζεται μὲ ἐπιγραφή ἢ παριστανόμενη συζυγία, ἀνήκει ἡ παράσταση στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ ὁμώνυμο χωριὸ τῆς Μονεμβασίας (β' μισὸ 13ου αἰ.), ὅπου οἱ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς συνοδεύονται ἀπὸ τὴν ἀνορθόγραφη ἐπιγραφή: *ἡ ἐξ Ἀραμβῆας*, βλ. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος, 42. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ μπορεῖ νὰ σημαίνει ὅτι αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἀπεικονίζονται συνήθως «οἱ ἐξ Ἀσίας» καὶ μόνο ὅταν πρόκειται γιὰ ἄλλο ζεῦγος διευκρινίζεται μὲ τὴν ἀνάλογη ἐνδειξη. Μία ἄλλη περίπτωση, ἐνδεικτικὴ ἴσως τῆς προθέσεως νὰ τιμῶνται ἐξίσου οἱ ἅγιοι τῶν διαφορῶν συζυγιῶν, εἶναι οἱ ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν τὶς παραστάσεις τῶν ἁγίων στὸν μεταβυζαντινὸ ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στὰ Σέρβια, χρονολογημένον ἀκριβῶς στὸ 1600: στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ νότιου τοίχου, κοντὰ στὸ τέμπλο, εἰκονίζονται οἱ πάτρωνες τοῦ ναοῦ Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς μὲ τὶς ἐπιγραφές: *Ὁ ἅγιος Κοσμάς ὁ Ῥωμαῖος, Ὁ ἅγιος Δαμιανὸς ὁ Ἀσιανὸς*. βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 104.

¹⁹⁵ Βλ. ἀντίστοιχα, ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίαι Μέσα Μάνης*, 404, 407 (εἰκ. 22), 297 (εἰκ. 40). ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ, *Ἅγιος Ἰωάννης Καστάνιας*, 100-102, πίν. XX, XXI.

¹⁹⁶ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 9 (δ'-ε'), 20 (εἰκ. 17), 25 (15, 16, 26, 28), 30 (εἰκ. 7), 32 (εἰκ. 10), 52 (28-30), 95 (ια', 61, 62), ἀντίστοιχα. Βλ. ἐπίσης, ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά*, πίν. 98, 12, 26, 50, 129, ἀντίστοιχα.

¹⁹⁷ DEMUS, *Sicily*, 46, 81, 115. BORSOOK, *Messages in Mosaic*, πίν. 29, 30, 103.

πρώην Γιουγκοσλαβίας (Kurbino, Soročani, Περίβλεπτος Αχρίδας, Arilje, Žiža, Staro Nagoričino, Čučer, Ljuboten, Lesnovo, μονή Marko, Άγιος Νικόλαος στὸ Prilep κ.ἄ.)¹⁹⁸. Προσθέτουμε ἀκόμη τὶς παραστάσεις στὸ Πρωτάτο¹⁹⁹, στὴν Ὀλυμπιώτισσα τῆς Θεσσαλίας²⁰⁰ καὶ στὸν ναὸ τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια²⁰¹.

Αξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ ὀρισμένα μνημεῖα τὸ ζεῦγος τῶν ἁγίων Αναργύρων εἰκονίζεται περισσότερες ἀπὸ μία φορές, καὶ στὶς περιπτώσεις αὐτὲς μποροῦν νὰ ἀναζητηθοῦν στοιχεῖα γιὰ τὴν ταύτιση μὲ κάποια ἀπὸ τὶς τρεῖς συζυγίες. Εἰδικότερα ἀναφέρονται οἱ παραστάσεις:

1. Στὸ Πρωτάτο, ὅπου οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς εἰκονίζονται τὴ μία φορὰ μέσα σὲ μετᾶλλα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ βόρειου κλίτους, μπροστὰ ἀπὸ τὴν πρόθεση, καὶ τὴν ἄλλη ὀλόσωμοι μαζί μὲ τὸν ἅγιο Παντελεήμονα στὸν νότιο τοῖχο τοῦ νοτιοδυτικοῦ διαμερίσματος²⁰². Ἡ διαφοροποίηση τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων στοὺς ἁγίους τῶν μεταλλίων –πλατὸ πρόσωπο, μακριὰ μαλλιά– καὶ στοὺς ὀλόσωμους –μακρόστενο πρόσωπο, κοντὰ μαλλιά– ὀδηγεῖ στὴν ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ διαφορετικὲς συζυγίες καὶ ἡ ταύτιση μὲ τοὺς «ἐξ Ἀραβίας» καὶ τοὺς «ἐξ Ἀσίας» ἀντίστοιχα εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, πολὺ πιθανή.

2. Στὴν Gračanica συναντᾶται πάλι ἡ διπλὴ ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, τὴ μία φορὰ στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ κεντρικοῦ κλίτους μαζί μὲ τὸν ἅγιο Παντελεήμονα καὶ τὴν ἄλλη κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλλο²⁰³.

3. Στὴν Dečani τὸ ζεῦγος τῶν ἁγίων Αναργύρων εἰκονίζεται τέσσερις φορές: τὴ μία φορὰ μὲ μαντήλι στὸ κεφάλι, γεγονός πὸ ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιὰ τοὺς ἄραβες ἁγίους, ἐνῶ τὴ δευτέρη οἱ ἅγιοι ἀπεικονίζονται στὸ μηνολόγιο τῆς 1ης Νοεμβρίου, ὅποτε πρόκειται γιὰ τοὺς ἀσιάτες ἁγίους. Σὲ μία τρίτη ἀπεικόνιση ὁ Ξυγγόπουλος διακρίνει ὁμοίότητες μὲ τοὺς εἰκονιζομένους στὸ μηνολόγιο (Ἀσιάτες) καὶ γιὰ τὴν τέταρτη περίπτωση συμπεραίνει ὅτι πρόκειται γιὰ τοὺς Ρωμαίους²⁰⁴.

¹⁹⁸ HADERMANN-MISGUICH, *Kurbino*, 240-243, εἰκ. 125. PETKOVIĆ, *Peinture serbe*, II, 14, 17, 20, 24, 35, 51, 54, 56. MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, I, πίν. 54.1· II, πίν. 33.3, 89.2· III, πίν. 18.1-2, 19.1, 29.2, 48.4, 118.2.

¹⁹⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 42.1-2 καὶ 52.1.

²⁰⁰ CONSTANTINIDES, *Olympiotissa*, 204-205, πίν. 55, 147.

²⁰¹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, 87-88, πίν. 82.

²⁰² MILLET, *Athos*, πίν. 42.1-2 καὶ 52.1.

²⁰³ TODIĆ, *Gračanica*, σχέδ. XI ἀριθ. 40 καὶ 41, σχέδ. V ἀριθ. 14, σχέδ. VI ἀριθ. 23. Ἡ ἀπουσία δημοσιευμένων φωτογραφιῶν καθιστᾶ ἀδύνατη κάθε ὑπόθεση.

²⁰⁴ PETKOVIĆ, *Dečani*, II, πίν. CLVI, CX, XLIX.1 καὶ CXLII, ἀντίστοιχα. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Αναργύρων, 88 σημ. 28. Σημειώνεται ὅτι στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Ξενοφῶντος τοῦ Ἁγίου Ὁρους ὁ Δαμιανὸς εἰκονίζεται μὲ μαντήλι στὸ κεφάλι. MILLET, *Athos*, πίν. 179.2.

4. Στους Άγιους Αναργύρους Καστοριάς οι ἅγιοι παριστάνονται δύο φορές: στοῦ ἱερό δεόμενοι πρὸς τὴν ἔνθρονη Θεοτόκο τῆς ἀψίδας καὶ στοῦ προσκυνητάρι τοῦ νοτιο-ανατολικοῦ πεσσοῦ μετὸν Χριστὸ πού τοὺς μεταδίδει τὴ θεία χάρη τῆς ἰάσεως τῶν ἀσθενειῶν²⁰⁵. Στὴν περίπτωση αὐτὴ πρόκειται μᾶλλον γιὰ τὸ ἴδιο ζεῦγος, τοὺς πάτρωνες ἀγίους τοῦ ναοῦ, πού εἰκονίζονται σὲ διαφορετικὲς θέσεις γιὰ λειτουργικοὺς λόγους.

Ὅπως εἶναι γνωστό, στοῦ διακονικὸ τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, τὸ ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένο στοὺς ἀγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, παριστάνονται στὸν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας μετὸ βλέμμα τους πρὸς τὸν Χριστὸ Πολυέλειο πού εἰκονίζεται ψηλὰ στοῦ τεταρτοσφαίριο, ἐνῶ στοὺς πλάγιους τοίχους ἱστοροῦνται τέσσερα θαύματά τους²⁰⁶. Ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ καὶ τὸ θαῦμα τῆς ἰάσεως τῆς Παλλαδίας, ἡ παράσταση τοῦ ὁποίου ὁδηγεῖ στὴν ταύτιση τῶν ἀγίων μετὸς «ἐξ Ἀσίας», ἐφόσον τὸ θαῦμα αὐτὸ σημειώνεται στοῦ μνηολόγιο τῆς ἱστορίας τοῦ Λέοντος Διακόνου τὴν 1η Νοεμβρίου, ἡμέρα πού τιμᾶται ἡ κοίμησις τῶν ἀγίων ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ τῶν υἱῶν τῆς Θεοδότῃς²⁰⁷.

Στοῦ Ἀφεντικὸ οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς εἰκονίζονται μετὰ κοντὰ μαλλιά καὶ κοντὰ γένια, πού εἶναι ὁ πλέον συνήθης τύπος στὰ μνημεῖα πού ἤδη ἀναφέρθηκαν. Ὅσον ἀφορᾷ σὲ ποιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς συζυγίες ἀνήκουν, ἐφόσον δὲν ὑπάρχουν ἐνδεικτικὰ στοιχεῖα, πιστεύουμε ὅτι πρόκειται γιὰ τοὺς ἀσιάτες ἀγίους καθὼς, ὅπως ἔχει ἤδη ἐπισημάνει ὁ Ξυγγόπουλος, ἡ λατρεία τῶν «ἐξ Ἀσίας» ἀγίων εἶχε τὴ μεγαλύτερη διάδοση στὴν Κωνσταντινούπολη²⁰⁸. Ἰδιαίτερα οἱ ἅγιοι τοῦ Ἀφεντικοῦ ἔχουν παρόμοια ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ μετὸς ὁλόσωμους ἀγίους τοῦ Πρωτάτου, οἱ ὁποῖοι, ὅπως ἀναφέρθηκε, ταυτίζονται μᾶλλον μετὸς ἀσιάτες ἀγίους, ἀλλὰ καὶ αὐτοὺς στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό, ὅπου παριστάνονται μετὰ βεβαιότητα οἱ Ἀσιάτες, ἐφόσον κοντὰ τους εἰκονίζεται καὶ ἡ μητέρα τους Θεοδότῃ.

Στὴν Κωνσταντινούπολη ὁ ναὸς τῶν ἀσιατῶν ἀγίων βρισκόταν στὴ συνοικία «ἐν τοῖς Δαρείου» καὶ ἦταν ὁ δεῦτερος σὲ σπουδαιότητα ἀπὸ τοὺς ναοὺς τοὺς ἀφιερωμένους στοὺς ἀγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, μετὰ ἀπὸ αὐτὸν πού ὀνομαζόταν «Κοσμίδιον» καὶ

²⁰⁵ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 25 (15, 16, 26, 27, 28), 30 (εἰκ. 7), 32 (εἰκ. 10).

²⁰⁶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἡ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ*, 158, πίν. 40.

²⁰⁷ *PG* 117, στ. 137. Στὸ χειρόγραφο ἀριθ. 2 τῆς μονῆς Παντελεήμονος τοῦ Ἁγίου Ὁρους εἰκονίζονται σὲ μιὰ ὁλοσέλιδη μικρογραφία τέσσερα θαύματα τῶν ἀγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα καὶ ἡ σκηνὴ μετὰ τὴν Παλλαδία, ὅπου ὁ Δαμιανὸς παριστάνεται μετὰ ἄσπρα μαλλιά, γένια καὶ μουστάκι, ἐνῶ ὁ Κοσμᾶς εἶναι νέος μετὰ πολὺ κοντὰ γένια, *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 278.

²⁰⁸ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἀγίων Αναργύρων*, 92, ὅπου σημειώνεται ὅτι οἱ περισσότεροι ναοὶ τῆς Κωνσταντινουπόλεως μετὰ τὸ ὄνομα τῶν ἀγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ ἀνήκουν πιθανότατα στοὺς ἐξ Ἀσίας Αναργύρους.

ἦταν ἀφιερωμένος στοὺς ρωμαίους ἀγίους. Στὴν ἐορτὴ τῶν ἀγίων τὴν 1η Νοεμβρίου μετεῖχε καὶ ἡ αὐτοκρατορική αὐλή²⁰⁹.

Ὁ ἅγιος ποὺ εἰκονίζεται δεξιὰ τοῦ ἀγίου Δαμιανοῦ εἶναι γέρος μὲ λευκὸ μουστάκι καὶ ὁμοιόχρωμα ἀραιὰ γένια. Φορεῖ βαθυπράσινο φαλόνιο ποὺ καλύπτει ὅλο τὸ σῶμα του καὶ σταυρώνει μπροστὰ στὸ στήθος δημιουργώντας διαγώνιες πτυχές. Μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι κρατεῖ κλειστὸ εὐαγγέλιο μὲ διάλιθη στάχωση, ἐνῶ στὴ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ ὑπάρχει φθορά. Εἰκονίζεται ἐλαφρὰ γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ (Πίν. 34β). Ὁ ἅγιος αὐτὸς ταυτίζεται μὲ τὸν ἅγιο Ἑρμόλαο, ἐφόσον εἶναι ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς ἱαματικούς ἀγίους ποὺ κρατεῖ εὐαγγέλιο, τόσο στὶς περιγραφές τῆς *Ἑρμηνείας* («γέρων μακρογένης ὀλίγον καὶ πρεσβύτερος, βαστάζων εὐαγγέλιον», «γέρων κοντογένης, βαστάζων εὐαγγέλιον»)²¹⁰, ὅσο καὶ σὲ ὅλες τὶς γνωστὲς παραστάσεις.

Ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος ἦταν ἱερεὺς στὴ Νικομήδεια τῆς Βιθυνίας καὶ ἡ ἔνταξή του στοὺς ἱαματικούς ἀγίους προκύπτει ἀπὸ τὸν Βίο τοῦ ἀγίου Παντελεήμονος, ὁ ὁποῖος *τὴν κατὰ Χριστὸν ἱατρικὴν καὶ πίστιν παρὰ Ἑρμολάου τοῦ πρεσβυτέρου μανθάνει, - βαπτίζεται παρὰ Ἑρμολάου καὶ πρὸς τὴν εἰς Χριστὸν πίστιν χειραγωγεῖται*²¹¹. Ἡ σχέση του μὲ τὸν Παντελεήμονα ἔγινε αἰτία νὰ συλληφθεῖ καὶ νὰ μαρτυρήσει ἐπὶ Μαξιμιανοῦ, ἡ δὲ μνήμη του ἐορτάζεται στὶς 26 Ἰουλίου, παραμονὴ τῆς ἐορτῆς τοῦ ἀγίου Παντελεήμονος²¹².

Στὰ περισσότερα μνημεῖα ἢ παράσταση τοῦ ἀγίου Ἑρμολάου βρίσκεται σὲ συνάρτηση μὲ τὸν ἅγιο Παντελεήμονα. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὰ μνημεῖα: 1) Ἁ-Στράτηγος Ἐπάνω Μπουλαριῶν. Οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται μαζὶ στὸ ἐσωρράχιο τοῦ τόξου τῆς δυτικῆς κεραίας τοῦ ναοῦ²¹³. 2) «Ἅγιος Πέτρος» Γαρδενίτσας. Σὲ διπλανὲς θέσεις στὸν νότιο τοῖχο τοῦ ναοῦ μαζὶ μὲ ἄλλους ἱαματικούς ἀγίους²¹⁴. 3) Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας. Στὸν νότιο τοῖχο ἐκατέρωθεν τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς²¹⁵. 4) Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας. Στὸν νότιο τοῖχο τῆς δυτικῆς κεραίας ὁ ἅγιος Παντελεήμων ὀλόσωμος καὶ δίπλα του σὲ στηθάριο ὁ ἅγιος Ἑρμόλαος²¹⁶. 5) Ναὸς τοῦ Σωτήρα στὸ Ἀλεποχώρι. Οἱ ἅγιοι εἰκο-

²⁰⁹ Στὴν Κωνσταντινούπολη ἀναφέρονται ἕξι ναοὶ καὶ μονὲς στὸ ὄνομα τῶν ἀγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ. Ὁ ναὸς τῶν ἀγίων «ἐν τοῖς Δαρείου» ταυτίζεται ἀπὸ τὸν Janin μὲ αὐτὸν «ἐν τοῖς Βασιλίσκου», στὴν ἐορτὴ τοῦ ὁποῖου τὴν 1η Νοεμβρίου μετεῖχε ἐπίσημα ἡ αὐτοκρατορική αὐλή, JANIN, *La géographie*, 285.

²¹⁰ *Ἑρμηνεία*, 270 καὶ 293.

²¹¹ *Synaxarium CP*, στ. 847-848.

²¹² Στὸ ἴδιο, στ. 843.

²¹³ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίες Μέσα Μάνης*, 431 (68-69), 457 (εἰκ. 71), πίν. 110.

²¹⁴ Στὸ ἴδιο, σχέδ. 266 (63-64), 303 (εἰκ. 47).

²¹⁵ Στὸ ἴδιο, σχέδ. 317 (21-22), 314 (εἰκ. 6), 335 (εἰκ. 32-33).

²¹⁶ *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες*, 34 (21γ).

νίζονται ολόσωμοι, ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο, στὸ βόρειο τμήμα τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ²¹⁷. 6) Ἅγιοι Ἀνάργυροι Καστοριάς. Οἱ δύο ἅγιοι εἰκονίζονται ολόσωμοι στὸ νότιο τόξο τοῦ ναοῦ²¹⁸. 7) Ἅγιος Νικόλαος Κασνίτζη Καστοριάς. Στὸν δυτικὸ τοῖχο παριστάνονται ἕξι ἅγιοι Ἀνάργυροι ἐκατέρωθεν τῆς θύρας, μεταξύ τῶν ὁποίων οἱ ἅγιοι Παντελεήμων καὶ Ἐρμόλαος κατέχουν ἀντίστοιχα τὴ μεσαία θέση²¹⁹. 8) Ταξιάρχης Μητροπόλεως Καστοριάς. Σὲ διπλανὲς θέσεις στὸ δυτικὸ τόξο τοῦ βόρειου κλίτους²²⁰. 9) Στὴν Cappella Palatina καὶ στὴ Martorana τῆς Σικελίας εἰκονίζονται ἕξι ἅγιοι Ἀνάργυροι, ἀλλὰ οἱ Παντελεήμων καὶ Ἐρμόλαος κατέχουν ἀντίστοιχα τὴ μεσαία θέση ἀνάμεσα στοὺς ἄλλους. Στὸ Monreale οἱ δύο ἅγιοι παριστάνονται ολόσωμοι στοὺς πεσσοὺς τῆς εἰσόδου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Παύλου²²¹. 10) Στὴν Ὀλυμπιώτισσα εἰκονίζονται σὲ προτομὴ ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ βόρειου τοίχου τοῦ ναοῦ²²². 11) Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ παριστάνονται μαζί στὸν νότιο τοῖχο²²³. 12) Τέλος, σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, τοῦ 10ου αἰ., εἰκονίζονται οἱ ἅγιοι Παντελεήμων καὶ Ἐρμόλαος ολόσωμοι, ἐκατέρωθεν τῆς ὄρθιας βρεφοκρατούσας Παναγίας²²⁴.

Στὸ Ἀφεντικὸ ἡ παράσταση τῶν ἁγίων Παντελεήμονος καὶ Ἐρμόλαου ἀκολουθεῖ τὸν κανόνα τῆς μεταξύ τους σχέσεως, ἀφοῦ εἰκονίζονται ἀντίστοιχα ἐκατέρωθεν τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ.

Ὁ ἅγιος Ἐρμόλαος παριστάνεται πάντοτε ἠλικιωμένος, συνήθως φορεῖ στιχάριο καὶ φαιλόνιο, μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ εὐαγγέλιο καὶ μὲ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ. Αὐτὴ ἡ εἰκονογραφία συναντᾶται σχεδὸν σὲ ὅλα τὰ μνημεῖα ποὺ προαναφέρθηκαν μὲ κάποιες παραλλαγές στὴν ἐνδυμασία, ποὺ ὅμως δὲν ἀλλοιώνουν οὐσιαστικὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ ἁγίου. Π.χ. στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τῆς Καστοριάς ὁ ἅγιος φορεῖ ἱερατικὰ ἄμφια μὲ ἐπιτραχήλιο καὶ ἐγχείριο, στὸ Ἀλεποχώρι ἐπισκοπικὰ ἄμφια μὲ ἔνσταυρο ὠμοφόριο, ἐνῶ στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ φορεῖ ἱερατικὰ ἄμφια μὲ ἐπιτραχήλιο καὶ πάνω ἀπὸ τὸ φαιλόνιο τὸν χαρακτηριστικὸ μανδύα τῶν ἱαματικῶν ἁγίων, παρόμοιον μὲ τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος. Στὸ Ἀφεντικὸ ὁ ἅγιος φορεῖ φαιλόνιο καὶ κρατεῖ εὐαγγέλιο, ἀλλὰ οἱ μικρὲς φθο-

²¹⁷ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα στὸ Ἀλεποχώρι*, 13, 44, πίν. 60, 61.

²¹⁸ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 25 (29-30). ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 26, 27.

²¹⁹ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 52 (29-32). ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστορία*, πίν. 50.

²²⁰ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 95 (69-70).

²²¹ DEMUS, *Sicily*, 46 (Cappella Palatina), 81 καὶ πίν. 57 (Martorana), 119 (Monreale). Βλ. ἐπίσης BOR-SOOK, *Messages in Mosaic*, πίν. 30 καὶ 45 (Cappella Palatina), πίν. 57, ἀριθ. 67, 68 (Monreale).

²²² CONSTANTINIDES, *Olympiotissa*, 203-204, πίν. 146, 174.

²²³ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 197, πίν. 95.

²²⁴ WEITZMANN, *Sinai Icons*, 87-88, πίν. XXXIII καὶ CIX.

ρὲς γύρω ἀπὸ τὸν λαιμὸ καὶ κυρίως ἡ μεγαλύτερη στή θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ δὲν ἐπιτρέπουν παρατηρήσεις γιὰ τὸ ἐσωτερικὸ ἔνδυμα καὶ τὴ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ. Κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὰ περισσότερα ἄλλα μνημεῖα (Ἄι-Στράτηγος Μπουλαριῶν, «Ἅγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», Σωτήρας στὸ Ἀλεποχώρι, Ὀλυμπιώτισσα, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός) εἶναι βέβαιο ὅτι τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ἁγίου θὰ ἀπεικονιζόταν στὴ γνωστὴ κίνηση τῆς εὐλογίας.

Ὁ τελευταῖος ἅγιος τῆς ομάδας, στὸ βόρειο ἄκρο τοῦ ἡμικυκλικοῦ τυμπάνου, εἶναι νέος μὲ καστανὰ κοντὰ μαλλιά καὶ ὁμοιόχρωμα κοντὰ γένια. Φορεῖ καστανὸ στιχάριο μὲ ἐπιμάνικα καὶ κόκκινο φαιλόνιο ποῦ σταυρώνει μπροστὰ στὸ στήθος. Εἶναι γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ μὲ τὸ ὑψωμένο δεξιὸ χέρι κρατεῖ χειρουργικὸ ἐργαλεῖο, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ μᾶλλον ἀνοιχτὴ θήκη ἐργαλείων, ἀλλὰ ἡ φθορὰ στὴ θέση αὐτὴ δὲν ἐπιτρέπει ἀκριβῆ περιγραφή (Πίν. 33β). Φθορὲς παρατηροῦνται ἐπίσης στὸν ἀριστερὸ ὄμο καὶ στὸ δεξιὸ κάτω τμῆμα τοῦ κορμοῦ, ἐνῶ ἔχουν ἀπολεπιστεῖ τὰ χρώματα στὰ ἐνδύματα τοῦ ἁγίου.

Γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ εἰκονιζόμενου ἁγίου θὰ ἐπιχειρηθεῖ μιὰ γενικότερη ἀναφορὰ στὶς ἀπεικονίσεις τῶν ἱερατικῶν ἁγίων. Στὴν *Ἑρμηνεία* ἀναφέρονται δώδεκα ἱερατικοὶ ἅγιοι γιὰ τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν ναῶν: Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός, Κύρος, Ἰωάννης, Παντελεήμων, Ἑρμόλαος, Σαμψών, Διομήδης, Φώτιος, Ἀνίκητος, Θαλέλαιος, Τρύφων²²⁵. Στὰ μνημεῖα οἱ συχνότερα ἀπεικονιζόμενοι εἶναι οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός, ἀκολουθεῖ ὁ Παντελεήμων καὶ ἔπονται οἱ Ἑρμόλαος, Κύρος, Ἰωάννης. Σπανιότερες εἶναι οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ Σαμψών, τοῦ Διομήδους, τοῦ Θαλελαίου καὶ ἀκόμη πιὸ σπάνιες τῶν ἁγίων Φωτίου, Ἀνικήτου καὶ Τρύφονος.

Στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν ναῶν περιλαμβάνονται συνήθως δύο ἕως τέσσερις ἱερατικοὶ ἅγιοι, ὑπάρχει ὁμως καὶ ἱκανὸς ἀριθμὸς μνημείων, στὰ ὁποῖα ἡ ομάδα τῶν ἱερατικῶν ἁγίων παρουσιάζεται διευρυμένη. Ἐνδεικτικὰ παραθέτουμε τὰ μνημεῖα αὐτῆς τῆς κατηγορίας μὲ τὶς ἀντίστοιχες παραστάσεις ἱερατικῶν ἁγίων:

Ἵσσιος Λουκᾶς: Κοσμᾶς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Κύρος - Ἰωάννης - Παντελεήμων - Θαλέλαιος - Τρύφων²²⁶.

Ἵγιοι Ἀνάργυροι Καστοριάς: Κοσμᾶς - Δαμιανός - Ἑρμόλαος - Κύρος - Ἰωάννης - Φώτιος - Ἀνίκητος²²⁷.

²²⁵ *Ἑρμηνεία*, 161-162. Βλ. ἐπίσης *LChrI* 5, στ. 130.

²²⁶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ἵσσιος Λουκᾶς*, 22-23, ἀριθ. 161-163, 165-168.

²²⁷ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 25 (26, 28-30, 47, 48, 129, 130).

Άγιος Νικόλαος Κασνίτζη Καστοριάς: Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Ἐρμόλαος - Κύρος - Ἰωάννης²²⁸.

«Άγιος Πέτρος» Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης: Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Ἐρμόλαος - Κύρος - Ἰωάννης²²⁹.

Cappella Palatina, Martorana, Monreale στη Σικελία: Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Ἐρμόλαος - Κύρος - Ἰωάννης²³⁰.

Άγιος Νικόλαος Ὀρφανός: Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Ἐρμόλαος - Σαμψών - Διομήδης²³¹.

Gračanica: Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Ἐρμόλαος - Κύρος - Ἰωάννης - Σαμψών - Διομήδης - Θαλέλαιος²³².

Μονή Marko: Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Κύρος - Ἰωάννης - Σαμψών - Διομήδης²³³.

Παρεκκλήσιο Ἁγίων Αναργύρων στὸ Βατοπέδι(1371): Κοσμάς - Δαμιανός - Παντελεήμων - Ἐρμόλαος - Σαμψών - Κύρος - Ἰωάννης - Φώτιος - Ἀνίκητος - Θαλέλαιος - Τρύφων²³⁴.

Στὸ Ἀφεντικὸ ἔχουν ταυτιστεῖ οἱ ἅγιοι Κοσμάς καὶ Δαμιανός, πὸ εἰκονίζονται στὸ μέσον τῆς ομάδας, καὶ οἱ ἅγιοι Παντελεήμων καὶ Ἐρμόλαος στὶς διπλανὲς θέσεις. Ὁ ἅγιος πὸ εἰκονίζεται στὴν ἀριστερὴ ἄκρη ταυτίστηκε μὲ τὸν ἅγιο Σαμψών ὁ ὁποῖος, ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ καὶ ὅπως ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν παράθεση τῶν μνημείων μὲ ἀπεικονίσεις ἱερατικῶν ἀγίων, συναντᾶται μόνο σὲ μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων. Ἀλλὰ καὶ ἓνας ἄλλος ἅγιος συναντᾶται μόνο αὐτὴ τὴν ἐποχὴ: ὁ ἅγιος Διομήδης πὸ ἀναφέρεται στὴν *Ἐρμηνεία* ὡς «νέος ὀξυγένης», ἀμέσως μετὰ τὸν Σαμψών πὸ περιγράφεται ὡς «ἱερεὺς, γέρον στρογγυλογένης»²³⁵.

Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανὸ οἱ ἅγιοι Σαμψών καὶ Διομήδης εἰκονίζονται μαζί, ὁ πρῶτος γέρον, ὁ δεῦτερος νέος. Στὴν Gračanica καὶ στὴ μονὴ Marko οἱ δύο ἅγιοι

²²⁸ Στὸ ἴδιο, 52 (28-33).

²²⁹ ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίες Μέσα Μάνης*, 266 (49, 50, 63-66).

²³⁰ DEMUS, *Sicily*, 46, 81, 115 καὶ 119-120.

²³¹ ΤΣΙΠΟΥΡΙΑΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 197.

²³² ΤΟΔΙĆ, *Gračanica*, σχέδ. IV ἀριθ. 20-24, σχέδ. VI ἀριθ. 23, 50, 67, σχέδ. XI ἀριθ. 39-41, ἀντίστοιχα.

²³³ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, *Peinture serbe*, II, 56.

²³⁴ ΤΣΙΠΟΥΡΙΑΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 199, σημ. 46. Τουτός - Φουστέρης, *Εὐρετήριον*, 152, ἀριθ. 125-135.

²³⁵ *Ἐρμηνεία*, 162. Στὸς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Διομήδους βρίσκεται, ὅσο γνωρίζω, μόνο σὲ εἰκονίδιο τῆς Pala d'Oro στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, ὅπου περιλαμβάνονται οἱ ἀπεικονίσεις τῶν ἑξῆς ἱερατικῶν ἀγίων: Παντελεήμονος, Τρύφωνος, Διομήδους, Θαλελαίου, Δαμιανοῦ, Ἐρμολάου, Κύρου, βλ. *La Pala d'Oro*, ἀριθ. 140, 141, 155, 156, 157, 158, 159, 161.

εικονίζονται σὲ διπλανὲς θέσεις. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ὁδηγία ποῦ δίνεται σὲ μιὰ πηγὴ τῆς *Ἑρμηνείας*: «Διομήδης καὶ Σαμψών, ὅμοιοι ὄξυγένηδες οὐ πολλά»²³⁶, προφανῶς λόγῳ τῆς συσχετίσεώς τους στὴν εἰκονογράφηση τῶν μνημείων. Ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Διομήδους συναντᾶται καὶ σὲ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα, ὅπως στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Ξενοφώντος στὸ Ἅγιον Ὄρος²³⁷ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Βίτσα, ὅπου οἱ ἅγιοι Σαμψών καὶ Διομήδης εἰκονίζονται ὅμοιοι σὲ διπλανά στηθάρια²³⁸.

Ἡ παραπάνω ἀνάλυση καὶ οἱ συγκρίσεις ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ τυμπάνου μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν ἅγιο Διομήδη σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸν ἅγιο Σαμψών τοῦ ἀριστεροῦ ἄκρου. Ἔτσι ἡ ὁμάδα τῶν ἱαματικῶν ἁγίων τοῦ Ἀφεντικοῦ εἶναι ταυτόσημη μὲ τὴν ἀντίστοιχη στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό.

Ὁ ἅγιος Διομήδης ἦταν ἰατρός, γόνος πλούσιας καὶ καλῆς οἰκογένειας ἀπὸ τὴν Ταρσό τῆς Κιλικίας: *Οὗτος ἦν ἐκ Ταρσοῦ τῆς Κιλικίας, φύς μὲν ἐκ γένους ἐπισήμου καὶ ἀγαθοῦ· ἀγαθότερος δὲ κατὰ τοὺς τρόπους γενόμενος, μετήρχετο τὴν ἰατρικὴν τέχνην θεραπέων, παρ' οἷς γένοιτο, τὰς μὲν ψυχὰς θεοσεβείᾳ τῇ δὲ τέχνῃ τὰ σώματα*²³⁹. Κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Διοκλητιανοῦ ὁ Διομήδης ἐγκαταστάθηκε στὴ Νίκαια τῆς Βιθυνίας καὶ συνέχισε νὰ ἀσκεῖ τὴν ἰατρικὴ καὶ τὸ εὐεργετικὸ του ἔργο, ἐπισκεπτόμενος καὶ θεραπεύων τοὺς μάρτυρες τοῦ Χριστοῦ στὶς φυλακές, γεγονός ποῦ στάθηκε ἡ αἰτία νὰ κατηγορηθεῖ στὸν αὐτοκράτορα, ὁ ὁποῖος διέταξε τὸν ἀποκεφαλισμὸ του. Ἡ μνήμη του ἑορτάζεται στὶς 16 Αὐγούστου.

Ἡ συσχέτιση τοῦ Διομήδους μὲ τὸν Σαμψών τὸν Ξενοδόχο ἴσως νὰ ὀφείλεται στὴν εὐγενῆ καταγωγὴ καὶ τῶν δύο: ὁ Σαμψών *προῆλθε ἐκ λίαν εὐγενῶν τε καὶ περιδόξων*²⁴⁰, ὁ Διομήδης *ἐκ γένους ἐπισήμου καὶ ἀγαθοῦ*.

Στὴν Κωνσταντινούπολη ὑπῆρχε μονὴ τοῦ ἁγίου Διομήδους, γνωστὴ ὡς Ἱερουσαλήμ ἢ Νέα Ἱερουσαλήμ. Βρισκόταν κοντὰ σὲ κάποια μονὴ τῆς Θεοτόκου καὶ γι' αὐτὸ στὶς πηγὲς ἀναφέρεται ὡς «Μονὴ τῆς Ἁγίας Θεοτόκου καὶ τοῦ ἁγίου Διομήδους ἐν Ἱερουσαλήμ». Ὁ ναὸς τοῦ ἁγίου, ὅπου ἑορταζόταν ἐπίσημα ἡ σύναξή του τὴ 16η Αὐγούστου, βρισκόταν σὲ λειτουργία τουλάχιστον μέχρι τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰ. καὶ ἐκεῖ λάμβαναν χώρα πολλὲς θαυματουργὲς ἰάσεις, ὅπως σημειώνει ἀνώνυμος ρῶσος περιηγητῆς²⁴¹.

²³⁶ *Ἑρμηνεία*, 270.

²³⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 183.1.

²³⁸ ΤΟΥΡΤΑ, *Βίτσα - Μονοδένδρι*, 163, πίν. 90β.

²³⁹ *Synaxarium CP*, στ. 901. Γιὰ τὸν Βίο καὶ τὴ λατρεία τοῦ ἁγίου Διομήδους, βλ. ἐπίσης L. WESTERINK, *Trois textes inédits sur saint Diomède de Nicée*, *AnBoll* 84 (1966), 161 κ.έ.

²⁴⁰ *PG* 115, στ. 280.

²⁴¹ JANIN, *La géographie*, 95-97. Σημειώνεται ὅτι σὲ ἓνα χειρόγραφο τοῦ 14ου αἰ. περιλαμβάνεται ἐπίγραμμα τοῦ Μάξιμου Πλανούδη, *Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Διομήδους*, WESTERINK, ὅ.π., 162.

Συνοψίζοντας την ανάλυση και τις παρατηρήσεις για τις παραστάσεις τῶν ἑξι ἁγίων Αναργύρων στὸ Ἀφεντικὸ διαπιστώνουμε τὰ ἑξῆς:

1. Οἱ ἅγιοι Ανάργυροι ταυτίζονται μὲ τὶς συζυγίες τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, Παντελεήμονος καὶ Ἑρμολάου, Σαμψῶν καὶ Διομήδους.

2. Οἱ σπάνια εἰκονιζόμενοι Σαμψῶν καὶ Διομήδης συναντῶνται κατὰ κανόνα σὲ μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων (Μητρόπολη Μυστρᾶ, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός, Gračanica, μονὴ Marko, παρεκκλήσιο Ἁγίων Αναργύρων στὸ Βατοπέδι) καὶ ἀργότερα σὲ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα (καθολικὸ μονῆς Ξενοφῶντος, Ἅγιος Νικόλαος Βίτσας).

3. Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό, ὅπου εἰκονίζονται οἱ ἴδιες συζυγίες τῶν ἑξι Αναργύρων, οἱ ἅγιοι παριστάνονται ἀνὰ ζεύγη καὶ κατενώπιον. Στὸ Ἀφεντικὸ ὁ ζωγράφος χρησιμοποίησε τὸν ἡμικυκλικὸ χῶρο τοῦ τυμπάνου γιὰ νὰ ἀπεικονίσει τοὺς ἁγίους μὲ διαλεκτικὴ σχέση μεταξύ τους, δημιουργώντας ὀπτικά τρία ζεύγη μὲ τὴ στροφή τῆς κάθε μορφῆς πρὸς τὴ διπλανή της (Σαμψῶν-Παντελεήμων, Κοσμᾶς-Δαμιανός, Ἑρμόλαος-Διομήδης) καὶ συνδέοντας ὅλες τὶς μορφές μὲ τὴν τοποθέτησή τους ἀντικριστὰ βάσει τῶν συσχετίσεων ποὺ παραδίδονται ἀπὸ τὶς πηγές, ἤτοι τὸν ἀκράϊο ἀριστερὰ Σαμψῶν μὲ τὸν ἀκράϊο δεξιὰ Διομήδη, τὸν Παντελεήμονα μὲ τὸν Ἑρμόλαο καί, τέλος, στὸ μέσον τοὺς Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, μὲ τρόπο ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἓνα εἰκονογραφικὸ σύνολο.

Οἱ προφήτες

Στὰ ἑσωρράχια τῶν τόξων ποὺ στηρίζουν τὸ σταυροθόλιο καὶ ἐνώνουν τὸν κεντρικὸ χῶρο τοῦ νάρθηκα μὲ τοὺς πλευρικοὺς ἡμικυλινδρικοὺς θόλους, εἰκονίζονται τέσσερις προφῆτες ὀλόσωμοι, ἀνὰ δύο σὲ κάθε τόξο. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἶναι πολὺ φθαρμένες, λείπουν τὰ κεφάλια καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματος τῶν μορφῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τμῆμα τῆς κεφαλῆς ἐνὸς προφήτη, ποὺ σώζεται ἀποκομμένο ἀπὸ τὸν κορμό. Ἐπιγραφές μὲ τὰ ὀνόματα τῶν εἰκονιζομένων δὲν ὑπάρχουν, ὥστόσο τὰ ἐνεπίγραφα εἰλητάρια ποὺ κρατοῦν, ἂν καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον ἔχουν ὑποστειλῆ μεγάλες φθορές, ἀποτελοῦν τὴ μόνη ἔνδειξη γιὰ τὴν ταύτιση τῶν μορφῶν.

Βόρειο τόξο - Δυτικὸ τμῆμα

Ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ προφήτη διατηρεῖται τὸ σῶμα μέχρι περίπου τὸν αὐχένα στὴν ἀριστερὴ του πλευρά, ἐνῶ εἶναι φθαρμένη ἡ δεξιὰ πλευρὰ ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω. Φορεῖ λαδοπράσινο χιτῶνα μὲ καστανές σκιές καὶ ὁμοιόχρωμο ἱμάτιο. Ὁ χιτῶνας σχηματίζει κάθετες πτυχώσεις στὸ κάτω μέρος καὶ ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου πέφτει ἐλεύθερα στὴ δεξιὰ πλευρά. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κοντὰ στὸ σῶμα κρατεῖ ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο εἰλητό (Πίν. 35α-β).

Ὁ προφήτης εἰκονίζεται σχεδὸν κατενώπιον καὶ τὸ βάρος πέφτει στὸ προβαλλόμενο

δεξιό πόδι, ενώ το άριστερό βρίσκεται σε ψηλότερο επίπεδο με στροφή προς τα άριστερά. Η κακή διατήρηση της τοιχογραφίας με τις φθορές και την απώλεια της ζωγραφικής επιφάνειας, ιδιαίτερα στις θέσεις της κεφαλής και του δεξιού χεριού, δυσχεραίνουν λεπτομερείς παρατηρήσεις για τη στάση της μορφής. Επισημαίνεται όμως ότι ο προφήτης αυτός παριστάνεται να κρατεί το ειλητό όχι προς την πλευρά του κεντρικού χώρου, όπως παρατηρείται στις απεικονίσεις των τριών άλλων προφητών, αλλά προς την αντίθετη που γειτνιάζει με το δυτικό τμήμα της βόρειας καμάρας. Η τοποθέτηση του ειλητού στη θέση αυτή συνέτεινε στην καλή διατήρηση της μεγαλογράμματης επιγραφής, η οποία οδηγεί στην ταύτιση του προφήτη με τον Μωυσή και έχει ως έζηξ: ΠΡΟΦ(ΗΤΗΝ) / ΗΜ(ΙΝ) ΑΝΑ/ΤΗΧΗ / Κ(ΥΡΙΟ)C Ο Θ(ΕΟ)C.

Το κείμενο της επιγραφής, που προέρχεται από το Δευτερονόμιον (ΙΗ', 15), ανήκει στις προφητείες του Μωυσή για τον Ίησού Χριστό, όπως αναλύεται και στις Πράξεις των Αποστόλων²⁴². Στην *Ερμηνεία* το εδάφιο αυτό αναφέρεται για το ειλητάριο του Μωυσή, όταν εικονίζεται στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας να δείχνει τον Χριστό ή ανάμεσα στους προφήτες του τρούλλου²⁴³. Το ίδιο κείμενο αναγράφεται στο ειλητό του Μωυσή στον τρούλλο της Martorana και στον βόρειο τοίχο του ιερού στο Monreale²⁴⁴.

Βόρειο τόξο - Ανατολικό τμήμα

Σώζεται το σῶμα του προφήτη εν μέρει μέχρι πάνω από το στήθος· λείπει η άριστερή πλευρά από τη μέση και πάνω, καθώς και ο δεξιός ώμος (Πίν. 36α-β).

Ο προφήτης φορεί γαλάζιο χιτώνα και γκριζογάλανο με καστανές σκιές ίμάτιο που τυλίγεται στο σῶμα, ενώ η άκρη του πέφτει ελεύθερα στη δεξιά πλευρά της μορφής. Εικονίζεται με έλαφρά στροφή προς τον κεντρικό χώρο του νάρθηκα. Το δεξιό χέρι φέρεται μάλλον σε χειρονομία όμιλίας, όπως διαφαίνεται από την κάμψη του άγκώνα, ενώ με το άριστερό, που λείπει τελείως, κρατούσε προς τα κάτω το ειλητό. Στο σωζόμενο κάτω τμήμα του ειλητού διατηρούνται γράμματα σε δύο σειρές: ΝΟCΟΥC / ΕΒΑ. Η

²⁴² Πράξεις των Αποστόλων, γ', 20-22: *ὅπως ἂν ἔλθωσι καιροὶ ἀναψύξεως ἀπὸ προσώπου τοῦ Κυρίου καὶ ἀποστείλῃ τὸν προκεχειρισμένον ὑμῖν Χριστὸν Ἰησοῦν, ὃν δεῖ οὐρανὸν μὲν δέξασθαι ἄχρι χρόνων ἀποκαταστάσεως πάντων ὃν ἐλάλησεν ὁ Θεὸς διὰ στόματος πάντων ἁγίων αὐτοῦ προφητῶν ἀπ' αἰῶνος. Μωϋσῆς μὲν γὰρ πρὸς τοὺς πατέρας εἶπεν ὅτι προφήτην ὑμῖν ἀναστήσει Κύριος ὁ Θεὸς ὑμῶν ἐκ τῶν ἀδελφῶν ὑμῶν ὡς ἐμὲ αὐτοῦ ἀκούσεσθε κατὰ πάντα ὅσα ἂν λαλήσῃ πρὸς ὑμᾶς.* Βλ. επίσης, κεφ. ζ', 37.

²⁴³ *Ερμηνεία*, 141, 290.

²⁴⁴ GRAVGAARD, *Old Testament Prophecies*, 79. Βλ. επίσης, DEMUS, *Sicily*, 79, 88 σημ. 59, 115, 160 σημ. 213.

ἐπιγραφή συμπληρώνεται ὡς ἐξῆς: [Αὐτὸς τὰς ἀσθενείας / ἡμῶν ἔλαβε καὶ τὰς] νόσους / ἐβά[στασε].

Τὸ κείμενο τῆς ἐπιγραφῆς ἀποτελεῖ παραλλαγή ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Ἡσαΐα (ΝΓ', 4) καὶ ὁ εἰκονιζόμενος προφήτης ταυτίζεται μὲ τὸν Ἡσαΐα, ὁ ὁποῖος σύμφωνα μὲ τὴν Ἑρμηνεία κρατεῖ εἰλητὸ μὲ τὴν παραπάνω ἐπιγραφή, ὅταν εἰκονίζεται «εἰς τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ»²⁴⁵. Τὸ ἴδιο κείμενο ἀναφέρεται στὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Ματθαίου, γιὰ νὰ συνδέσει τὴν ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ νὰ θεραπεύει πάντας τοὺς κακῶς ἔχοντας μὲ τὰ προλεχθέντα ἀπὸ τοὺς προφῆτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης: Ἵνα πληρωθῇ τὸ ρηθὲν διὰ Ἡσαΐου τοῦ προφήτου λέγοντος· αὐτὸς τὰς ἀσθενείας ἡμῶν ἔλαβε καὶ τὰς νόσους ἐβάστασε (Ματθ. η', 17).

Ἀπεικόνιση τοῦ προφήτη Ἡσαΐα ποὺ συνοδεύει τὴν εἰκονογράφηση τῶν παραπάνω στίχων τοῦ Εὐαγγελίου συναντοῦμε στὸ χειρόγραφο Laur. VI, 23, ὅπου ὁ προφήτης παριστάνεται στὴν ἴδια περίπου στάση ποὺ ἔχει καὶ στὸ Ἀφεντικό²⁴⁶.

Νότιο τόξο - Δυτικὸ τμήμα

Ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ προφήτη ἔχει διασωθεῖ καὶ τμήμα τῆς κεφαλῆς. Τὸ σῶμα σώζεται μέχρι τὸ ὕψος τοῦ στήθους, λείπει τὸ στέρνο καὶ ὁ λαιμός, ἐνῶ ἀπὸ τὴν κεφαλὴ του διατηρεῖται ἄρκετὰ φθαρμένο τὸ πρόσωπο (Πίν. 37α-β).

Ὁ προφήτης φορεῖ κόκκινα ὑποδήματα, ὁμοιόχρωμο χιτῶνα μὲ καστανὴ παρυφή, πράσινο κοντὸ μανδύα ποὺ ἐνώνεται μπροστὰ μὲ σειρὰ κομβίων καὶ φαρδιὰ καστανό-φαιη ζώνη ποὺ δένεται κάτω ἀπὸ τὸ στήθος. Ἡ πολύπλοκη ἐνδυμασία συμπληρωνόταν μὲ γαλάζιο ἱμάτιο ποὺ διακρίνεται στὴν ἄκρη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, πάνω ἀπὸ τὸν κόκκινο χιτῶνα. Ὁ προφήτης εἰκονίζεται ἐλαφρὰ γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, πρὸς τὸν κεντρικὸ χῶρο τοῦ νάρθηκα, ἀλλὰ τὸ κεφάλι του στρέφεται πρὸς τὰ ἀριστερὰ καὶ μοιάζει νὰ κοιτάζει τὸν θεατῆ. Τὸ πρόσωπο δείχνει γεροντικὴ μορφή μὲ μακριὰ μύτη, στενὸ μέτωπο, λευκὰ σγουρὰ μαλλιά καὶ γένια καὶ λευκὸ μουστάκι. Μὲ τὸ ἀριστερὸ του χέρι κρατεῖ εἰλητὸ μὲ πολὺστιχη μεγαλογράμματη ἐπιγραφή, ἐνῶ τὸ δεξιὸ μὲ ἀνοιχτὴ τὴν παλάμη φαίνεται νὰ δείχνει πρὸς τὴν ἀντίστοιχη κατεύθυνση.

Ἀπὸ τὴν ἐννεάστιχη ἐπιγραφή διατηροῦνται γράμματα ποὺ ἐπιτρέπουν τὴ συμπλήρωση τοῦ κειμένου: EK [CTO]/M[ATOC] / NH[ΠΙΩΝ] / K[AI] ΘΗ//ΛΑΖΟΝ/ΤΩΝ [KA]/TH[PTI]/ CΩ [AI]/NON.

²⁴⁵ Ἑρμηνεία, 80.

²⁴⁶ VELMANS, *Tétraévangile*, 23, πίν. 9, εἰκ. 23.

Ἡ ἐπιγραφή τοῦ εἰλητοῦ (Ψαλμοὶ Η΄, 3), τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ἡ πλούσια καὶ ἐπιμελημένη ἐνδυμασία δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ εἰκονιζομένου μὲ τὸν προφητὰνακτα Δαβίδ²⁴⁷. Τὸ κείμενο τῆς ἐπιγραφῆς ἀναφέρεται στὴν *Ἑρμηνεία* γιὰ τὸ εἰλητάριο τοῦ Δαβίδ, ὅταν εἰκονίζεται «εἰς τὴν Βαῖοφόρον»²⁴⁸. Στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας ὁ Δαβίδ, ποὺ εἰκονίζεται κοντὰ στὴ Βαῖοφόρο, κρατεῖ εἰλητό μὲ τὸ ἴδιο κείμενο στὰ λατινικά²⁴⁹.

Σημειώνουμε ὅτι τὸ ἐδάφιο αὐτὸ ἀπὸ τὸν ὄγδοο ψαλμὸ ἀναφέρεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου μὲ ἀφορμὴ τὸ ἐξῆς περιστατικόν: ὁ Χριστὸς, μετὰ τὴ θριαμβικὴ εἴσοδο στὰ Ἱεροσόλυμα, τὴν ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸν Ναό, τὴ θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν καὶ τὸν ὕμνο τῶν παιδιῶν «Ὡσαννὰ τῷ υἱῷ Δαυὶδ», ὑπενθυμίζει στοὺς ἀγανακτήσαντες ἀρχιερεῖς καὶ γραμματεῖς τὸ παραπάνω χωρίο ἀπὸ τοὺς Ψαλμοὺς: *οὐδέποτε ἀνέγνωτε ὅτι ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον;* (Ματθ. κα΄, 16). Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ Δαβίδ εἰκονίζεται παραπλεύρως τοῦ δυτικοῦ τμήματος τῆς νότιας καμάρας, ὅπου παριστάνεται τὸ θαῦμα τῆς ἰάσεως τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό, τὸ ὁποῖο ἐξιστορεῖται στοὺς στίχους 14-16 τοῦ κεφ. κα΄ τοῦ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγελίου. Γιὰ τὸ θέμα γίνεται ἰδιαίτερος λόγος στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο (σελ. 136 κ.έ.).

Νότιο τόξο - Ἀνατολικὸ τμήμα

Ἡ μορφή τοῦ προφήτη σώζεται στὴ δεξιὰ πλευρὰ μέχρι κάτω ἀπὸ τὸ στήθος, ἐνῶ στὸ μέσον τοῦ κορμοῦ καὶ στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ ἡ φθορὰ εἶναι μεγαλύτερη (Πίν. 38α-β). Ὁ προφήτης φορεῖ βαθυγάλανο χιτῶνα καὶ λαδοπράσινο ἱμάτιο ποὺ τυλίγεται στὸ σῶμα του καὶ πέφτει μπροστὰ δημιουργώντας κάθετες καὶ διαγώνιες πτυχώσεις. Εἰκονίζεται μὲ ἐλαφρὰ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά, πρὸς τὸν κεντρικὸ χῶρο τοῦ νάρθηκα. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ κοντὰ στὸ σῶμα του ἐνεπίγραφο εἰλητό, ἀλλὰ τὰ περισσότερα γράμματα εἶναι ἐξίτηλα ἢ δυσδιάκριτα. Ἀπὸ τὴν ἐξάστιχη μᾶλλον ἐπιγραφή διαβάζονται μόνο τέσσερα γράμματα στὴν προτελευταία σειρά τοῦ κειμένου: *CE....EP*.

Ἡ συμπλήρωση τῆς ἐπιγραφῆς ὀδηγεῖ σὲ κείμενο ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴς Παροιμίαις (ΚΘ΄, 29: [πολλὰι θυγατέρες ἐκτίσαντο πλοῦτον· πολλὰι ἐποίησαν δύναμιν σὺ δὲ ὑπέρκει]σε

²⁴⁷ Πρβλ. τὸν Δαβίδ καὶ τοὺς ἄλλους βασιλεῖς στὸν βόρειο τροῦλλο τοῦ ἐσωνάρθηκα τῆς μονῆς τῆς Χώρας, UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, πίν. 71-78· στὸν πίν. 73 εἰκονίζεται ὁ Ἀβιά ποὺ φορεῖ ζώνη κάτω ἀπὸ τὸ στήθος, παρόμοιες δὲ ζώνες πάνω ἀπὸ κοντὸ μανδύα, ὅπως ὁ Δαβίδ τοῦ Ἀφεντικοῦ, φοροῦν ὁ Ἀνανίας καὶ ὁ Ἀζαρίας, στὸ ἴδιο, πίν. 79.

²⁴⁸ *Ἑρμηνεία*, 80.

²⁴⁹ GRAVGAARD, *Old Testament Prophecies*, 27. DEMUS, *San Marco*, I, 95.

[καὶ ὑπ]ερ[ῆρας πάσας]. Ἐπομένως ὁ εἰκονιζόμενος προφήτης ταυτίζεται μετὸν Σολομῶντα. Στὴν ταύτιση αὐτὴ συνηγορεῖ καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Δαβὶδ στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ ἴδιου τόξου.

Στὴν Ἑρμηνεία τὸ παραπάνω κείμενο ἀναφέρεται γιὰ τὸ εἰλητάριο τοῦ Σολομῶντος, ὅταν εἰκονίζεται «εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν»²⁵⁰. Στὰ μνημεῖα ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ στὸ εἰλητάριο τοῦ Σολομῶντος συνδέεται εἴτε μετὸν Εὐαγγελισμό εἴτε μετὴν βρεφοκρατούσα Παναγία: στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ ὁ Σολομῶν εἰκονίζεται δίπλα στὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ²⁵¹, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Χιλανδαρίου δίπλα στὸν ἄγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ²⁵². Στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Δοχειαρίου ὁ Σολομῶν κρατεῖ εἰλητάριο μετὴν παραπάνω ἐπιγραφή καὶ εἰκονίζεται γυρισμένος πρὸς τὴν ὄρθια βρεφοκρατούσα Παναγία ποὺ βρίσκεται στὸ μέσον τῆς παραστάσεως τοῦ Ὑμνου τῶν Χριστουγέννων²⁵³. Στὸ χειρόγραφο Διονυσίου 65, στὸ φύλλο 13α, εἰκονογραφεῖται ὁ Σολομῶν, ἐνῶ στὸ ἀπέναντι φύλλο 12β ἡ Παναγία βρεφοκρατούσα, πρὸς τὴν ὁποία εἶναι γυρισμένος ὁ προφήτης²⁵⁴. Σημειώνεται ὅτι τὸ κείμενο τοῦ στίχου 29 τῶν Παροιμιῶν εἶναι σχετικὰ μεγάλο γιὰ τὸν χώρο ποὺ διατίθεται στὸ εἰλητάριο τοῦ Ἀφεντικοῦ, καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ὑποθέτουμε ὅτι θὰ εἶχε ἀναγραφεῖ μετὰ κάποια σύντμηση, ὅπως π.χ. *πολλὰι θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν σὺ δὲ ὑπέρκεισαι καὶ ὑπερῆρας πάσας*. Ἐξάλλου, συντομευμένη ἀπόδοση τοῦ κειμένου ἀναγράφεται στὸ εἰλητάριο τοῦ Σολομῶντος τόσο στὴν Παντάνασσα, ὅσο καὶ στὸ χειρόγραφο Διονυσίου 65.

Εὐαγγελικὲς σκηνές

Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὴν Σαμαρείτιδα (Ιω. δ', 5-42)

Ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μετὰ δύο μαθητὲς, στὸ μέσον τὸ πηγᾶδι καὶ δεξιὰ ἡ Σαμαρεῖτις (Πίν. 39). Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὄρθιος, φορεῖ βαθυκόκκινο χιτῶνα μετὰ λευκὰς ἀνταύγειες καὶ γαλάζιο ἱμάτιο ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ χέρι. Κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητὸ καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ σὲ σχῆμα ὀμιλίας. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ δύο μαθητὲς μετὰ ἐκδηλῆ τὴν ἐκφραση τῆς ἀπορίας στὰ πρόσωπά τους (*ἐθαύμασαν ὅτι μετὰ γυναικὸς ἐλάλει*) (Ιω. δ', 27) (Πίν. 40 καὶ 41). Ὁ πρῶτος, μετὰ γκριζόλευκα μαλλιά καὶ γένια, μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μετὸν Πέτρο. Φορεῖ πράσινο χιτῶνα καὶ ἀνοιχτοκάστανο ἱμάτιο ποὺ

²⁵⁰ Ἑρμηνεία, 82.

²⁵¹ MILLET, *Mistra*, πίν. 139.1. MOURIKI, *Pantanassa*, 224, εἰκ. 22. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ καὶ EMMANOYHΛ, *Παντάνασσα*, 93.

²⁵² GRAVGAARD, *Old Testament Prophecies*, 85, MILLET, *Athos*, πίν. 65.1-2.

²⁵³ GRAVGAARD, *Old Testament Prophecies*, 84. MILLET, *Athos*, πίν. 246.3 καὶ 250.1.

²⁵⁴ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Α', εἰκ. 124.

ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ χέρι. Εἰκονίζεται γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐνῶ τὸ κεφάλι του στρέφεται πρὸς τὰ ἀριστερά, πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἄλλου μαθητῆ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται σχεδὸν σὲ κατατομὴ πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ φορεῖ βαθυκόκκινο ἱμάτιο μὲ λευκὲς ἀνταύγειες. Ἡ ἄκρη τοῦ λυγισμένου δεξιοῦ του χεριοῦ βγαίνει ἀπὸ τὸ ἱμάτιο καὶ φέρεται κοντὰ στὸ πρόσωπο σὲ ἐνδειξη ἐκπληξης. Ἡ ταῦτιση τοῦ μαθητῆ αὐτοῦ μὲ τὸν Ἰάκωβο θεωρεῖται πολὺ πιθανή, ἀφοῦ ἔχει τὰ ἴδια φυσιολογικὰ χαρακτηριστικὰ – καστανὰ μαλλιά καὶ ὁμοιόχρωμα κοντὰ γένια – μὲ τὸν Ἰάκωβο, ὅπως εἰκονίζεται στὴ σκηνὴ τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (βλ. σελ. 109).

Ἡ Σαμαρεῖτις φορεῖ πράσινο φόρεμα καὶ μακρὸ κόκκινο πέπλο ποὺ δένεται στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς καὶ ἐνώνεται μπροστά, στὸ ὕψος περίπου τῶν γονάτων. Σηκώνει τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι σὲ σχῆμα ὁμιλίας πρὸς τὸν Χριστὸ καὶ μὲ τὸ δεξιὸ κρατεῖ πάνω στὸ στόμιο τοῦ πηγαδιοῦ τὸ δοχεῖο μὲ τὸ σχοινί (Πίν. 40). Τὸ πηγάδι, «τὸ φρέαρ τοῦ Ἰακώβ», εἶναι κυλινδρικό καὶ ἀρκετὰ ψηλό, πάνω σὲ βαθμιδωτὴ βάση. Πίσω ἀπὸ τὸ πηγάδι, ἀνάμεσα στὸν Χριστὸ καὶ τὴ Σαμαρεῖτιδα, διακρίνονται τὰ τεῖχη τῆς πόλεως Συχάρ, ἔξω ἀπὸ τὴν ὁποία λαμβάνει χώρα ἡ σκηνή, σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο²⁵⁵. Ψηλότερα, πίσω ἀπὸ ἡμικυκλικὸ πύργο τοῦ τεῖχους, εἰκονίζονται οἱ Σαμαρεῖτες ποὺ ἔρχονται νὰ συναντήσουν τὸν Χριστό. Παριστάνονται σὲ μικρὴ κλίμακα πέντε μορφές σὲ προτομή. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα ποὺ σώζεται καλύτερα διακρίνονται δύο ἡλικιωμένοι ἄνδρες, στὴ συνέχεια ἓνας νέος, πιθανῶς μία γυναίκα, ἐνῶ τὸ πρόσωπο τῆς ἀκραίας δεξιᾶς μορφῆς ἔχει τελείως καταστραφεῖ. Ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τοὺς μαθητῆς, ὑψώνεται ἀπότομος βράχος.

Ἡ σκηνὴ διατηρεῖται γενικὰ σὲ καλὴ κατάσταση, λείπει ὅμως τὸ ἀνώτερο τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας πάνω ἀπὸ τὴ θέση ὅπου εἰκονίζεται ἡ ὁμάδα τῶν Σαμαρειτῶν. Μικρὲς διάσπαρτες φθορὲς παρατηροῦνται σὲ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τῆς παραστάσεως, ὅπως ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Πέτρου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Σαμαρεῖτιδος, στὴν ἀπόληξη τοῦ πύργου τῆς πόλεως. Μεγαλύτερη εἶναι ἡ φθορὰ στὶς μορφές τῶν Σαμαρειτῶν, μὲ ἀποτέλεσμα κάποιες ἀπὸ αὐτὲς νὰ σώζονται ἀποσπασματικά. Τὸ τμήμα ποὺ λείπει ἔχει ὕψος περίπου 0,40-0,45 μ. καὶ στὸν χῶρο αὐτὸ θὰ ὀλοκληρωνόταν πιθανότατα ἡ ἀπεικόνιση τῆς πόλεως μὲ τὰ τεῖχη.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς συναντήσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρεῖτιδα παρουσιάζει διαφορὰ παραλλαγὰς ποὺ ἀκολουθοῦν ἐν ὄλῳ ἢ ἐν μέρει τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο. Ὁ Millet διακρίνει τέσσερα ἐπεισόδια²⁵⁶:

²⁵⁵ Ἔρχεται οὖν εἰς πόλιν τῆς Σαμαρείας λεγομένην Συχάρ (Ιω. δ', 5).

²⁵⁶ MILLET, *Recherches*, 602-604.

α) Ὁ Χριστὸς μόνος συναντᾷ τὴ γυναῖκα ποὺ κρατεῖ τὸ δοχεῖο γιὰ νὰ ἀντλήσει νερὸ ἀπὸ τὸ πηγάδι.

β) Οἱ ἀπόστολοι ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὴν πόλη.

γ) Ἡ Σαμαρεῖτις ἀναγγέλλει στοὺς συμπατριῶτες της ὅτι συνάντησε τὸν Μεσσία.

δ) Οἱ Σαμαρεῖτες βγαίνουν ἀπὸ τὴν πόλη γιὰ νὰ παρακαλέσουν τὸν Χριστὸ νὰ μείνει μαζί τους.

Ἡ ἀναλυτικὴ αὐτὴ ἀπεικόνιση τῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς δὲν ἀκολουθεῖται ἐπακριβῶς στὶς παραστάσεις τοῦ θέματος, ἀλλὰ τὰ ἐπεισόδια συμπλέκονται μεταξύ τους καὶ συμπύσσονται σὲ μία, δύο ἢ τὸ πολὺ σὲ τρεῖς σκηνές. Ἔτσι, σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα εἰκονίζεται μόνον τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο μὲ τὰ δύο κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς (τὸν Χριστὸ καὶ τὴ Σαμαρεῖτιδα) ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ πηγάδι. Τὸν ἀπλὸ αὐτὸ τύπο συναντοῦμε στὸ βαπτιστήριο τῆς Νεαπόλεως²⁵⁷, στὰ χφ. Par. gr. 510²⁵⁸ καὶ Petr. gr. 105²⁵⁹, στὸ Πρωτάτο²⁶⁰, στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer²⁶¹ καὶ πιθανῶς στὴ μονὴ τῆς Χώρας²⁶². Σὲ πολλὰ μνημεῖα εἰκονίζονται ἕνας ἢ περισσότεροι μαθητὲς νὰ παρακολουθοῦν τὴ σκηνὴ ὄρθιοι πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε τὶς παραστάσεις στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν Νέο στὴ Ραβέννα²⁶³, στὸ Monreale²⁶⁴, στὸ παρεκκλήσιο «τῆς Παναγίας» στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο²⁶⁵, στὸ μοναστήρι τοῦ Mirozh στὸ Pskov²⁶⁶, στὰ χφ. ἀριθ. 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος²⁶⁷, Ἰβήρων 5²⁶⁸, Par. gr. 54²⁶⁹, στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας²⁷⁰, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ²⁷¹ καὶ στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη τῆς

²⁵⁷ MAIER, *Baptistère de Naples*, 33-34, πίν. IV.

²⁵⁸ OMONT, *Miniatures*, 24, πίν. XXXIX.

²⁵⁹ GOODSPEED, RIDDLE and WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament*, III, πίν. CXIV.

²⁶⁰ MILLET, *Athos*, πίν. 34.1.

²⁶¹ MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 39.

²⁶² Ἡ παράσταση εἶναι κατεστραμμένη κατὰ τὸ ἄκρο δεξιὸ τμήμα, ὅπου πιθανὸν νὰ εἰκονίζονταν ἕνας ἢ δύο μαθητὲς, UNDERWOOD, *Kariye Djami*, I, 135· 2, πίν. 250, 257a.

²⁶³ DEICHMANN, *Ravenna*, III, πίν. 166.

²⁶⁴ DEMUS, *Sicily*, πίν. 57A.

²⁶⁵ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Μονὴ Πάτμου*, 143-145, πίν. 8 καὶ 32.

²⁶⁶ UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 6.

²⁶⁷ ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ, *Κατάλογος μικρογραφιῶν*, Α', 230, εἰκ. 651. Ἐπίσης, CONSTANTINIDES, *Tetraevangelion*, 192-193, πίν. 79.

²⁶⁸ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 34.

²⁶⁹ OMONT, *Miniatures*, πίν. XCVI.

²⁷⁰ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, εἰκ. 22.

²⁷¹ ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 138-140, πίν. 51, 52.

Θεσσαλονίκης²⁷², στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Sopoćani²⁷³. Σπάνια εἰκονίζονται οἱ μαθητὲς νὰ ἐπιστρέφουν ἀπὸ τὴν πόλη, ὅπως στὸ Χιλανδάρη²⁷⁴ καὶ στὸ Lesnovo²⁷⁵.

Ἀπὸ τὸν 11ο αἰ. στὰ χειρόγραφα, κυρίως ὁμως στὰ παλαιολόγια μνημεῖα, συναντᾶται ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος ὅπου τὰ τέσσερα ἐπεισόδια ποὺ περιγράφει ὁ Millet συμπτύσσονται σὲ μία παράσταση ἢ σὲ δύο σκηνές: ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς καὶ οἱ μαθητὲς, στὸ μέσον τὸ πηγᾶδι, δεξιὰ ἡ Σαμαρεῖτις καὶ οἱ κάτοικοι τῆς Συχάρ ποὺ ἔρχονται νὰ προὔπαντήσουν τὸν Χριστό. Τὸν συνεπτυγμένο τύπο βρίσκουμε στὸ χφ. Διονυσίου 587²⁷⁶, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ²⁷⁷ καὶ μὲ μικρὴ παραλλαγή στὸ Ἀφεντικό. Ὁ ἀνεπτυγμένος τύπος, ὅπου ἡ Σαμαρεῖτις ἀπεικονίζεται δευτέρη φορὰ νὰ συνομιλεῖ μὲ τοὺς συμπατριῶτες τῆς, ἀπαντᾶται στὰ περισσότερα μνημεῖα, ὅπως στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας²⁷⁸, στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης²⁷⁹, στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών²⁸⁰, στὸ Ljuboten²⁸¹, στὸ Lesnovo²⁸² καὶ στὴν Dečani²⁸³. Ὁ σπάνιος τύπος, κατὰ τὸν ὅποιο σὲ τρίτο ἐπεισόδιο εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νὰ συνομιλεῖ μὲ τοὺς κατοίκους τῆς πόλεως, συναντᾶται μόνο σὲ χειρόγραφα, ὅπως στὸ Par. gr. 74²⁸⁴ καὶ στὸ Laur. VI, 23²⁸⁵.

Ἡ πόλη Συχάρ εἰκονίζεται πολλὰς φορὲς πίσω ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, εἴτε ὡς ἀρχιτεκτονικὸ βᾶθος ποὺ ὀρίζει τὴν παράσταση εἴτε στὸ δεξιὸ ἄκρο πίσω ἀπὸ τὴ Σαμαρεῖτιδα. Στὶς περιπτώσεις ποὺ περιλαμβάνονται στὴν παράσταση οἱ κάτοικοι τῆς πόλεως, τοποθετοῦνται μέσα στὰ τείχη ἢ μπροστὰ στὴν πύλη. Στὸ χφ. Ἰβήρων 5²⁸⁶, στὸ Πρωτάτο²⁸⁷,

²⁷² TSIGARIDAS, Sainte-Catherine, 161, εἰκ. 7.

²⁷³ DJURIĆ, Sopoćani, 139. ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 39.

²⁷⁴ MILLET, Athos, πίν. 77.1.

²⁷⁵ PETKOVIĆ, Peinture serbe, I, πίν. 124a. Ἐπίσης, MILLET - VELMANS, Yougoslavie, πίν. 16, εἰκ. 34, ὅπου ὁμως δὲν ἀπεικονίζεται ὅλη ἡ σκηνή. Ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση τῆς σκηνῆς, βλ. GABELIĆ, Lesnovo, εἰκ. XVIII.

²⁷⁶ Θεσσαυροὶ Ἁγίου Ὁρους, Α', εἰκ. 204.

²⁷⁷ MILLET, Mistra, πίν. 71.2. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μυστρᾶς, 43.

²⁷⁸ MILLET, Recherches, εἰκ. 623. DEMUS, San Marco, I, 122-123, εἰκ. 147.

²⁷⁹ GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, εἰκ. 21. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, Ἅγιος Εὐθύμιος, 131-135, εἰκ. 89, 90.

²⁸⁰ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μονὴ Προδρόμου, 55-57, πίν. 47.

²⁸¹ PETKOVIĆ, Peinture serbe, II, πίν. CXLIX. MILLET - VELMANS, Yougoslavie, πίν. 3, εἰκ. 8.

²⁸² GABELIĆ, Lesnovo, εἰκ. XVIII.

²⁸³ PETKOVIĆ, Dečani, II, πίν. CXCH.

²⁸⁴ OMONT, Évangiles, II, πίν. 150, 151.

²⁸⁵ VELMANS, Tétraévangile, πίν. 59, εἰκ. 275.

²⁸⁶ Βλ. ὑποσημ. 268.

²⁸⁷ Βλ. ὑποσημ. 260.

στην Περιβλεπτο της Αχρίδας²⁸⁸, στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer²⁸⁹, στὸ Χιλανδάρι²⁹⁰ καὶ στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Soročani²⁹¹ ἡ πόλη ἀπεικονίζεται σχηματικὰ χωρὶς τοὺς κατοίκους. Στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ²⁹² ἡ πόλη, μὲ μιὰ μόνο ἀνδρική μορφή μπροστὰ στὴν πύλη, ἀπεικονίζεται στὸ δεξιὸ ἄκρο. Στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο τῆς Θεσσαλονίκης²⁹³ καὶ στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών²⁹⁴ ἡ Σαμαρεῖτις παριστάνεται γιὰ δευτέρη φορὰ νὰ συνομιλεῖ μὲ τοὺς κατοίκους μπροστὰ στὴν πύλη τῆς πόλεως, δεξιά καὶ πίσω ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, ἐνῶ στὸ Ljuboten²⁹⁵ ἡ πόλη καταλαμβάνει ὅλο τὸ βάθος τῆς παραστάσεως, πλαισιώνοντας τὸ θέμα καί, ἀνάμεσα στὰ τεῖχη, ὡσὰν σὲ εἶδος ἐξώστη πάνω ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, εἰκονίζεται ἡ Σαμαρεῖτις νὰ συνομιλεῖ μὲ τοὺς κατοίκους. Ἡ παράσταση τοῦ Ἄφεντικοῦ, μὲ τοὺς κατοίκους μέσα σὲ πύργο τῆς πόλεως πάνω ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, ἀναπαράγει παρόμοιο εἰκονογραφικὸ τύπο, ἂν καὶ διαφέρει κατὰ τὸ ἀριστερὸ τμήμα ὅπου εἰκονίζεται βουνοὶ πίσω ἀπὸ τοὺς μαθητές, στοιχεῖο πὸ ἀπαντᾶται σὲ ἄλλα μνημεῖα μὲ διαφορετικὴ διαρρύθμιση τοῦ βάθους, ὅπως στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Soročani, στὸ χφ. Ἰβήρων 5 κ.ά.

Ὡς πρὸς τὴν παράσταση τῆς Σαμαρεῖτιδος, παρατηροῦμε ὅτι ὁ πέπλος πὸ δένεται στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς προσιδιάζει μόνο σὲ μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων. Πολλὲς φορὲς εἰκονίζεται ἀκάλυπτη μὲ τὰ μαλλιά ξέπλεκα, ὅπως στὰ χφ. Par. gr. 74 καὶ Διονυσίου 587, στὸ Πρωτάτο, στὴν Περιβλεπτο τῆς Αχρίδας, στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer, ἄλλες πάλι φορὲς φορεῖ ἀπλὸ ἢ κεντημένο μαντήλι, ὅπως στὰ χφ. Par. gr. 510, Laur. VI, 23, στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ. Ὁ πέπλος πὸ δένεται στὴν κορυφὴ τῆς κεφαλῆς καὶ πέφτει στὸ σῶμα συναντᾶται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό, στὴ μονὴ τῆς Χώρας, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Ljuboten, στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών, στὴν Dečani. Ἡ ἀπόδοση τοῦ

²⁸⁸ Βλ. ὑποσημ. 270.

²⁸⁹ Βλ. ὑποσημ. 261.

²⁹⁰ Βλ. ὑποσημ. 274.

²⁹¹ Βλ. ὑποσημ. 273.

²⁹² Βλ. ὑποσημ. 277.

²⁹³ Βλ. ὑποσημ. 279.

²⁹⁴ Βλ. ὑποσημ. 280. Ὁ Ξυγγόπουλος ἀναφερόμενος στὸ Ἄφεντικὸ γράφει ὅτι οἱ κάτοικοι ἐμφανίζονται «ὄπισθεν βράχων», προσεκτικὴ ὁμῶς παρατήρηση μετὰ τοὺς πρόσφατους καθαρισμοὺς δείχνει ὅτι πρόκειται γιὰ πύργο πὸ ἀποδίδεται μὲ καστανὸ χρῶμα. Μὲ τὸ ἴδιο χρῶμα ζωγραφίζεται καὶ τὸ τεῖχος τῆς πόλεως πὸ διακρίνεται πίσω ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς.

²⁹⁵ Βλ. ὑποσημ. 281.

πέπλου στο Άφεντικό χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη κομψότητα και προσδίδει στην ψηλόλιγνη μορφή της Σαμαρείτιδος εξαιρετική εὐγένεια και χάρη.

Τὸ στόμιο τοῦ πηγαδιοῦ ἔχει συνήθως σχῆμα κυλινδρικό, ὅπως ἀπεικονίζεται καὶ στο Ἄφεντικό. Σὲ μνημεῖα ὁμοῦ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀποδίδεται πολλές φορές σταυρόσχημο, ὅπως στο Πρωτάτο, στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο, στο Stago Nagoricino, στὴ Sorocani, στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών, στο Lespono, στὴν Dečani²⁹⁶.

Ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται ὄρθιος, καὶ ὁ τύπος αὐτὸς στὴ συγκεκριμένη σκηνὴ τῆς συνομιλίας μὲ τὴ Σαμαρείτιδα εἶναι ἐξαιρετικὰ σπάνιος. Ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ δὲν ἀνταποκρίνεται στὴν εὐαγγελικὴ περικοπή, ὅπου σαφῶς ἀναγράφεται: *ὁ οὖν Ἰησοῦς κεκοπιακῶς ἐκ τῆς ὁδοιπορίας ἐκαθέζετο οὕτως ἐπὶ τῇ πηγῇ* (Ιω. δ', 6). Σὲ ὅλα τὰ γνωστὰ μνημεῖα καὶ χειρόγραφα, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀναφέρθηκαν ἤδη παραπάνω, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται καθισμένος σὲ χαμηλὸ βράχο.

Ὡστόσο, παραστάσεις μὲ τὸν Χριστὸ ὄρθιο ἀπαντῶνται σὲ μνημεῖα καὶ ἔργα μικροτεχνίας τῶν παλαιοχριστιανικῶν χρόνων. Σὲ τοιχογραφίες κατακομβῶν τοῦ 2ου-4ου αἰ., ὅπως στὴν κατακόμβη τοῦ Πρετεξτάτου²⁹⁷ καὶ στὴ Νέα Κατακόμβη τῆς Via Latina²⁹⁸ (Πίν. 64β), ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὄρθιος νὰ συνομιλεῖ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα ποὺ στέκεται στὴν ἀπέναντι πλευρὰ τοῦ πηγαδιοῦ. Σὲ σειρὰ ἐλεφάντινων ἔργων μικροτεχνίας τοῦ 5ου καὶ τοῦ 6ου αἰ. βρίσκουμε ἐπίσης τὸν Χριστὸ νὰ παριστάνεται ὄρθιος στὴ συγκεκριμένη σκηνή: α) Στὴν καθέδρα τοῦ Μαξιμιανοῦ στὴ Ραβέννα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὄρθιος νὰ εὐλογεῖ τὴ Σαμαρείτιδα ποὺ στέκεται δίπλα στοῦ πηγάδι, ἐνῶ ἕνας ἀπόστολος ἀνάμεσά τους παρακολουθεῖ τὴ σκηνή²⁹⁹. β) Σὲ δίπτυχο τοῦ Μουσείου τοῦ Cambridge ὁ Χριστὸς ὄρθιος εὐλογεῖ τὴ Σαμαρείτιδα ποὺ παριστάνεται ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ πηγαδιοῦ³⁰⁰. γ) Σὲ πυξίδα τοῦ Μουσείου τοῦ Ermitage ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὄρθιος ἀνάμεσα στὴ Σαμαρείτιδα καὶ τὴ μοιχαλίδα³⁰¹. δ) Παρόμοια παράσταση συναντᾶται σὲ πυξίδα τοῦ Μουσείου τοῦ Cluny³⁰².

²⁹⁶ Στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας τὸ πηγάδι εἶναι τετράλοβο, βλ. ὑποσημ. 278. Τετράλοβο ἐπίσης εἰκονίζεται τὸ πηγάδι στοῦ εὐαγγέλιου ἀριθ. 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος (τέλη 12ου αἰ.), CONSTANTINIDES, *Tetraevangelion*, 203, ὅπου σημειώνεται ὅτι τὸ σύνθετος σχῆμα τοῦ πηγαδιοῦ στὴ σκηνὴ τῆς Σαμαρείτιδος εἶναι τὸ κυκλικό.

²⁹⁷ WILPERT, *Catacombe*, πίν. 19.

²⁹⁸ FERRUA, *Le pitture della Nuova Catacomba*, 65-66, πίν. CIII. Βλ. ἐπίσης *IEE*, ΣΤ', 530 (ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση).

²⁹⁹ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 140, πίν. 73. *Splendori di Bisanzio*, ἀριθ. 98.

³⁰⁰ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 152, πίν. 79. *Byzantium*, ἀριθ. 63.

³⁰¹ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 179, πίν. 90.

³⁰² Στὸ ἴδιο, ἀριθ. 180, πίν. 91. CAILLET, *Musée Cluny*, ἀριθ. 52. *Byzance*, ἀριθ. 30.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ, σὲ παρόμοια ἔργα, συναντοῦμε παραστάσεις μὲ τὸν Χριστὸ καθισμένο πάνω σὲ βράχο: Στὴν κατακόμβη τοῦ Ἁγίου Καλλίστου³⁰³ καὶ σὲ αὐτὴ τῶν Ἁγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου³⁰⁴ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται καθιστός. Σὲ πυξίδα τοῦ Μουσείου τοῦ Λούβρου ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ βράχο καὶ εὐλογεῖ τὴ Σαμαρείτιδα ποὺ στέκεται δίπλα στὸ πηγάδι³⁰⁵. Παρόμοια παράσταση ὑπάρχει σὲ ἐλεφάντινη πλάκα καλύμματος εὐαγγελίου τῆς Bibliothèque Nationale³⁰⁶. Καθιστός ἐπίσης εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ γνωστὰ παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα, ὅπως στὸ βαπτιστήριο τῆς Νεαπόλεως (γύρω στὸ 400)³⁰⁷, στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν Νέο στὴ Ραβέννα (μέσα 6ου αἰ.)³⁰⁸, καθὼς καὶ στὸ συριακὸ χειρόγραφο τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης (Laur. Plut. I, 56), τὸ γνωστὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ραμπουλᾶ ποὺ ἔχει γραφεῖ τὸ 586³⁰⁹.

Ὁ Baldwin Smith, ποὺ ἔχει ἐπισημάνει τὸ θέμα τῆς ἀπεικόνισεως τῶν δύο τύπων τοῦ Χριστοῦ (ὄρθιου ἢ καθιστοῦ) στὴ σκηνὴ τῆς συναντήσεως μὲ τὴ Σαμαρείτιδα³¹⁰, ὑποστηρίζει ὅτι ὁ τύπος μὲ τὸν ὄρθιο Χριστὸ ἀντιπροσωπεύει τὴν ἑλληνιστικὴ-ρωμαϊκὴ παράδοση, ἐνῶ ὁ τύπος τοῦ καθιστοῦ Χριστοῦ τις ἀνατολικὲς παραδόσεις, συριακές, παλαιστινιακές-κοπτικές καὶ βυζαντινές. Ὁ ἐν λόγω μελετητής, ποὺ εἶναι, ὅσο γνωρίζω, ὁ μόνος ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὸ θέμα, καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι μετὰ τὸν 7ο αἰ. ὁ τύπος τοῦ καθιστοῦ Χριστοῦ καθιερῶνεται στὴν ἀνατολικὴ εἰκονογραφία καὶ ἀπαντᾶται ἀργότερα καὶ στὰ ἰταλοβυζαντινὰ μνημεῖα.

Ἡ ἔρευνα σὲ μεσοβυζαντινὰ μνημεῖα καὶ χειρόγραφα ἐπιβεβαιώνει τὴν παραπάνω ἄποψη. Φαίνεται ὅμως ὅτι ὁ τύπος τοῦ ὄρθιου Χριστοῦ δὲν εἶχε παντελῶς ἐκλείψει, καθὼς τὸν βρίσκουμε πάλι σὲ ἓνα χειρόγραφο εὐαγγελιστάριο τῆς Bibliothèque Nationale, τὸ Par. Suppl. gr. 27, ποὺ χρονολογεῖται στὸν 12ο αἰ. καὶ ἀποδίδεται σὲ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Οἱ μικρογραφίες εἶναι παρασελίδες καὶ στὸ φύλλο 20, ὅπου γράφεται ἡ σχετικὴ εὐαγγελικὴ περικοπή, εἰκονίζεται στὸ ἀριστερὸ περιθώριο ὁ Χριστὸς ὄρθιος πάνω σὲ βᾶθρο, σχηματίζοντας τὴν κάθετη κεραία τοῦ ἀρχικοῦ γράμματος Τ καὶ

³⁰³ WILPERT, *Catacombe*, πίν. 29.2.

³⁰⁴ DECKERS - SEELIGER - MIETKE, *Die Katakombe*, πίν. 45b.

³⁰⁵ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 185, πίν. 93. *Byzance*, ἀριθ. 32A.

³⁰⁶ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 145, πίν. 77. *Byzance*, ἀριθ. 27.

³⁰⁷ MAIER, *Baptistère de Naples*, 33-34, πίν. IV.

³⁰⁸ DEICHMANN, *Ravenna*, III, πίν. 166.

³⁰⁹ LEROY, *Manuscrits syriaques*, 143-144, πίν. 24.2.

³¹⁰ SMITH, *Early Christian Iconography*, 204, ὅπου σημειώνεται ὅτι τὸ φαινόμενο τῆς παράλληλης ἀπεικόνισεως τοῦ Χριστοῦ ὄρθιου ἢ καθιστοῦ συναντᾶται καὶ σὲ σαρκοφάγους.

στο δεξιό ή Σαμαρείτις μπροστά στο πηγάδι³¹¹. Στη μνημειακή ζωγραφική άπεικόνιση του Χριστού ὄρθιου στη σκηνή με τη Σαμαρείτιδα ἀπαντᾶται στὸν ναὸ τοῦ Ταξιάρχη στὸ Θάρι τῆς Ρόδου (Πίν. 64γ), χρονολογημένον στὸ δεύτερο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ.³¹². Ὁ Χριστὸς ὄρθιος, συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν Πέτρο, εἰκονίζεται ἀριστερά, στὸ μέσον τὸ πηγάδι καὶ δεξιὰ ἡ Σαμαρείτις. Ἡ Μυρτάλη Ποταμιάνου, στὴ σχετικὴ μελέτη τῆς, συνδέει τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ με τὴν ἀριστοκρατικὴ τέχνη τῆς αὐτοκρατορίας τῆς Νικαίας, στὴν ἐπικυριαρχία τῆς ὁποίας ἀνήκε ἡ Ρόδος αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Τὰ παραδείγματα αὐτά, πού καὶ τὰ δύο σχετίζονται με αὐτοκρατορικὰ ἐργαστήρια, εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἐνδεικτικὰ τῆς συνεχίσεως τῆς ἀναπαραγωγῆς τοῦ τύπου, ἔστω καὶ σὲ σπάνιες περιπτώσεις. Αὐτὸ τὸν σπάνιο εἰκονογραφικὸ τύπο ἀναπαράγει καὶ ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ, χρησιμοποιώντας πιθανῶς ὡς πρότυπο κάποιον χειρόγραφο προερχόμενον ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη.

Συνοψίζοντας, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ παράσταση τῆς συνομιλίας τοῦ Χριστοῦ με τὴ Σαμαρείτιδα στὸ Ἀφεντικὸ ἀκολουθεῖ τὸν συνηθισμένο γιὰ τὰ παλαιολόγια μνημεῖα εἰκονογραφικὸν τύπον, με τὰ δύο κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, τοὺς μαθητὲς πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό, τὸ κυλινδρικὸ πηγάδι καὶ τὴν, ἔστω καὶ ἀπλοποιημένη λόγῳ ἐλλείψεως χώρου, δήλωση τῆς πόλεως Συχάρ καὶ τῶν κατοίκων τῆς πίσω ἀπὸ τὸν ἡμικυκλικὸ πύργον. Ἡ μόνη διαφορὰ ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα σύγχρονα μνημεῖα εἶναι ὅτι ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὄρθιος, στοιχεῖο πὸν ἀποτελεῖ τὸ ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸν τῆς παραστάσεως στὸ Ἀφεντικόν.

Ἀπὸ τὰ παραδείγματα πὸν ἀναφέρθηκαν, φαίνεται ὅτι τὸ θέμα τῆς συνομιλίας τοῦ Χριστοῦ με τὴ Σαμαρείτιδα ἦταν ἰδιαίτερα ἀγαπητὸν στοὺς βυζαντινοὺς καλλιτέχνες³¹³. Τὸ θέμα χρησιμοποιήθηκε καὶ σὲ χειρόγραφα ψαλτήρια γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ψαλμοῦ 35, στ. 10: *Ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ ζωῆς ἐν τῷ φωτὶ σου ὀψόμεθα φῶς.* Ἔτσι, στὸ ψαλτήριον τοῦ Χλουντὸφ (9ος αἰ.) εἰκονίζεται ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς καθιστός, στὸ μέσον τὸ πηγάδι καὶ δεξιὰ ἡ Σαμαρείτις. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἕνας μαθητὴς καὶ ἡ ἐπιγραφή: ΔΑ(Υ)Δ

³¹¹ ΟΜΟΝΤ, *Miniatures*, πίν. XCIX.1. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ παρόμοιες παρασελίδες μικρογραφίες δύο εὐαγγελισταρίων, τοῦ 12ου αἰ. ἐπίσης, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται καθιστός: στὸ χφ. ἀριθ. 692 τῆς Pierpont Morgan Library καὶ στὸ ἀριθ. 1 τῆς συλλογῆς τοῦ Dumbarton Oaks, ὅπου ὁ Χριστὸς, καθιστός, σχηματίζει τὴν κάθετη κεραία τοῦ γράμματος Τ. Βλ. ANDERSON, *Cruciform Lectionary*, εἰκ. 11 καὶ 52.

³¹² Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Στὸ Θάρι τῆς Ρόδου. Ὁ ναὸς καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Ἀθήνα 2006, 86-87, 119, πίν. 22, 70. Ἡ συγγραφέας προχωρεῖ στὴν ἀρκετὰ πειστικὴ ταύτιση μιᾶς προβληματικῆς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος στὸ Γεράκι (13ος αἰ.) με τὴν παράσταση τῆς Συνομιλίας τοῦ Χριστοῦ με τὴ Σαμαρείτιδα, ὅπου καὶ πάλι ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὄρθιος, βλ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ - ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*, 187, εἰκ. 325.

³¹³ Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος καὶ τὴ συχνὴ ἀπεικόνισή του λόγῳ τῆς συμβολικῆς σημασίας του, βλ. SCHILLER, *Ikonographie*, I, 168-169 καὶ *LChrI* 4, στ. 26-30.

ΛΕΓΕΙ ΟΤΙ Η ΠΗΓΗ ΤΗΣ ΖΩΗΣ Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)C³¹⁴. Με παρόμοιο τρόπο και την ίδια επιγραφή: ΠΗΓΗ ΖΩΗΣ Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)C συνοδεύεται ή εικονογράφηση του ίδιου ψαλμού στο ψαλτήριο 61 της άγιορειτικής μονής Παντοκράτορος, του 9ου αι. επίσης³¹⁵. Στο ψαλτήριο του Βρετανικού Μουσείου Add. 19352, του έτους 1066, οι μορφές έχουν αλλάξει θέση: άριστερα ή Σαμαρείτις, δεξιά ο Χριστός καθιστός και η επιγραφή: *ο Χ(ριστό)ς επί τη πηγή*³¹⁶.

Το Θαῦμα στην Κανὰ της Γαλιλαίας (Ιω. β', 1-10)

Ἡ σκηνή τοῦ θαύματος τῆς μετατροπῆς τοῦ ὕδατος σέ οἶνο, πού ἔλαβε χώρα κατὰ τή διάρκεια τοῦ ἐν Κανᾶ γάμου, εἰκονίζεται στή συνέχεια τῆς σκηνῆς τῆς συναντήσεως τοῦ Χριστοῦ μέ τή Σαμαρείτιδα (Πίν. 39). Ὁ διαχωρισμός τῶν δύο σκηνῶν ἐπιτυγχάνεται ἀφενός μέ τίς στάσεις τῶν μορφῶν –ή Σαμαρείτις εἶναι γυρισμένη πρὸς τὰ ἀριστερά καί δίπλα τῆς ὁ Πέτρος τοῦ θαύματος στήν Κανὰ γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ– καί ἀφετέρου μέ τὸ κάθετο τμήμα τοῦ τείχους τῆς πόλεως Συχάρ.

Ὁ Χριστός εἰκονίζεται ὄρθιος ἀνάμεσα στή μητέρα του καί ἓνα μαθητή, πού ἀπό τὰ προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ταυτίζεται μέ τὸν Πέτρο (Πίν. 42). Μέ τὸ ἀριστερό χέρι κρατεῖ τυλιγμένο εἰλητό καί μέ τὸ δεξιό εὐλογεῖ τίς ἕξι «λίθινες» ὑδρίες πού εἶναι ἀκουμπισμένες στὸ ἔδαφος. Φορεῖ κόκκινο χιτώνα καί βαθυγάλανο ἱμάτιο. Πίσω του ὁ Πέτρος, μέ γκριζοπράσινο ἱμάτιο, φέρει τὸ ἀριστερό του χέρι στὸ πρόσωπο καί παρακολουθεῖ μέ δέος τή σκηνή. Ἡ Παναγία, μέ κόκκινο μαφόριο, εἰκονίζεται σχεδὸν κατενώπιον, ἐνῶ στρέφει τὸ κεφάλι τῆς καί κοιτάζει παρακλητικά τὸν Χριστό. Οἱ τρεῖς μορφές εἶναι ἰσοῦψεῖς καί βρίσκονται πολὺ κοντὰ μεταξύ τους, μέ ἀποτέλεσμα ὁ φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ νὰ καλύπτει ἐν μέρει τοὺς φωτοστεφάνους τῆς Παναγίας καί τοῦ Πέτρου.

Πίσω ἀπὸ τίς ὑδρίες εἰκονίζονται δύο ἀνδρικές μορφές γυρισμένες πρὸς τὰ ἀριστερά, πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ Χριστοῦ (Πίν. 43). Ὁ πρῶτος εἶναι ἡλικιωμένος, ἀναφαλάντιας, μέ κοντὸ γένι, φορεῖ πράσινο μακρὸ μανδύα πού καλύπτει τὸ ἀριστερό του χέρι, ἐνῶ μέ τὸ δεξιό κρατεῖ ποτήρι πού τὸ φέρει πρὸς τὸ στόμα του κοιτάζοντας πρὸς τὸν Χριστό. Εἶναι ὁ ἀρχιτρίκλιος πού ἀναφέρεται στήν εὐαγγελικὴ περικοπὴ νὰ δοκιμάζει τὸ ὕδωρ οἶνον γεγεννημένον (Ιω. β', 9). Τὸ ποτήρι ἀποδίδεται προοπτικά σέ χρῶμα ὑπόλευκο καί σχῆμα κυλινδρικό μέ σχετικὰ ψηλὸ πόδι. Πίσω ἀπὸ τὸν ἀρχιτρίκλινο ἕνας νέος ὑπηρέτης μέ

³¹⁴ KONDAKOV, *Miniatures d'un psautier*, πίν. V. ŠČEPKINA, *Chludovskoj Psaltyri*, φ. 33.

³¹⁵ DUFRENNE, *Psautiers grecs*, 24, πίν. 6. *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὄρους*, Γ', εἰκ. 191.

³¹⁶ DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs*, 28, εἰκ. 71.

κοντό κόκκινο χιτώνα κρατεί άκουμπισμένο στον δεξιό του ώμο δοχεῖο με νερό για να γεμίσει τις ύδριες.

Η ζωγραφική επιφάνεια στο τμήμα πάνω από τα κεφάλια των μορφών έχει τελείως έκπessei. Στη διπλανή παράσταση της Σαμαρείτιδος, στην αντίστοιχη θέση, εικονίζονται οί κάτοικοι της πόλεως.

Στο σωζόμενο τμήμα της σκηνής του έν Κανᾶ γάμου απεικονίζεται μόνο τὸ θαῦμα τῆς μετατροπῆς τοῦ ὕδατος σέ οἶνο, χωρίς τὸ τραπέζι τοῦ γάμου. Ὅπως εἶναι γνωστό, στην παράσταση τοῦ πρώτου θαύματος τοῦ Χριστοῦ, πὸ συνίσταται στην άπεικόνιση τῆς εὐλογήσεως τῶν ὕδριῶν ἀπὸ τὸν Χριστὸ με τὴν κατὰ περίπτωση παρουσία καὶ ἄλλων προσώπων (τῆς Παναγίας, τῶν μαθητῶν, τοῦ ἀρχιτρικλίνου, τῶν ὑπηρετῶν), προστίθεται ἀπὸ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους τὸ συμπόσιο τοῦ γάμου. Στους παλαιολόγειους χρόνους δίνεται ιδιαίτερη ἔμφαση στὴ σκηνὴ τοῦ γαμήλιου συμποσίου, με ἀποτέλεσμα νὰ συμπτύσσεται πολλῆς φορὲς τὸ καθαυτὸ θαῦμα καὶ νὰ κυριαρχεῖ τὸ τραπέζι με τοὺς συνδαιτυμόνες³¹⁷.

Η παράσταση στο μνημεῖο μας ἀποτελεῖ ἐξαίρεση στὸν παραπάνω κανόνα καὶ τὴν ἰδιομορφία αὐτὴ ἔχει ἐπισημάνει ὁ Underwood πὸν ἀναφέρει τὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ ὡς τὸ «μοναδικὸ παράδειγμα» στο ὁποῖο παραλείπεται ἡ σκηνὴ τοῦ τραπέζι³¹⁸. Ἀλλὰ τὸ σωζόμενο τμήμα τῆς σκηνῆς καλύπτει περίπου τὸ 65% τῆς διαθέσιμης ἐπιφάνειας καὶ δὲν ὑπάρχει κανένα στοιχεῖο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στο ἄνωτερο τμήμα τῆς σκηνῆς. Μιὰ διεξοδικὴ ἀνάλυση τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος τοῦ έν Κανᾶ γάμου θὰ δώσει τὴ δυνατότητα νὰ διατυπωθοῦν ὑποθέσεις γιὰ τὴν πιθανὴ παράσταση στο κατεστραμμένο τμήμα.

Στους παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους ἡ εἰκονογραφία τοῦ έν Κανᾶ θαύματος ἔχει συμβολικὸ χαρακτῆρα καὶ περιορίζεται στην άπεικόνιση τῆς μετατροπῆς τοῦ ὕδατος σέ οἶνο. Ὁ Χριστὸς με ἓνα ραβδί ἢ με χειρονομία εὐλογίας μετατρέπει σέ κρασί τὸ νερό πὸν βρίσκεται μέσα στις ὕδριες, συνοδευόμενος ἀπὸ ἓναν ἢ περισσότερους μαθητές. Ἀπὸ τὸν 5ο αἰ. προστίθεται στὴ σκηνὴ καὶ ἡ Παναγία, τῆς ὁποίας ὁ πρωταγωνιστικὸς ρόλος στο θαῦμα ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο. Σταδιακὰ ἡ παράσταση συμπληρώνεται με τὴν άπεικόνιση ἑνὸς ἢ δύο ὑπηρετῶν πὸν κουβαλοῦν νερό γιὰ νὰ γεμίσουν τις ὕδριες, καθὼς καὶ τοῦ ἀρχιτρικλίνου πὸν δοκιμάζει τὸ νέο κρασί. Αὐτὴ εἶναι ἡ συνήθης

³¹⁷ Γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη τοῦ θέματος, βλ. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, 171-173. *LChri* 2, στ. 299-306. Ἐπίσης, UNDERWOOD, *Some Problems*, 280-285.

³¹⁸ UNDERWOOD, *Some Problems*, 284.

εικονογραφία τοῦ θέματος στὶς σαρκοφάγους³¹⁹, στὶς κατακόμβες³²⁰, στὰ ἔργα μικροτεχνίας³²¹, στὰ μνημεῖα καὶ τὰ χειρόγραφα³²².

Στὸ βαπτιστήριο τῆς Νεαπόλεως (τέλη 4ου-ἀρχὲς 5ου αἰ.) δύο ὑπηρετές ποὺ κρατοῦν ἀμφορεῖς ρίχνουν νερὸ σὲ ἕξι ὑδρίες χωρὶς τὴν παρουσία τοῦ Χριστοῦ ποὺ ὑπονοεῖται πίσω ἀπὸ μιὰ ἀνοιχτὴ πόρτα, πρὸς τὴν ὁποία ἔχουν στραμμένο τὸ βλέμμα τους οἱ ὑπηρετές³²³. Στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν Νέο τῆς Ραβέννας ἡ πολὺ φθαρμένη σκηνὴ τοῦ θαύματος συμπληρώθηκε τὸν 19ο αἰ., ἐσφαλμένα, ὡς πολλαπλασιασμός τῶν ἄρτων, ἀλλὰ ἀπὸ ἓνα παλαιὸ σχέδιο καὶ ἀπὸ τὸ σωζόμενο τμήμα τοῦ ἀρχικοῦ ψηφιδωτοῦ συμπεραίνεται ὅτι ἡ παράσταση θὰ ἀκολουθοῦσε τὸ σχῆμα μὲ τὸν Χριστὸ νὰ εὐλογεῖ τις ὑδρίες συνοδευόμενον ἀπὸ ἓνα μαθητὴ³²⁴. Στὸ συριακὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ραμπούλα (Laur. Plut. I, 56) δύο ὑπηρετές κουβαλοῦν νερὸ γιὰ τις ὑδρίες στὸ δεξιὸ περιθώριο τῆς σελίδας, ἐνῶ ἡ Παναγία μὲ τὸν Χριστὸ εἰκονίζονται στὸ ἀπέναντι ἀριστερὸ περιθώριο³²⁵.

Στὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο καθιερώνεται ὁ σύνθετος τύπος μὲ τὴν προσθήκη τοῦ γαμήλιου συμποσίου: οἱ δύο σκηνές, τοῦ θαύματος καὶ τοῦ συμποσίου, ἀπεικονίζονται ἰσότιμα, εἴτε παρατακτικὰ εἴτε σὲ κάθετη διάταξη. Σὲ τρία καππαδοκικὰ μνημεῖα τοῦ 10ου αἰ. οἱ σκηνές ἀποδίδονται διασπασμένες: στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους στὸ Susam Bairi τὸ τραπέζι τοῦ γάμου, μὲ τὴν Παναγία, τὸν Χριστὸ, δύο μαθητές, τοὺς νεονύμφους καὶ ἓναν ὑπηρετὴ, ἀπεικονίζεται στὴν ἀνώτερη ζώνη τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ἐνῶ ὁ Χριστὸς ποὺ μὲ ἓνα ραβδὶ ἀνακινεῖ τὸ νερὸ στὶς ὑδρίες, ἓνας ὑπηρετῆς ποὺ γεμίζει τις ὑδρίες μὲ νερὸ

³¹⁹ Βλ. WILPERT, *Sarcophagi*, II, 309-310, πίν. 17.2, 98.2, 111.1, 125.2, 143.3, 186.2, 218.1, 219.3. Ἐπίσης, SCHILLER, *Ikongraphie*, I, εἰκ. 464.

³²⁰ WILPERT, *Catacombe*, 277-283, πίν. 186.1. NESTORI, *Repertorio*, 51 ἀριθ. 24, 58 ἀριθ. 65.

³²¹ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 112, 119, 140, 233, πίν. 60, 63, 72, 108 ἀντίστοιχα. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, εἰκ. 466 (θύρα Ἁγίας Σαβίνας), 468 (καθέδρα Μαξιμιανοῦ), 427, 469 (ἐλεφάντινα πλακίδια).

³²² Κάποιες προσπάθειες γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ συμποσίου παραμένουν μεμονωμένες καὶ δὲν ἐπηρεάζουν τὸν εἰκονογραφικὸν τύπο. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε μιὰ τοιχογραφία τοῦ 4ου αἰ. στὴν κατακόμβη τῶν ἁγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου, ὅπου σὲ μιὰ συνήθη σκηνὴ συμποσίου («ἀγάπης») προστίθεται στὸ δεξιὸ ἄκρο ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ποὺ εὐλογεῖ τις ὑδρίες. WILPERT, *Catacombe*, 278, πίν. 57. NESTORI, *Repertorio*, 58, ἀριθ. 62. Τὸ τραπέζι τοῦ γάμου πιθανὸν νὰ εἰκονιζόταν στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Σεργίου τῆς Γάζας (6ος αἰ.), ὅπως ὑποθέτουν ὀρισμένοι μελετητὲς βασιζόμενοι στὴν περιγραφή τοῦ Χορικίου, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει τοὺς συνδαιτυμόνες καὶ τὴν Παναγία. MOREY, *East Christian Miniatures*, 66. COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, 377. Βλ. ἐπίσης, MILLET, *Recherches*, 287, σημ. 1.

³²³ MAIER, *Baptistère de Naples*, 33-34, πίν. II καὶ IV.

³²⁴ DEICHMANN, *Ravenna*, I, 176· III, πίν. 154.

³²⁵ LEROY, *Manuscripts syriaques*, 142-143, πίν. 23.2. SCHILLER, *Ikongraphie*, εἰκ. 467.

και ο αρχιτρίκλιнос που κρατει το ποτηρι για να δοκιμασει το νεο κρασι παριστανονται ως συνεχόμενη σκηνη στην αμέσως κατώτερη ζώνη³²⁶. Στο Göreme, στην Παλαιά Εκκλησία του Αγίου Βασιλείου (Toqali 1), το τραπέζι του γάμου με τον Χριστό, ένα μαθητή και τους νεονύμφους απεικονίζεται στο νότιο τμήμα της καμάρας και αντικριστά, στο βόρειο τμήμα, ή εὐλόγηση τῶν ὕδριων ἀπὸ τὸν Χριστό, ἕνας ὑπηρέτης και ο αρχιτρίκλιнос³²⁷. Στη Νέα Εκκλησία (Toqali 2) οι σκηνές παρατάσσονται ως ἑξῆς: στο ἀνατολικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου παριστανονται καθισμένοι στο τραπέζι ο Χριστός, ἡ Παναγία και τέσσερις μαθητές, πίσω ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἰκονίζεται, για δεύτερη φορά, ο Χριστός να εὐλογεῖ τις ὕδριες που ἔχουν ἀπεικονιστεῖ στὸν συνεχόμενο ἀνατολικὸ τοῖχο μαζί με τὸν ὑπηρέτη και τὸν ἀρχιτρίκλινο³²⁸.

Στην Αγία Σοφία τοῦ Κιέβου το τραπέζι τοῦ γάμου με τὸν Χριστό και τοὺς συνδαιτυμόνες εἰκονίζεται σε ψηλότερη ζώνη και στην αμέσως κατώτερη ο Χριστός συνοδευόμενος ἀπὸ ἕνα μαθητή εὐλογεῖ τις ὕδριες μπροστά στη δεόμενη Παναγία, ἐνῶ ἀριστερά ἕνας ὑπηρέτης ἀντλεῖ νερό ἀπὸ ἕνα πηγάδι και ἕνας ἄλλος παρακολουθεῖ τὴ σκηνη³²⁹.

Στὰ μεσοβυζαντινὰ χειρόγραφα Petr. gr. 21 (10ος αἰ.)³³⁰ και Πάρμας 5 (τέλη 11ου αἰ.)³³¹ οι δύο σκηνές ἀπεικονίζονται σε κάθετη διάταξη με το τραπέζι τοῦ γάμου στην ἐπάνω ζώνη και τὴν εὐλόγηση τῶν ὕδριων στην κατώτερη. Ο Χριστός εἰκονίζεται και στις δύο σκηνές, ἐνῶ ποικίλλει ο ἀριθμὸς τῶν προσώπων που συμπληρώνουν τὴν εἰκονογραφία: στο πρῶτο χειρόγραφο ἐπτά μορφές πάνω και πέντε κάτω με τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τὸν ἀρχιτρίκλινο και ἕναν ὑπηρέτη σε διπλὴ ἀπεικόνιση· στο δεύτερο χειρόγραφο, στο κάτω τμήμα ἡ παράσταση εἶναι πολυπρόσωπη, ἀφοῦ ὄμιλος μαθητῶν συνωστίζεται στο ἀριστερὸ ἄκρο, ἐνῶ ἡ σκηνη τοῦ τραπεζιοῦ εἶναι συνεπτυγμένη με τὸν Χριστό και τρεῖς συνδαιτυμόνες.

Στὰ γνωστὰ χειρόγραφα εὐαγγέλια Par. gr. 74³³² και Laur. VI, 23³³³ οι σκηνές παρατάσσονται: το τραπέζι τοῦ γάμου με τοὺς συνδαιτυμόνες στο δεξιὸ τμήμα τῆς σκηνης, οι ὕδριες με τοὺς ὑπηρέτες στο ἀριστερὸ και ο Χριστός, που εἰκονίζεται μόνο μία φορά

³²⁶ JERPHANION, *Cappadoce*, II, 36-III, πίν.148. Για τὴ θέση τῶν σκηνῶν βλ. RESTLE, *Asia Minor*, III, σχέδ. XXXVI, θέσεις CII-CIII.

³²⁷ JERPHANION, *Cappadoce*, I, 276-277, πίν. 65.2 και 66.1. EPSTEIN, *Toqali*, 63, εἰκ. 27, 28.

³²⁸ JERPHANION, *Cappadoce*, I, 337-338, πίν. 73.1 και 77.3. EPSTEIN, *Toqali*, 71, εἰκ. 73, 74.

³²⁹ LAZAREV, *Old Russians Murals*, 232, εἰκ. 10. LAZAREV, *Novyye dannyye*, εἰκ. 6.

³³⁰ MOREY, *East Christian Miniatures*, 65-67, εἰκ. 76. LAZAREV, *Novyye dannyye*, εἰκ. 7.

³³¹ LAZAREV, *Novyye dannyye*, εἰκ. 8. LAZAREV, *Storia*, εἰκ. 241.

³³² OMONT, *Évangiles*, II, πίν. 147.

³³³ VELMANS, *Tétraévangile*, 48, εἰκ. 271.

καθισμένος στην άριστερή άκρη του τραπεζιού, εύλογεῖ τις ύδριες, συμμετέχοντας έτσι και στις δύο σκηνές.

Από τον 12ο αἰ. γενικεύεται ἡ παρατακτικὴ ἀπεικόνιση τῶν δύο σκηνῶν, ἀνεξάρτητα ἂν ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται καὶ στὰ δύο ἐπεισόδια ἢ μόνο στὸ τραπέζι τοῦ γάμου. Συνηθέστερος εἶναι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸν Χριστὸ καὶ στὰ δύο ἐπεισόδια: καθισμένος στὴν κεφαλὴ τοῦ τραπεζιού συμμετέχει στὸ συμπόσιο καὶ ὄρθιος, μόνος ἢ μὲ τὴν παρουσία τῆς μητέρας του, εύλογεῖ τις ύδριες στὶς ὁποῖες ρίχνουν νερὸ οἱ ὑπηρέτες. Τὸν τύπο αὐτὸ συναντοῦμε σὲ διάφορες παραλλαγές (ἀριστερὰ τὸ τραπέζι - δεξιὰ τὸ θαῦμα ἢ ἀντίστροφα) στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιά τῆς Ἀττικῆς³³⁴, στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Τραπεζοῦντος³³⁵, στὸ χφ. Ἰβήρων 5³³⁶, στὴν Gračanica³³⁷, στὸ Ljuboten³³⁸, στὴν Dečani³³⁹, στὴν Curtea de Argeș³⁴⁰. Στὰ παραδείγματα ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μόνο μία φορά, παριστάνεται καθισμένος στὸ τραπέζι νὰ εύλογεῖ τις ύδριες πού εἴτε βρίσκονται μπροστά του, ὅπως στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά³⁴¹, εἴτε στὸ ἄλλο ἄκρο τῆς σκηνῆς, ὅπως στὸ Monreale³⁴² καὶ στὸ Kalenić³⁴³.

Σπανιότερα παραλείπεται ἡ σκηνὴ τοῦ θαύματος καὶ δίνεται ἔμφαση στὸ τραπέζι τοῦ γάμου, ὅπως στὰ χφ. Petr. gr. 105³⁴⁴ καὶ Chicago 2400³⁴⁵ καὶ ἰδιαίτερα στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer³⁴⁶, ὅπου ἡ σκηνὴ τοῦ τραπεζιού εἶναι ἐκτεταμένη καὶ ἐξαιρετικὰ πολυπρόσωπη, μὲ τὸν Χριστὸ νὰ εἰκονίζεται σχεδὸν ἀπομονωμένος στὸ ἀριστερὸ ἄκρο καὶ νὰ συνομιλεῖ μὲ τὴν Παναγία πού στέκεται δίπλα του.

Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ³⁴⁷ σώζεται μόνο ἡ σκηνὴ τοῦ τραπεζιού, ἐνῶ ἡ σκηνὴ

³³⁴ ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Ὁμορφὴ Ἐκκλησιά*, 22-26, πίν. 4, 5β, 6.

³³⁵ TALBOT RICE, *Hagia Sophia*, 139-140, εἰκ. 101.

³³⁶ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 38.

³³⁷ PETKOVIĆ, *Peinture serbe*, I, πίν. 49a. ŽIVKOVIĆ, *Gračanica*, σχέδ. III, Côté Occidentale, ἀριθ. 3.

³³⁸ MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 3, εἰκ. 7 καὶ 8.

³³⁹ PETKOVIĆ, *Dečani*, II, πίν. CCXIV. UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 21.

³⁴⁰ UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 17.

³⁴¹ MILLET, *Mistra*, πίν. 75.4. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 37.

³⁴² DEMUS, *Sicily*, εἰκ. 66A.

³⁴³ PETKOVIĆ, *Peinture serbe*, I, πίν. 153b. ŽIVKOVIĆ, *Kalenić*, 14.

³⁴⁴ COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, 374-379, πίν. CXVI.

³⁴⁵ GOODSPEED, RIDDLE and WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament*, III, 212-214, I, φύλλο 87b. Ἡ σκηνὴ τοῦ τραπεζιού ἀπεικονίζεται στὸ φύλλο πού ἀρχίζει τὸ κείμενο τῆς σχετικῆς περικοπῆς, ἐνῶ ἡ συνέχεια τοῦ κειμένου ἦταν γραμμένη σὲ φύλλο πού ἔχει χαθεῖ, καὶ ὁ Willoughby ὑποστηρίζει ὅτι σὲ αὐτὸ εἰκονίζόταν καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ θαύματος, στὸ ἴδιο, III, 316-317.

³⁴⁶ HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Monumentalmalerei*, εἰκ. 242. UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 20.

³⁴⁷ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 136-138, πίν. 50.

τοῦ θαύματος πιθανόν νὰ ἦταν ζωγραφισμένη στὸν συνεχόμενο, κατεστραμμένο σήμε-
ρα, ἀνατολικὸ τοῖχο, ὅπου θὰ εἰκονίζοταν μᾶλλον καὶ πάλι ὁ Χριστός, ὅπως μπορεῖ νὰ
ὑποθέσει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη τῆς Θεσσαλονί-
κης, στὴν ὁποία σώζεται μόνο τὸ θαῦμα μὲ τὸν Χριστό, τὶς ὑδρίες καὶ ἓναν ὑπρέτη, ἐνῶ
ἡ σκηνὴ τοῦ τραπεζιοῦ ἔχει καταστραφεῖ³⁴⁸.

Στὴ μονὴ τῆς Χώρας³⁴⁹ ἀπεικονίζονται καὶ τὰ δύο ἐπεισόδια ἀλλὰ ἡ σκηνὴ τοῦ τραπε-
ζιοῦ εἶναι σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ κατεστραμμένη: σώζονται τμήματα ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ
τραπεζιοῦ, ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ καὶ ἴσως τοῦ Πέτρου. Ὁ Underwood συμπληρώ-
νει τὴ σκηνὴ βασιζόμενος στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἴδιου θέματος στὴν Curtea de Arges πού
ἀποτελεῖ, κατὰ τὴ γνώμη του, πιστὸ ἀντίγραφο τῆς παραστάσεως στὴ μονὴ τῆς Χώρας³⁵⁰.
Κατὰ εὐτυχῆ συγκυρία στὸ κωνσταντινουπολιτικὸ μνημεῖο ἡ σκηνὴ τῆς μετατροπῆς τοῦ
ὑδατος σὲ οἶνο ἔχει διατηρηθεῖ σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Στὰ ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ
Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ τὴ μητέρα του καὶ δύο μαθητές, τὸν Πέτρο καὶ τὸν Ἰωάννη.
Στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς σκηνῆς ὁ ἀρχιτρίκλιος κρατεῖ ποτήρι πού τὸ προσφέρει στὸν Χρι-
στό, ἐνῶ δύο ὑπρέτες κουβαλοῦν νερὸ καὶ γεμίζουν τὶς ὑδρίες (Πίν. 66α). Πίσω τους
ἀπεικονίζεται τεῖχος πόλεως πού ἀπολήγει σὲ περίπλοκο ἀρχιτεκτόνημα. Στὸ Ἄφεντικὸ
παριστάνεται ὁ Χριστὸς μὲ τὴν Παναγία καὶ τὸν Πέτρο στὰ ἀριστερὰ καὶ ἀπέναντί του
ὁ ἀρχιτρίκλιος πού κρατεῖ ποτήρι καὶ ἓνας ὑπρέτης πού κουβαλᾷ νερὸ γιὰ τὶς ὑδρίες.
Ἡ παράσταση ἔχει περίπου τὴν ἴδια διάταξη καὶ στὰ δύο μνημεῖα, καὶ θὰ μπορούσε νὰ
ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς μετατροπῆς τοῦ ὑδατος σὲ οἶνο στὸ Ἄφεντικὸ ἀποτελεῖ
σύντηξη τῆς ἀντίστοιχης στὴ μονὴ τῆς Χώρας, μὲ τὴν παράλειψη τοῦ δεύτερου μαθητῆ
(τοῦ Ἰωάννη) καὶ τοῦ δεύτερου ὑπρέτη. Σημειώνεται μόνο ὅτι ὁ ἀρχιτρίκλιος στὸ
Ἄφεντικὸ κρατεῖ τὸ ποτήρι κοντὰ στὸ στόμα του γιὰ νὰ δοκιμάσει τὸ νέο κρασί, ἐνῶ στὴ
μονὴ τῆς Χώρας προσφέρει τὸ ποτήρι στὸν Χριστό. Ἡ οὐσιαστικὴ ὁμως διαφοροποίη-
ση τῆς παραστάσεως τοῦ Ἄφεντικοῦ ἐστιάζεται, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, στὴν παράλει-
ψη ἀπεικόνισεως τῆς σκηνῆς τοῦ συμποσίου, ἐκτὸς ἂν ὑποτεθεῖ ὅτι στὸ κατεστραμμένο
ἐπάνω τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ὑπῆρχε συνεπτυγμένη σκηνὴ τραπεζιοῦ.

Ἡ κάθετη διάταξη τῶν δύο σκηνῶν, μὲ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου στὴν ἀνώτερη θέση καὶ
τὸ θαῦμα στὴν κατώτερη, ἔχει ἐντοπιστεῖ, ὅπως εἶδαμε, σὲ μνημεῖα καὶ χειρόγραφα τοῦ
10ου καὶ τοῦ 11ου αἰ. Ἡ παράδοση αὐτὴ συνεχίζεται σὲ περιφερειακὰ ἔργα καὶ στοὺς
ἐπόμενους αἰῶνες. Ἔτσι στὴν τράπεζα τῆς γεωργιανῆς μονῆς Pertubani (ἀρχὲς 13ου αἰ.)

³⁴⁸ Στὸ ἴδιο, 137. Βλ. ἐπίσης, TSIGARIDAS, *Sainte-Catherine*, 161, εἰκ. 4.

³⁴⁹ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 117-120· 2, πίν. 228-236.

³⁵⁰ UNDERWOOD, *Some Problems*, 280-285.

οι δύο σκηνές απεικονίζονται σε επάλληλες συνεχόμενες ζώνες³⁵¹, όπως περίπου στην Άγια Σοφία του Κιέβου³⁵². Σε δύο συριακά χειρόγραφα, τὸ Vat. Syr. 559³⁵³ καὶ τὸ Brit. Mus. Add. 7170³⁵⁴, χρονολογημένα στὸ 1220, ἡ σκηνὴ τοῦ θαύματος στὸ κάτω τμήμα μὲ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τὸν ἀρχιτρίκλινο ποὺ δοκιμάζει τὸ νέο κρασί καὶ δύο ὑπηρέτες ποὺ ρίχνουν νερὸ στὶς ὑδρίες, συμπληρώνεται στὸ ἐπάνω τμήμα μὲ τὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι ὅπου κάθονται ὁ Χριστός, ἡ Παναγία, ὁ γαμπρὸς καὶ ὁ ἀρχιτρίκλινος στὸν ὁποῖο προσφέρει ποτήρι ἕνας ὑπηρέτης. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος φαίνεται ὅτι εἶναι κανόνας γιὰ τὰ ἀρμενικὰ χειρόγραφα τοῦ 14ου αἰ., ὅπως σημειώνει ὁ Mathews μὲ ἀφορμὴ ἕνα εὐαγγέλιο (U.C.L.A. gospel) ποὺ χρονολογεῖται στὸ 1300-1307: ὁ Χριστός, ἡ Παναγία, οἱ νεόνυμφοι καὶ ὁ ἀρχιτρίκλινος κάθονται στὸ τραπέζι, ἐνῶ κάτω οἱ ὑπηρέτες γεμίζουν τὶς ὑδρίες καὶ τέσσερις μαθητὲς παρίστανται ὡς μάρτυρες τοῦ θαύματος³⁵⁵.

Ἡ παράδοση τῆς κάθετης διατάξεως τῶν δύο σκηνῶν ἴσως νὰ μὴν εἶχε τελειῶς ξεχαστεῖ καὶ στὰ ἐργαστήρια τῆς Πρωτεύουσας. Στὸν κώδικα A76 τῆς ἀγιορειτικῆς μονῆς τῆς Μεγίστης Λαύρας, ποὺ χρονολογεῖται γύρω στὸ 1300 καὶ ἀποδίδεται σὲ ἐργαστήριο τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἔχει ἀπεικονιστεῖ μόνο τὸ θαῦμα³⁵⁶: Ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ ἕνα μαθητὴ εὐλογεῖ τὶς ὑδρίες, πίσω ἀπὸ τὶς ὁποῖες στέκονται δύο ὑπηρέτες. Ὁ ἕνας ἀπὸ αὐτοὺς προσφέρει ποτήρι στὸν Χριστό, ἐνῶ στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ἀδιάγνωστη ἀνδρική, νεανικὴ μορφή (Πίν. 66β). Ὁ Weitzmann διατυπώνει τὴν ἄποψη ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ὡς πρότυπο τὸν τύπο τῆς ὀλοσέλιδης κάθετης διατάξεως τῶν δύο ἐπεισοδίων, ὅπως στὸ εὐαγγελιστάριο Petr. gr. 21³⁵⁷, ἀλλὰ παρέλειψε τὴ σκηνὴ τοῦ τραπέζιου λόγῳ ἐλλείψεως χώρου³⁵⁸.

Ἡ περίπτωση τοῦ χειρογράφου τῆς Λαύρας θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελέσει σημεῖο

³⁵¹ Volskaia, *Peintures murales*, 164, πίν. 8, 30, 41, 42.

³⁵² Βλ. ὑπόσημ. 329.

³⁵³ Leroy, *Manuscrits syriaques*, 286-287, πίν. 82.2.

³⁵⁴ Στὸ ἴδιο, 305, πίν. 82.1.

³⁵⁵ Mathews - Sanjian, *Armenian Gospel Iconography*, 2, 147-149, πίν. 469.

³⁵⁶ Weitzmann, *Fourteenth-century Gospel Book*, 98-100, εἰκ. 8. Belting, *Illuminierte Buch*, 11 σημ. 32. *Illuminated Greek Manuscripts*, 187, εἰκ. 97. *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Γ', εἰκ. 43.

³⁵⁷ Βλ. ὑπόσημ. 330.

³⁵⁸ Ἡ παράσταση δὲν εἰκονίζεται μαζὶ μὲ τὸ κείμενο τῆς σχετικῆς περικοπῆς, ἀλλὰ στὸ κάτω μισό τῆς σελίδας στὴν ὁποία τελειώνει τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου. Αὐτὴ ἡ λάθος τοποθέτηση τῆς μικρογραφίας προδίδει, κατὰ τὸν Weitzmann, ἐπίδραση ἀπὸ εἰκονογραφημένα εὐαγγελιστάρια, Weitzmann, *Fourteenth-century Gospel Book*, 99-100. Ὁ Γαλάβαρης ταυτίζει τὴ δεξιὰ εἰκονιζόμενη ἀνδρική μορφή μὲ τὸν ἀρχιτρίκλινο, Γαλαβαρής, *Ζωγραφικὴ χειρογράφων*, 258, εἰκ. 209.

αναφορᾶς γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ. Τὸ γεγονός δηλαδὴ ὅτι σὲ ἓνα παλαιολόγιο χειρόγραφο, ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Πρωτεύουσας, ἀπεικονίζεται μόνο τὸ θαῦμα, εἶναι μία ἔνδειξη ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ δὲν ἀποτελεῖ ἓνα ἅπαξ γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς. Ἡ ἄποψη πάλι τοῦ Weitzmann ὅτι στὸ χειρόγραφο θὰ εἰκονίζονταν τὰ δύο ἐπεισόδια σὲ κάθετη διάταξη, δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεση ὅτι στὸ κατεστραμμένο ἐπάνω τμήμα τῆς παραστάσεως τοῦ Ἀφεντικοῦ μπορεῖ νὰ ἀπεικονίζονταν συνεπτυγμένη ἢ σκηνὴ τοῦ τραπεζιοῦ.

Γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὴ διερεύνηση τῶν δύο ὡς ἄνω ὑποθέσεων θὰ πρέπει καταρχὴν νὰ ἀναφερθοῦμε στὰ δεδομένα: Ἡ ἐπιφάνεια ποὺ ἔχει διατεθεῖ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ συγκεκριμένου θέματος ἔχει ὕψος 1,96 μ. Τὸ σωζόμενο τμήμα ἔχει μέγιστο ὕψος 1,33 μ. στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς σκηνῆς καὶ ἐλάχιστο 1,20 μ. στὸ ἀριστερό. Ἐπομένως, ὁ διαθέσιμος χώρος γιὰ τὴν πιθανὴ ἀπεικόνιση τοῦ τραπεζιοῦ εἶναι 0,63-0,76 μ., ποὺ ἀναλογεῖ στὸ 32-38% τοῦ συνολικοῦ ὕψους, ἐνῶ τὸ σωζόμενο τμήμα καλύπτει τὸ 62-68% τῆς ἐπιφάνειας. Τὰ δεδομένα αὐτὰ ὀδηγοῦν στὴ διαπίστωση ὅτι ἡ σκηνὴ τοῦ τραπεζιοῦ, ἂν εἰκονίζονταν, θὰ ἦταν αἰσθητὰ μικρότερη ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ θαύματος. Ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχουν ἀντίστοιχες παραστάσεις ἀκριβῶς κάθετης διατάξεως τῶν σκηνῶν σὲ μνημεῖα ἀλλὰ μόνο σὲ χειρόγραφα, ὅπου οἱ δύο σκηνὲς κατανέμονται ἰσομερῶς (Petr. gr. 21, Πάρμας 5), ἡ ὑποστήριξη αὐτῆς τῆς ὑποθέσεως συναντᾷ δυσκολίες. Δεδομένου ὅμως ὅτι οἱ μορφὲς στὸ τραπέζι εἰκονίζονται καθιστὲς σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θαῦμα, ὅπου παριστάνονται ὄρθιες, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ ἐντελῶς ἡ περίπτωση τῆς ἀπεικόνισεως τοῦ τραπεζιοῦ μὲ λίγα πρόσωπα σὲ μικρότερη κλίμακα στὴν ἐπιφάνεια τῶν περίπου 70 ἐκ.

Σημειώνεται ὅτι στὶς ἄλλες σκηνὲς τοῦ νάρθηκα τὸ ἀνώτερο τμήμα τῆς παραστάσεως ἄλλοτε καλύπτεται μὲ σχετικὰ ψηλὰ ἀρχιτεκτονήματα, ὅπως στὴ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου καὶ στὴ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό (Πίν. 46 καὶ 59), καὶ ἄλλοτε τὸ θέμα ἀναπτύσσεται σὲ ὅλο τὸ ὕψος τῆς διαθέσιμης ἐπιφάνειας, ὅπως στὴ σκηνὴ τῆς Σαμαρείτιδος καὶ τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδᾶ. Στὴ δευτέρη περίπτωση παρατηροῦμε ὅτι στὸ ἐπάνω μέρος ἀπεικονίζονται δευτερεύοντα ἐπεισόδια, συμπληρωματικὰ τοῦ κυρίως θέματος ποὺ παριστάνεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο: στὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος πάνω εἰκονίζονται οἱ κάτοικοι τῆς Συχάρ, ἐνῶ στὸ θαῦμα τῆς κολυμβήθρας τῆς Βηθεσδᾶ παριστάνεται ἡ στοὰ μὲ τοὺς ἀσθενεῖς (Πίν. 40 καὶ 50). Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ὀδηγεῖ στὴ σκέψη ὅτι, καὶ ἂν ἀκόμη εἶχε ἀπεικονιστεῖ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου, θὰ εἶχε συμπληρωματικὸ χαρακτῆρα σὲ σχέση μὲ τὸ θαῦμα, τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὸ κυρίαρχο θέμα τῆς παραστάσεως. Αὐτὴ ἡ συλλογιστικὴ ὀδηγεῖ στὴ δευτέρη ἀπὸ τὶς ὑποθέσεις ποὺ ἔχουμε θέσει, ὅτι δηλαδὴ στὸ Ἀφεντικὸ ἀπεικονίζεται μόνο τὸ θαῦμα τῆς μετατροπῆς τοῦ ὕδατος σὲ οἶνο καὶ παραλείπεται τελείως τὸ τραπέζι τοῦ γάμου. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ὁ χώρος πίσω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν μορφῶν θὰ συμπληρωνόταν μὲ ψηλὰ οἰκοδομήματα,

παρόμοια ἴσως μὲ αὐτὰ ποὺ ἀπεικονίζονται πίσω ἀπὸ τὶς μορφές στὴν ἀπέναντι σκηνὴ τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου ἢ μὲ τὰ οἰκοδομήματα τῆς ἀντίστοιχης σκηνῆς στὴ μονὴ τῆς Χώρας (Πίν. 66α).

Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε καταλήγουμε στὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

1. Ἡ παράσταση τοῦ θαύματος τῆς Κανᾶ στὸ Ἀφεντικὸ δὲν ἀκολουθεῖ τὴ συνήθη εἰκονογραφία τῶν παλαιολόγειων χρόνων. Εἴτε δηλαδὴ εἰκονίζεται μόνο τὸ θαῦμα εἴτε ὑπῆρχαν καὶ οἱ δύο σκηνές –θαῦμα καὶ τραπέζι γάμου– σὲ κάθετη διάταξη, θὰ πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε σὲ ἔργα προηγούμενων ἐποχῶν. Τὸ θαῦμα μόνο του συναντᾶται σὲ ἔργα τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου (σὲ πρωτογενῆ βέβαια μορφή), ἐνῶ ἡ κάθετη διάταξη συνηθίζεται στοὺς μεσοβυζαντινοὺς χρόνους. Μοναδικὴ ἐξαιρέση, ὅσο γνωρίζω, ἀποτελεῖ τὸ παλαιολόγειο χειρόγραφο Α76 τῆς Μεγίστης Λαύρας μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος μόνο καὶ τὴν πιθανὴ πρόθεση τῆς προσθήκης τοῦ τραπεζιοῦ σὲ κάθετη διάταξη, σύμφωνα μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Weitzmann.

2. Ἡ σωζόμενη σκηνὴ τοῦ θαύματος μὲ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, ἓνα μαθητὴ, τὸν ἀρχιτρίκλινο καὶ ἓναν ὑπηρέτη πλησιάζει εἰκονογραφικὰ στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τῆς μονῆς τῆς Χώρας, ἐνῶ στὰ ἄλλα παλαιολόγια μνημεῖα ἡ σκηνὴ αὐτὴ ἔχει περιορισμένο ἀριθμὸ προσώπων: ὁ Χριστός, οἱ ὑπηρέτες καὶ κατὰ περίπτωσιν ἡ Παναγία, χωρὶς τὴν παρουσία τοῦ ἀρχιτρίκλινου, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται μόνο στὴν ἀνεπτυγμένη σκηνὴ τοῦ συμποσίου (Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Ἀττικῆς, χφ. Ἰβήρων 5, Gračanica, Dečani)³⁵⁹. Ἀντίθετα, στὰ καππαδοκικὰ μνημεῖα ὁ ἀρχιτρίκλιнос εἰκονίζεται μόνο στὴ σκηνὴ τοῦ θαύματος, τὸ ἴδιο καὶ στὸ εὐαγγέλιο τῆς Πάρμας, ἐνῶ στὸ χειρόγραφο τῆς Πετροπούλεως εἰκονίζεται καὶ στὰ δύο ἐπεισόδια³⁶⁰.

3. Τὸ συμπέρασμα ποὺ μπορεῖ νὰ διατυπωθεῖ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ θαύματος τῆς Κανᾶ στὸ Ἀφεντικὸ εἶναι ὅτι στὴ σωζόμενη σκηνή, μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν προσώπων ποὺ ἔχουν οὐσιαστικὸ ρόλο στὸ γεγονός, διαφαίνεται ἡ πρόθεση νὰ τονιστεῖ τὸ θαῦμα αὐτὸ καθαυτὸ, ἐνῶ τὸ τραπέζι τοῦ γάμου εἶναι δευτερεύον ἢ παρέλκει.

Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὁ γάμος στὴν Κανὰ συνδέεται συμβολικὰ μὲ τὸ μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας³⁶¹ καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ τραπεζιοῦ τοῦ γάμου ἐνισχύει αὐτὸ τὸν συμβολισμό, καθὼς παραβάλλεται μὲ τὸ τραπέζι τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου³⁶². Ἀλλά, ὅπως θὰ ἀναλυθεῖ στὸ κεφάλαιο «Ἑρμηνεῖα τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος» (σελ. 153-154), στὸ θαῦμα τῆς

³⁵⁹ Βλ. ὑποσημ. 334, 336, 337, 339 ἀντίστοιχα.

³⁶⁰ Βλ. ὑποσημ. 326, 327, 328, 331, 330 ἀντίστοιχα.

³⁶¹ UNDERWOOD, Some Problems, 264-267.

³⁶² Στὸ ἴδιο, 283.

Κανᾶ συνυπάρχουν οἱ συμβολισμοὶ τοῦ ἑξαγιτισμοῦ τῆς Θείας Εὐχαριστίας μὲ αὐτοὺς τοῦ Βαπτίσματος καὶ τοῦ Ἁγιασμοῦ. Μὲ τὸν δεύτερο αὐτὸ συμβολισμό συνδέεται ἡ παράσταση τοῦ θαύματος σὲ ἓνα λειτουργικὸ εἰλητὸ τοῦ 10ου αἰ., τὸ ὁποῖο περιέχει τὴν Ἀκολουθία τοῦ Ἁγιασμοῦ καὶ τῆς Βαπτίσεως³⁶³. Ἀνάμεσα στὶς σχετικὲς μὲ τὸ κείμενο παραστάσεις ἀπεικονίζεται τὸ θαῦμα στὴν Κανὰ ὡς ἐξῆς: Ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ δύο μαθητὲς εὐλογεῖ τὶς ἑξὶ ὑδρίες, ἡ Παναγία στέκεται δεομένη, οἱ νεόνυμφοι παρακολουθοῦν τὴ σκηνή, ὁ ἀρχιτρίκλιнос δοκιμάζει τὸ νέο κρασί, ἐνῶ δίπλα του ἓνας γενειοφόρος ἄνδρας δίνει ἐντολὲς σὲ τρεῖς ὑπηρέτες ποὺ κουβαλοῦν νερὸ καὶ γεμίζουν τὶς ὑδρίες³⁶⁴.

Ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ μὲ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, ἓνα μαθητὴ, τὸν ἀρχιτρίκλινο καὶ τὸν ὑπηρέτη ποὺ γεμίζει τὶς ὑδρίες, πιθανὸν νὰ ἀποτελεῖ μιὰ συνεπτυγμένη παραλλαγή αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου μὲ ἀντίστοιχο συμβολικὸ χαρακτήρα.

Ἡ Θεραπεία τοῦ ὑδρωπικοῦ (Λουκ. ιδ', 1-6)

Τὸ μεγαλύτερο τμῆμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς σκηνῆς ἔχει καταστραφεῖ. Στὸ σωζόμενο τμῆμα, ἀριστερὰ εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μὲ κόκκινο χιτῶνα καὶ βαθυγάλο ἱμάτιο. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ τὸν ὑδρωπικὸ ποὺ στέκεται ἀπέναντί του (Πίν. 44). Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ διατηροῦνται τμῆματα πράσινου καὶ καστανοῦ ὑφάσματος ποὺ ἀνήκουν στὴ μορφή ἑνὸς μαθητῆ. Ὁ ὑδρωπικὸς φορεῖ λευκὸ περίζωμα καὶ στηρίζεται σὲ δύο βακτηρίες, ἐνῶ ὑποβαστάζεται ἀπὸ ἓναν ἡλικιωμένο ἄνδρα ποὺ φορεῖ γαλάζιο ἱμάτιο καὶ κόκκινο μανδύα. Πίσω ἀπὸ αὐτὸν οἱ Φαρισαῖοι καὶ οἱ νομικοὶ τῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς εἰκονίζονται ὡς συμπαγῆς ὁμάδα ἀποτελούμενη ἀπὸ τέσσερις ἡλικιωμένους ἄνδρες μὲ κοντὰ λευκὰ γένια (Πίν. 45). Ἀπὸ αὐτοὺς ὁλόσωμοι ἔχουν ἀπεικονιστεῖ μόνο οἱ δύο, ποὺ φοροῦν καστανόφαιους μανδύες καὶ μαντήλια γύρω ἀπὸ τὸν λαιμό, ἐνῶ ἀπὸ τὸν πρῶτο τῆς ὁμάδας φαίνεται μόνο τὸ κεφάλι πίσω ἀπὸ τὸν ἄνδρα ποὺ ὑποβαστάζει τὸν ὑδρωπικὸ καὶ ὁ τρίτος εἰκονίζεται σχεδὸν μετωπικός, σὲ προτομή, ἀνάμεσα στοὺς δύο ὁλόσωμους. Πίσω ἀπὸ τὰ κεφάλια τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ τρίτου ἄνδρα διακρίνεται ἡ κορυφή τῆς κεφαλῆς μιᾶς ἄλλης μορφῆς, ἐνῶ κάποια ἀκαθόριστα ἔχνη ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν ἄλλων ἀνδρῶν πιθανὸν νὰ ὑποδηλώνουν τὴν ἀπεικόνιση μιᾶς ἢ δύο ἀκόμη μορφῶν.

Ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται στὸ ὑπαιθρο πάνω σὲ πράσινο βᾶθος, τὸ ὁποῖο διαχωρίζει τὴν παράσταση ἀπὸ τὸ βαθὺ γαλάζιο ποὺ καλύπτει τὴν ἐπιφάνεια τοῦ τυμπάνου. Ἕνας ψηλὸς

³⁶³ Πρόκειται γιὰ τὸ χειρόγραφο Casanatense Benedictio Fontis (724 BI 13) ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν Κάτω Ἰταλία, βλ. AVERY, *Exultet Rolls*, 28-29.

³⁶⁴ Στὸ ἴδιο, πίν. CXIV.10.

ὄρεινός ὄγκος διακρίνεται πίσω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ καὶ ἕνας χαμηλότερος πίσω ἀπὸ τὸν τελευταῖο τῆς ομάδας τῶν Φαρισαίων, ἐνῶ χαμηλὴ ἄγρια βλάστηση διακρίνεται στὸ ἄκρο δεξιὰ, καθὼς καὶ στὸ τμήμα ἀνάμεσα στὸν ὑδρωπικὸ καὶ τὸν Χριστό.

Τὸ σωζόμενο τμήμα τῆς σκηνῆς διατηρεῖται σὲ σχετικὰ καλὴ κατάσταση. Μόνο τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἄρκετὰ φθαρμένο, ἐνῶ παρατηροῦνται ἐπιζωγραφήσεις ἰδιαίτερα στὰ πρόσωπα καὶ τὰ μαλλιά τῶν μορφῶν τοῦ δεξιοῦ ὀμίλου, ὅπως δείχνει ἡ σύγκριση μὲ παλαιᾶς φωτογραφίες τοῦ ἀρχείου Millet. Ἔτσι, ἐνῶ στὴν ἀρχικὴ παράσταση ὁ πρῶτος Φαρισαῖος εἶναι γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, πρὸς τοὺς ἄλλους τῆς ομάδας, μὲ τὴν ἐπιζωγράφηση κοιτάζει ἀριστερὰ καὶ ὁ τελευταῖος, πού εἶναι ἀκάλυπτος, στὶς παλαιᾶς φωτογραφίες φέρει καλύπτρα. Ἡ ομάδα τῶν Φαρισαίων δίνει τὴν ἐντύπωση κλειστοῦ ὀμίλου πού δὲν συμμετέχει στὸ συντελούμενο θαῦμα, καθὼς οἱ δύο πρῶτοι εἶναι γυρισμένοι πρὸς τὸν τελευταῖο, ὁ τρίτος κοιτάζει πρὸς τὸν θεατὴ καὶ ἡ ἔκφραση στὰ πρόσωπά τους προδίδει μυστικὴ συνεννόηση καὶ σκεπτικισμό. Ἡ ἐπιφύλαξη τῶν Φαρισαίων καὶ τῶν νομικῶν πρὸς τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καταγράφεται στοὺς στίχους 1, 3 καὶ 6 τῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς (Λουκ. ιδ') (*καὶ αὐτοὶ ἦσαν παρατηρούμενοι αὐτόν· οἱ δὲ ἡσύχασαν* (ἐσιώπησαν)· *οὐκ ἴσχυσαν ἀνταποκριθῆναι αὐτῷ πρὸς ταῦτα*) καὶ ἀποδίδεται στὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ μὲ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία.

Ἡ Θεραπεία τοῦ ὑδρωπικοῦ, πού ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Σαββάτου, δὲν εἶναι ἀπὸ τίς συνηθέστερες παραστάσεις στοὺς παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους³⁶⁵, ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς μεσοβυζαντινοὺς καὶ κυρίως στοὺς παλαιολόγειους χρόνους τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τοῦ ὑδρωπικοῦ περιλαμβάνεται συχνὰ στὶς εἰκονογραφήσεις τῶν χειρογράφων καὶ τῶν μνημείων.

Στὸ χφ. Par. gr. 510 ἀπεικονίζονται μόνο τὰ δύο κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, ὁ Χριστὸς καὶ ὁ ἄρρωστος³⁶⁶, στὴ Νέα Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Βασιλείου στὸ Göreme (Toqali 2) ὁ Χριστὸς συνοδεύεται ἀπὸ δύο μαθητὲς καὶ ὁ ὑδρωπικὸς ὑποβαστάζεται ἀπὸ ἕνα συνοδό³⁶⁷. Στὸ χφ. Par. gr. 74 τρεῖς μαθητὲς συνοδεύουν τὸν Χριστό, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν

³⁶⁵ Γιὰ τίς παραστάσεις τοῦ θαύματος στοὺς παλαιοχριστιανικοὺς χρόνους, βλ. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, 184, ὅπου ἀναφέρεται ἀπεικόνιση τοῦ ὑδρωπικοῦ σὲ μία σαρκοφάγο καὶ σὲ ἕνα λατινικὸ χειρόγραφο τοῦ 6ου-7ου αἰ. Βλ. ἐπίσης COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, 302, ὅπου ἀναφέρονται καὶ παραστάσεις σὲ δύο ἐλεφάντινα πλακίδια τοῦ 6ου αἰ. Στὸ δίπτυχο τοῦ Etschmiadzin, ἕνα ἀπὸ τὰ τέσσερα ἀπεικονιζόμενα θαύματα εἶναι ἡ Θεραπεία τοῦ ὑδρωπικοῦ, VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, 94-95, πίν. 75. SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, 105, εἰκ. 1.

³⁶⁶ OMONT, *Miniatures*, 22, πίν. XXXVI.

³⁶⁷ JERPHANION, *Cappadoce*, I, 2, 340-341· II, πίν. 79. I. EPSTEIN, *Toqali*, 72, εἰκ. 78.

υδροπικὸ εἰκονίζεται ὁμάδα Ἰουδαίων³⁶⁸, στὸ Laur. VI, 23 ἡ παράσταση ἀναλύεται σὲ δύο σκηνές³⁶⁹. Στὸ χφ. Petr. gr. 105 ἡ σκηνὴ περιορίζεται στὰ κύρια πρόσωπα καὶ στὸν ἄνδρα ποὺ ὑποβαστάζει τὸν ἄρρωστο³⁷⁰, στὸ Monreale ἡ παράσταση περιλαμβάνει καὶ μαθητὲς καὶ ὁμάδα Ἰουδαίων³⁷¹. Οἱ πολυπρόσωπες παραστάσεις συναντῶνται σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων μὲ διαφοροποιήσεις ποὺ συνίστανται στὴ σχέση τῶν δύο κύριων μορφῶν τῆς σκηνῆς (ὁ Χριστὸς ἀκουμπᾷ τὸ χέρι του στὴν κοιλία τοῦ ἀσθενοῦς ἢ τὸν εὐλογεῖ ἀπὸ κάποια ἀπόσταση), στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἀσθενοῦς μὲ τὰ σημάδια τῆς ἀσθένειάς του λιγότερο ἢ περισσότερο ἐμφανῆ (μερικὲς φορές μὲ ἔντονη κλίση τοῦ σώματός του πρὸς τὰ πίσω), στὴν ἀπεικόνιση ἢ μὴ συνοδοῦ, στὴν παρουσία τῶν δευτερευόντων προσώπων, μαθητῶν καὶ Φαρισαίων.

Τοὺς διάφορους τρόπους ἀποδόσεως τῆς σκηνῆς ἔχουν ἐπισημάνει ὁ Ξυγγόπουλος³⁷², ὁ Demus³⁷³, ἡ Gouma-Peterson³⁷⁴, ἡ Τσιτουρίδου³⁷⁵. Ἡ διαφοροποίηση ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ ἀφορᾷ κυρίως στὴ διάταξη τῶν ἀπεικονιζόμενων μορφῶν στὸν χῶρο τῆς σκηνῆς, ἢ ὅποια μπορεῖ νὰ διαχωριστεῖ σὲ δύο κατηγορίες: α) Τὰ δύο κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, ὁ Χριστὸς καὶ ὁ ὑδροπικός, ἀπομονώνονται στὸ μέσον τῆς παραστάσεως, ἐνῶ οἱ μαθητὲς καὶ οἱ Φαρισαῖοι εἰκονίζονται ἐκατέρωθεν, σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ αὐτοῦς. Ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ ἢ ἀγγίζει μὲ τὸ χέρι του τὴν κοιλία τοῦ ἀσθενοῦς, ὁ ὁποῖος μερικὲς φορές συγκρατεῖται ἀπὸ ἓνα συνοδὸ ἢ στηρίζεται σὲ βακτηρία. β) Οἱ μαθητὲς καὶ οἱ Φαρισαῖοι βρίσκονται πίσω ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς, ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ ἢ ἀγγίζει τὴν κοιλία τοῦ ἀσθενοῦς, ὁ ὁποῖος συνήθως συγκρατεῖται ἀπὸ συνοδὸ καὶ στηρίζεται, κατὰ περίπτωσιν, σὲ μία ἢ δύο βακτηρίες.

Στὴν πρώτη κατηγορία ἀνήκουν οἱ παραστάσεις στὰ χειρόγραφα Par. gr. 74³⁷⁶ καὶ Ἰβήρων 5³⁷⁷, καθὼς καὶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ³⁷⁸. Ὁ δεύτερος τρόπος διατάξεως τῶν μορφῶν συναντᾶται στὸ Monreale καὶ στὰ περισσότερα μνημεῖα τῶν παλαιολό-

³⁶⁸ OMONT, *Évangiles*, II, πίν. 122.

³⁶⁹ VELMANS, *Tétraévangile*, 45, πίν. 52, εἰκ. 236.

³⁷⁰ COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, 301-305, πίν. LXXXV.

³⁷¹ DEMUS, *Sicily*, πίν. 90A.

³⁷² ΞΥΓΙΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου*, 53-54.

³⁷³ DEMUS, *San Marco*, I, 120.

³⁷⁴ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, 205-206 καὶ σημ. 21-22.

³⁷⁵ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 129-130.

³⁷⁶ Βλ. ὑποσημ. 368.

³⁷⁷ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 32.

³⁷⁸ MILLET, *Mistra*, πίν. 73.1. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστρᾶς*, 44.

γειων χρόνων, όπως στο παρεκκλήσιο του Αγίου Εϋθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης³⁷⁹ και στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό³⁸⁰, στο Staro Nagoričino³⁸¹, στη μονή Προδρόμου Σερρών³⁸², στην Dečani³⁸³ και στον Άγιο Νικόλαο του Ljuboten³⁸⁴. Σὲ αὐτὴ τὴν κατηγορία ἀνήκει καὶ ἡ παράσταση στὴ μονὴ τῆς Χώρας, ἡ ὁποία εἶναι φθαρμένη κατὰ τὸ ἀριστερὸ τμῆμα, ὅπου θὰ εἰκονίζονταν ὁ Χριστὸς καὶ οἱ μαθητὲς, ἐνῶ δεξιὰ σώζεται ἡ ὁμάδα τῶν Φαρισαίων καὶ τὸ ἐπάνω μέρος τῆς κεφαλῆς τοῦ ὑδρωπικοῦ³⁸⁵. Στὴν ἴδια κατηγορία ἐντάσσεται καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος στοῦ Ἀφεντικό, καὶ αὐτὸ τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα νὰ συγκεντρώνονται οἱ μορφὲς στοῦ μέσον τοῦ διαθέσιμου χώρου καὶ νὰ μένει ἐλεύθερος χώρος στὰ ἄκρα τοῦ τυμπάνου.

Ἐπισημαίνεται ὅτι ἡ μέθοδος ποὺ ἔχει ἀκολουθηθεῖ γιὰ τὶς ἄλλες παραστάσεις τοῦ νάρθηκα προδίδει προσπάθεια οἰκονομίας τοῦ χώρου, ἀφοῦ τὰ θαύματα στὶς καμάρες εἰκονίζονται ἀνὰ δύο ἢ τὸ θέμα ἀναπτύσσεται σὲ ὅλο τὸν διαθέσιμο χώρο (Ἰησοῦς Δωδεκαετῆς στοῦ νότιο τύμπανο, Θεραπεία χωλῶν καὶ τυφλῶν στοῦ δυτικὸ τμῆμα τῆς νότιας καμάρας). Τὸ γεγονός τῆς ἀπεικόνισεως ἐνὸς μόνο θέματος σὲ συνεπτυγμένο εἰκονογραφικὸ τύπο σὲ ὅλο τὸ τύμπανο, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο μεγάλο τμῆμα τοῦ χώρου, δημιουργεῖ εὐλογη ἀπορία γιὰ τὸν λόγο τῆς ἐπιλογῆς τῆς συγκεκριμένης θέσεως γιὰ τὴ συγκεκριμένη παράσταση. Δεδομένου δὲ ὅτι σὲ μιὰ ἐπιφάνεια, ἅμεσα ὀρατὴ ἀπὸ τὸν θεατὴ, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ὑδρωπικοῦ, μὲ ἔντονα τὰ σημάδια τῆς ἀσθενείας του, δὲν παρουσιάζει αἰσθητικὰ ἐνδιαφέρον θέμα, θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν ἄλλοι τὰ κριτήρια ποὺ ὀδήγησαν στὴν ἐπιλογὴ τοῦ βόρειου τυμπάνου γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Θαύματος τοῦ ὑδρωπικοῦ.

Μία ἄλλη παρατήρηση ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος εἶναι ὅτι ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται στοῦ ὑπαιθρο, μὲ παντελῆ ἀπουσία ὁποιοῦδήποτε ἀρχιτεκτονήματος

³⁷⁹ GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, εἰκ. 15. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Άγιος Εϋθύμιος, 126-128, εἰκ. 85.

³⁸⁰ ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, Ὁ ζωγραφικὸς διάκονος, πίν. 46.

³⁸¹ MILLET - FROLOW, Yougoslavie, III, πίν. 82.4. GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, εἰκ. 17. Στὸν Άγιο Νικήτα κοντὰ στοῦ Čučer ἡ παράσταση εἶναι ὀλιγοπρόσωπη. Ὁ Χριστὸς μὲ δύο μαθητὲς ἀγγίζει μὲ τὸ χέρι του τὴν κοιλία τοῦ ἀσθενοῦς, ὁ ὁποῖος στηρίζεται στοῦ οἰκοδόμημα ποὺ εἶναι πίσω του, χωρὶς τὴν παρουσία συνοδοῦ ἢ ἄλλων προσώπων. MILLET - FROLOW, Yougoslavie, III, πίν. 40.1. GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, εἰκ. 13. TODIĆ, Staro Nagoričino, εἰκ. 41.

³⁸² ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μονὴ Προδρόμου, πίν. 45.

³⁸³ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, Dečani, πίν. CCXXV, ὅπου ἡ παράσταση περιλαμβάνει πολλοὺς μαθητὲς πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ πολυπληθεῖ ὁμάδα Ἰουδαίων πίσω ἀπὸ τὸν ὑδρωπικό.

³⁸⁴ MILLET - VELMANS, Yougoslavie, πίν. 4 εἰκ. 10 καὶ πίν. 5 εἰκ. 11.

³⁸⁵ UNDERWOOD, Kariye Djami, I, 130-131· 2, πίν. 250, 252. Σημειώνεται ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰκονιζόμενων Φαρισαίων στὴ μονὴ τῆς Χώρας εἶναι ἴδιος μὲ αὐτὸν τοῦ Ἀφεντικό καὶ ὅτι πίσω τους διακρίνεται καὶ ἐδῶ ἡ κορυφὴ τῶν κεφαλῶν τριῶν ἄλλων μορφῶν.

στο βάθος. Τὸ Θαῦμα τοῦ ὑδρωπικοῦ πραγματοποιήθηκε εἰς οἶκόν τινος τῶν ἀρχόντων τῶν Φαρισαίων καὶ στὰ περισσότερα μνημεῖα ποῦ ἤδη ἀναφέρθηκαν τὸ βάθος ἀποτελεῖται ἀπὸ κάποιες ἀρχιτεκτονικὲς κατασκευές, ἀπλούστερες ἢ συνθετότερες, ποῦ ὑποδηλώνουν τὸ ἐσωτερικὸ τῆς οἰκίας. Στὴ Νέα Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Βασιλείου στὸ Göreme τῆς Καππαδοκίας (Toqali II) ἓνα στενὸ ψηλὸ οἰκοδόμημα ἀπεικονίζεται πίσω ἀπὸ τὸν ὑδρωπικὸ, στὸ Monreale τὸ βάθος καλύπτει μεγάλο ψηλὸ κτήριο, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ οἱ μορφές εἰκονίζονται μπροστὰ σὲ ἰσόγειο κτίσμα μὲ πυργίσκους, στὸ χειρόγραφο Ἰβήρων 5 δύο ψηλὰ οἰκοδομήματα στὰ ἄκρα ἐνώνονται μὲ χαμηλὸ τοῖχο, ἐνῶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ τὸ βάθος ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ ἓνα χαμηλὸ τοῖχο. Συνθετότερες εἶναι οἱ κατασκευές στὸ Staro-Nagoričino, στὸ Čučer, στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών, στὸ Ljuboten καὶ ἰδιαίτερα στὴν Dečani.

Ἐποδήλωση ὑπαίθριου χώρου συναντᾶται μόνο σὲ ὀρισμένα χειρόγραφα: Στὸ Par. gr. 74 τὸν ἄντρο καλύπτει χαμηλὴ βλάστηση ἀνάμεσα στὶς μορφές καὶ ἓνα ψηλὸ δέντρο στὴν ἀριστερὴ ἄκρη, στὸ Laur. VI, 23 ἡ σκηνὴ φαίνεται νὰ ἐκτυλίσσεται στὸ ὑπαίθρο μὲ χαμηλὴ ἄγρια βλάστηση, ἀλλὰ στὰ ἄκρα εἰκονίζονται πυργόσχημα οἰκοδομήματα. Στὸ Petr. gr. 105, ὅπως σημειώνει ὁ Willoughby, «ἡ μικρογραφία παρουσιάζει ἀξιοσημείωτα καὶ μοναδικὰ χαρακτηριστικά. Σὲ ἀνακολουθία μὲ τὸ κείμενο ὁ καλλιτέχνης τοποθετεῖ τὴ σκηνὴ στὸ ὑπαίθρο μπροστὰ σὲ ἀφύσικους βράχους»³⁸⁶. Ἡ ἴδια ἀνακολουθία ὡς πρὸς τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο χαρακτηρίζει καὶ τὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ μὲ τὴ χαμηλὴ βλάστηση καὶ ἰδιαίτερα μὲ τοὺς ψηλοὺς βράχους πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς σκηνῆς. Αὐτὴ ἡ ἰδιομορφία προδίδει ἴσως τὴν ὑπαρξὴ προτύπων στὰ ὁποῖα οἱ σκηνές ἀποδίδονται μὲ κάποια ἐλευθερία ὡς πρὸς τὰ ἀναγραφόμενα στὰ εὐαγγελικὰ κείμενα.

Ἐπανερχόμενοι στὸ ἐρώτημα γιὰ τὴ θέση τῆς παραστάσεως τοῦ ὑδρωπικοῦ στὸ Ἀφεντικό, μετὰ τὴ διερεύνηση τοῦ θέματος, διατυπώνουμε τὶς ἐξῆς προτάσεις:

Τὸ θαῦμα τοῦ ὑδρωπικοῦ ἐξιστορεῖται μόνο στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ, ὅπως μόνο στὸ Εὐαγγέλιο αὐτὸ ἀναφέρεται ἡ παρουσία τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναὸ ποῦ εἰκονίζεται στὸ νότιο τύμπανο, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ τὸν ὑδρωπικὸ. Ὁ Millet ἐπισημαίνει τὴν ἔμφαση ποῦ δίνεται ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ, σὲ σχέση μὲ τὰ ἄλλα συνοπτικὰ Εὐαγγέλια, στὴν ἐξιστόρηση τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἰουδαία³⁸⁷, στὰ ὁποῖα, ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἀποδίδεται ἰδιαίτερο συμβολικὸ περιεχόμενο³⁸⁸. Μὲ αὐτὰ τὰ

³⁸⁶ COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, 302.

³⁸⁷ MILLET, *Recherches*, 61-63.

³⁸⁸ UNDERWOOD, *Some Problems*, 253. Γιὰ τὸ συμβολικὸ περιεχόμενο τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἰουδαία, βλ. παρακάτω, σελ. 146-147, ὑπόσημ. 604.

δεδομένα, ή τοποθέτηση σέ ἀντικριστές και καίριες θέσεις τῶν σκηνῶν πού προέρχονται ἀπό τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ ἀνταποκρίνεται στήν πρόθεση προβολῆς τους, λόγω ἀκριβῶς τοῦ συμβολισμοῦ πού ἐμπεριέχουν.

Μιά δεύτερη παρατήρηση πού συμπληρώνει τὴν πρώτη εἶναι ὅτι αὐτὸ καθαυτὸ τὸ θαῦμα τοῦ ὑδρωπικοῦ ἔχει ἰδιαίτερο συμβολικὸ περιεχόμενο, καθὼς ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Σαββάτου. Ὁ Millet³⁸⁹, ἀλλὰ και νεότεροι μελετητές, ὅπως ἡ Gouma-Peterson³⁹⁰, ἔχουν ἐπισημάνει τὴ σημασία πού ἀποδίδεται στὰ θαύματα τοῦ Σαββάτου ὡς συμβολικῶν πράξεων προαγγελίας τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ. Στὰ θαύματα αὐτά, πού λαμβάνουν χώρα στήν Ἰουδαία, ὁ Χριστὸς ἔρχεται σὲ ἀνοιχτὴ ρήξη μὲ τοὺς θρησκευτικοὺς ἄρχοντες τῶν Ἰουδαίων προκαλώντας τὸν φθόνο και τὸ μίσος τους, τὸ ὁποῖο ὀδηγεῖ ἐν τέλει στήν ἀπόφαση γιὰ τὴ θανάτωσή του.

Ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴ σημασία πού ἀποδίδεται στὸ θαῦμα τοῦ ὑδρωπικοῦ λόγω τῆς ἡμέρας τῆς πραγματοποιήσεώς του, ἀποτελεῖ ἡ μνεία τοῦ Σαββάτου στὶς ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τὴν ἀντίστοιχη παράσταση τόσο στὸ Monreale³⁹¹, ὅσο και στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας³⁹². Στὸ Ἀφεντικὸ ἡ σκηνὴ δὲν συνοδεύεται ἀπὸ ἐπιγραφή ἀλλὰ ἡ ἐπιφύλαξη και ὁ σκεπτικισμὸς πού διαφαίνονται ἀπὸ τὸν τρόπο ἀποδόσεως τῆς ὁμάδας τῶν Φαρισαίων ὑποδηλώνουν τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τῆς παραστάσεως³⁹³. Ἡ παρατήρηση αὐτὴ ὀδηγεῖ στὴ διατύπωση τῆς ἀπόψεως ὅτι ἡ τοποθέτηση τῆς σκηνῆς, μόνης τῆς, σὲ καίρια θέση τοῦ νάρθηκα ὀφείλεται στήν πρόθεση νὰ τονισθεῖ ὁ συμβολικὸς χαρακτήρας τοῦ θαύματος (βλ. σελ. 43 και Σχέδ. 4, ἀριθ. 15).

Τέλος, ἐπισημαίνουμε και τὰ ἑξῆς: Τὸ βόρειο τύμπανο τοῦ νάρθηκα συνορεύει μὲ τὸ

³⁸⁹ MILLET, *Recherches*, 64-66.

³⁹⁰ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, 210.

³⁹¹ DEMUS, *Sicily*, 166, σῆμ. 384: *Ihs IN DOMO CUIDA PRINCIPIS PHARISEORU SANAT YDROPICU DIE SABATI*.

³⁹² DEMUS, *San Marco*, 1, 116: *HYDROPICUM CURAT SUA IAM NON SABBATA SERVANS*.

³⁹³ Παρόμοιες στάσεις και ἐκφράσεις τῶν μορφῶν τῆς ἴδιας ὁμάδας συναντοῦμε στὸ Monreale, ὅπου ὁ Φαρισαῖος πού εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὸν ὑδρωπικὸ ἔχει τὸ πρόσωπο γυρισμένο πρὸς τοὺς ἄλλους τῆς ὁμάδας, ὁ ἀκραῖος παρακολουθεῖ τὸ θαῦμα μὲ σκεπτικισμὸ και κάποιος ἄλλος κοιτάζει πρὸς τὰ ἔμπρός. Στὸ χφ. Ἰβήρων 5 οἱ τρεῖς μορφές τῶν Φαρισαίων και τῶν νομικῶν εἰκονίζονται νὰ χειρονομοῦν σὲ ἐντονη συζήτηση μεταξύ τους, ἀπομονωμένοι ἀπὸ τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς παραστάσεως. Στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρῶν ἕνας ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν Φαρισαίων εἶναι γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ σὰν νὰ ἀποστρέφει τὸ πρόσωπό του ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ θαύματος, ἐνῶ οἱ ἄλλοι φαίνεται νὰ παρακολουθοῦν τὰ διαδραματιζόμενα. Στὶς περισσότερες ἄλλες περιπτώσεις, ὅπως στὸ χφ. Παρ. gr. 74, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό, στὴ μονὴ τῆς Χώρας, ἡ ὁμάδα τῶν Φαρισαίων εἰκονίζεται νὰ παρακολουθεῖ τὸ θαῦμα.

βορειοδυτικό παρεκκλήσιο στο όποιο, όπως ήδη αναφέρθηκε (σελ. 27-28), βρίσκεται ο τάφος του Παχωμίου, κτήτορος του ναού, ιδρυτού και ήγουμένου της μονής της Οδηγητρίας του Βροντοχίου. Η είσοδος στο παρεκκλήσιο βρίσκεται κάτω ακριβώς από την παράσταση του υδρωπικού. Να υποθέσουμε ότι η «απόκρυφος νόσος» του Παχωμίου, για την οποία γίνεται λόγος στα επιγράμματα του Φιλῆ (βλ. σελ. 32), έχει κάποια σχέση με τη νόσο της υδρωπικίας και για τὸν λόγο αὐτὸ ζωγραφήθηκε τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τοῦ υδρωπικοῦ σὲ ἄμεση γειτνίαση μὲ τὸ ταφικὸ του παρεκκλήσιο; Ὑπενθυμίζουμε ὅτι στὸν βόρειο τοῖχο τοῦ ὀρόφου τοῦ νάρθηκα, ποὺ συνορεύει καὶ αὐτὸς μὲ τὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο, εἰκονίζονται οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ ὡς φύλακες τῆς εἰσόδου τοῦ παρεκκλησίου (βλ. σελ. 26-27). Εἶναι λοιπὸν πιθανὸ καὶ ἡ παράσταση τῆς Θεραπείας τοῦ υδρωπικοῦ νὰ σχετίζεται μὲ τὸ ταφικὸ παρεκκλήσιο, τὸ ὁποῖο ὁ Παχώμιος φρόντισε νὰ οἰκοδομήσει καὶ νὰ διακοσμήσει γιὰ νὰ διαωνίσει τὴ μνήμη του.

Ἡ Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ (Ιω. θ', 1-38)

Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἀριστερὰ συνοδευόμενος ἀπὸ δύο μαθητές. Φορεῖ καστανὸ ἱμάτιο, κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητὸ καὶ μὲ τὸ δεξιὸ ἐπιθέτει πηλὸ στὰ μάτια τοῦ τυφλοῦ ποὺ στέκεται ἀπέναντί του στὴ ρίζα ψηλοῦ ἀπότομου βουνοῦ. Ὁ Χριστὸς προχωρεῖ μὲ ἀνοιχτὸ βηματισμὸ πάνω σὲ γκρίζους βράχους, ἐνῶ πίσω του οἱ μαθητὲς μοιάζουν ἀκίνητοι: στὸ ἀριστερὸ ἄκρο ὁ Πέτρος, ἡλικιωμένος, φορεῖ πράσινο ἱμάτιο μὲ ὑπόλευκες ἀνταύγειες, δίπλα του ὁ δεύτερος μαθητῆς, νέος, ἀγένειος, προφανῶς ὁ Ἰωάννης, ἔχει κρυμμένο τὸ σῶμα πίσω ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Πέτρου, ποὺ δεσπόζουν στὴ σκηνή³⁹⁴. Τὸ ἱμάτιο τοῦ Πέτρου καλύπτει τὰ χέρια του· τὸ ἀριστερὸ φέρεται πρὸς τὰ κάτω, ἐνῶ τὸ δεξιὸ εἶναι λυγισμένο καὶ ἡ κλειστὴ παλάμη προβάλλει στὸ στήθος ἀνάμεσα στὴν ἀναδίπλωση τοῦ ἱματίου. Ὁ τυφλὸς φορεῖ κόκκινο κοντὸ χιτῶνα ζωσμένο στὴ μέση καὶ ψηλὰ ὑποδήματα (:) μέχρι κάτω ἀπὸ τὰ γόνατα, στηρίζεται μὲ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ βακτηρία καὶ φέρει τὸ ἀριστερὸ μπροστὰ στὸ στήθος. Ὁ ἴδιος εἰκονίζεται γιὰ δευτέρη φορὰ νὰ πλένει τὰ μάτια του γονατισμένος μπροστὰ σὲ τετράλοβη κρήνη μὲ ἀναβρυτήριο, ποὺ εἰκονίζεται χαμηλά, κάτω ἀπὸ τοὺς βράχους ποὺ πατοῦν ὁ Χριστὸς καὶ οἱ μαθητές (Πίν. 46).

³⁹⁴ Κρίνεται σκόπιμο νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ μαθητὲς Πέτρος, Ἰάκωβος καὶ Ἰωάννης σχηματίζουν μιὰ ιδιαίτερη ὁμάδα μεταξὺ τῶν μαθητῶν, ὅπως ἀναφέρει καὶ ὁ Underwood, *Kariye Djami*, I, 123. Ἐξάλλου, μόνο οἱ τρεῖς αὐτοὶ μαθητὲς παρίστανται στὴν ἀποκαλυπτικὴ σκηνὴ τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Χριστοῦ (βλ. Ματθ. ζ', 1-8· Μάρκ. θ', 2-8· Λουκ. θ', 28-36). Στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ παρατηροῦμε ὅτι ὁ Πέτρος παριστάνεται πάντα δίπλα στὸν Χριστὸ, ὁ Ἰάκωβος καὶ ὁ Ἰωάννης ἐναλλάσσονται, ἐνῶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἀνδρέα στὴ σκηνὴ τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο.

Ἡ σκηνὴ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση. Λείπει μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὸ κάτω μέρος, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴ σώζονται τὰ πόδια τοῦ τυφλοῦ καὶ τὸ κατώτερο τμήμα τῆς κρήνης. Ἡ ἀρχικὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἀπὸ μεταγενέστερες ἐπιζωγραφήσεις κυρίως στὰ κεφάλια τῶν μορφῶν. Ὅπως δείχνουν συγκρίσεις μὲ παλαιῆς φωτογραφίες τοῦ ἀρχείου Millet καὶ τοῦ Μουσείου Μπενάκη, οἱ ἐπεμβάσεις ἐπικεντρώνονται στὰ πρόσωπα καὶ τὰ μαλλιά, ἐνῶ δὲν λείπουν καὶ σποραδικὲς ἐπιζωγραφήσεις στὰ ἐνδύματα καὶ στοὺς φωτοστεφάνους. Οἱ ἐπεμβάσεις αὐτὲς ἔχουν προκαλέσει ἀλλοιώσεις ποὺ παραποιοῦν τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μεταβάλλουν τὸ ἦθος τῶν μορφῶν, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ δυσχεραίνεται ἡ σωστὴ περιγραφή τῶν λεπτομερειῶν καὶ ἡ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση τῆς παραστάσεως. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε τὶς ἀλλοιώσεις στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη, ὁ ὁποῖος στὶς παλαιῆς φωτογραφίες ἔχει τὸ βλέμμα στραμμένο πρὸς τὸν θεατὴ, ἐνῶ μὲ τὶς ἐπιζωγραφήσεις δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι κοιτάζει πρὸς τὸν Πέτρο. Οἱ ἐπεμβάσεις φαίνεται ὅτι δὲν ἔχουν ἐπεκταθεῖ στὸ φυσικὸ τοπίο ποὺ πλαισιώνει τὴ σκηνή.

Τὸ ψηλὸ βουνὸ δεξιὰ ἀποδίδεται σὲ ἀνοιχτοὺς καστανοὺς τόνους καὶ δημιουργεῖ ἀντίθεση μὲ τοὺς χαμηλοὺς γκριζοὺς βράχους τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς. Ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς ὄρεινους ὄγκους ὑπάρχει ἓνα στενὸ ρυάκι μὲ νερὸ ποὺ κυλᾷ μὲ δύναμη πρὸς τὰ κάτω, ὅπως συμπεραίνεται μετὰ ἀπὸ προσεκτικὴ παρατήρηση τῆς στενῆς διαχωριστικῆς λωρίδας ποὺ ζωγραφίζεται σὲ γκριζογάλανους τόνους. Στὸ ἴδιο ρυάκι διοχετεύονται καὶ τὰ νερὰ ποὺ ξεπηδοῦν ἀπὸ τὸ ἀναβρυτήριο. Χαμηλὴ ἄγρια βλάστηση στὴ ρίζα τοῦ ψηλοῦ βουνοῦ συμπληρώνει τὸ ὄρεινὸ τοπίο ποὺ χωρίζεται σὲ δύο σαφῶς διακρινόμενα μέρη: ἀριστερὰ οἱ χαμηλοὶ γκριζοὶ βράχοι μὲ τὸν Χριστό, τοὺς μαθητὲς καὶ κάτω τὴν πηγὴ, δεξιὰ τὸ ψηλὸ ἀνοιχτοκάστανο βουνὸ πίσω ἀπὸ τὸν τυφλὸ (Πίν. 47).

Τὸ θαῦμα τῆς Ἰάσεως τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ, κατὰ τὸ ὅποιο ὁ Χριστὸς ἐποίησεν πηλὸν ἐκ τοῦ πύσματος αὐτοῦ καὶ τὸν ἐπέθεσε στὰ μάτια τοῦ ἀσθενοῦς μὲ τὴν ὑπόδειξη νὰ νιφθεῖ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ γιὰ νὰ θεραπευθεῖ, πραγματοποιήθηκε τὴν ἡμέρα τοῦ Σαββάτου καὶ προκάλεσε τὶς ἐπικρίσεις τῶν Φαρισαίων, σύμφωνα μὲ τὴν ἐκτενὴ διήγηση τοῦ Ἰωάννη.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ θαύματος περιλαμβάνει τὶς ἐξῆς σκηνές: α) ὁ Χριστὸς καὶ οἱ μαθητὲς συναντοῦν τὸν τυφλόν· β) ὁ Χριστὸς ἐπιθέτει πηλὸ στὰ μάτια τοῦ ἀσθενοῦς· γ) ὁ τυφλὸς νίπτει τὰ μάτια του στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ· δ) οἱ Φαρισαῖοι ἀνακρίνουν τὸν τυφλὸ καὶ τοὺς γονεῖς του· ε) οἱ Φαρισαῖοι ἐκδιώκουν τὸν τυφλὸ ἀπὸ τὴ συναγωγὴ· στ) ὁ Χριστὸς βρίσκει τὸν θεραπευθέντα, τοῦ ἀποκαλύπτει ὡς Υἱὸς τοῦ Θεοῦ καὶ αὐτὸς τὸν προσκυνᾷ³⁹⁵.

³⁹⁵ Ὁ διαχωρισμὸς τῶν σκηνῶν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ὁρλάνδο, *Μονὴ Πάτμου*, 148, ὅπου ὁμοῦ παραλεί-

Ἡ ἐκτεταμένη αὐτὴ ἀπεικόνιση συναντᾶται, ὅσο γνωρίζω, μόνο στὸ χφ. Par. gr. 74, ὅπου ὁμως παραλείπεται ἡ πρώτη σκηνή³⁹⁶. Σὲ ἄλλα χειρόγραφα, ὅπως στὸ Laur. VI, 23³⁹⁷ καὶ στὸ Ber. gr. Qu. 66³⁹⁸, ἡ παράσταση περιορίζεται στὶς τρεῖς πρώτες σκηνές³⁹⁹, ἐνῶ στὰ περισσότερα μνημεῖα καὶ χειρόγραφα εἰκονίζονται μόνο ἡ δεύτερη καὶ ἡ τρίτη καὶ σὲ ἄρκετὰ ἄλλα μόνο ἡ δεύτερη, ἡ ὁποία, σημειωτέον, εἶναι ἡ μόνη σκηνὴ ποὺ ἀπαντᾶται κατὰ κανόνα στὰ ἔργα τῶν παλαιοχριστιανικῶν χρόνων.

Στὸ μνημεῖο μας ἀκολουθεῖται ὁ συνηθέστερος εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς δεύτερης καὶ τῆς τρίτης σκηνῆς. Τὸν ἴδιο αὐτὸν τύπο συναντοῦμε στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rossano⁴⁰⁰, στὸ χφ. Par. gr. 510,⁴⁰¹ στὸ Monreale⁴⁰², στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Mirozh στὸ Pskov⁴⁰³, στὸ παρεκκλήσιο «τῆς Παναγίας» στὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο⁴⁰⁴, στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος⁴⁰⁵, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁴⁰⁶, στὸ χφ. Ἰβήρων 5 (Πίν. 67α)⁴⁰⁷, στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη Θεσσαλονίκης⁴⁰⁸, στὸ καθολι-

πεται ἡ τελευταία σκηνὴ τῆς δεύτερης συναντήσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸν τυφλόν. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος, βλ. SCHILLER, *Ikonographie*, I, 180-182. *LChrI*, 1, στ. 304-308. SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, 108-112.

³⁹⁶ OMONT, *Évangiles*, II, πίν. 159-161.

³⁹⁷ VELMANS, *Tétraévangile*, 49, πίν. 61, εἰκ. 284-285.

³⁹⁸ MILLET, *Recherches*, 672, εἰκ. 663.

³⁹⁹ Στὸ χφ. Διονυσίου 587 εἰκονίζεται μόνο ἡ πρώτη σκηνή: ὁ Χριστός, συνοδευόμενος ἀπὸ τρεῖς μαθητές, συναντᾶ τὸν τυφλὸν σὲ ἐξοχικὸ τοπίο μὲ χαμηλοὺς βράχους καὶ ἀραιὴ βλάστηση, *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Α', εἰκ. 205.

⁴⁰⁰ MUÑOZ, *Rossano*, πίν. XI. SCHILLER, *Ikonographie*, I, εἰκ. 514. SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, εἰκ. 9. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν δύο σκηνῶν στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rossano (α' μισὸ βου αἰ.), ὅπου μάλιστα παριστάνονται καὶ οἱ γονεῖς τοῦ τυφλοῦ, καθὼς καὶ ὁμάδα Ἰουδαίων νὰ παρακολουθοῦν τὴ νύξη τοῦ τυφλοῦ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ, ἀποτελεῖ ἐξαίρεση στὴ συνήθη εἰκονογραφία τῶν παλαιοχριστιανικῶν χρόνων.

⁴⁰¹ OMONT, *Miniatures*, 26, πίν. XLVI. SCHILLER, *Ikonographie*, I, εἰκ. 515. SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, εἰκ. 10.

⁴⁰² DEMUS, *Sicily*, 277, πίν. 66C.

⁴⁰³ UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 5.

⁴⁰⁴ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Μονὴ Πάτμου*, 148-149, πίν. 9α, 34.

⁴⁰⁵ TALBOT RICE, *Hagia Sophia*, 137, εἰκ. 99.

⁴⁰⁶ MILLET, *Mistra*, πίν. 72.2.

⁴⁰⁷ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 39.

⁴⁰⁸ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, εἰκ. 25. Στὴν παράσταση τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης ἔχει προστεθεῖ καὶ τρίτο ἐπίσδιον μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀνακρίσεως τοῦ τυφλοῦ ἀπὸ τοὺς Φαρισαίους, TSIGARIDAS, *Sainte-Catherine*, 162, εἰκ. 8.

κό της μονής Χιλανδαρίου⁴⁰⁹, στον έξωνάρθηκα της Sopoćani⁴¹⁰ και στη Ravanica⁴¹¹. Ο άπλουστευμένος τύπος, στον οποίο εικονίζεται μόνο ή δεύτερη σκηνή, είναι κοινός για όλα σχεδόν τα έργα των παλαιοχριστιανικών χρόνων (σαρκοφάγοι⁴¹², ελεφάντινα έργα μικροτεχνίας⁴¹³, ψηφιδωτά στον Άγιο Απολλινάριο τον Νέο⁴¹⁴ κ.ά.), επιβιώνει όμως έως την ύστερη βυζαντινή περίοδο⁴¹⁵, όπως αποδεικνύεται από τις παραστάσεις στην Περιβλεπτο της Αχρίδας⁴¹⁶, στο Πρωτάτο⁴¹⁷, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Εύθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης⁴¹⁸, στη μονή της Χώρας⁴¹⁹.

Στις παραπάνω κατηγορίες παρατηρούνται διαφοροποιήσεις ως προς την απεικόνιση ή μη δευτερευόντων προσώπων, κυρίως μαθητών του Χριστού, ως προς το σχήμα της κολυμβήθρας και τη διαμόρφωση του βάθους της παραστάσεως. Στο Par. gr. 510, στο Πρωτάτο και στον Άγιο Εύθύμιο ο Χριστός εικονίζεται μόνος, συνήθως όμως συνοδεύεται από δύο ή περισσότερους μαθητές· όρισμένες φορές παριστάνεται και όμιλος Ίουδαίων που παρακολουθεί τη σκηνή, όπως στο εύαγγέλιο του Rossano και στη Μητρόπολη του Μυστρά.

Η κολυμβήθρα τις περισσότερες φορές είναι σταυρόσχημη ή τετράλοβη, με έλαχιστες εξαιρέσεις. Η σταυρόσχημη άπαντάται στο χφ. Par. gr. 510 (στην παράσταση έχει προστεθεί ένας ιπτάμενος άγγελος που άγγίζει με ραβδί το νερό της κολυμβή-

⁴⁰⁹ MILLET, *Athos*, πίν. 73.2.

⁴¹⁰ ŽIVKOVIĆ, *Sopoćani*, 38.

⁴¹¹ PETKOVIĆ, *Peinture serbe*, I, πίν. 153a. ŽIVKOVIĆ, *Ravanica*, 29.

⁴¹² WILPERT, *Sarcophagi*, II, 296. SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, 109, σημ. 16. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, εικ. 505.

⁴¹³ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, άριθ. 125, 140, 145, 163, 180, 187, 196, 233, 234. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, εικ. 507, 508.

⁴¹⁴ DEICHMANN, *Ravenna*, I, 161.

⁴¹⁵ Ο άπλουστευμένος τύπος με τον Χριστό να εύλογεί τον τυφλό ή να άγγίζει τα μάτια του συναντάται σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, στα όποια ή παράσταση ένωματώνεται συνήθως στο άρχικό γράμμα T. Βλ. ANDERSON, *Cruciform Lectionary*, 18-19, όπου εκτός από το Morgan 692 (στο ίδιο, εικ. 12) αναφέρονται το Παντελεήμονος 2 (στο ίδιο, εικ. 58), το Morgan 639 (WEITZMANN, Morgan 639, εικ. 304), το 190 της Έθνικης Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ, *Κατάλογος μικρογραφιών*, Α', εικ. 359) και το Par. suppl. gr. 27 (OMONT, *Miniatures*, πίν. XCIX.5).

⁴¹⁶ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, 209.

⁴¹⁷ Στο ίδιο, 209, εικ. 11.

⁴¹⁸ Στο ίδιο, 209, εικ. 24. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Άγιος Εύθύμιος*, 135-136, εικ. 92.

⁴¹⁹ Η παράσταση είναι πολύ φθαρμένη: σώζεται ο Χριστός σε κίνηση βηματισμού και πίσω του ο Ίωάννης που γυρίζει το κεφάλι του προς την αντίθετη κατεύθυνση, όπου απεικονίζόταν ένας άλλος μαθητής, μάλλον ο Πέτρος, από τον όποιο σώζεται μόνο το άκρο δεξιό χέρι. Απέναντι στον Χριστό έχουν διασωθεί τα πόδια του τυφλού, από τα γόνατα και κάτω, και τμήμα της βακτηρίας του. UNDERWOOD, *Kariye Djami*, I, 136-137· 2, πίν. 257b.

θρας⁴²⁰), στο Χιλανδάρι, στην Αγία Αικατερίνη Θεσσαλονίκης, στον έξωνάρθηκα της Sorocani, ενώ η τετράλοβη στά χφ. Par. gr. 74 και Laur. VI, 23, στη μονή του Mirozh στο Pskov και στο χφ. Ίβήρων 5, όπου η κολυμβήθρα καλύπτεται με κιβώριο που στηρίζεται σε τέσσερις λεπτούς κιονίσκους (Πίν. 67α). Στο εὐαγγέλιο του Rossano και στην Πάτμο η κολυμβήθρα ἀπεικονίζεται ως ὀρθογώνια λεκάνη, στη Μητρόπολη του Μυστρᾶ ἔχει σχῆμα πολυγωνικό και στο χφ. Ber. gr. Qu. 66 κυκλικό. Στο Ἀφεντικό η κολυμβήθρα ζωγραφίζεται ως τετράλοβη κρήνη με ἀναβρυτήριο, μιὰ ἰδιομορφία που δὲν συνηθίζεται στις ἀπεικονίσεις του συγκεκριμένου θαύματος. Παρόμοιο ἀναβρυτήριο ἀπεικονίζεται στην παράσταση τῆς προσευχῆς τῆς Ἄννας στον νάρθηκα τῆς μονῆς Δαφνίου⁴²¹ και στην Παντάνασσα του Μυστρᾶ στη σκηνή του Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου⁴²². Ἡ προσθήκη του ἀναβρυτηρίου στο θαῦμα τῆς Ἰάσεως του τυφλοῦ στο Ἀφεντικό ἀποτελεῖ ἓνα κλασικιστικό στοιχεῖο που προσδίδει γραφικότητα στην παράσταση, παρόμοιο με αὐτὰ που ὑπάρχουν στις παραστάσεις τῆς ἴδιας σκηνῆς στον κώδικα Egberti (τέλη 10ου αἰ.) και στην τοιχογραφία του Sant'Angelo in Formis (11ος αἰ.), ὅπου τὸ νερὸ διοχετεύεται στη λεκάνη ἀπὸ ἓνα ζωόμορφο κρουνό, πτηνὸ στην πρώτη περίπτωση και λεοντοκεφαλὴ στη δευτέρη⁴²³.

Ἡ βασικὴ ὅμως εἰκονογραφικὴ ἰδιομορφία του θαύματος στο Ἀφεντικό συνίσταται στην ἀπεικόνιση του ὀρεινοῦ τοπίου στο βάθος τῆς παραστάσεως, ἐνῶ ἡ συνήθης εἰκονογραφία εἶναι διαφορετικὴ. Σὲ πολλὰ μνημεῖα και χειρόγραφα, ὅπως στο Ber. gr. Qu. 66, στο Πρωτάτο, στο Χιλανδάρι και στον έξωνάρθηκα τῆς Sorocani, τὸ βάθος καλύπτεται μόνο ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα, ἐνῶ σὲ ἄλλα, ὅπως στο χφ. Ίβήρων 5, στη Μητρόπολη του Μυστρᾶ, στη Ravanica, τὸ τοπίο διαχωρίζεται: ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ και τοὺς μαθητές, ἀπεικονίζονται βουνά, ἐνῶ δεξιά, πίσω ἀπὸ τὴν κρήνη, ἀρχιτεκτονήματα. Στην Αγία Σοφία Τραπεζοῦντος ἡ διαμόρφωση του βάθους εἶναι ἀντίστροφη: ἀριστερὰ τὰ οἰκοδομή-

⁴²⁰ Ὁ ἄγγελος που ταρασσει με ραβδί τὸ νερὸ τῆς κολυμβήθρας εἶναι στοιχεῖο που προέρχεται ἀπὸ τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας του παραλυτικοῦ στην κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδα, καθὼς ἀναφέρεται στο κείμενο τῆς σχετικῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς και ἀπαντᾶται πολλὲς φορές στις παραστάσεις του θαύματος, ὅπως στο χφ. Par. gr. 74, στο Monreale, στη μονὴ Προδρόμου Σερρών κ.ά. Για τὸ θέμα, βλ. παρακάτω, σελ. 119.

⁴²¹ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ψηφιδωτά*, πίν. 98.

⁴²² MILLET, *Mistra*, πίν. 139.1. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ και ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, 92 και 95. Ἡ Ντούλα Μουρίκη, ἀναφερόμενη στην παράσταση τῆς Παντάνασσας, σημειώνει ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τῆς κρήνης στη σκηνὴ του Εὐαγγελισμοῦ εἶναι σπάνιο στοιχεῖο που σχετίζεται με τὴν ἀλληγορία τῆς Παναγίας ὡς Ζωοδόχου Πηγῆς. ΜΟΥΡΙΚΙ, *Pantanassa*, 224, εἰκ. 22-23. Ὁ συσχετισμὸς αὐτὸς ὑπάρχει στον χῶρο του Μυστρᾶ, στον ναὸ του ἉΓ-Γιαννάκη, ὅπου ἡ παράσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἀπεικονίζεται ἀνάμεσα στὰ δύο πρόσωπα του Εὐαγγελισμοῦ. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ἉΓ-Γιαννάκης, σχέδ. στη σελ. 64, ἀριθ. 23-24.

⁴²³ SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, εἰκ. 6 και 7. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, πίν. 518, 516 ἀντίστοιχα.

ματα, δεξιά έξοχικό τοπίο με χαμηλό βουνό και δέντρα. Τις περισσότερες φορές τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἔχουν τὴ μορφή τείχους ἢ τειχισμένης πόλεως, καθὼς εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ κολυμβήθρα τοῦ Σιλωὰμ βρισκόταν στὴ νοτιοανατολικὴ γωνία τοῦ τείχους τῆς Ἱερουσαλήμ⁴²⁴. Μὲ τὴ μορφή αὐτὴ ἀπεικονίζεται τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὸ χφ. Ἰβήρων 5, στὸ Χιλανδάρι, στὴ Ravanica.

Στὰ μεσοβυζαντινὰ χειρόγραφα *Par. gr. 74* καὶ *Laur. VI, 23* τὸ τοπίο ἀποτελεῖται ἀπὸ χαμηλὴ ἄγρια βλάστηση, ἐνῶ ὑπάρχει καὶ κάποια δήλωση οἰκοδομήματος. Πλήρης ἀπουσία ἀρχιτεκτονημάτων, ἀπεναντίας δὲ ἔντονη δήλωση τοῦ ὄρεινοῦ τοπίου στὸ βάθος τῆς παραστάσεως, παρατηρεῖται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος στὸ *Monreale*⁴²⁵: ἀριστερά, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ καὶ τοὺς μαθητές, ἕνας μεγάλος ὄρεινός ὄγκος, δεξιά ἄλλος μικρότερος ἀπὸ ὅπου ξεκινᾷ ἕνα ρεῦμα νεροῦ ποὺ τρέχει μὲ δύναμη πρὸς τὰ κάτω καὶ ὁ τυφλὸς ἀνεβασμένος πάνω στοὺς βράχους παίρνει νερὸ καὶ νίπτει τὰ μάτια του.

Ὁ Singelenberg, ποὺ ἔχει ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν τυπολογία τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος, προτείνει τὸν διαχωρισμὸ σὲ τέσσερις κατηγορίες: Στὴν πρώτη τοποθετεῖ τὸν συνεπτυγμένο τύπο ποὺ συνηθίζεται στὰ ἔργα τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου, στὴ δεύτερη ἔχει προστεθεῖ ἡ ἀπεικόνιση μικρῆς λεκάνης, στὴν ὁποία διοχετεύεται νερὸ ἀπὸ μιὰ κρήνη, τύπος ποὺ συναντᾶται σὲ ἔργα δυτικῆς τέχνης τοῦ 9ου-11ου αἰ., στὴν τρίτη κατηγορία κατατάσσει τὸν γνωστὸ μας τύπο μὲ τὴ σταυρόσχημη ἢ τετράλοβη κολυμβήθρα καὶ στὴν τέταρτη τὶς παραστάσεις ὅπου ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σὲ ὄρεινὸ τοπίο⁴²⁶. Γιὰ τὴν τελευταία κατηγορία παραθέτει ὡς παραδείγματα τὴν ἀπεικόνιση στὸ *Monreale*, καθὼς καὶ τὴν παράσταση σὲ ἕνα φύλλο πολυτύχου τοῦ 14ου αἰ. στὸ Μουσεῖο τῆς Τεργέστης, ὅπου τὸ θέμα ἀποδίδεται ὡς ἐξῆς: μπροστὰ στὰ τείχη τῆς Ἱερουσαλήμ εἰκονίζεται ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς ποὺ ἐπιθέτει πηλὸ στὰ μάτια τοῦ τυφλοῦ, συνοδευόμενος ἀπὸ δύο μαθητές, τὸν Ἰωάννη καὶ τὸν Πέτρο, καὶ δεξιά ψηλὸ, ἀπότομο βουνό, ἀπὸ ὅπου πηγάζει ρεῦμα νεροῦ στὸ ὁποῖο ὁ τυφλὸς πλένει τὰ μάτια του⁴²⁷. Στὴν περίπτωση αὐτὴ παρατηρεῖται συνδυασμὸς τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους καὶ τοῦ ὄρεινοῦ τοπίου, ἀλλὰ τὸ ἀπότομο, ψηλὸ βουνό, πίσω ἀπὸ τὸν τυφλό, μοιάζει μὲ τὸ ἀντίστοιχο τῆς παραστάσεως στὸ Ἀφεντικὸ προδίδοντας ἴσως κοινὸ πρότυπο. Διαφορετικὴ εἶναι ἡ διαμόρφωση τῶν ὄρεινῶν ὄγκων στὸ *Monreale*, κοινὸ ὅμως χαρακτηριστικὸ τῶν δύο παραδειγμάτων –*Monreale* καὶ

⁴²⁴ SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, 107-108. Βλ. ἐπίσης *DACL*, VII, 2, στ. 2329-2330, λ. «Jerusalem» καὶ χάρτη ἐναντι στ. 2303-2304. *RbK*, III, 556 (χάρτης).

⁴²⁵ DEMUS, *Sicily*, πίν. 66C.

⁴²⁶ SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych*, 108-112.

⁴²⁷ Στὸ ἴδιο, εἰκ. 12.

εικόνας στο Μουσείο της Τεργέστης—είναι ότι τα βουνά δεν απεικονίζονται ως απλό διακοσμητικό βάθος αλλά ως τόπος από όπου πηγάζει το νερό που χρησιμεύει για τη θεραπεία του τυφλού. Στα δύο αυτά παραδείγματα πρέπει να προστεθεί και η παράσταση στο χφ. Copte 13 της Bibliothèque Nationale στο Παρίσι (1179-1180): άριστερά ο Χριστός επιθέτει πηλό στα μάτια του τυφλού, στο μέσον τρεις μαθητές παρακολουθούν τη σκηνή και δεξιά ζωγραφίζεται μεγάλος βράχος, από όπου πηγάζει νερό το οποίο συλλέγει ο τυφλός για να νίψει τα μάτια του⁴²⁸.

Η παράσταση του Άφεντικού στην οποία, όπως αναλύθηκε, ανάμεσα στα δύο βουνά κυλάει ρεῦμα νερού, μπορεί να ένταχθεί στην ίδια εικονογραφική ένότητα για την οποία θα πρέπει να αναζητηθεί κοινό πρότυπο. Πάντως, ο τρόπος που διαμορφώνεται το όρεινο τοπίο, με το ρυάκι στο μέσον και ιδιαίτερα το ψηλό βουνό στα δεξιά, θυμίζει τις παραστάσεις της Βαπτίσεως του Χριστού και αποτελεί ίσως υπαινιγμό της συμβολικής σχέσεως του θαύματος της Ίασεως του τυφλού με το Μυστήριο του Βαπτίσματος, η οποία εξάλλου υποδηλώνεται με το τετράλοβο σχήμα της κολυμβήθρας⁴²⁹.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε, συμπεραίνεται ότι το θαῦμα της Θεραπείας του τυφλού στο Άφεντικό ακολουθεί σε γενικές γραμμές τὸν συνηθισμένο εικονογραφικό τύπο με την απεικόνιση τῶν δύο βασικῶν ἐπεισοδίων τοῦ θέματος: ὁ Χριστὸς ἐπιθέτει πηλὸ στα μάτια τοῦ τυφλοῦ, ὁ τυφλὸς πλένει τὰ μάτια του στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ. Οἱ εικονογραφικὲς ἰδιαιτερότητες ποὺ παρατηρήθηκαν συνίστανται ἀφενὸς στὴν προσθήκη ἀναβρυτηρίου στὴν τετράλοβη δεξαμενὴ καὶ ἀφετέρου στὴν ἀπουσία ἀρχιτεκτονημάτων καὶ στὴν προβολὴ τοῦ ὄρεινοῦ τοπίου στὸ βάθος τῆς παραστάσεως. Ὡς πρὸς τὴν πρώτη ἰδιομορφία σημειώνουμε τὴν προσθήκη κιβωρίου στὴν ἀντίστοιχη παράσταση τοῦ κώδικα Ἰβήρων 5 (Πίν. 67α), γιὰ νὰ ἐνισχύσουμε τὴν ἄποψη ὅτι οἱ ζωγράφοι εἶχαν τὴν ἐλευθερίαν νὰ ἀπεικονίζουν με τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ. Γιὰ τὴ δεύτερη ἰδιομορφία διατυπώνονται τρεῖς ὑποθέσεις: α) ὁ ζωγράφος ἀντέγραψε κάποιο πρότυπο, παρόμοιο με αὐτὸ τοῦ Monreale καὶ τῶν ἄλλων παραδειγμάτων ποὺ ἀναφέρθηκαν· β) τὸ ὄρεινὸ τοπίο με τὸ ρυάκι παραπέμπει στὴν παράσταση τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀποτελεῖ ὑπαινιγμὸ τῆς συμβολικῆς σχέσεως τοῦ θαύματος τῆς Θεραπείας τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ με τὸ Βάπτισμα· γ) ὁ ζωγράφος ἐπέλεξε νὰ ἀντιπαραθέσει τὸ ὄρεινὸ τοπίο τῆς σκηνῆς στὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος τῆς διπλανῆς παραστά-

⁴²⁸ LEROY, *Manuscripts coptes*, 141, πίν. 71.1.

⁴²⁹ Γιὰ τὴ συμβολικὴ σχέση τοῦ θαύματος τῆς Θεραπείας τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ καὶ τοῦ σχήματος τῆς κολυμβήθρας με τὸ Μυστήριο τοῦ Βαπτίσματος, βλ. UNDERWOOD, *Some Problems*, 259-262. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, 209.

σεως, όπου εικονίζεται ή Θεραπεία τής πεθερᾶς τοῦ Πέτρου καὶ ὅπου ή σκηνή πλαισιώνεται ἀπὸ σύνθετο ἀρχιτεκτονικὸ βάθος.

Ἄν δὲν εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα ποὺ συντέινει στὴ δημιουργία τῆς συγκεκριμένης παραστάσεως, ἴσως εἶναι ὁ συνδυασμὸς καὶ τῶν τριῶν. Μὲ τὴν ἐπιλογή δηλαδὴ τοῦ ὄρεινου τοπίου ἀπὸ κάποιο πρότυπο, ὁ ζωγράφος πέτυχε νὰ ἀποδώσει τὴ συμβολικὴ σχέση τῆς σκηνῆς μὲ τὴ Βάπτισι καὶ συγχρόνως νὰ προσδώσει ζωγραφικὸ ἐνδιαφέρον στὴ σύνθεσι τῶν δύο σκηνῶν ποὺ ἀπεικονίζονται μαζὶ στὴ δεδομένη ἐπιφάνεια.

Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (Ματθ. η', 14-15· Μάρκ. α', 29-31· Λουκ. δ', 38-39)

Ὁ Χριστὸς στὸ μέσον τῆς σκηνῆς, μὲ κόκκινο χιτῶνα καὶ βαθυγάλανο ἱμάτιο, κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι εἰλητὸ καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ γιὰ νὰ πιάσει τὸ ἀντίστοιχο χέρι τῆς ἄρρωστης γυναίκας (Πίν. 46). Ἡ ἡλικιωμένη γυναίκα, ποὺ φορεῖ γαλάζιο φόρεμα καὶ βαθυπράσινο μαφόριο, εικονίζεται ἀνακαθισμένη στὸ κρεβάτι, πάνω σὲ ὑπόλευκο στρῶμα μὲ γαλάζιες καὶ καστανὲς ραβδώσεις. Τὸ κρεβάτι καλύπτεται μὲ κόκκινο ὕφασμα. Ἀνάμεσα στὶς δύο κύριες μορφὲς εικονίζεται ὁ Πέτρος ποὺ παραστέκει τὴν ἄρρωστη (Πίν. 49). Φορεῖ γαλάζιο χιτῶνα καὶ καστανοκόκκινο ἱμάτιο καὶ φέρει τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία ἰκεσίας. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ δύο μαθητές: ὁ πρῶτος, ποὺ φορεῖ ἀνοιχτὸ πράσινο ἱμάτιο μὲ λευκὲς ἀνταύγειες καὶ ἔχει γκριζὰ μαλλιά καὶ γένια, ταυτίζεται μὲ τὸν Ἀνδρέα. Εἰκονίζεται γυρισμένος πρὸς τὸν δεῦτερο, ποὺ φορεῖ καστανόφαιο ἱμάτιο, ἔχει καστανὰ μαλλιά καὶ μικρὸ ὁμοιόχρωμο γένι καὶ μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Ἰάκωβο. Σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου στὸ θαῦμα αὐτὸ ἦταν παρόντες ὁ Πέτρος, ὁ Ἀνδρέας, ὁ Ἰάκωβος καὶ ὁ Ἰωάννης. Στὴν παράστασι τοῦ μνημείου μας ἀπουσιάζει ὁ Ἰωάννης.

Ἡ σκηνὴ πλαισιώνεται ἀπὸ σύνθετο ἀρχιτεκτονικὸ βάθος. Δεξιὰ ἰσόγειο οἰκοδόμημα μὲ ἐπίπεδη στέγη καὶ κεραμοσκεπὴ πύργο στὴν ἄκρη, ἀριστερὰ διώροφο στενὸ κτήριο μὲ σαμαρωτὴ στέγη καὶ ἀνάμεσά τους, ὡς συνδετικὸ στοιχεῖο, χαμηλὸ κτίσμα μὲ ἐπίπεδη στέγη. Στὶς ἐπίπεδες στέγες διακρίνεται προστατευτικὸ κιγκλίδωμα. Οἱ ὄγκοι τῶν οἰκοδομημάτων διασπῶνται μὲ σειρὰ ἀνοιγμάτων σὲ διάφορα σχήματα: στὸ δεξιὸ ἰσόγειο οἰκοδόμημα δύο τετράγωνα παράθυρα, στὸν πύργο καὶ στὸ ἀριστερὸ κτήριο ὀρθογώνια καὶ τοξωτὰ ἀνοίγματα. Στὰ παράθυρα τοῦ δεξιοῦ οἰκοδομήματος, ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τῆς σκηνῆς (Χριστὸς-Πέτρος-ἀσθενής), εικονίζονται σὲ προτομὴ μία γυναίκα καὶ ἓνας νέος ἄνδρας ποὺ παρακολουθοῦν τὰ δρώμενα. Ἐνα κόκκινο ὕφασμα ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ στέγη τοῦ πρώτου οἰκοδομήματος, περνᾷ μέσα ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ πύργου, ἀπλώνεται πάνω ἀπὸ τὸ χαμηλὸ κτίσμα, γιὰ νὰ περάσει στὴ συνέχεια μέσα ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ ὀρόφου τοῦ ἀριστεροῦ κτηρίου καὶ νὰ ἀπλωθεῖ ἄνετα

στην ἄκρη τῆς σκηνῆς, συνδέει μεταξύ τους ὅλα τὰ κτήρια τοῦ βάθους τῆς παραστάσεως. Πάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο τοῦ ὀρόφου τοῦ ἀριστεροῦ κτίσματος ἀπεικονίζεται μετάλλιο μὲ ἀνδρική προτομή, σχεδιασμένο στὴν τεχνικὴ τῆς μονοχρωμίας (grisaille) καὶ πλαισιωμένο ἀπὸ φυτικὲς ταινίες (Πίν. 48).

Ἡ παράσταση διατηρεῖται γενικὰ σὲ καλὴ κατάσταση. Λείπει μικρὸ τμῆμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὸ κάτω μέρος μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴ σώζονται τὰ πόδια τῶν μορφῶν καὶ τὸ κατώτερο τμῆμα τοῦ κρεβατιοῦ. Μεγαλύτερο τμῆμα λείπει πάνω δεξιά, ἀλλὰ ἡ φθορὰ αὐτὴ μᾶλλον δὲν ἔχει ἐπιφέρει οὐσιαστικὴ βλάβη στὴν παράσταση, ἀφοῦ κατὰ πάσα πιθανότητα ἡ θέση αὐτὴ καλυπτόταν ἀπὸ τὸ βαθὺ γαλάζιο τοῦ οὐρανοῦ. Μόνο στὸ ἀκρᾶιο δεξιὸ τμῆμα, στὴ θέση ποὺ βρίσκεται ἡ ἄκρη τοῦ κόκκινου ὑφάσματος, ἡ ὁποία δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι στέκεται μετέωρη, ὑποθέτουμε ὅτι πιθανὸν νὰ εἰκονίζοταν μὴ μικρὴ κατασκευὴ ἐν εἶδει πυργίσκου ἢ ἀπλοῦ στηρίγματος, ὅπου θὰ στερεωνόταν ἡ ἄκρη τοῦ ὑφάσματος.

Καὶ στὴ σκηνὴ αὐτὴ, ὅπως καὶ στὴ διπλανὴ τοῦ θαύματος τῆς Ἰάσεως τοῦ τυφλοῦ, δὲν λείπουν οἱ ἐπιζωγραφήσεις. Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ἔχουν ἐν μέρει παραμορφωθεῖ, ἐνῶ οἱ ἐπεμβάσεις εἶναι ἰδιαίτερα ἐμφανεῖς στὰ μαλλιά καὶ στοὺς φωτοστεφάνους. Σὲ φωτογραφία ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο Millet τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια τοῦ Πέτρου εἶναι λευκά, ἐνῶ τοῦ Ἀνδρέα γκριζόλευκα καὶ κάπως ἀκατάστατα. Παρατηρεῖται δηλαδὴ ἐμφανὴς διαφοροποίηση στὴν ἀπόδοση τῶν δύο μορφῶν, ἐνῶ μὲ τις ἐπιζωγραφήσεις τὰ κεφάλια τους εἶναι σχεδὸν ὅμοια. Οἱ ἐπεμβάσεις αὐτές, ποὺ ἀλλοιώνουν τὸν χαρακτήρα τῆς παραστάσεως, ἔχουν ἰδιαίτερα δυσμενὴ ἐπίπτωση στὴν τεχνοτροπία, ἀλλὰ δὲν ἔχουν ἐπιρρᾶσει τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ θέματος.

Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τῆς Γαλιλαίας καὶ ἡ εἰκονογραφία τοῦ θέματος δὲν παρουσιάζει μεγάλες διαφοροποιήσεις⁴³⁰: ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται νὰ κρατεῖ τὸ χέρι τῆς ἠλικιωμένης γυναίκας ποὺ εἶναι ἄρρωστη ἀπὸ ὑψηλὸ πυρετὸ καὶ παριστάνεται καθισμένη ἢ ξαπλωμένη στὸ κρεβάτι της⁴³¹. Συνήθως δύο ἢ περισσότεροι μαθητὲς συνοδεύουν τὸν Χριστό, ἐνῶ ὁ Πέτρος, ποὺ δὲν λείπει

⁴³⁰ SCHILLER, *Ikongraphie*, I, 186. Ἐπίσης, COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, 136-139, ὅπου ἀναλύεται διεξοδικὰ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα καὶ χειρόγραφα.

⁴³¹ Σὲ μερικές περιπτώσεις ὁ Χριστὸς δὲν κρατεῖ τὸ χέρι τῆς ἄρρωστης ἀλλὰ εἰκονίζεται νὰ τὴν εὐλογεῖ ἀπὸ κάποια ἀπόσταση. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε τις παραστάσεις στὸ Monreale, στὸ χρ. Petr. gr. 105, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστῆ, ἐνῶ στὸ χρ. Par. gr. 923 ἡ παράσταση ἀναπτύσσεται σὲ δύο σκηνές, στὴν πρώτη ἀπὸ τις ὁποῖες ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὴν ἄρρωστη καὶ στὴ δεύτερη κρατεῖ τὸ χέρι της (βιβλιογραφία γιὰ τὰ ἀναφερόμενα παραδείγματα, βλ. παρακάτω ὑποσημ. 444, 436, 456, 434 ἀντίστοιχα).

σχεδόν ποτέ από τη σκηνή⁴³², εικονίζεται άλλοτε μαζί με τους μαθητές και άλλοτε δίπλα στο κρεβάτι, ανάμεσα στον Χριστό και την ἄρρωστη. Σὲ κάποιες περιπτώσεις μιὰ θεραπεία παραστέκει τὴν ἄρρωστη, ἐνῶ σπανιότερα στὴν παράσταση προστίθενται καὶ ἄλλες μορφές ἀπὸ τὸ περιβάλλον τῆς ἀσθενοῦς.

Στὰ πρωιμότερα παραδείγματα, ὅπως στοὺς κώδικες Par. gr. 510⁴³³, Par. gr. 923⁴³⁴, Par. gr. 115⁴³⁵, ὁ τύπος ἐμφανίζεται συνεπτυγμένος: εἰκονίζεται μόνο ὁ Χριστός, ἡ ἄρρωστη καὶ ὁ Πέτρος ἀνάμεσά τους. Τὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα ἀπεικονίζονται καὶ στὸ χφ. Petr. gr. 105⁴³⁶, ἐνῶ στὸ Chicago 2400 ἔχει προστεθεῖ καὶ ὁ Ἀνδρέας πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό⁴³⁷. Στὰ εὐαγγέλια Par. gr. 74⁴³⁸ καὶ Laur. VI, 23⁴³⁹ συναντοῦμε τὴν παράσταση τρεῖς φορές, ὅσα εἶναι καὶ τὰ Εὐαγγέλια ποὺ ἀναφέρουν τὸ θαῦμα (Ματθαίου, Μάρκου καὶ Λουκᾶ). Οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἶναι περισσότερο ἐκτεταμένες ἐφόσον ἀναπτύσσονται σὲ δύο ἢ τρεῖς σκηνές καὶ περιλαμβάνουν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θαῦμα, τὴ θεραπευμένη γυναίκα νὰ ὑπηρετεῖ τὸν Χριστό καὶ τοὺς μαθητές, ὅπως ἀναφέρεται στὸ εὐαγγελικὸ κείμενο (*ἀναστᾶσα διηκόνει αὐτοῖς*, Λουκ. δ', 39 καὶ ἀντίστοιχες ἀναφορές στὰ ἄλλα Εὐαγγέλια)⁴⁴⁰.

Ὁ ἀνεπτυγμένος αὐτὸς τύπος δὲν χρησιμοποιεῖται, ὅσο γνωρίζω, στὰ μεταγενέστερα χρόνια, ὅπου ἡ σκηνὴ περιορίζεται μόνο στὸ θαῦμα μὲ λιγότερα ἢ περισσότερα πρόσωπα. Τὸν ὀλιγοπρόσωπο τύπο, ὅπου ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ δύο μαθητές κρατεῖ τὸ χέρι τῆς ἄρρωστης, τὴν ὁποία παραστέκει ὁ Πέτρος, συναντοῦμε στὸ Pskov⁴⁴¹, στὴν Ἁγία Σοφία

⁴³² Ἀπουσία τοῦ Πέτρου παρατηρεῖται στὸ κοπτικὸ χειρόγραφο ἀριθ. 13 τῆς Bibliothèque Nationale (1179/80), ὅπου εἰκονίζεται μόνο ὁ Χριστὸς ποὺ κρατεῖ τὸ χέρι τῆς ἄρρωστης (SCHILLER, *Ikongraphie*, I, εἰκ. 544. LEROY, *Manuscrits coptes*, 120, πίν. 47.3), ἐνῶ στὸ μεταγενέστερο κοπτικὸ χφ. ἀριθ. 1 τοῦ Institut Catholique στὸ Παρίσι (1249/50) εἰκονίζεται καὶ ὁ Πέτρος στὸ προσκέφαλο τῆς ἄρρωστης, καθὼς καὶ ἓνας ἄλλος μαθητὴς πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό (στὸ ἴδιο, 159-160, πίν. 78).

⁴³³ OMONT, *Miniatures*, 22, πίν. XXXVI.

⁴³⁴ MILLET, *Recherches*, 599, εἰκ. 621-622.

⁴³⁵ PASCHOU, Par. gr. 115, 65, εἰκ. 11.

⁴³⁶ COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, 136-139, πίν. XXI.

⁴³⁷ GOODSPEED, RIDDLE and WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament*, I, φ. 15r III, 38-39.

⁴³⁸ OMONT, *Évangiles*, I, πίν. 15 καὶ 61· II, πίν. 102.

⁴³⁹ VELMANS, *Tétraévangile*, εἰκ. 22, 130 καὶ 194.

⁴⁴⁰ Ἡ τελευταία αὐτὴ σκηνὴ παρουσιάζεται ἀρκετὰ ἐκτεταμένη στὸ παρισινὸ χειρόγραφο, στὸ φύλλο ὅπου εἰκονογραφεῖται τὸ κείμενο ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου, στὸ ὁποῖο ὁ Χριστὸς καὶ οἱ μαθητές παριστάνονται καθισμένοι γύρω ἀπὸ ἓνα πλοῦσια στολισμένο τραπέζι καὶ ἡ θεραπευμένη γυναίκα, ὄρθια, τοὺς ὑπηρετεῖ. OMONT, *Évangiles*, I, πίν. 15.

⁴⁴¹ UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 5.

Τραπεζοῦντος⁴⁴², στή μονή τῆς Χώρας⁴⁴³. Στὸ Monreale⁴⁴⁴, στὰ χφ. Ἰβήρων 5⁴⁴⁵ καὶ Par. gr. 54⁴⁴⁶ προστίθεται μία θεραπαινίδα κοντὰ στὴν ἄρρωστη, ἐνῶ ὁ Πέτρος εἰκονίζεται μαζί μὲ τοὺς μαθητὲς πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό. Στὸ Χιλανδάρη⁴⁴⁷ ὁ Πέτρος βρίσκεται κοντὰ στὴν πεθερά του, τὴν ὁποία παραστέκει ἐπίσης μιὰ θεραπαινίδα, ἐνῶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁴⁴⁸ καὶ στὴν Dečani⁴⁴⁹ ἡ παράσταση ἐμπλουτίζεται μὲ πολλοὺς «οἰκείους» τῆς ἀσθενοῦς.

Ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε, προκύπτει ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ ὡς πρὸς τὴ θέση τοῦ Πέτρου καὶ τὴν ἀπουσία τῆς θεραπαινίδας ἀκολουθεῖ τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ Pskov, τῆς Ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος καὶ τῆς μονῆς τῆς Χώρας. Μὲ τὰ ἴδια μνημεῖα ταυτίζεται καὶ ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν ἀπεικονιζόμενων μαθητῶν, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Ἰωάννης ποὺ εἰκονίζεται στὴ μονή τῆς Χώρας (στὰ ἄλλα δύο μνημεῖα οἱ μαθητὲς δὲν ἔχουν ταυτιστεῖ) ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἐδῶ ἀπὸ τὸν Ἰάκωβο.

Στὸ Ἀφεντικὸ ὁμως, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, εἰκονίζονται στὰ παράθυρα τοῦ σπιτιοῦ δύο ἀκόμη μορφὲς σὲ προτομή. Ἡ λεπτομέρεια αὐτῆ, ποὺ δὲν συναντᾶται, ὅσο γνωρίζω, σὲ καμιὰ ἄλλη παράσταση τοῦ θαύματος, εἶναι ἴσως μιὰ προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ἐξοικονομήσει γῶρο γιὰ τὴν ἀπεικόνιση περισσότερων προσώπων. Ἡ γυναίκα στὸ παράθυρο, ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι τῆς ἄρρωστης, φορεῖ κόκκινο ἱμάτιο τὸ ὁποῖο καλύπτει καὶ τὸ κεφάλι της. Ἡ μορφή μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ θεραπαινίδα, ἀφοῦ μὲ παρόμοιο ὁμοιόχρωμο ἔνδυμα εἶναι ντυμένη ἡ θεραπαινίδα ποὺ εἰκονίζεται στὸ προσκέφαλο τῆς ἄρρωστης, ὀλόσωμη αὐτὴ τὴ φορά, στὸ χφ. Ἰβήρων 5. Σημειώνουμε ἀκόμη ὅτι ἡ θεραπαινίδα στὴν ἴδια σκηνὴ στὸ Monreale παριστάνεται στὸ ἄνοιγμα τῆς θύρας ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι τῆς ἀσθενοῦς, ὁρατὴ κατὰ τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ σώματός της. Στὸ δεῦτερο παράθυρο εἰκονίζεται νέος ἀγένειος ἄνδρας ποὺ φορεῖ γαλάζιο ἱμάτιο. Ἡ μορφή δὲν ταυτίζεται μὲ συγκεκριμένο πρόσωπο, ἐφόσον δὲν ὑπάρχουν παράλληλες παραστάσεις. Στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, ὅπου ἀπεικονίζονται πολλοὶ συγγενεῖς τῆς ἄρρωστης, ἂν καὶ τὰ πρόσωπα εἶναι πολὺ φθααρμένα, καμιὰ ἀπὸ αὐτὲς δὲν φαίνεται νὰ ταυτίζεται μὲ νέο ἄνδρα.

⁴⁴² TALBOT RICE, *Hagia Sophia*, 133, εἰκ. 95, πίν. 55B.

⁴⁴³ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, I, 145· 2, πίν. 264.

⁴⁴⁴ DEMUS, *Sicily*, 278, πίν. 86B.

⁴⁴⁵ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὄρους*, Β', εἰκ. 23.

⁴⁴⁶ OMONT, *Miniatures*, πίν. XCIV.13.

⁴⁴⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 77.2.

⁴⁴⁸ MILLET, *Mistra*, πίν. 76.2.

⁴⁴⁹ PETKOVIĆ, *Dečani*, I, πίν. LXXXIV.

Απεικονίσεις μορφῶν πού παρακολουθοῦν ἢ συμμετέχουν στὰ δρώμενα ἀπὸ παράθυρα ἢ ἐξῶστες οἰκοδομημάτων δὲν εἶναι ἄγνωστες στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Ἀπὸ τὶς παραστάσεις σὲ χειρόγραφα ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὶς γυναικεῖες καὶ ἀνδρικές μορφές στὰ ψαλτήρια Par. gr. 139 (τέλη 10ου αἰ.)⁴⁵⁰, Par. suppl. gr. 1335 (τέλη 12ου αἰ.)⁴⁵¹, Λαύρας B25 (β' μισὸ 14ου αἰ.)⁴⁵². Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἢ λεπτομέρεια τῆς συμμετοχῆς στὴ σκηνὴ πολλῶν μορφῶν εἶναι ἡ Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ὡς παράδειγμα ἀναφέρουμε τὴν Κοίμηση στὴ Martorana⁴⁵³, στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριάς⁴⁵⁴, στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας⁴⁵⁵, στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά⁴⁵⁶. Οἱ μορφές αὐτὲς σπάνια ταυτίζονται μὲ πρόσωπα πού σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὸ παριστανόμενο θέμα⁴⁵⁷. συνήθως εἶναι δευτερεύοντα πρόσωπα (ὑπηρέτες, μουσικοὶ) ἢ ἄπλοι θεατὲς πού συμμετέχουν κατὰ κάποιον τρόπο στὰ δρώμενα καὶ ἐμπλουτίζουν τὴν παράσταση. Στὴν περίπτωση τοῦ μνημείου μας οἱ ἀπεικονιζόμενες μορφές συντελοῦν στὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς ὀλιγοπρόσωπης παραστάσεως καὶ δίνουν ἔμφαση στὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐκτυλίσσεται ἡ σκηνή.

Τὰ οἰκοδομήματα πού ἀπεικονίζονται στὸ βάθος τῆς παραστάσεως καὶ ὑποδηλώνουν τὴν οἰκία, μέσα στὴν ὁποία ἔλαβε χώρα τὸ θαῦμα, συναντῶνται σχεδὸν σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου. Ἄλλοτε εἶναι συνεχόμενα, ὅπως στὸ Monreale⁴⁵⁸ καὶ στὸ Χιλανδάρη⁴⁵⁹, ἄλλοτε περιορίζονται μόνο στὰ δύο ἄκρα, ὅπως στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος⁴⁶⁰, καὶ ἄλλοτε, ὅπως στὰ χφ. Ἰβήρων 5 καὶ Par. gr. 54⁴⁶¹, καθὼς καὶ

⁴⁵⁰ CUTLER, *Aristocratic Psalters*, 65, εἰκ. 250.

⁴⁵¹ Στὸ ἴδιο, 74, εἰκ. 265.

⁴⁵² Στὸ ἴδιο, 23, εἰκ. 44.

⁴⁵³ DEMUS, *Sicily*, πίν. 56.

⁴⁵⁴ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 75.

⁴⁵⁵ HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Monumentalmalerei*, εἰκ. 163.

⁴⁵⁶ MILLET, *Mistra*, πίν. 116.4. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 86-87. Στὴ σκηνὴ τῆς Βαῖοφόρου στὸ ἴδιο μνημεῖο καὶ στὴν ἀντίστοιχη στὴν Παντάνασσα εἰκονίζονται ἐπίσης μορφές ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν στοὺς ἐξῶστες καὶ στὰ παράθυρα τῶν οἰκοδομημάτων, βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς*, 84 καὶ 106.

⁴⁵⁷ Ἀπὸ τὶς σπάνιες περιπτώσεις ὅπου ἡ εἰκονιζόμενη στὸ παράθυρο μορφή ἀναφέρεται στὸ σχετικὸ μὲ τὴν παράσταση κείμενο, σημειώνουμε τὴν ἀπεικόνιση τῆς θυγατέρας τοῦ Σαοὺλ στὸ φ. 259r τοῦ ψαλτηρίου Par. suppl. gr. 1335, τὸ ὁποῖο εἰκονογραφεῖ τὸ κείμενο *Βασιλειῶν Β', ΣΤ', 16: Μελχὸλ ἡ θυγάτηρ Σαοὺλ διέκυπτε διὰ τῆς θυρίδος καὶ εἶδε τὸν βασιλέα Δαβὶδ* (βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 451).

⁴⁵⁸ Βλ. ὑποσημ. 444.

⁴⁵⁹ Βλ. ὑποσημ. 447.

⁴⁶⁰ Βλ. ὑποσημ. 442.

⁴⁶¹ Βλ. ὑποσημ. 445 καὶ 446.

στη μονή τῆς Χώρας⁴⁶², τὰ δύο ἀκραῖα οἰκοδομήματα συνδέονται μεταξύ τους μὲ ἕνα χαμηλὸ κτίσμα. Στὴν τελευταία αὐτὴ κατηγορία μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βᾶθος τοῦ Ἀφεντικοῦ, ἐνῶ τὸ κόκκινο ὕφασμα ποὺ συνδέει μεταξύ τους ὅλα τὰ κτήρια θυμίζει τὰ ἀντίστοιχα ὕφασματα τὰ ὁποῖα κρέμονται ἀπὸ τὰ «ἐλληνιστικὰ ἀντιρεαλιστικὰ ἀρχιτεκτονήματα» καὶ ἐνώνουν τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ στὴ Γαλιλαία, στὸ νότιο κλίτος τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ⁴⁶³.

Ἀνάλογα κλασικιστικὰ πρότυπα προδίδει τὸ «σκηνογραφικὸ» βᾶθος τῆς παραστάσεώς μας μὲ τὸ κόκκινο ὕφασμα καὶ τὶς μορφές στὰ παράθυρα, καθὼς καὶ τὸ μέταλλο μὲ τὴν ἀνδρική προτομὴ στὴν τεχνικὴ τῆς μονοχρωμίας πᾶνω ἀπὸ τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ κτίσματος. Ἡ ἀπεικόνιση προσώπου ἢ ἀνθρώπινης μορφῆς στὴν τεχνικὴ τῆς μονοχρωμίας ὡς διακοσμητικὸ στοιχεῖο ἀρχιτεκτονημάτων ἢ ἐπίπλων δὲν εἶναι ἐπίσης ἄγνωστη στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Ὅπως σημειώνει ἡ Ντ. Μουρίκη, ἡ ἀπεικόνιση παρόμοιων διακοσμητικῶν στοιχείων, ποὺ συναντῶνται συχνὰ σὲ μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων, ἔχει τὰ πρότυπά της σὲ χειρόγραφα τῆς μακεδονικῆς ἀναγεννήσεως καὶ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἐπιβιώσεως τῆς ἀρχαίας παραδόσεως στὴ βυζαντινὴ τέχνη⁴⁶⁴.

Συνοψίζοντας, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ παράσταση τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου στὸ Ἀφεντικὸ ἀκολουθεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴ συνήθη εἰκονογραφία, ἐνῶ οἱ ἰδιομορφίες ποὺ ἐπισημάνθηκαν προδίδουν πρότυπα μὲ ἔντονη κλασικιστικὴ ἐπίδραση.

Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδᾶ (Ιω. ε', 1-16)

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τῆς νότιας καμάρας (Πίν. 50 καὶ 51). Ἡ παράσταση δὲν εἶναι γνωστὴ στοὺς παλαιότερους μελετητές, ἀφοῦ ἀποκαλύφθηκε ἐξ ὀλοκλήρου κατὰ τοὺς καθαρισμοὺς τῶν ἐτῶν 1972-1974. Ἡ κατάσταση διατηρήσεώς της εἶναι μέτρια, καθὼς ὑπάρχουν ἀρκετὲς φθορὲς στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ἐνῶ τὰ χρώματα εἶναι ἐξίτηλα. Εἰδικότερα, λείπει τμῆμα χαμηλὰ στὸ μέσον τῆς παραστάσεως, ἄλλα τμήματα στὸ ἐπάνω μέρος, καθὼς καὶ ὅλο τὸ ἀνώτερο τμῆμα τῆς σκηνῆς. Μικρότερες φθορὲς παρατηροῦνται σὲ διάφορα ἄλλα σημεῖα.

⁴⁶² Βλ. ὑποσημ. 443.

⁴⁶³ Γιά τὴν περιγραφὴ καὶ τὸν σχολιασμὸ τῶν ἀπεικονίσεων τῶν θαυμάτων στὸ νότιο κλίτος τῆς Μητροπόλεως, βλ. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, *Μυστρᾶς*, 42. Σαφῆ εἰκόνα τοῦ τρόπου ἀπεικονίσεως τῶν σκηνῶν δίνουν τὰ σχέδια τοῦ Millet, *Mistra*, πίν. 76.2-3 καὶ 77.1.

⁴⁶⁴ ΜΟΥΡΙΚΙ, *Mask motif*, 322-323, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης DEMUS, *The Style of the Kariye Djami*, 158-159.

Ἡ σκηνή χωρίζεται σὲ δύο ζῶνες: πάνω ἀπεικονίζεται ἡ πεντάτοξη στοὰ μὲ τοὺς ἀσθενεῖς καὶ κάτω τὸ θαῦμα μὲ τὸν Χριστό, τοὺς μαθητές, τὸν παράλυτο, τὴν κολυμβήθρα. Ὁ Χριστός, μὲ ρόδινο χιτώνα καὶ γαλάζιο ἱμάτιο, εἰκονίζεται ἀριστερά, ἀνάμεσα σὲ δύο μαθητές. Ὁ πρῶτος, ἡλικιωμένος μὲ ρόδινο ἱμάτιο, μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Πέτρο, ὁ δεῦτερος, μὲ νεανικὸ πρόσωπο καὶ καστανὸ ἱμάτιο, ταυτίζεται μὲ τὸν Ἰωάννη. Ὁ Χριστὸς ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι ἀπλωμένο σὲ σχῆμα ὁμιλίας ἢ εὐλογίας πρὸς τὸν ἀσθενῆ ποὺ βρίσκεται καθισμένος στὸ κρεβάτι του, γυμνὸς ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, μὲ σηκωμένο τὸ δεξιὸ του χέρι σὲ κίνηση συνομιλίας. Ὁ ἴδιος ἄνθρωπος εἰκονίζεται ἀκόμη μιὰ φορὰ ντυμένος μὲ κόκκινο κοντὸ χειριδωτὸ χιτώνα, ὄρθιος, δίπλα στὸν Ἰωάννη. Εἶναι τώρα πιά ὑγιῆς καὶ κρατεῖ μὲ τὰ δύο χέρια τὸ κρεβάτι ποὺ εἶναι δεμένο στὴν πλάτη του. Κινεῖται πρὸς τὰ δεξιά, ἀλλὰ γυρίζει πρὸς τὰ πίσω καὶ κοιτάζει τὸν Χριστό. Μπροστά, στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, διακρίνεται τμῆμα ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος γονατιστῆς μορφῆς στραμμένης πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς κολυμβήθρας.

Δεξιότερα, δίπλα στὸν καθισμένο στὸ κρεβάτι του παραλυτικὸ, ἀπεικονίζεται ἡ τετράλοβη κολυμβήθρα, μέσα στὴν ὁποία παριστάνεται ὁ ἄγγελος, καθὼς καὶ ἓνας ἀσθενής, τὸν ὁποῖο συγκρατεῖ ἓνας ἄνδρας ποὺ στέκεται ἔξω ἀπὸ αὐτὴ (Πίν. 52). Ὁ ἄγγελος, μὲ ρόδινο ἱμάτιο, ἔχει τὸ ἀριστερὸ πόδι μέχρι τὸ γόνατο μέσα στὸ νερό, ἐνῶ τὸ δεξιὸ εἶναι λυγισμένο καὶ τὸ σῶμα του εἶναι γυρισμένο ἐλαφρὰ πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἀσθενοῦς. Ἡ κίνηση αὐτή, ποὺ διαγράφεται καὶ στίς πτυχώσεις τοῦ ἱματίου, προσδίδει μοναδικὴ χάρις στὴ νεανικὴ μορφή τοῦ ἀγγέλου, ἐνῶ τὸ σοβαρὸ του πρόσωπο μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ τονίζει τὴν ἱερότητα τῆς στιγμῆς. Ὁ ἄρρωστος ποὺ εἶναι μέσα στὴν κολυμβήθρα φορεῖ λευκὸ περίζωμα, ὁ ἄνδρας ποὺ τὸν συγκρατεῖ κόκκινο, κοντὸ χειριδωτὸ χιτώνα. Στὴν ομάδα τῶν τριῶν αὐτῶν μορφῶν προστίθεται ἓνας νέος ἄνδρας μὲ καστανόλευκο χιτώνα, ποὺ εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὴν κολυμβήθρα νὰ παρακολουθεῖ τὴ σκηνή, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ στάση του μὲ τὸ δεξιὸ χέρι στὸ πρόσωπο σὲ ἐνδειξὴ ἐκπλήξεως.

Στὸ ἐπάνω τμῆμα τῆς παραστάσεως ἀπεικονίζεται σχηματικὰ ἡ *πέντε στοὰς ἔχουσα* Βηθεσδὰ. Ἄν καὶ οἱ φθορὲς στὴ θέση αὐτὴ εἶναι πολὺ ἐκτεταμένες καὶ τὰ χρώματα ἔχουν ἀπολεπιστεῖ, διακρίνεται μιὰ πεντάτοξη, στηριγμένη σὲ κίονες στοὰ καὶ δώδεκα ἕως δεκαπέντε μορφὲς σὲ μικρὴ κλίμακα κάτω ἀπὸ τὰ τόξα. Εἶναι τὸ *πλῆθος πολὺ τῶν ἀσθενούντων τῶν ἐκδεχομένων τὴν τοῦ ὕδατος κίνησιν* (Ιω. ε', 3).

Τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν παράσταση τοῦ θαύματος τῆς Βηθεσδὰ στὸ Ἀφεντικὸ εἶναι τὰ ἑξῆς: ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς μαθητές, ὁ παραλυτικὸς, κατάκοιτος πρῶτα καὶ θεραπευμένος ἔπειτα νὰ σηκώνει τὸ κρεβάτι του, ἢ κολυμβήθρα μὲ τὸν ἄγγελο καὶ ἓναν ἀσθενῆ ὑποβασταζόμενο, ἢ στοὰ μὲ τοὺς κατακείμενους ἀσθενεῖς. Σὲ σχέση μὲ τὸ κείμενο τῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς, παρατηροῦμε ὅτι στὴν παράσταση εἰκονογραφοῦνται

οί στίχοι 2-9⁴⁶⁵, παραλείπεται δηλαδή ή στιχομυθία του θεραπευθέντος παραλυτικού με τους Ιουδαίους, ή οποία περιλαμβάνεται στους επόμενους στίχους.

Η ίαση του παραλυτικού, που πραγματοποιήθηκε στην πεντάτοξη προβατική κολυμβήθρα της Βηθεσδα στην Ιερουσαλήμ, ανήκει στον κύκλο των θαυμάτων του Σαββάτου, είναι αγαπητό εικονογραφικό θέμα και παρουσιάζει τυπολογική εξέλιξη⁴⁶⁶.

Στα πρώτα χριστιανικά χρόνια εικονίζεται ή θεραπευθείς παράλυτος που κρατεί τή κρεβάτι του, είτε μόνος του είτε με την παρουσία του Χριστού, ή οποίος τόν εύλογεί συνοδευόμενος συνήθως από μαθητές⁴⁶⁷. Στις περιπτώσεις αυτές δέν δηλώνεται ή τόπος τελέσεως του θαύματος και παραμένει κάποιες φορές άδιευκρίνιστο άν πρόκειται για τή θαύμα του παραλυτικού της Βηθεσδα που αναφέρεται μόνο στο Εύαγγέλιο του Ιωάννη ή τή αντίστοιχο του παραλυτικού της Καπερναούμ, του οποίου ή θεραπεία έλαβε χώρα εν τω οικω και αναφέρεται στα συνοπτικά Εύαγγέλια (Ματθ. θ', 1-8· Μάρκ. β', 1-12· Λουκ. ε', 17-26). Έπικρατεί όμως ή άποψη ότι ή σκηνή με τόν άσθενή που κρατεί τή κρεβάτι του αναπαριστά σχεδόν πάντοτε τόν παραλυτικό της Βηθεσδα, λόγω της συμβολικής σχέσεως του θαύματος της κολυμβήθρας με τή Βάπτισμα, αλλά και επειδή σε όρισμένες περιπτώσεις ή παράσταση βρίσκεται σε συνάρτηση με άλλα θαύματα που περιγράφονται στο Εύαγγέλιο του Ιωάννη⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Στ. 2: *Έστι δέ εν τοις Ιεροσολύμοις επί τή προβατική κολυμβήθρα, ή επίλεγόμενη Έβραϊστί Βηθεσδά, πέντε στοάς έχουσα.* 3: *εν ταύταις κατέκειτο πλήθος πολύ των άσθενούντων, τυφλών, χωλών, ξηρών, έκδεχομένων τήν του ύδατος κίνησιν.* 4: *άγγελος γάρ κατά καιρόν κατέβαινεν εν τή κολυμβήθρα και έτάρασσε τή ύδωρ· ή ούν πρώτος έμβάς μετά τήν ταραχήν του ύδατος ύγιής έγινετο ώδήποτε κατειχέτο νοσήματι.* 5: *ήν δέ τις άνθρωπος εκεί τριάκοντα και όκτώ έτη έχων εν τή άσθενεία αυτού.* 6: *τουτον ιδών ή Τησούς κατακείμενον και γνούς ότι πολύν ήδη χρόνον έχει, λέγει αυτώ· θέλεις ύγιής γενέσθαι;* 7: *άπεκρίθη αυτώ ή άσθενών· Κύριε άνθρωπον ούκ έχω, ίνα όταν ταραχθή τή ύδωρ, βάλη με εις τήν κολυμβήθραν· εν ω δέ έρχομαι έγώ, άλλος πρό έμου καταβαίνει.* 8: *λέγει αυτώ ή Τησούς· έγειραι, άρον τόν κράββατόν σου και περιπάτει.* 9: *και εϋθέως έγινετο ύγιής ή άνθρωπος, και ήρε τόν κράββατον αυτού και περιεπάτει.* ήν δέ σάββατον εν εκείνη τή ήμέρα.

⁴⁶⁶ Για τήν εικονογραφία του θέματος, βλ. SCHILLER, *Ikongraphie*, I, 178-179. Διεξοδική άνάλυση του θέματος γίνεται από τόν Willoughby, στο COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, 393-398, και τόν UNDERWOOD, *Some Problems*, 289-293.

⁴⁶⁷ Στις σαρκοφάγους ή άρρωστος εικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα από τόν Χριστό, ενώ στις κατακόμβες συνήθως ή παραλυτικός εικονίζεται μόνος του (χωρίς τήν παρουσία του Χριστού), βλ. WILPERT, *Sarcophagi*, II, 293-295. WILPERT, *Catacombe*, 201-203. Στα έλεφάντινα έργα μικροτεχνίας ή Χριστός μόνος ή με ένα μαθητή εύλογεί τόν άρρωστο που κρατεί τή κρεβάτι του, VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, άριθ. 113, 119, 125, 145, 152, 163, 170, 179, 180, 182, 234.

⁴⁶⁸ Για τή σχέση της σκηνής με τή Βάπτισμα ένδεικτική είναι ή παράσταση του θαύματος στο Βαπτιστήριο της Δούρα Εύρωπου (PERKINS, *Dura-Europos*, 54, εικ. 18)· επίσης, στην κατακόμβη του άγιου Καλλίστου, όπου τή θαύμα άπεικονίζεται δίπλα στη σκηνή της Βαπτίσεως του Χριστού, WILPERT, *Catacombe*, πίν. 27.3.

Ὁ συνεπτυγμένος αὐτὸς τύπος συνεχίζεται ἕως τὸν 9ο αἰ. καὶ ἐπιβιώνει σὲ σπάνιες περιπτώσεις ἕως τοὺς ὕστερους βυζαντινοὺς χρόνους⁴⁶⁹. Ἀπὸ τὸν 10ο αἰ. τὸ θέμα ἐμπλουτίζεται μὲ λεπτομέρειες πὺ περιέχονται στὴ συγκεκριμένη περικοπὴ τοῦ Ἰωάννη, χωρὶς ἐν τούτοις νὰ ἀπεικονίζονται πάντοτε ὄλα τὰ ἐπεισόδια πὺ ἀναφέρονται στὸ κείμενο.

Ὁ πλήρης εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ θέματος περιλαμβάνει τὶς ἐξῆς σκηνές⁴⁷⁰: α) Ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ μαθητὲς συνομιλεῖ μὲ τὸν ἄρρωστο πὺ εἰκονίζεται ἀνακαθισμένος στὸ κρεβάτι του. β) Ὁ θεραπευμένος παραλυτικὸς παριστάνεται ὄρθιος νὰ κρατεῖ τὸ κρεβάτι του ὑπακούοντας στὰ θεϊκὰ λόγια: *ἔγειρε, ἄρον τὸν κράββατόν σου καὶ περιπάτει*. γ) Ὁ ἰαθεὶς συνομιλεῖ μὲ τοὺς Ἰουδαίους. δ) Ἡ κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδᾶ. ε) Ὁ ἄγγελος πὺ ἀνακινεῖ τὸ ὕδωρ τῆς κολυμβήθρας. στ) Ἡ πεντάτοξη στοᾶ. ζ) Οἱ κατακείμενοι ἀσθενεῖς δίπλα στὴν κολυμβήθρα ἢ μέσα στὴ στοᾶ.

Στὶς περισσότερες περιπτώσεις εἰκονίζεται ἕνας συγκερασμὸς τῶν στοιχείων α καὶ β (ὁ Χριστὸς συνομιλεῖ μὲ τὸν ἰαθέντα πὺ κρατεῖ τὸ κρεβάτι του) καὶ τῶν στοιχείων δ καὶ στ (ἡ κολυμβήθρα καὶ ἡ στοᾶ). Σπανιότερα ἀπεικονίζεται αὐτούσιο τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο ἢ ἡ συνομιλία μὲ τοὺς Ἰουδαίους ἢ ὁ ἄγγελος πὺ ἀναταράσσει τὸ ὕδωρ καὶ οἱ κατακείμενοι ἀσθενεῖς.

Στὴν πρώτη κατηγορία, ὅπου ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ μαθητὲς εὐλογεῖ τὸν θεραπευμένο παραλυτικὸ πὺ κρατεῖ τὸ κρεβάτι του μπροστὰ στὴν πεντάτοξη στοᾶ μὲ τὴν κολυμβήθρα, ἀνήκουν οἱ παραστάσεις στὰ περισσότερα μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων

NESTORI, *Repertorio*, 102 (22). Στὴν κατακόμβη τῶν ἁγίων Πέτρου καὶ Μαρκελίνου ἡ σκηνὴ τῆς ἰάσεως τοῦ παραλυτικοῦ συναντᾶται μαζί μὲ ἄλλα θαύματα πὺ ἀναφέρονται στὸ κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγέλιο, NESTORI, *Repertorio*, 49 (15), 50 (17), 51 (24 καὶ 28). Στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν Νέο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν γνωστὸ συνεπτυγμένο τύπο μὲ τὸν θεραπευμένο παραλυτικὸ πὺ κρατεῖ τὸ κρεβάτι του, εἰκονίζεται σὲ ἄλλη θέση ὁ παραλυτικὸς τῆς Καπερναοῦμ μὲ ὄλες τὶς λεπτομέρειες πὺ περιγράφονται στὰ σχετικὰ εὐαγγελικὰ κείμενα (δύο ἄνδρες κατεβάζουν ἀπὸ τὴ στέγη τοῦ σπιτιοῦ τὸ κρεβάτι μὲ τὸν ἄρρωστο, τὸν ὁποῖο εὐλογεῖ ὁ Χριστός)· τὸ παράδειγμα αὐτὸ θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς μελετητὲς στοιχείο ἐνισχυτικὸ τῆς ἀπόψεως ὅτι μὲ τὸν συνεπτυγμένο τύπο ἀποδίδεται τὸ θαῦμα τῆς Βηθεσδᾶ, DEICHMANN, *Ravenna*, I, πίν. 175 καὶ 179. Ἡ χωριστὴ ἀπεικόνιση τῶν δύο εἰκονογραφικῶν τύπων συναντᾶται καὶ στὸ χφ. Par. gr. 510, OMONT, *Miniatures*, πίν. XXXIII καὶ XLVI.

⁴⁶⁹ Ὡς παράδειγμα τῆς ἐπιβιώσεως τοῦ συνεπτυγμένου τύπου ἀναφέρουμε τὶς παραστάσεις στὰ χφ. Chicago 2400 καὶ Petr. gr. 105, στὸν ναὸ τῆς μονῆς τοῦ Mirozh στὸ Pskov, στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, στὸ Πρωτάτο· βλ. ἀντίστοιχα GOODSPEED, RIDDLE and WILLOUGHBY, *Rockefeller McCormick New Testament*, I, πίν. 89. COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, πίν. CXXV. UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 5. TALBOT RICE, *Haghia Sophia*, εἰκ. 102, πίν. 59A. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, εἰκ. 11.

⁴⁷⁰ Σημειώνεται ὅτι ὁ διαχωρισμὸς τῶν σκηνῶν ἔχει γίνῃ γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Underwood, *Some Problems*, 291-293. Ἡ συγκέντρωση περισσότερων παραδειγμάτων καὶ κάποιες ἐπισημάνσεις ὀδήγησαν στὴν προτεινόμενη κατάταξη.

χρόνων⁴⁷¹: στην Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο στὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὴν Ἁγία Αἰκατερίνη ἐπίσης στὴ Θεσσαλονίκη, στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer⁴⁷², στὸ Χιλανδάρη⁴⁷³, στὴν Gračanica⁴⁷⁴, στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Sopoćani⁴⁷⁵, στὴν Dečani⁴⁷⁶, στὴ μονὴ Marko⁴⁷⁷, στὴ Ljubostinja⁴⁷⁸.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ πρώτου ἐπεισοδίου, ὅπου ὁ παραλυτικὸς πάνω στὸ κρεβάτι τοῦ συνομιλεῖ μὲ τὸν Χριστό, συναντᾶται σὲ ὀρισμένα μνημεῖα καὶ χειρόγραφα, μερικὲς φορές ἀντικαθιστώντας τὴν παράσταση τοῦ θεραπευμένου ἄρρωστου, ἐνῶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἀπεικονίζονται καὶ οἱ δύο φάσεις τοῦ θαύματος. Στὴν πρώτη περίπτωση ἀνήκουν οἱ παραστάσεις στὸ χφ. ἀριθ. 9 τοῦ Γυμνασίου τῆς Μυτιλήνης⁴⁷⁹ (Πίν. 68β), στὸ Ljuboten⁴⁸⁰ καὶ στὴ Ravanica⁴⁸¹. Οἱ δύο διαφορετικὲς στιγμὲς τοῦ ἴδιου γεγονότος – ἄρρωστος στὸ κρεβάτι τοῦ καὶ θεραπευμένος μὲ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους – ἀπεικονίζονται στὰ χφ. Par. gr. 74⁴⁸², Morgan 692⁴⁸³, Ber. gr. Qu. 66⁴⁸⁴ καὶ Ἰβήρων 5⁴⁸⁵, καθὼς καὶ στὴ μονὴ τῆς Χώρας⁴⁸⁶.

Ἡ συνομιλία τοῦ παραλυτικοῦ μὲ τοὺς Ἰουδαίους ἔχει ἐντοπιστεῖ στὰ χφ. ἀριθ. 692

⁴⁷¹ Γὰ τὸν τύπο τῆς πεντάτοξης στοῦς μὲ τὴν κολυμβήθρα, βλ. STOJAKOVIĆ, Contribution, 353 κ.έ.

⁴⁷² Γὰ τὰ τέσσερα πρῶτα μνημεῖα, βλ. GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, 207, εἰκ. 16, 18, 19. Βλ. ἐπίσης TSIGARIDAS, Sainte-Catherine, εἰκ. 5.

⁴⁷³ MILLET, Athos, πίν. 77.1.

⁴⁷⁴ ŽIVKOVIĆ, Gračanica, Espace en bas de la coupole, côté occidental, ἀριθ. 8.

⁴⁷⁵ ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 38.

⁴⁷⁶ PETKOVIĆ, Dečani, II, πίν. CXCII.

⁴⁷⁷ MILLET - VELMANS, Yougoslavie, πίν. 98.2.

⁴⁷⁸ DJURIĆ, Ljubostinja, εἰκ. 88.

⁴⁷⁹ Ἀπὸ φωτογραφία τοῦ ἀρχείου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Ἡ παράσταση εἶναι ἀδημοσίευτη καὶ ἡ χρῆση τῆς στὴν παρούσα μελέτη γίνεται κατόπιν συνεννοήσεως μὲ τὸν καθ. κ. Π. Βοκοτόπουλο, ὁ ὁποῖος μελετᾷ τὸ χειρόγραφο. Γὰ τὸ χειρόγραφο βλ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Τὰ ἐπίτιλα ἐνὸς τετραεναγγέλου, 133 κ.έ. Ἐπίσης, ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, L'évangile de Mytilène, 377 κ.έ.

⁴⁸⁰ MILLET - VELMANS, Yougoslavie, πίν. 4.9.

⁴⁸¹ UNDERWOOD, Some Problems, εἰκ. 28. ŽIVKOVIĆ, Ravanica, 28.

⁴⁸² OMONT, Évangiles, II, πίν. 152.

⁴⁸³ ANDERSON, Cruciform Lectionary, εἰκ. 9a-b.

⁴⁸⁴ SCHILLER, Ikonographie, I, εἰκ. 498.

⁴⁸⁵ UNDERWOOD, Some Problems, εἰκ. 27. Θεσαυροὶ Ἁγίου Ὁρους, Β', εἰκ. 35.

⁴⁸⁶ UNDERWOOD, Kariye Djami, 2, πίν. 250-251. Σημειώνεται ὅτι ἡ διπλὴ ἀπεικόνιση τοῦ παραλυτικοῦ συναντᾶται γιὰ πρώτη φορά στὸ Βαπτιστήριο τῆς Δούρα Εὐρωπῶ (3ος αἰ.), ὅπου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νὰ ἀπευθύνεται στὸν κατάκοιτο ἄρρωστο καὶ παραπλευρῶς ὁ ἴδιος ἄνθρωπος θεραπευμένος μὲ τὸ κρεβάτι δεμένο στὴν πλάτη τοῦ, KRAELING, Christian Building, πίν. XXXIII.

- 487 Στο γφ. Morgan 639 όλα τα στοιχεία που αναπτύσσονται στην σύνθεση εικονίζονται διασπασμένα σε κάθεται διάταξη και συνοδεύονται από επεξηγηματικές επιγραφές: Στο μέσον περιτον της σελάδας ο Χριστός με ποσά στα τέλη της Ιερουσαλήμ, γαμήλιότερα ρέτες άσβελτες πάνω στα σφώματα τους, παρκατά η κοιλιά και κολληθήρα και στο κάτω μέρος της σελάδας ο παρδαλός με το κρεβάτι του ανημέτωπος με ρέτες άσβελτες ποφές που επιγράφονται: *Φαρίατος, Ιουδαίος, Παπιατάβς*. WEITZMANN, Morgan 639, εικ. 301.
- 488 VELMANS, *Tetraevangile*, πιν. 60, εικ. 277.
- 489 MILLET, *Mistra*, πιν. 72.1. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστικός*, 44.
- 490 ΕΥΤΟΝΟΥΝΟΣ, *Μονή Προπόμου*, πιν. 40.
- 491 *Θησαυροί Αγίου Όρους*, Α', πιν. 202.
- 492 BUBERL - GERSTINGER, *Byzantinischen Handschriften*, πιν. XI.10.
- 493 LEROY, *Manuscripts syriaques*, πιν. 89.1-2.
- 494 LEROY, *Manuscripts copies*, πιν. 70.
- 495 DEMUS, *Sicily*, πιν. 66C.
- 496 ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυρωτίσσα*, πιν. 18.
- 497 ΒΑ. ΤΟΥΡΤΑ, *Βίτσα - Μονοθέωρη*, 96-97, όπου γίνεται αναφορά και στα άλλα σχετικά μνημεία.
- 498 ΒΑ. ΒΡΟΣΗΜ. 482.
- 499 ΒΑ. ΒΡΟΣΗΜ. 491.
- 487 και 639 της Βιβλιοθήκης Morgan⁴⁸⁷ στη Νέα Υόρκη, στο Laur. VI, 23⁴⁸⁸, στο Ίβριτων 5, καθώς και στη Μητροπολιτική του Μυστρά⁴⁸⁹, στη μονή της Χώρας και στο καθολικό της μονής Προπόμου Σερρών⁴⁹⁰.
- Ο άγγελος, που εικονίζεται πάνω στην κολληθήρα να ανταλλάσσει το νερό με ένα παβό ή με το χέρι του, παρουσιάζεται κυρίως σε χειρόγραφα: στα Par. gr. 74, Διο- νυσίου 587 (Πιν. 67β)⁴⁹¹, Morgan 692, Βιέννης 154⁴⁹², στο άπιθ. 9 του Ίψυμασιου της Μυτιλήνης, στα σερικά γφ. Var. apost. Syr. 559 και Br. Mus. Add. 7170⁴⁹³, καθώς και στο κορινθικό άπιθ. 13 της Bibliothèque Nationale στο Παρίσι⁴⁹⁴. Από τις παραστάσεις του θαύματος στα μνημεία ή παρουσία του αγγέλου έχει επισημανθεί, όσο γνωρίζω, μόνο στο Montreale⁴⁹⁵ και στη μονή Προπόμου Σερρών, φαίνεται όμως ότι από τον 16ο αι. και μετά η παράσταση του αγγέλου πάνω την κολληθήρα αποτελεί κοινό τόπο για τις άπειρες του θέματος στη μνημειακή ζωγραφική. Σς παράδειγμα άναφέρουμε την παράσταση στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου στη Μαυρωτίσσα της Καστοριάς⁴⁹⁶, στη μονή των Φιλανθρωπικών στο Νησί των Ιωαννίνων, στον ναό της Μεταμορφώσεως στη Βελτοισία, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁴⁹⁷.
- Η άπεικόνιση των άσθενών που περιμένουν την έξαση του αγγέλου είναι επίσης ένα στοιχείο που συναντάται κατά το πλείστον στα χειρόγραφα: στο Par. gr. 74 έξι άσβελτες κείτονται πάνω στα κρεβάτια τους στα πλαίσια της κολληθήρας⁴⁹⁸, ένω στο Διονυσίου 587 οι άσβελτες είναι τέσσερις και άντι για κρεβάτια άπεικονίζονται άλλά σφώματα⁴⁹⁹. Παρό-

μοιες είναι οι παραστάσεις τῶν ἀσθενῶν στὰ χφ. 639 καὶ 692 τῆς Βιβλιοθήκης Morgan⁵⁰⁰, στὸ ἀριθ. 154 τῆς Nationalbibliothek τῆς Βιέννης⁵⁰¹, στὸ Laur. VI, 23⁵⁰². Ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἕξι ἀσθενῶν πάνω στὰ στρώματά τους ἐκατέρωθεν τῆς κολυμβήθρας συναντᾶται, ὅσο γνωρίζω, μόνο σὲ ἓνα μνημεῖο, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Προδρόμου Σερρών, ὅπου ἡ παράσταση ἔχει χωριστεῖ σὲ δύο συνθέσεις: στὴν πρώτη ὁ ἄγγελος ποὺ ἀναταράσσει τὸ ὕδωρ τῆς κολυμβήθρας καὶ ἕξι κατάκοιτοι ἀσθενεῖς μὲ τὴν τοξωτὴ στοᾶ στὸ βάθος· στὴ δεύτερη ὁ Χριστὸς μπροστὰ στὴν κολυμβήθρα εὐλογεῖ τὸν θεραπευμένο παραλυτικὸ ποὺ κρατεῖ τὸ κρεβάτι στοὺς ὤμους του περιβαλλόμενος ἀπὸ τοὺς Ἰουδαίους. Ὁ Α. Ξυγγόπουλος, μελετητῆς τοῦ μνημείου, ἔχει ἐπισημάνει τὶς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν ἀντίστοιχη παράσταση στὸ χφ. Par. gr. 74⁵⁰³.

Ἀπὸ τὸν 16ο αἰ. καὶ μετὰ ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἀσθενῶν εἶναι συνήθης στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ κατὰ κανόνα συνδυάζεται μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἀγγέλου, ὅπως καταδεικνύεται στὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέρθηκαν παραπάνω ἀλλὰ καὶ σὲ σειρά ἄλλων μνημείων⁵⁰⁴.

Ἕνας διαφορετικὸς τρόπος παραστάσεως τῶν ἀσθενῶν ἔχει ἐπιλεγεῖ στὸ χφ. ἀριθ. 9 τοῦ Γυμνασίου τῆς Μυτιλήνης⁵⁰⁵: οἱ ἀσθενεῖς δὲν βρίσκονται στὰ πλάγια τῆς κολυμβήθρας ἀλλὰ ἀπεικονίζονται σὲ μικρὴ κλίμακα κάτω ἀπὸ τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα τῆς στοᾶς, μπροστὰ στὴν ὁποία βρίσκεται ἡ δεξαμενὴ μὲ τὸν ἄγγελο, ἐνῶ σὲ χαμηλότερη ζώνη εἰκονίζεται ὁ παραλυτικὸς πάνω στὸ κρεβάτι του συνομιλῶν μὲ τὸν Χριστό (Πίν. 68β). Ἡ παράσταση τῶν ἀσθενῶν μέσα στὴ στοᾶ ἀποδίδει ἐπακριβῶς τὰ ἀναγραφόμενα στὸν στίχο 3 τῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς: *ἐν ταύταις* (ταῖς στοαῖς) *κατέκειτο πλῆθος πολὺ τῶν ἀσθενούντων*, καὶ ἡ ἐπισημάνση αὐτὴ στὸ χειρόγραφο τῆς Μυτιλήνης εἶναι σημαντικὴ γιὰ τὴ μελέτη τοῦ θέματος, καθὼς μὲ παρόμοιο τρόπο ἀπεικονίζονται οἱ ἀσθενεῖς στὸ Ἀφεντικό.

Ἕνα τελευταῖο στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Θαύματος τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδα, ποὺ συναντᾶται σπάνια, εἶναι ἡ ἀπεικόνιση ἀνθρώπων μέσα στὴν κολυμβήθρα. Στὸ χφ. Par. gr. 74 καὶ στὸ ἀντίγραφο του Br. Mus. Add. 39627⁵⁰⁶ εἰκονίζονται τρεῖς ἄνθρωποι νὰ κολυμποῦν, ἐνῶ ὁ ἄγγελος βυθίζει τὸ ραβδί του μέσα στὸ νερό. Ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ εἶναι ἀσύμφωνη μὲ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ ἓνα μόνο ἀσθενῆ μέσα στὴν κολυμβήθρα: *ὁ οὖν πρῶτος ἐμβὰς μετὰ τὴν ταραχὴν τοῦ ὕδατος ὑγιῆς ἐγένετο*

⁵⁰⁰ Βλ. ὑποσημ. 487 καὶ 483 ἀντίστοιχα.

⁵⁰¹ Βλ. ὑποσημ. 492.

⁵⁰² Βλ. ὑποσημ. 488.

⁵⁰³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου*, 46-49, πίν. 39-40.

⁵⁰⁴ Βλ. ὑποσημ. 497.

⁵⁰⁵ Βλ. ὑποσημ. 479.

⁵⁰⁶ FILOV, *Évangile du roi Jean-Alexandre*, πίν. 109.3.

(στ. 4). Τὴν παράσταση ἑνὸς ἀσθενοῦς μέσα στὴν κολυμβήθρα ἐντοπίσαμε σὲ ἕνα δυτικὸ καὶ σὲ ἕνα κοπτικὸ χειρόγραφο. Στὸν κώδικα Egberti (τέλη 10ου αἰ.) ἕνας ἄνδρας κρατεῖ ἕνα γυμνὸ ἀσθενῆ, ποὺ ἀπεικονίζεται μὲ τὴ μορφή μικροῦ παιδιοῦ, καὶ τὸν βυθίζει μέσα στὴν κολυμβήθρα, ἐνῶ ὁ ἄγγελος ἀπὸ ψηλὰ ἀναταράσσει τὸ νερὸ μὲ ἕνα ραβδί (Πίν. 68α)⁵⁰⁷. Στὸ κοπτικὸ χφ. ἀριθ. 13 τῆς Bibliothéque Nationale στὸ Παρίσι (τέλη 12ου αἰ.) ἕνας ἄρρωστος κάθεται στὸ χεῖλος τῆς κολυμβήθρας μὲ τὰ πόδια μέσα στὸ νερὸ, τὴ στιγμή ποὺ ὁ ἰπτάμενος ἄγγελος προβαίνει στὸν καθαγιασμό⁵⁰⁸. Στὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ ἕνας ἄνδρας συγκρατεῖ ἕναν ἀσθενῆ ποὺ ἔχει ἤδη εἰσέλθει στὴν κολυμβήθρα μαζί μὲ τὸν ἄγγελο, ὁ ὁποῖος αὐτὴ τὴ φορά εἰκονίζεται ὄρθιος μέσα σὲ αὐτή. Ὁ ἀσθενὴς εἶναι μᾶλλον ἠλικιωμένος καὶ παριστάνεται τὴ στιγμή ποὺ ἔχει βάλει τὰ πόδια του μέσα στὸ νερὸ, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα του βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴν κολυμβήθρα καὶ στηρίζεται στὸν ἄνδρα ποὺ τὸν συγκρατεῖ.

Ἐνα στοιχεῖο τῆς παραστάσεως τοῦ Ἀφεντικοῦ, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ὑπάρχουν, ὅσο γνωρίζω, παράλληλα, εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἀγγέλου μέσα στὴν κολυμβήθρα. Σὲ ὅλες τὶς ἄλλες περιπτώσεις ποὺ ἀναφέρθηκαν ὁ ἄγγελος ἀπεικονίζεται ἰπτάμενος πάνω ἀπὸ τὴν κολυμβήθρα νὰ ἀναταράσσει τὸ ὕδωρ συνήθως μὲ ἕνα ραβδί ἢ μὲ τὰ χέρια του. Ἡ θέση τοῦ ἀγγέλου καὶ ἡ στάση του μὲ τὸ ἕνα πόδι σταθερὸ μέσα στὸ νερὸ καὶ τὸ ἄλλο λυγισμένο, καθὼς καὶ ἡ στροφή τοῦ σώματός του πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἀσθενοῦς ποὺ βρίσκεται μέσα στὴν κολυμβήθρα, ὑποδηλώνει τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ἀποδώσει ρεαλιστικὰ τὴ στιγμή τῆς καθόδου τοῦ ἀγγέλου μὲ σκοπὸ τὴ θεραπεία τοῦ ἀσθενοῦς.

Ἡ πρόθεση ρεαλιστικῆς ἀποδόσεως τῶν ἀφηγηματικῶν λεπτομερειῶν ποὺ ἀναφέρονται στὸ εὐαγγελικὸ κείμενο εἶναι διάχυτη σὲ ὅλη τὴν παράσταση. Ἐξετάζοντας τὴν ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος στὸ Ἀφεντικὸ σὲ σχέση μὲ τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα ποὺ ἀπαρτίζουν τὸν πλήρη εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ θέματος, παρατηροῦμε ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στοιχεῖο γ (συνομιλία τοῦ παραλυτικοῦ μὲ τοὺς Ἰουδαίους), περιλαμβάνονται ὅλα τὰ ἄλλα ἐπεισόδια ἀκολουθώντας σχεδὸν λέξη πρὸς λέξη τὸ κείμενο τῆς περικοπῆς: ἡ πεντάτοξη στοὰ μὲ τοὺς ἀσθενεῖς εἰκονογραφεῖ τοὺς στίχους 2-3, ἡ κολυμβήθρα μὲ τὸν ἄγγελο καὶ ὁ πρῶτος ἐμβὰς τὸν στίχο 4, ὁ Χριστὸς ποὺ συνομιλεῖ μὲ τὸν κατακείμενο παράλυτο τοὺς στίχους 5-7 καί, τέλος, ὁ ἴδιος ἄνθρωπος ὄρθιος, ποὺ θεραπευμένος πλέον κρατεῖ τὸ κρεβάτι του, τοὺς στίχους 8-9⁵⁰⁹.

Ἐτσι ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν ἀπεικονιζόμενων σκηνῶν τοῦ θαύματος διαφέρει ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες στὰ ἄλλα σύγχρονα μνημεῖα, ὅπου ἀπει-

⁵⁰⁷ SCHILLER, *Ikonographie*, I, πίν. 500.

⁵⁰⁸ Βλ. ὑποσημ. 494.

⁵⁰⁹ Βλ. ὑποσημ. 465.

κονίζονται μόνο τρία ή τέσσερα από τα επεισόδια του θαύματος (με μόνη εξαίρεση την παράσταση στο καθολικό της μονής Προδρόμου Σερρών), ενώ συγγενεύει με χειρόγραφα του 11ου αι., όπως τα *Par. gr. 74* και *Morgan 692*, στο οποίο περιλαμβάνονται όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν τον εικονογραφικό τύπο του θέματος⁵¹⁰.

Σημειώνεται ότι οι περισσότερες λεπτομέρειες του θαύματος, που απεικονίζονται στο Αφεντικό (ο παραλυτικός στο κρεβάτι του πρώτα και θεραπευμένος ύστερα, οι κατακείμενοι ασθενείς, ο άγγελος πάνω από την κολυμβήθρα), απαντώνται σε έργα δυτικής τέχνης του 11ου αι., όπως στη μικρογραφία του κώδικα του *Echternach* και στο έλεφαντινο *antependium* του *Salerno*, τα οποία, όπως είναι γενικά παραδεκτό, χρησιμοποιούν ως πρότυπα καθιερωμένους βυζαντινούς τύπους⁵¹¹.

Η πρόθεση για τη ρεαλιστική απόδοση του θέματος είναι εμφανής όχι μόνο από τον αριθμό των απεικονιζόμενων επεισοδίων, αλλά και από την προσπάθεια για την ακριβή απεικόνιση των σκηνών που περιγράφονται στο ευαγγελικό κείμενο. Έτσι, η παράσταση του αγγέλου μέσα στην κολυμβήθρα αποδίδει επακριβώς τα αναγραφόμενα στον στίχο 4: *ἄγγελος κατὰ καιρὸν κατέβαινεν ἐν τῇ κολυμβήθρᾳ*, όπως και η παράσταση των ασθενών μέσα στη στοά αποδίδει επακριβώς τον στίχο 3. Αλλά και τα αναφερόμενα στον στίχο 7 –*ἄνθρωπον οὐκ ἔχω... καταβαίνει*– αποδίδονται επιτυχῶς με την απεικόνιση μέσα στην κολυμβήθρα του ἄλλου ασθενούς βοηθουμένου από ένα δικό του ἄνθρωπο και του ασθενούς που ἀκουμπᾷ στο τοίχωμα τῆς κολυμβήθρας και δὲν προφταίνει νὰ μπεῖ μέσα τὴ στιγμή που κατεβαίνει ὁ ἄγγελος.

Οι τρεῖς αὐτὲς λεπτομέρειες –ασθενεῖς μέσα στη στοά, ἄγγελος μέσα στην κολυμβήθρα, ἕνας ἀσθενὴς μέσα στην κολυμβήθρα ὑποβασταζόμενος– καθορίζουν καὶ τὴν ιδιαιτερότητα τῆς παραστάσεως τοῦ Αφεντικοῦ. Ὅπως γίνεται σαφὲς ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε, οἱ λεπτομέρειες αὐτὲς τῆς σκηνῆς τοῦ θαύματος τῆς Βηθεσδα ἀπεικονίζονται σπάνια: ἡ παράσταση τῶν ἀσθενῶν μέσα στη στοά ἐντοπίστηκε μόνο στὸ χειρόγραφο τῆς Μυτιλήνης (*Πίν. 68β*), ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἐνὸς ἀσθενούς μέσα στην κολυμβήθρα παραλληλίστηκε ἐν μέρει με τὴν παράσταση στὸ κοπτικὸ χειρόγραφο ἀριθ. 13 τῆς *Bibliothèque Nationale*, ἀλλὰ κυρίως με τὴν ἀντίστοιχη τοῦ κώδικος *Egberti*,

⁵¹⁰ Οἱ μικρογραφίες εἶναι παρασελίδιες καὶ διασπασμένες σὲ τρία μέρη: α) στὸ φ. 22ν ἀριστερὰ εἰκονίζονται οἱ κατακείμενοι ἀσθενεῖς στὰ πλάγια τῆς κολυμβήθρας, τὸ ὕδωρ τῆς ὁποίας ἀνακινεῖ ἰπτάμενος ἄγγελος, καὶ δεξιὰ ἡ πενταμερὴς στοά· β) στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ φ. 23 ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς εὐλογῶν καὶ δεξιὰ ὁ παράλυτος στὸ κρεβάτι του· γ) στὸ κάτω μέρος τῆς σελίδας ἀριστερὰ δύο Ἰουδαῖοι καὶ δεξιὰ ὁ ἀσθενὴς θεραπευμένος ἀπομακρύνεται με τὸ κρεβάτι στὴν πλάτη του: ANDERSON, *Cruciform Lectionary*, εἰκ. 8, 9a, 9b.

⁵¹¹ Γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ βλ. πρόχειρα SCHILLER, *Ikongraphie*, I, 178, εἰκ. 487 καὶ 499. *LChrI*, 4, στ. 546-547.

και τέλος ο ἄγγελος μέσα στην κολυμβήθρα παραμένει μέχρι στιγμῆς ἕνα ἅπαξ στην εἰκονογραφία τοῦ θέματος.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ὀδηγοῦν στο συμπέρασμα ὅτι γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ χρησιμοποιήθηκε ὡς πρότυπο μικρογραφία μεσοβυζαντινοῦ χειρογράφου μὲ ἀναλυτικὴ ἀπεικόνιση ὄλων τῶν ἐπεισοδίων τοῦ θαύματος, σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο. Τὸ πρότυπο αὐτὸ ὁ ζωγράφος τὸ προσάρμοσε στὸν διατιθέμενο χῶρο καὶ δημιούργησε μιὰ σύνθεση στὴν ὁποία ἐξαιρείται ἡ παρουσία τοῦ ἀγγέλου μέσα στὴν κολυμβήθρα, στοιχεῖο ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς παραστάσεώς μας⁵¹².

Ἡ Θεραπεία τῆς αἱμορροῦσης (Ματθ. θ', 20-22· Μάρκ. ε', 25-34· Λουκ. η', 43-48)

Ἡ σκηνὴ εἶναι ἀρκετὰ φθαρμένη, ἰδιαίτερα κατὰ τὸ ἀνώτερο τμήμα της, καὶ περιορίζεται στο δεξιὸ ἄκρο τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τῆς νότιας καμάρας, ἀφοῦ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ χώρου καταλαμβάνεται ἀπὸ τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τοῦ παραλυτικοῦ στὴ Βηθεσδά. Λόγω τοῦ περιορισμένου χώρου οἱ μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν μαθητῶν εἰκονίζονται πάνω ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ ἐδάφους δίνοντας τὴν ἐντύπωση ὅτι κατεβαίνουν ἀπὸ κάποιο ὑψωμα (Πίν. 51). Ἰδιαίτερα ὁ μαθητὴς ποὺ βρίσκεται στο ἀριστερὸ ἄκρο τῆς σκηνῆς φαίνεται σὰν νὰ πατεῖ πάνω στὶς μορφὲς ποὺ εἰκονίζονται στο δεξιὸ τμήμα τοῦ Θαύματος στὴ Βηθεσδά.

Ὁ Χριστὸς, μὲ βαθυγάλανο ἱμάτιο, προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιὰ ἀκολουθούμενος ἀπὸ δύο μαθητές. Ὁ πρῶτος ἀπὸ αὐτοῦς, μὲ ἀνοιχτόχρωμο καστανὸ ἱμάτιο, πιθανότατα ὁ Πέτρος, σηκώνει τὸ δεξιὸ του χέρι σὲ κίνηση ὁμιλίας ἢ ἔκφραση ἐκπλήξεως. Ὁ Χριστὸς κοιτάζει πρὸς τὰ κάτω ἀπευθυνόμενος πρὸς τὴν αἱμορροῦσα γυναίκα, ἡ ὁποία εἰκονίζεται χαμηλά, γονατιστὴ μπροστὰ του. Ἡ ἄρρωστη φορεῖ λαδοπράσινο μαφόριο καὶ πλησιάζει τὸ πρόσωπό της στο δεξιὸ πόδι τοῦ Χριστοῦ, τὸ ὁποῖο ἀγγίζει μὲ τὰ καλυμμένα ἀπὸ τὸ μαφόριο χέρια της (Πίν. 53). Στο πρόσωπό της εἶναι ἐμφανὴς ἡ ἔκφραση τοῦ δέους (Πίν. 54) γιὰ τὴ συντελούμενη πράξη τῆς προσκυνήσεως τοῦ Θεανθρώπου. Ἀπέναντι στὸν Χριστὸ εἰκονίζεται ἕνας μεγαλόσωμος ἄνδρας ποὺ ἀκουμπᾷ προστατευτικὰ τὸ ἀριστερὸ του χέρι στὸν ὦμο ἑνὸς παιδιοῦ (Πίν. 55). Φορεῖ πράσινο χιτῶνα μὲ κεντημένη παρυφή καὶ καστανόφαιο μανδύα ποὺ φαίνεται νὰ καλύπτει καὶ τὸ κεφάλι. Τὸ πρόσωπο εἶναι

⁵¹² Ὑπενθυμίζουμε ὅτι καὶ γιὰ τὴν παράσταση στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών, στὴν ὁποία περιλαμβάνονται σχεδὸν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ θέματος (λείπει μόνο ὁ κατακείμενος παράλυτος), ὁ Ξυγγόπουλος ἀναφέρεται σὲ μεσοβυζαντινὸ χειρόγραφο καὶ ἰδιαίτερα στο Par. gr. 74, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου*, 46-49.

τελείως κατεστραμμένο καθώς και τὸ δεξιὸ χέρι. Ἀπὸ τὰ ἐνδύματα συμπεραίνεται ὅτι πρόκειται γιὰ ἄνδρα Ἰουδαῖο μὲ ἐπίσημη ιδιότητα. Τὸ παιδί, ποῦ φορεῖ καστανὸ ζωσμένο στὴ μέση χιτῶνα, παριστάνεται προσκολλημένο στὸν ἄνδρα, μισοκρυμμένο μέσα στὸν μανδύα του· ἀπεικονίζεται σὰν νὰ μὴν πατεῖ στὸ ἔδαφος ἀλλὰ στὴν παρυφὴ τοῦ χιτῶνα τοῦ ἀνδρὸς καὶ ἔχει λυγισμένο τὸ ἀριστερὸ πόδι, ἐνῶ σηκώνει τὸ ἀντίστοιχο χέρι γιὰ νὰ συγκρατηθεῖ ἀπὸ τὸν μανδύα. Πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὤμο τοῦ ἀνδρὸς σώζεται τμῆμα πράσινου ὑφάσματος, πιθανῶς ἐνδύματος, ποῦ ὀδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι ἐκεῖ εἰκονίζοταν καὶ ἄλλη μορφή. Ἀνάλογο τμῆμα καστανόφαιου ὑφάσματος κοντὰ στὸν δεξιὸ ὤμο τοῦ ἀνδρὸς παραμένει ἀδιευκρίνιστο, καθὼς ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ὅλου τοῦ ἐπάνω δεξιοῦ τμήματος τῆς σκηνῆς ἔχει καταστραφεῖ.

Τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τῆς αἰμορροῦσης γυναικὸς συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ θαῦμα τῆς ἀναστάσεως τῆς θυγατρὸς τοῦ ἀρχισυναγῶγου Ἰαείρου, ἐφόσον, σύμφωνα μὲ τὴν περιγραφή καὶ στὰ τρία συνοπτικὰ Εὐαγγέλια, συνέβη καθ' ὁδὸν πρὸς τὴν οἰκία τοῦ Ἰαείρου, ὅπου ὁ Χριστὸς μετέβαινε ὕστερα ἀπὸ παράκλησίν του (βλ. Ματθ. θ', 18-19, 23-25· Μάρκ. ε', 22-24, 35-43· Λουκ. η', 41-42, 49-56). Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ σὲ ὀρισμένα μνημεῖα, ὅπως στὸ Monreale⁵¹³ καὶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁵¹⁴, τὰ δύο θαύματα ἀπεικονίζονται σὲ συνεχόμενες σκηνές, ἀλλὰ στὰ περισσότερα μνημεῖα τῶν παλαιολόγειων χρόνων, ὅπως στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας⁵¹⁵, στὸ Staro Nagoričino⁵¹⁶, στὸν Ἅγιο Νικίτα κοντὰ στὸ Čučer⁵¹⁷, στὸ Χιλανδάρη⁵¹⁸, στὴ μονὴ τῆς Χώρας⁵¹⁹, στὴν Dečani⁵²⁰, ἡ θεραπεία τῆς αἰμορροῦσης εἰκονίζεται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀνάσταση τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰαείρου.

Ὁ τύπος τῆς ἀνεξάρτητης ἀπεικόνισεως τοῦ θαύματος συνηθίζεται στὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο, ὅπως δείχνει ἡ συχνὴ ἀπεικόνισή του στὶς κατακόμβες⁵²¹, σὲ σαρκοφάγους⁵²², σὲ ἐλεφάντινα ἔργα μικροτεχνίας⁵²³, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ παράσταση τοῦ θαύματος

⁵¹³ DEMUS, *Sicily*, εἰκ. 86A, B. BORSOOK, *Messages in Mosaic*, πίν. 57, ἀριθ. 85-86.

⁵¹⁴ MILLET, *Mistra*, πίν. 77.1.

⁵¹⁵ HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Monumentalmalerei*, σχέδ. 22a:IV, 27.

⁵¹⁶ Στὸ ἴδιο, σχέδ. 33:VI, 11.

⁵¹⁷ Στὸ ἴδιο, σχέδ. 27:III, 2. MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 37.1, 39.1.

⁵¹⁸ MILLET, *Athos*, πίν. 77.3.

⁵¹⁹ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, I, 146-147· 2, πίν. 268.

⁵²⁰ PETKOVIĆ, *Dečani*, πίν. CCXXXI.2. *Dečani*, 49, ἀριθ. 85.

⁵²¹ WILPERT, *Catacombe*, 199-200.

⁵²² WILPERT, *Sarcophagi*, II, 300.

⁵²³ VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten*, ἀριθ. 107, 113, 145, 183, 221, 234.

στον Άγιο Απολλινάριο τὸν Νέο στὴ Ραβέννα⁵²⁴. Στὰ περισσότερα μεσοβυζαντινὰ καὶ λίγο μεταγενέστερα χειρόγραφα, ὅπως στὰ Par. gr. 510⁵²⁵, 115⁵²⁶, 74⁵²⁷, στὸ Laur. VI, 23⁵²⁸, στὸ Chicago 2400⁵²⁹, στὰ κοπτικὰ ἀριθ. 13 τῆς Bibliothèque Nationale καὶ ἀριθ. 1 τοῦ Institut Catholique⁵³⁰ στὸ Παρίσι, καθὼς καὶ στὰ συριακὰ Vat. Syr. 559 καὶ Br. Mus. Add. 7170⁵³¹, τὸ ἐπεισόδιο τῆς αἰμορροῦσης συνδέεται μὲ τὴν ἀνάσταση τῆς κόρης τοῦ Ἰαεῖρου. Ἀντίθετα, στὸ χφ. Petr. gr. 105⁵³² καὶ στὰ παλαιολόγια Ἰβήρων 5⁵³³ καὶ Par. gr. 54⁵³⁴ ἡ θεραπεία τῆς αἰμορροῦσης εἰκονίζεται ὡς ἀνεξάρτητο θαῦμα, ὅπως καὶ στὸ Ἀφεντικό.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ θαύματος περιλαμβάνει δύο ἐπεισόδια⁵³⁵: στὸ πρῶτο ἡ ἄρρωστη γυναίκα εἰκονίζεται πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ νὰ ἀγγίζει τὸ ἱμάτιό του γιὰ νὰ θεραπευθεῖ, στὸ δεύτερο ἡ ὑγιὴς πλέον γυναίκα προσκυνᾷ τὸν Χριστό. Ἀνάμεσα στὰ δύο ἐπεισόδια ἔχει μεσολαβήσει ἡ στιχομυθία τοῦ Ἰησοῦ μὲ τοὺς μαθητές, ὅταν ὁ Χριστὸς ἐρωτᾷ: *τίς μου ἤψατο τῶν ἱματίων;* Οἱ μαθητές ἀπαντοῦν: *βλέπεις τὸν ὄχλον συνθλίβοντά σε καὶ λέγεις τίς μου ἤψατο;* Ὁ Χριστὸς ἀνταπαντᾷ: *ἤψατό μου τίς· ἐγὼ γὰρ ἔγνωνα δύναμιν ἐξελθοῦσαν ἀπ' ἐμοῦ.* Τότε παρουσιάζεται ἡ γυναίκα, ἀποκαλύπτεται στὸν Χριστὸ καὶ ζητεῖ τὴν εὐλογία του. Ἡ στιχομυθία αὐτὴ περιγράφεται στὰ Εὐαγγέλια τοῦ Μάρκου καὶ τοῦ Λουκᾶ μὲ μικρὲς διαφορὲς στὴ λεκτικὴ ἀπόδοση, ἐνῶ στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου παραλείπεται ἐντελῶς (Μαρκ. ε', 30-31· Λουκ. η', 45-46).

Στὰ εἰκονογραφημένα εὐαγγέλια Par. gr. 74 καὶ Laur. VI, 23 ὑπάρχουν τρεῖς μικρογραφίες τοῦ θαύματος κατανεμημένες στὰ ἀντίστοιχα συνοπτικὰ Εὐαγγέλια. Στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου ἀπεικονίζεται μόνο τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο· στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ μόνο τὸ δεύτερο στὸ λαυρεντιανὸ χειρόγραφο· στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου καὶ στὰ δύο χειρό-

⁵²⁴ DEICHMANN, *Ravenna*, I, πίν. 164.

⁵²⁵ OMONT, *Miniatures*, πίν. XXXIII.

⁵²⁶ PASCHOU, Par. gr. 115, 66, 77, 78, εἰκ. 14.

⁵²⁷ OMONT, *Évangiles*, I, πίν. 18, 67, II, πίν. 111.

⁵²⁸ VELMANS, *Tétraévangile*, πίν. 11 εἰκ. 30, πίν. 33 εἰκ. 141 καὶ 142, πίν. 47 εἰκ. 210 καὶ 211.

⁵²⁹ GOODSPEED, RIDDLE and WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament*, III, 120-123.

⁵³⁰ LEROY, *Manuscrits coptes*, πίν. 49 καὶ 78 ἀντίστοιχα.

⁵³¹ LEROY, *Manuscrits syriaques*, πίν. 83.1-4.

⁵³² COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, 214-218, πίν. I.

⁵³³ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 12.

⁵³⁴ OMONT, *Miniatures*, πίν. XLII.3.

⁵³⁵ Γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τοῦ θέματος, βλ. SCHILLER, *Ikono-graphie*, I, 187. *LChri*, I, στ. 312-314. Ἰδιαίτερη ἀνάλυση τῆς εἰκονογραφίας ἐπιχειρεῖται ἀπὸ τὸν Willoughby στὸ COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels*, II, 214-218.

γραφα, ἐνῶ σὲ αὐτὸ τοῦ Λουκᾶ στὸ παρισινὸ ἔχουν ἀπεικονιστεῖ καὶ τὰ δύο ἐπεισόδια⁵³⁶. Ἀπὸ τὶς παραστάσεις στὰ μνημεῖα, ἡ πλήρης ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος ἔχει ἐντοπιστεῖ, ὅσο γνωρίζω, μόνο στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁵³⁷.

Στὶς περισσότερες περιπτώσεις εἰκονίζεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, ὅπου ἡ αἰμορροῦσα παριστάνεται πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ νὰ ἀγγίζει τὸ ἱμάτιό του καὶ ὁ Χριστὸς γυρίζει καὶ εὐλογεῖ τὴ γυναῖκα. Ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ ἀκολουθεῖ τὴν περιγραφή στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου: *ὁ δὲ Ἰησοῦς ἐπιστραφεὶς καὶ ἰδὼν αὐτὴν εἶπε· θάρσει θύγατερ· ἡ πίστις σου σέσωκέ σε*. Ὡς παράδειγμα τοῦ τύπου αὐτοῦ ἀναφέρουμε τὶς παραστάσεις στὴν κατακόμβη τῶν ἁγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου⁵³⁸, σὲ σαρκοφάγους καὶ ἔργα μικροτεχνίας⁵³⁹, στὸ χφ. Par. gr. 510⁵⁴⁰ καὶ στὰ εὐαγγέλια Ἰβήρων 5 καὶ Par. gr. 54, στὰ ὁποῖα ἡ ἀπεικόνιση τῆς αἰμορροῦσης περιλαμβάνεται μόνο στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου⁵⁴¹. Μὲ μικρὲς διαφοροποιήσεις ὁ τύπος συναντᾶται στὸ Monreale⁵⁴², στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στὸ Čučer⁵⁴³, στὸ Χιλανδάρη⁵⁴⁴, στὴ μονὴ τῆς Χώρας⁵⁴⁵, στὴν Dečani⁵⁴⁶.

Τὸ δεύτερο ἐπεισόδιο, ὅπου ἡ ὑγιὴς πλέον γυναῖκα προσκυνᾷ τὸν Χριστό, συναντᾶται σπανιότερα. Ἡ παράσταση ἔχει ἐντοπιστεῖ στὸν Ἅγιο Ἀπολλινάριο τὸν Νέο⁵⁴⁷, στὸν Ἅγιο Θεόδωρο στὸ Susam Baiḡi τῆς Καππαδοκίας⁵⁴⁸ καὶ, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, στὸ χειρόγραφο Laur. VI, 23 στὴν εἰκονογράφηση τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Λουκᾶ⁵⁴⁹. Τὸ δεύτερο ἐπεισόδιο τοῦ θαύματος ἀπεικονίζεται καὶ στὸ Ἀφεντικό, καὶ ἡ παράσταση τῆς προσπίπτουσας γυναίκας πλησιάζει εἰκονογραφικὰ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ χφ. Laur. VI, 23 ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἁγίου Ἀπολλιναρίου. Εἰκονίζεται δηλαδὴ ἡ στιγμή κατὰ τὴν ὁποία *ἡ γυνὴ φοβηθεῖσα καὶ τρέμουσα προσέπεσεν αὐτῷ* (Μάρκ. ε', 33).

⁵³⁶ Βλ. ὑπόσημ. 527 καὶ 528.

⁵³⁷ MILLET, *Mistra*, πίν. 77.1.

⁵³⁸ DECKERS - SEELIGER - MIETKE, *Katakombe*, πίν. 43 καὶ 53.

⁵³⁹ Βλ. πρόχειρα SCHILLER, *Ikonographie*, I, εἰκ. 57, 426, 427, 464, 465, 547-549.

⁵⁴⁰ Βλ. ὑπόσημ. 525.

⁵⁴¹ Βλ. ὑπόσημ. 533 καὶ 534.

⁵⁴² Βλ. ὑπόσημ. 513.

⁵⁴³ Βλ. ὑπόσημ. 517.

⁵⁴⁴ Βλ. ὑπόσημ. 518.

⁵⁴⁵ Βλ. ὑπόσημ. 519.

⁵⁴⁶ Βλ. ὑπόσημ. 520.

⁵⁴⁷ Βλ. ὑπόσημ. 524.

⁵⁴⁸ JERPHANION, *Cappadoce*, II, 39-40.

⁵⁴⁹ VELMANS, *Tetraévangile*, 42, εἰκ. 211.

Ἡ ἀνδρική μορφή πού εἰκονίζεται στό μνημεῖο μας ἀπέναντι ἀπό τόν Χριστό θά μπορούσε ἴσως νά ταυτιστεῖ μέ τόν Ἰάειρο, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Underwood γιά τήν ἀντίστοιχη μορφή στήν παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας, ἀλλά ἡ παρουσία τοῦ παιδιοῦ καθιστᾷ τήν ὑπόθεση ἐλάχιστα πιθανή. Περισσότερο πιθανό φαίνεται νά πρόκειται μᾶλλον γιά τόν ἐπικεφαλῆς τῆς ομάδας τῶν Ἰουδαίων πού ἀκολουθοῦσαν τόν Χριστό, ὅπως ἀναφέρεται στα Εὐαγγέλια τοῦ Μάρκου καί τοῦ Λουκᾶ. Ὁμάδα Ἰουδαίων μέ ἐπικεφαλῆς παρόμοια ἀνδρική μορφή εἰκονίζεται πίσω ἀπό τήν αἰμορροοῦσα στό Χιλανδάρι, στόν Ἅγιο Νικήτα κοντά στό Čučer, στήν Dečani. Στις περιπτώσεις αὐτές, ὅπως καί στή μονή τῆς Χώρας, παριστάνεται τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο κατὰ τὸ ὁποῖο ἡ αἰμορροοῦσα εἰκονίζεται πίσω ἀπό τόν Χριστό νά ἀγγίζει τὸ ἰμάτιό του καί ἡ ομάδα τῶν Ἰουδαίων φαίνεται νά συμμετέχει στα δρώμενα, ἀφοῦ ὁ ἐπικεφαλῆς, ἰδιαίτερα στόν Ἅγιο Νικήτα, ἀπλώνει τὸ χέρι πρὸς τὴν ἄρρωστη γυναίκα καί ὁ Πέτρος δείχνει τὴν ομάδα τῶν Ἰουδαίων ἐνῶ κοιτάζει πρὸς τόν Χριστό. Ἀπεικονίζεται δηλαδή ἓνας συνδυασμὸς τοῦ πρώτου ἐπεισοδίου μέ τὴν ἐνδιάμεση σκηνή τῆς συνομιλίας τοῦ Χριστοῦ μέ τὸ πλῆθος καί τὸν Πέτρο, ὅπως καταγράφεται στοὺς στίχους 45-46 τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Λουκᾶ. Μπορεῖ λοιπὸν νά ὑποστηριχθεῖ ὅτι στό Ἀφεντικό εἰκονίζεται ἡ σκηνή τῆς συνομιλίας μαζί μέ τὴν τελικὴ φάση, τῆς προσκυνήσεως τῆς θεραπευμένης γυναίκας (στ. 47-48)⁵⁵⁰.

Ὡς ἐνισχυτικὸ τῆς ταυτίσεως τῆς ἀνδρικής μορφῆς στό Ἀφεντικό μέ τὸν ἐπικεφαλῆς τῆς ομάδας τῶν Ἰουδαίων καί ὄχι μέ τόν Ἰάειρο, παραθέτουμε παραδείγματα στα ὁποῖα ἡ σκηνή τῆς αἰμορροοῦσης συνδέεται μέ τὴν ἀνάσταση τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰαείρου, καί οἱ ἀπεικονίσεις τῶν δύο μορφῶν διαφοροποιοῦνται: Στὸ Monreale⁵⁵¹ ἡ ἄρρωστη γυναίκα ἀγγίζει τὸ ἰμάτιο τοῦ Χριστοῦ πού στέκεται σχεδὸν κατενώπιον περιστοιχισμένος ἀπὸ τοὺς μαθητὲς καί τὸν ὄχλον. Δεξιά, δίπλα στόν Χριστό, εἰκονίζεται ἓνας ἡλικιωμένος ἄνδρας μέ τὴ χαρακτηριστικὴ τῶν Ἰουδαίων ἀξιοματούχων καλύπτρα, ἐνῶ ὁ Ἰάειρος, ὁ ὁποῖος παριστάνεται στή συνεχόμενη σκηνή τῆς ἀναστάσεως τῆς θυγατρὸς του, ἀπεικονίζεται μεσήλικας χωρὶς καλύπτρα. Στὸ χφ. Par. gr. 74, στὸ φ. 66r, ὅπου εἰκονίζεται ἡ σκηνή ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου, ὁμάδα Ἰουδαίων μέ ἐπικεφαλῆς ἡλικιωμένο

⁵⁵⁰ Στ. 45: καὶ εἶπεν ὁ Ἰησοῦς· τίς ὁ ἀψάμενός μου; ἀρνούμενον δὲ πάντων εἶπεν ὁ Πέτρος καὶ οἱ σὺν αὐτῶ· ἐπιστάτα, οἱ ὄχλοι συνέχουσίν σε καὶ ἀποθλίβουσι, καὶ λέγεις τίς ὁ ἀψάμενός μου; 46: ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν· ἤψατό μου τίς· ἐγὼ γὰρ ἔγνωνα δύναμιν ἐξεληθοῦσαν ἀπ' ἐμοῦ. 47: ἰδοῦσα δὲ ἡ γυνὴ ὅτι οὐκ ἔλαθε, τρέμουσα ἦλθε καὶ προσπεσοῦσα αὐτῶ δι' ἣν αἰτίαν ἤψατο αὐτοῦ ἀπήγγειλεν αὐτῶ ἐνώπιον παντὸς τοῦ λαοῦ, καὶ ὡς ἰάθη παραχρῆμα. 48: ὁ δὲ εἶπεν αὐτῇ· θάρσει θύγατερ, ἡ πίστις σου σέσωκέ σε· πορεύου εἰς εἰρήνην. Παρόμοιο εἶναι τὸ περιεχόμενον καὶ στό Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου.

⁵⁵¹ DEMUS, *Sicily*, πίν. 86A, B.

ιουδαῖο ἀξιωματοῦχο συνομιλεῖ μετὸν Χριστό, ἐνῶ πίσω του ἡ αἰμορροῦσα ἀγγίζει τὸ ἱμάτιό του. Χαμηλότερα, ὁ Ἰάειρος, ποὺ συνομιλεῖ μετὸν Χριστὸ καὶ στὴ συνέχεια παραστέκεται στὸ κρεβάτι τῆς θυγατρὸς του, ἀπεικονίζεται ὡς βυζαντινὸς ἀξιωματοῦχος, ἀκάλυπτος, μετὰ κοντὸ χιτῶνα, θώρακα καὶ χλαμύδα⁵⁵². Παρόμοια διαφοροποίηση τῶν δύο μορφῶν παρατηρεῖται καὶ στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἰδίων σκηνῶν στὸ τμήμα τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Λουκά⁵⁵³. Στὸ κοπτικὸ χρ. ἀριθ. 13 τῆς Bibliothèque Nationale ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μετωπικὸς στὸ μέσον τῆς σκηνῆς, ἀριστερὰ γονατιστὴ ἢ ἄρρωστη γυναίκα ἀγγίζει τὸ ἱμάτιό του περιβαλλόμενη ἀπὸ πλῆθος κόσμου μετὰ ἐπικεφαλῆς γεροντικὴ μορφή, ἐνῶ δεξιὰ ὁ Ἰάειρος σκύβει σὲ στάση προσκυνήσεως καὶ ἰκεσίας πρὸς τὸν Χριστό⁵⁵⁴.

Ἰδιομορφία στὴν παράσταση τοῦ μνημείου μας παρουσιάζει ἡ μορφή τοῦ παιδιοῦ ποὺ εἰκονίζεται σχεδὸν προσκολλημένο στὴν ἀνδρική μορφή. Ἡ ἰδιομορφία αὐτή, ποὺ δὲν ἔχει παρατηρηθεῖ σὲ καμιὰ ἄλλη παράσταση τοῦ θαύματος τῆς αἰμορροῦσης, μπορεῖ ἴσως νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς μιὰ προσπάθεια ἀπεικονίσεως ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερων προσώπων στὸν περιορισμένο χῶρο ποὺ διατίθεται γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ θέματος. Παραστάσεις παιδιῶν σὲ σκηνὲς πλῆθους, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία δὲν ἀναφέρεται στὴ συγκεκριμένη εὐαγγελικὴ περικοπή, εἶναι γνωστὲς ἀπὸ τὶς ἀπεικονίσεις τῆς Βαϊοφόρου κυρίως, ἀλλὰ καὶ ἄλλων σκηνῶν, ὅπως στὸ θαῦμα τοῦ Πολλαπλασιασμοῦ τῶν ἄρτων στὴ μονὴ τῆς Χώρας καὶ ἄλλου⁵⁵⁵. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς τὰ παιδιά εἰκονίζονται εἴτε βρέφη στὴν ἀγκαλιά τῆς μητέρας τους εἴτε σὲ μεγαλύτερη ἡλικία, μόνα τους, συμμετέχοντας στὰ δρώμενα. Ἡ παράσταση τοῦ παιδιοῦ στὸ Ἀφεντικό, ἐξαρτημένου ἀπὸ τὴν ἀνδρική μορφή ποὺ τὸ προστατεύει, πλησιάζει ἐν μέρει στὶς ἀπεικονίσεις παιδιῶν ποὺ κρατοῦν, ἀπὸ τὸ χέρι, στοὺς ὄμους ἢ στὴν ἀγκαλιά, ἄνδρες μετὰ καλύπτρες στὴ σκηνὴ τῆς Μεσοπεντηκοστῆς στὸ χρ. Διονυσίου 587⁵⁵⁶. Ἀλλὰ ὁ τρόπος ἀπεικονίσεως τοῦ παιδιοῦ σχεδὸν μέσα στὸν μανδύα τοῦ ἀνδρὸς θυμίζει τὴν παράσταση τῶν παιδιῶν ποὺ κρύβονται στὰ ἱμάτια τῶν ἀποστόλων στὴ σκηνὴ τῆς Ἐκδιώξεως τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸν ναὸ στὴν τοιχογραφία τοῦ Giotto στὴν Capella degli Scrovegni τῆς Padova

⁵⁵² OMONT, *Évangiles*, 1, πίν. 67.

⁵⁵³ Στὸ ἴδιο, πίν. 111.

⁵⁵⁴ LEROY, *Manuscrits coptes*, 121, πίν. 49. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ ἀραβικὲς ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν τὴν παράσταση στὸ κοπτικὸ χρ. ἀριθ. 1 τοῦ Institut Catholique στὸ Παρίσι: ἡ αἰμορροῦσα - ὁ Χριστός - τὰ πλῆθη, βλ. στὸ ἴδιο, 160.

⁵⁵⁵ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, πίν. 239, 242, 243. Ἡ ἀπεικόνιση τῶν παιδιῶν στὸ θαῦμα τοῦ Πολλαπλασιασμοῦ τῶν ἄρτων ἔχει ἐπισημανθεῖ στὰ χρ. Par. gr. 74, Ἰβήρων 5 καὶ Par. gr. 54, βλ. UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 23-25.

⁵⁵⁶ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Α', εἰκ. 205.

(Πίν. 69)⁵⁵⁷. Σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις ἡ ἀπεικόνιση τῶν παιδιῶν ἀποτελεῖ ἓνα ρεαλιστικὸ στοιχεῖο ποὺ προσδίδει στὶς σκηνὲς γραφικότητα καὶ ζωντάνια.

Ἡ ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε ὀδηγεῖ στὶς ἐξῆς διαπιστώσεις: Ἡ παράσταση τῆς αἰμορροούσης στὸ Ἀφεντικὸ μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς τελευταίας φάσεως τοῦ θαύματος δὲν συνδέεται μὲ κανένα ἀπὸ τὰ παλαιολόγια μνημεῖα, ἀλλὰ ἀκολουθεῖ παλαιότερα πρότυπα, ἀντιγράφοντας πιθανῶς κάποιον μεσοβυζαντινὸ χειρόγραφο. Ἡ ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς φάσεως ἀποκλείει μᾶλλον ὅτι ἡ σκηνὴ προέρχεται ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου, στὸ ὁποῖο δὲν ἀναφέρεται ἡ συγκεκριμένη στιγμή τοῦ θαύματος, καὶ ὀδηγεῖ στὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ὑπόψη του τὴν παράσταση ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Μάρκου ἢ τοῦ Λουκᾶ. Σημειώνεται ὅτι ἡ σκηνὴ ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ στὸ χφ. Laur. VI, 23, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ τελευταία φάση τοῦ θαύματος, παρουσιάζει ἰδιαίτερες ὁμοιότητες μὲ τὴν παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ ὡς πρὸς τὴ στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς προσπίπτουσας γυναίκας.

Ὁ ζωγράφος, λόγῳ ἐλλείψεως χώρου, περιόρισε τὸν ἀριθμὸ τῶν προσώπων ποὺ παρακολουθοῦν τὴ σκηνὴ σὲ δύο (ἄνδρας καὶ παιδί) ἢ ἴσως σὲ τρία (ἂν εἰκονίζονταν καὶ ἄλλη μορφή πίσω ἀπὸ τὸν ἡλικιωμένο ἄνδρα). Μὲ τὴν παράσταση τοῦ παιδιοῦ προσέδωσε ἓνα γραφικὸ χαρακτήρα ποὺ ἀντιπαραβάλλεται στὴ σοβαρότητα τῆς στιγμῆς, ὅπως ἐκφράζεται στὴ στάση καὶ κυρίως στὸ πρόσωπο τῆς αἰμορροούσης.

Ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετῆς στὸν Ναὸ (Λουκ. β', 41-52)

Ἡ παράσταση σώζεται ἀποσπασματικά, ἀφοῦ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἀριστεροῦ τμήματος τῆς σκηνῆς ἔχει καταστραφεῖ (Πίν. 56α). Στὶς παλαιὲς φωτογραφίες τοῦ Millet παρουσιάζεται νὰ λείπει ὅλο τὸ ἀριστερὸ τμήμα, ἀλλὰ κατὰ τοὺς καθαρισμοὺς τοῦ 1972 ἀποκαλύφθηκε μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στὴν ἀριστερὴ πλευρᾶ.

Στὸ μέσον μεγάλης ἡμικυκλικῆς ἐξέδρας εἰκονίζεται καθισμένος ὁ Δωδεκαετῆς Χριστὸς μὲ χιτῶνα ἐζωσμένον καὶ ἱμάτιο σὲ καστανόφαιους τόνους. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ κλειστὸ εἰλητὸ ἀκουμπισμένο στὸν μηρό του καὶ μὲ τὸ δεξιὸ μπροστὰ στὸ στήθος εὐλογεῖ. Στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ἐξέδρας εἰκονίζονται καθισμένοι τρεῖς ἰουδαῖοι «διδάσκαλοι», ἡλικιωμένοι ἄνδρες μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια. Φοροῦν χιτῶνες, ἱμάτια καὶ καλύπτρες σὲ τόνους τοῦ κόκκινου, τοῦ πράσινου καὶ τοῦ γαλάζιου. Ὁ πρῶτος κοιτάζει πρὸς τὸν Χριστό, ὁ δεύτερος, μὲ ἀπλωμένο τὸ δεξιὸ χέρι, δείχνει τὸν Χριστό, ἐνῶ γυρίζει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν ἀντίθετη πλευρᾶ καὶ φαίνεται νὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν τρίτο ποὺ κάθεται στὴν ἄκρη τῆς ἐξέδρας (Πίν. 57α).

⁵⁵⁷ G. VIGORELLI, *L'opera completa di Giotto*, Milano 1966, 103, ἀριθ. 77 καὶ πίν. XXX.

Πίσω από τὸ ἐρεισίνωτο τῆς ἐξέδρας εἰκονίζονται καὶ ἄλλοι Ἰουδαῖοι. Ἐπειδὴ δὲν ὑπάρχουν ἴχνη δευτέρου ἐδράνου, φαίνεται μᾶλλον ὅτι οἱ εἰκονιζόμενοι θὰ ἦταν ὄρθιοι, καθὼς τὰ κεφάλια τους προβάλλουν ἀνάμεσα στὰ κεφάλια τῶν καθισμένων ἀρχιερέων. Διακρίνονται τρεῖς μορφές καὶ ἴσως μία τέταρτη, θὰ ὑπῆρχαν ὅμως τουλάχιστον ἄλλες δύο ἀνάμεσα στὸν δευτερο καὶ τὸν τρίτο ἀρχιερέα, ἀλλὰ στὴ θέση αὐτὴ ἡ τοιχογραφία ἔχει καταστραφεῖ. Οἱ εἰκονιζόμενοι πίσω ἀπὸ τὴν ἐξέδρα διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τοὺς γέροντες διδασκάλους, καθὼς παριστάνονται σὲ διάφορες ἡλικίες – ὁ πρῶτος ἡλικιωμένος, ὁ δευτερος νέος ἀγένειος, ὁ τρίτος μεσήλικας – καὶ εἶναι ἀκάλυπτοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν μεσαῖο πού ἴσως φοροῦσε κάποιου εἶδους καλύπτρα. Πρόκειται πιθανότατα γιὰ Ἰουδαίους οἱ ὅποιοι παρευρίσκονται στὸν Ναὸ καὶ παρακολουθοῦν τὴ σκηνή.

Ἡ παρουσία θεατῶν κατὰ τὴ συνομιλία τοῦ Ἰησοῦ μὲ τοὺς διδασκάλους συνάγεται ἀπὸ τὰ ἀναγραφόμενα στὸν 47ο στίχο τῆς εὐαγγελικῆς περικοπῆς: *ἐξίσταντο πάντες οἱ ἀκούοντες αὐτοῦ*, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν προηγούμενο στίχο (46) πού ἀναφέρεται μόνο στοὺς διδασκάλους: *εὔρον αὐτὸν καθεζόμενον ἐν μέσῳ τῶν διδασκάλων καὶ ἀκούοντα αὐτῶν καὶ ἐπερωτῶντα αὐτούς*. Εἶναι νομίζω προφανές ὅτι ἡ λέξη «πάντες» ἀναφέρεται καὶ σὲ ἄλλους παρευρισκομένους ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἀρχιερεῖς πού κάθονται στὴν ἐξέδρα μὲ τὸν Χριστὸ στὸ μέσον.

Τὸ ἴδιο σχῆμα μὲ τις τρεῖς καθισμένες μορφές καὶ τοὺς ἄλλους ὄρθιους πίσω ἀπὸ τὴν ἐξέδρα θὰ ὑπῆρχε καὶ στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς, τὸ ὅποιο εἶναι τελείως φθαρμένο· σώζεται μόνο τὸ κατώτερο μέρος τοῦ σώματος τῆς πρώτης καθισμένης μορφῆς δίπλα στὸν Χριστό.

Πίσω ἀπὸ τις ὄρθιες μορφές ὑπάρχει τοῖχος, πάνω στὸν ὅποιο ἀπλώνονται κόκκινα ὑφάσματα. Ἡ ἐξέδρα ἔχει ἐρεισίνωτο καὶ ἐρεισίχειρο, καὶ στηρίζεται σὲ τέσσερα πόδια, ἀνὰ δύο στίς ἄκρες κάθε πλευρᾶς. Ἐχει ἐπίσης ὑποπόδιο πού στηρίζεται σὲ ἡμικυκλικὴ βάση, ἡ ὁποία χωρίζεται σὲ τέσσερις ζῶνες: οἱ δύο πρῶτες σὲ ἀνοιχτὸ καστανὸ χρῶμα κοσμοῦνται μὲ γεωμετρικὰ καὶ φυτικὰ σχηματοποιημένα μοτίβα, οἱ δύο ἐπόμενες σὲ βαθὺ καστανὸ φέρουν ἀπλὰ γραμμικὰ σχέδια.

Στὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας πού ἀποκαλύφθηκε στὸ ἀριστερὸ ἄκρο σώζεται τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δύο πόδια τῆς ἐξέδρας καὶ στὴ γωνία, ἔξω ἀπὸ τὴν ἐξέδρα, δύο μορφές. Αναγνωρίζονται ὁ Ἰωσήφ καὶ ἡ Παναγία τὴ στιγμή πού φθάνουν στὸν Ναὸ ἀναζητώντας τὸν Ἰησοῦ (Πίν. 56β-γ). Ὁ Ἰωσήφ προχωρεῖ μὲ ἀνοιχτὸ βηματισμὸ καὶ ἡ ἄκρη τοῦ ἱματίου του ἀνεμίζει πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη του. Ἡ μορφή τῆς Παναγίας εἶναι ἀρκετὰ φθαρμένη, φαίνεται ὅμως ὅτι, ἐνῶ προχωρεῖ πρὸς τὰ δεξιά, γυρίζει τὸ κεφάλι της πρὸς τὰ πίσω κοιτάζοντας τὸν Ἰωσήφ. Ἡ ἀποκάλυψη τῶν μορφῶν αὐτῶν στάθηκε καίρια, γιατί συμπληρώνει τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς παραστάσεως τοῦ Ἀφεντικοῦ. Τὸ τμήμα

αυτό, ἐπειδὴ δὲν ἦταν ὁρατό, δὲν ὑπάρχει στὴν ἀπεικόνιση τοῦ Millet⁵⁵⁸, μὲ ἀποτελεσματὸν νὰ ἀναφέρεται σὲ παλαιότερες μελέτες ὅτι ἡ σκηνὴ τῆς ἀφίξεως τῶν γονέων τοῦ Χριστοῦ στὸν Ναὸ ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τοῦ Ἀφεντικοῦ⁵⁵⁹.

Στὴν ἀντίστοιχη δεξιὰ ἄκρη τῆς παραστάσεως, ἔξω ἀπὸ τὴν ἐξέδρα, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ποὺ ἐναγκαλίζεται τὴν Παναγία καὶ πίσω της ὁ Ἰωσήφ (Πίν. 57β). Ὁ Χριστὸς μὲ ἀνοιχτὸ βηματισμὸ φθάνει κοντὰ στὴ μητέρα του καὶ ἀκουμπᾷ τὸ χέρι του στὸ δικό της. Ἡ Παναγία σκύβει πρὸς τὸν γιό της μὲ ἐκδηλὴ ἀγωνία, τὴν ὁποία συμμερίζεται ὁ Ἰωσήφ ποὺ ἀκολουθεῖ. Ὁ Χριστὸς φορεῖ χιτῶνα καὶ ἰμάτιο σὲ ἀνοιχτοκάστανους τόνους, ἡ Παναγία βαθυγάλανο φόρεμα καὶ κόκκινο μαφόριο, ὁ Ἰωσήφ λαδοπράσινο ἰμάτιο μὲ λευκὲς ἀνταύγειες.

Ἡ ὁμάδα τῶν τριῶν μορφῶν –Χριστὸς, Παναγία, Ἰωσήφ– ἔχει ὑποστει ἀδέξιες ἐπιζωγραφήσεις ἰδιαίτερα στὰ πρόσωπα. Σποραδικὲς ἐπιζωγραφήσεις παρατηροῦνται καὶ σὲ ἄλλες θέσεις, ὅπως στὰ μαλλιά καὶ τὸν φωτοστέφανο τοῦ ἔνθρονου Χριστοῦ, στὰ πρόσωπα τῶν διδασκάλων, στὰ πόδια τῆς ἐξέδρας.

Ἡ σκηνὴ τοῦ Ἰησοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναὸ ἀποδίδεται στὰ μεσοβυζαντινὰ καὶ τὰ ὕστερα μνημεῖα κυρίως μὲ δύο τρόπους⁵⁶⁰:

1. Ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ ἰδιαίτερο θρόνο, ποὺ καλύπτεται μερικὲς φορὲς μὲ «οὐρανὸ», ἐνῶ οἱ διδάσκαλοι κάθονται στὰ πλάγια σὲ εὐθύγραμμῃ ἐξέδρα. Τὸ εἰκονογραφικὸ αὐτὸ σχῆμα συναντοῦμε στὸ Monreale⁵⁶¹, στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος⁵⁶², στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁵⁶³ καὶ στὰ χφ. Par. gr. 74⁵⁶⁴ καὶ Laur. VI, 23⁵⁶⁵.

2. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στὸ μέσον καὶ οἱ διδάσκαλοι στὰ πλάγια τῆς ἴδιας ἡμικυκλικῆς ἐξέδρας (εἶδος συνθρόνου). Ὁ τύπος αὐτός, ποὺ ἀπεικονίζεται καὶ στὸ Ἀφεντικὸ, συναντᾶται στὴ Σοροάπι⁵⁶⁶, στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας⁵⁶⁷, καθὼς καὶ στὸ χφ. 587 τῆς μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους⁵⁶⁸. Ἰδιαίτερη μνεία πρέπει νὰ γίνῃ στὴν παρά-

⁵⁵⁸ MILLET, *Mistra*, πίν. 98.2.

⁵⁵⁹ MILLET, *Recherches*, 651. GRABAR, *Bulgarie*, 147.

⁵⁶⁰ Γιὰ τὴν καταγωγὴ, τὴν ἐξέλιξη καὶ τὰ διάφορα ἐπεισόδια τοῦ θέματος, βλ. GRABAR, *Bulgarie*, 147-149. Γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους, βλ. SCHILLER, *Ikonoγραφία*, I, 134 καὶ 135. *LChrI*, 4, στ. 583-589.

⁵⁶¹ DEMUS, *Sicily*, πίν. 65B.

⁵⁶² TALBOT RICE, *Haghia Sophia*, εἰκ. 100.

⁵⁶³ MILLET, *Mistra*, πίν. 73.2.

⁵⁶⁴ OMONT, *Évangiles*, II, πίν. 98.

⁵⁶⁵ VELMANS, *Tetraévangile*, 40, εἰκ. 188.

⁵⁶⁶ MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, II, πίν. 9.3.

⁵⁶⁷ DEMUS, *San Marco*, 138-139, πίν. 157.

⁵⁶⁸ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, A', εἰκ. 252.

σταση του Πρωτάτου, η οποία βρίσκεται στο βορειοδυτικό διαμέρισμα του ναού και αναφέρεται στις σχετικές δημοσιεύσεις ως απεικόνιση του Ίησου Δωδεκαετούς στον Ναό. Πράγματι, ο Χριστός εικονίζεται σε έφηβική ηλικία, καθισμένος σε ήμικυκλική εξέδρα ανάμεσα στους ιουδαίους άρχιερείς, αλλά στο άνοιχτο εὐαγγέλιο που κρατεί είναι γραμμένο κείμενο από το Εὐαγγέλιο του Ίωάννη (Ιω. ζ', 24), το οποίο περιλαμβάνεται στην εὐαγγελική περικοπή της Μεσοπεντηκοστής (Ιω. ζ', 14-36)⁵⁶⁹.

Ἡ κεντρική σκηνή συμπληρώνεται από παραπληρωματικά επεισόδια: α) Ὁ Χριστός στον δρόμο πρὸς τὰ Ἱεροσόλυμα· β) Ἡ ἄφιξη τῶν γονέων του στον Ναό· γ) Ὁ ἐναγκαλισμός του Χριστοῦ με τὴν Παναγία· δ) Ἡ παρουσία θεατῶν.

Τὸ πρῶτο επεισόδιο συναντᾶται σὲ λίγα παραδείγματα, ὅπως στὰ χφ. Par. gr. 510⁵⁷⁰, Laur. VI, 23⁵⁷¹, καθὼς καὶ στὴ μονὴ τῆς Χώρας⁵⁷². Ἀντίθετα, ἡ σκηνὴ τῆς ἀφίξεως τῶν γονέων του Ίησου στον Ναὸ ἀπεικονίζεται πολὺ συχνά: Στὸ Monreale, στὴ Sorocani, στὴν Bojana, στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, στὴ μονὴ τῆς Χώρας καὶ στὰ χφ. Par. gr. 74, Διονυσίου 587, Laur. VI, 23, Par. copte 13⁵⁷³. Ἡ τοποθέτηση τοῦ επεισοδίου στὸ ἄριστερό τμήμα τῆς σκηνῆς, με πρώτη τὴν Παναγία καὶ τὸν Ἰωσήφ νὰ ἀκολουθεῖ, ὅπως στὸ Ἀφεντικό, ἀπαντᾶται στὴν Bojana, στὴ μονὴ τῆς Χώρας καὶ στὸ κοπτικὸ χειρόγραφο.

Ὁ ἐναγκαλισμός του Χριστοῦ με τὴν Παναγία, πού εικονίζεται στὸ Ἀφεντικό στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς παραστάσεως, συναντᾶται σπάνια· στὸ χφ. Par. gr. 510 εικονίζεται στὸ ἄριστερό ἄκρο τῆς παραστάσεως, πιστεύεται δὲ ὅτι ἀπεικονιζόταν καὶ στὴ μονὴ τῆς Χώρας, στὸ φθαρμένο τμήμα δεξιὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ σκηνή⁵⁷⁴. Σπάνια ἐπίσης ἀποδίδεται ἡ παρουσία θεατῶν. Στὴν Bojana οἱ θεατὲς εἶναι ὄρθιοι πίσω ἀπὸ τοὺς καθισμένους διδασκάλους⁵⁷⁵ (Πίν. 70), ἐνῶ στὴ μονὴ τῆς Χώρας, ὅπου ἡ παράσταση τοῦ Ίησου Δωδεκαετούς εἶναι

⁵⁶⁹ Βλ. MILLET, *Athos*, πίν. 35. ΤΟΥΤΟΣ - ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Εὐρετήριο*, 52, 56 ἀριθ. 355. Ὁ Εὐθ. Τσιγαρίδας ἀναφέρει τὴν παράσταση ὡς Μεσοπεντηκοστὴ καὶ στὴ φωτογραφία πού δημοσιεύει εὐκρινῶς διαβάζεται τὸ κείμενο τοῦ βιβλίου πού κρατεῖ ὁ Χριστός, ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Ἅγιος Εὐθύμιος*, 121, εἰκ. 80.

⁵⁷⁰ OMONT, *Miniatures*, πίν. XXXV.

⁵⁷¹ VELMANS, *Tétraévangile*, 40, εἰκ. 188.

⁵⁷² UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 108-110· 2, πίν. 211-214.

⁵⁷³ LEROY, *Manuscrits coptes*, 136, πίν. 64.1.

⁵⁷⁴ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 110. MILLET, *Recherches*, 651.

⁵⁷⁵ GRABAR, *Bulgarie*, 146-148, Album, πίν. XIII. Ὁ ΙΛΙΟΣ, *Bojana*, 73-75. Στὴν Bojana ὁ Χριστὸς εικονίζεται καθισμένος στὸ μέσον κάτω ἀπὸ κιβώριο, ἄριστερά οἱ γονεῖς του καὶ δεξιὰ ἡ ὁμάδα τῶν Ἰουδαίων. Τρεῖς ἀπὸ αὐτοὺς εἶναι γέροντες καθισμένοι στὴν εξέδρα, ἐνῶ ἄλλοι πέντε διαφόρων ἡλικιῶν εἶναι ὄρθιοι πίσω ἀπὸ τοὺς πρώτους. Ὁ Grabar τοὺς ὀνομάζει ὄλους διδασκάλους (docteurs), ἀλλὰ ἀπὸ τὴ λεπτομερῆ περιγραφή τῶν μορφῶν εἶναι ἐμφανὴς ἡ διαφοροποίηση τῶν πρώτων ἀπὸ τοὺς δευτέρους.

πολύ φθαρμένη, διακρίνονται στο άριστερό άκρο, έξω από το σύνθρονο, τρεις μορφές, τις όποιες ό Underwood ταυτίζει με διδασκάλους ή θεατές μέσα στον Ναό⁵⁷⁶.

Η παράσταση του Άφεντικού με τον Χριστό καθισμένο στο μέσον ήμικυκλικής εξέδρας με ψηλή όμοιοσχημη βάση (άλληγορική άπεικόνιση του ούρανο;) διατηρεί όλο τον συμβολισμό του θέματος⁵⁷⁷, ένω ή προσθήκη των συμπληρωματικών επεισοδίων και της παρουσίας θεατών τονίζει τον άφηγηματικό χαρακτήρα της σκηνής. Έξάλλου, με τον χωρισμό των δύο επεισοδίων, της παρουσίας των γονέων στον Ναό και την εικονογράφηση τους στα δύο άκρα της παραστάσεως, προσδίδεται συμμετρία και ίσορροπία στο σύνολο. Τα στοιχειά αυτά διαφοροποιούν την παράσταση του Άφεντικού από τις άλλες γνωστές στα μνημεία που προαναφέρθηκαν και όπου συνήθως άπεικονίζεται μόνο ή άφιξη των γονέων στον Ναό, στην άριστερη (Monreale, Sorocani, Bojana, Άγία Σοφία Τραπεζοῦντος, χφ. Laur. VI, 23 και Par. copte 13) ή στη δεξιά (χφ. Par. gr. 74 και Διον. 587) πλευρά της παραστάσεως. Μόνο στη μονή της Χώρας ή παράσταση του Ίησου Δωδεκαετοῦς παρουσιάζεται με διεξοδική και πλήρη άπεικόνιση όλων των επιμέρους επεισοδίων στα πλάγια της κεντρικής σκηνής. Όπως ήδη σημειώθηκε, στο μνημείο αυτό ή παράσταση, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου βόρειου θόλου του έξωνάρθηκα, είναι σχεδόν τελείως κατεστραμμένη: από τα ελάχιστα σωζόμενα τμήματα ό Underwood διακρίνει: α) σύνθρονο με δύο βαθμίδες, όπου θα κάθονταν οί διδάσκαλοι· β) άριστερά, έξω από το σύνθρονο, μορφές θεατών και στη συνέχεια την Παναγία και τον Ίωσήφ· γ) στο δεξιό άκρο τον Χριστό καθ' όδόν προς τα Ίεροσόλυμα, όπως στα χφ. Par. gr. 510 και Laur. VI, 23, και δίπλα ύποθέτει ότι θα ύπήρχε ή σκηνή του έναγκαλισμού του Χριστού με την Παναγία, «όπως στο χφ. Par. gr. 510 και στο Βροντόχιον του Μυστρά»⁵⁷⁸.

Στη Μητρόπολη του Μυστρά ή παράσταση του Ίησου Δωδεκαετοῦς βρίσκεται στο

⁵⁷⁶ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 109-2, πίν. 212. Σε τοιχογραφία της εκκλησίας του μοναστηριου στο Lambach της Αυστρίας, που χρονολογείται στο τελευταίο τρίτο του 11ου αι., ή παράσταση του Ίησου Δωδεκαετοῦς στον Ναό παρουσιάζει όμοιότητες με τα περιγραφέντα βυζαντινά μνημεία: Ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος ανάμεσα στους διδασκάλους της πρώτης σειράς, ένω δεξιά ύπάρχει δεύτερη σειρά καθισμένων και τρίτη σειρά όρθιων Ίουδαίων, και άριστερά δεύτερη σειρά όρθιων. Στο δεξιό τμήμα της σκηνής ή Παναγία δείχνει τον Χριστό στον Ίωσήφ που την άκολουθεϊ, βλ. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, 136-138. Ο ΙΔΙΟΣ, *Romanische Wandmalerei*, 203, πίν. XCIII, εικ. 226.

⁵⁷⁷ Για τις συμβολικές προεκτάσεις του θέματος και τη σχέση με τη *Majestas Domini*, βλ. GRABAR, *Bulgarie*, 147-148. Ο Δ. Πάλλας άποδίδει στην παράσταση του Χριστού Δωδεκαετοῦς και στην εικονογραφικά συγγενή Μεσοπεντηκοστή μιá άλλη συμβολική έννοια, βλ. ΠΑΛΛΑΣ, *Ο Χριστός ως ή θεία Σοφία*, 131-137.

⁵⁷⁸ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 108-110.

νότιο κλίτος μαζί με τὰ θαύματα. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ ἐφηβικὴ ἡλικία, καθισμένος σὲ χωριστὸ θρόνο με «οὐρανόν», κρατώντας με τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνοιχτὸ βιβλίον. Στὰ πλάγια κάθονται σὲ εὐθύγραμμη ἐξέδρα ἀριστερὰ δύο ἀρχιερεῖς καὶ δεξιὰ ἕνας ἄλλος ποὺ γυρίζει τὸ κεφάλι καὶ δείχνει με τὸ χέρι του τὸν Ἰωσήφ καὶ τὴ Μαρία ποὺ καταφθάνουν στὸν Ναὸ ἀναζητώντας τὸν Ἰησοῦ. Πίσω ἀπὸ τὶς μορφές δύο διώροφα οἰκοδομήματα⁵⁷⁹.

Ἡ παράσταση τοῦ Ἰησοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναὸ ἀπεικονίζεται στὰ μνημεῖα εἴτε ἀνάμεσα στὰ γεγονότα τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ εἴτε στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων καὶ τῆς διδασκαλίας του, ὅποτε ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιον αὐτοῦ τοῦ κύκλου, ὅπως ἐπισημαίνει ἡ Lafontaine-Dosogne⁵⁸⁰. Ἔτσι, στὸ Μονρεάλ τὸ θέμα εἰκονίζεται με χρονολογικὴ σειρὰ ἀνάμεσα στὰ γεγονότα τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ, τὸ ἴδιον καὶ στὴ Σοροκάινι καὶ στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας· στὴν Βοϊάνα εἰκονίζεται στὸν νότιο τοῖχο τοῦ νάρθηκα μέσα σὲ τυφλὸ ἀψίδωμα (Πίν. 70α), χωρὶς ἄμεση σχέση με τὶς υπόλοιπες παραστάσεις τοῦ νάρθηκα, ἐνῶ στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος βρίσκεται πάλι στὸν νάρθηκα ἀνάμεσα ὅμως σὲ διάφορα θαύματα τοῦ Χριστοῦ. Στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, ὅπου παριστάνεται τὸ βόρειον τμήμα τῆς νότιας καμάρας ἔχοντας ἀπέναντί της, στὸ νότιον τμήμα τῆς καμάρας, τὸ θαῦμα στὴν Κανά, ἀνοίγει τὸν κύκλο τοῦ δημόσιου βίου τοῦ Χριστοῦ⁵⁸¹.

Σύμφωνα με τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε, ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ παρουσιάζει ὁμοιότητες με τὰ μνημεῖα ποὺ ἀναφέρθηκαν ὡς ἀκολουθῶς:

1. Ὡς πρὸς τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον με τὸ χρ. Διον. 587, τὴ Σοροκάινι, τὸν Ἅγιο Μάρκο καὶ τὴ μονὴ τῆς Χώρας (ἡμικυκλικὸν σύνθρονον), τὴν Βοϊάνα καὶ τὴ μονὴ τῆς Χώρας (παρουσία θεατῶν), τέλος με τὸ χρ. Παρ. γρ. 510 καὶ τὴ μονὴ τῆς Χώρας (ἐναγκαλισμὸς Χριστοῦ καὶ Παναγίας).

2. Ὡς πρὸς τὸν εἰκονογραφικὸν κύκλον (σύνδεση με θαύματα) με τὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος καὶ τὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ.

⁵⁷⁹ MILLET, *Mistra*, πίν. 73.2. Στὴν Παντάνασσα ἡ παράσταση, ποὺ εἰκονίζεται ψηλὰ στὸν δυτικὸν τοῖχον τοῦ ναοῦ με τὸν Χριστὸν ἔνθρονον σὲ νεανικὴ ἡλικία καὶ τοὺς ἀρχιερεῖς καθισμένους ἡμικυκλικά στὰ πλάγια, εἶχε ἐρμηνευθεῖ ὡς ἀπεικόνισις τοῦ Ἰησοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναὸ. Βλ. MILLET, *Mistra*, πίν. 149.4. DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, 12, πίν. 22, ἀριθ. 41. Ἀλλὰ στὴν πρόσφατη δημοσίευσίς τοῦ μνημείου ἀναγνωρίζεται ὡς παράσταση τῆς διδασκαλίας τοῦ Ἰησοῦ στὴ συναγωγή τῆς Ναζαρέτ, ποὺ περιγράφεται ἀπὸ τὸν Λουκά (δ', 16-30), καθὼς σὲ ἀνοιχτὸ εἰλητήριο ποὺ κρατεῖ ὁ Χριστὸς γράφεται τὸ χωρίον τοῦ προφήτου Ἠσαΐα: πνεῦμα κυρίου ἐπ' ἐμὲ οὗ ἕνεκεν ἔχρισέ με (Ἠσαΐας ΕΑ', 1), τὸ ὅποιο ἀνέγνωσε ὁ Χριστὸς ἀρχίζοντας τὴν ὁμιλίαν του. Βλ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ καὶ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα*, 110-112.

⁵⁸⁰ LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Infancy of Christ*, 237.

⁵⁸¹ Βλ. DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 7, ἀριθ. 47 καὶ 48.

3. Ός πρὸς τὴ θέση (νάρθηκας) μὲ τὴν Bojana (ἀπομονωμένο) καὶ τὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος (μαζὶ μὲ θαύματα). Στὴ μονὴ τῆς Χώρας βρίσκεται πάλι στὸν νάρθηκα, ὅπου ὁμως ἀπεικονίζεται ὁλόκληρος ὁ κύκλος τοῦ δημόσιου βίου τοῦ Χριστοῦ.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω συμπεραίνουμε ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῆς κύριας σκηνῆς στὸ μέσον, τῆς ἀφίξεως τῶν γονέων ἀριστερὰ καὶ τοῦ ἐναγκαλισμοῦ δεξιὰ, καθὼς καὶ τὴν παρουσία «θεατῶν» ἀνάμεσα στοὺς ἀρχιερεῖς, πλησιάζει εἰκονογραφικὰ στὴν ἀναλυτικότερη παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας, προδίδοντας ἴσως τὴν καταγωγὴ ἀπὸ παρόμοιο πρότυπο. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὰ ἐπεισόδια ποὺ συμπληρώνουν καὶ πλαισιώνουν τὸ κεντρικὸ θέμα προσαρμόστηκαν μὲ ιδιαίτερη ἐπιτυχία στὸν ἡμικυκλικὸ χῶρο τοῦ τυμπάνου.

Τέλος, ὡς πρὸς τὴ συγκεκριμένη θέση τῆς εἰκονογραφίσεως τῆς σκηνῆς στὸ νότιο τύμπανο τοῦ ἰσογείου τοῦ νάρθηκα, ἐπισημαίνονται τὰ ἑξῆς: Εἶναι γνωστὲς οἱ εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες τοῦ θέματος τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ (β', 41-50), μὲ τὴν παράσταση τῆς Μεσοπεντηκοστῆς, ποὺ ἀναφέρεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη (ζ', 14-36). Καὶ οἱ δύο παραστάσεις ἔχουν ὡς κοινὸ χαρακτηριστικὸ τὸν Χριστὸ καθισμένο σὲ θρόνο ἀνάμεσα σὲ ἰουδαίους ἀρχιερεῖς, ἐνῶ διαφοροποιῦνται ἀπὸ τὴν ἡλικία τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν παρουσία ἢ μὴ τῶν γονέων του. Στὴν πρώτη περίπτωση ὁ Χριστὸς εἶναι παιδὶ καὶ ἀναζητεῖται ἀπὸ τοὺς γονεῖς του, οἱ ὅποιοι, τὶς περισσότερες φορές, ἀπεικονίζονται στὴ σκηνή, στὴ δεύτερη περίπτωση ὁ Χριστὸς εἶναι ὄριμος ἄνδρας καὶ δὲν συνοδεύεται ἀπὸ τοὺς γονεῖς του. Ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ συγγένεια ἔχει προκαλέσει μερικὴ σύγχυση, ἴσως ὁμως καὶ συνειδητὸ συμφυρμὸ καὶ ταύτιση τῶν δύο θεμάτων⁵⁸².

Ἡ παράσταση τῆς σκηνῆς τοῦ Δωδεκαετοῦς Ἰησοῦ στὸ νότιο τύμπανο τοῦ ἰσογείου τοῦ νάρθηκα ἴσως νὰ μὴν εἶναι ἄσχετη μὲ τὴν εἰκονογραφικὴ σύνδεση Δωδεκαετοῦς - Μεσοπεντηκοστῆς, καθὼς στὸ ἀντίστοιχο νότιο τύμπανο τοῦ ὀρόφου τοῦ νάρθηκα εἰκονίζεται ἡ Πεντηκοστή (βλ. σελ. 27). Μὲ αὐτὸ τὸ δεδομένο μπορεῖ νὰ διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι ἡ ἀπεικόνιση τῆς σκηνῆς τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναὸ στὴ συγκεκριμένη θέση ἀποτελεῖ ἕναν ὑπαινιγμὸ τῆς Μεσοπεντηκοστῆς, μὲ σκοπὸ νὰ συνδεθεῖ ἐννοιολογικὰ ἡ παράσταση τοῦ ἰσογείου μὲ αὐτὴν τοῦ ὀρόφου⁵⁸³.

⁵⁸² Ὁ Millet ἀναφέρεται στὴ σχέση τῶν δύο παραστάσεων ὡς ἑξῆς: «Christ parmi les docteurs, thème qui repond à la Mi-Pentecôte», MILLET, *Recherches*, 38. Πρβλ. τὴν παράσταση στὸ Πρωτάτο, παραπάνω, σελ. 132, ὑποσημ. 569.

⁵⁸³ Τὸ θέμα τοῦ συμφυρμοῦ τῶν δύο θεμάτων ἔχει ἀπασχολήσει τοὺς ἐρευνητές. Ἡ G. Babić ὑποστηρίζει ὅτι οἱ βυζαντινοὶ καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τὸ παλαιὸ σχῆμα τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναὸ γιὰ

Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερὸ (Ματθ. κα', 14-17)

Στὸ μέσον της παραστάσεως εἰκονίζεται ἁγία Τράπεζα πού στεγάζεται με ψηλὸ κιβώριο (Πίν. 58 καὶ 59). Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς σκηνῆς ὁ Χριστὸς με καστανόφαιο χιτῶνα καὶ βαθυγάλανο ἱμάτιο, γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ ἀριστερά, κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι εἰλητὸ καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ πρὸς ὁμάδα ἀσθενῶν πού παριστάνονται σὲ στάση ἐπικλήσεως. Ὁ πρῶτος ἀπὸ αὐτοὺς φορεῖ κόκκινο χιτῶνα καὶ ἀπλώνει τὰ χέρια πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ πίσω του διακρίνονται τέσσερις ἢ πέντε ἀκόμη μορφές. Χαμηλότερα, ἀπέναντι ἀπὸ αὐτοὺς καὶ μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, σώζεται τὸ κεφάλι με τμήμα τοῦ ἄνω κορμοῦ ἐνὸς ἀκόμη ἀσθενοῦς (;). Στὴν ἴδια πλευρά, πίσω ἀπὸ διαχωριστικὸ χαμηλὸ τοῖχο, εἰκονίζεται ὁμάδα ἀρχιερέων πού παρακολουθοῦν τὴ σκηνή. Ὁ πρῶτος, με κόκκινο χιτῶνα καὶ καλύπτρα σὲ χρῶμα βαθυγάλανο, κοιτάζει πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ ὁ δεῦτερος φαίνεται νὰ συνομιλεῖ με τοὺς διπλανούς του. Εἰκονίζονται πέντε ἢ ἕξι ἀρχιερεῖς πού ὅλοι ἔχουν τὴν κεφαλὴ καλυμμένη με γαλάζια ἢ κόκκινα μαντήλια (Πίν. 60).

νὰ ἐμπλουτίσουν τὴν εἰκονογραφία με ἓνα νέο θέμα, αὐτὸ τῆς Μεσοπεντηκοστῆς: G. BABIĆ, *La Mi-Pentecôte*, *Zograf* 7 (1977), 3-27 (στὰ σερβικὰ με γαλλικὴ περίληψη). Ὡς πρῶτο παράδειγμα ἀπεικονίσεως τῆς Μεσοπεντηκοστῆς ἀναφέρει τὴν παράσταση σὲ ἓνα γεωργιανὸ χειρόγραφο τοῦ 11ου αἰ., ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ ἐφηβικὴ ἡλικία, ἢ παράσταση ὅμως ἐπιγράφεται *MECOYCHC THC EOPTHC*, ὅπως ἀναγράφεται στὸν στίχο 14 τοῦ ζ' κεφ. στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη. Ἡδὴ ὅμως στὴ Νέα Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Βασιλείου στὸ Τοχαλί (μέσα 10ου αἰ.) ὑπάρχει μιὰ ἀνάλογη παράσταση με τὸν Χριστό νὰ εἰκονίζεται σὲ ὄριμη ἡλικία καὶ τὴν ἐπιγραφή: (*Μέσο*)*ΠΕΝΤΗΚΟCΤΗ*, ἂν καὶ ἡ χρονολογικὴ σειρὰ τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ πού ἀκολουθεῖται στὸ συγκεκριμένο μνημεῖο ἀπαιτοῦσε στὴ θέση αὐτὴ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς (εἰκονίζεται δίπλα στὴν Ὑπαπαντή). Ὁ Jerphanion ἀναλύοντας τὸ θέμα ὑποθέτει ὅτι οἱ εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες συνέτειναν σὲ μιὰ σύγχυση, συγχρόνως ὅμως παραθέτει δύο στίχους ἀπὸ τὸν ὄρθρο τῆς ἀκολουθίας τῆς Μεσοπεντηκοστῆς, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ πρῶτος θυμίζει τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη: *Ἐστὼς διδάσκει τῆς ἑορτῆς ἐν μέσῳ*, καὶ ὁ δεῦτερος τοῦ Λουκᾶ: *Χριστὸς Μεσσίας τῶν διδασκάλων μέσον*, καὶ σημειώνει ὅτι δὲν εἶναι ἀπίθανο τὰ δύο διαφορετικὰ ἐπεισόδια νὰ εἶχαν ταυτιστεῖ στὴ λαϊκὴ φαντασία (JERPHANION, *Cappadoce*, I, 332-333, Album I, πίν. 76). Ὁ Chr. Walter, *The Earliest Representation of Mid-Pentecost*, *Zograf* 8 (1977), 15-16, ὑποστηρίζει ὅτι ἡ παράσταση στὸ Τοχαλί, με τὸν Χριστό σὲ ὄριμη ἡλικία ἀνάμεσα στὰ γεγονότα τῆς παιδικῆς ἡλικίας του, ὀφείλεται σὲ λάθος τοῦ ζωγράφου καὶ ὅτι ἡ ἐπιγραφή (*Μέσο*)*ΠΕΝΤΗΚΟCΤΗ* προδίδει τὸ πρότυπό του, πού θὰ ἦταν ἡ παράσταση τῆς Μεσοπεντηκοστῆς σὲ ἓνα χειρόγραφο εὐαγγέλιο ἢ εὐαγγελιστάριο τῶν μέσων τοῦ 10ου αἰ.

Στὸ χφ. 211 τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν (Ὁμιλίες Ἰωάννου Χρυσοστόμου), τοῦ 10ου αἰ., εἰκονίζονται καθισμένοι στίς ἄκρες ἐνὸς κιβωρίου ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς σὲ ἐφηβικὴ ἡλικία καὶ ἀπέναντί του οἱ ἀρχιερεῖς τῶν Ἰουδαίων (GRABAR, *Atheniensis* 211, 837-839, πίν. 194a). Ὁ Grabar ὑποστηρίζει ὅτι ἡ παράσταση ἔχει σχέση με τὴν περικοπή ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ (Δωδεκαετής), ἀλλὰ τὸ κείμενο πού γράφεται κάτω ἀπὸ τὸ κιβώριο: *ΑΝΕΒΗ Ο Ι(ΗCOY)C ΕΙC ΤΟ ΙΕΡΟΝ ΚΑΙ ΕΛΙΑΑΚΚΕΝ* προέρχεται ἀπὸ τὴ σχετικὴ

Στό δεξιό τμήμα τῆς σκηνῆς ἀπεικονίζεται καί πάλι ὁ Χριστός, ἀλλά σέ ἀντίστροφη στάση, ἀπευθυνόμενος αὐτῇ τῇ φορά πρὸς ἀντίστοιχη μὲ τὴν προηγούμενη ὁμάδα ἀρχιερέων, πού παριστάνονται σέ παρόμοια διάταξη μὲ τοὺς εἰκονιζομένους ἀριστερά, φοροῦν τὰ ἴδια ἐνδύματα, ἀναγνωρίζονται τὰ ἴδια προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ καί εἶναι ὅλοι γυρισμένοι πρὸς τὸν Χριστό. Χαμηλότερα, μπροστὰ ἀπὸ ἀντίστοιχο μὲ τὴν ἀριστερή πλευρὰ τοῦ τοῖχο, εἰκονίζεται ὁμιλος παιδιῶν, παρόμοιος δὲ ὁμιλος βρίσκεται σέ πρῶτο ἐπίπεδο στό μέσον τῆς παραστάσεως ἀνάμεσα στίς δύο ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ. Στό μέσον διακρίνονται ἕξι παιδιά, στό δεξιό τμήμα ἑπτὰ, τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ὅποια ἀπλώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν Χριστό. Φοροῦν χιτῶνες σέ διάφορα χρώματα –κόκκινο, γαλάζιο, πράσινο– καί περιλαίμια σέ βαθθὺ γαλάζιο, καί εἶναι παρατεταγμένα στοιχηδὸν μὲ τρόπο πού θυμίζει παιδικὴ χορωδία (Πίν. 61).

Ἡ ἁγία Τράπεζα καλύπτεται μὲ κόκκινο ὕφασμα, πάνω στό ὅποιο διακρίνεται κλειστὸ εἰλητὸ πού ἀποδίδεται μὲ λευκὸ χρῶμα. Τὸ ψηλὸ κιβώριο στηρίζεται σέ τέσσερις λεπτοὺς κιονίσκους καί ἔχει θολωτὴ ὀροφή μὲ πυραμιδωτὴ ἀπόληξη. Πίσω ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα τρεῖς ἡμικυκλικὲς ἐπάλληλες ἐπιφάνειες δίνουν τὴν ἐντύπωση συνθρόνου, ἐνῶ δύο λοξοί

μὲ τὴ Μεσοπεντηκοστὴ περικοπὴ τοῦ Ἰωάννη. Σὲ νεότερη δημοσίευση τοῦ χειρογράφου ἀνασκευάζεται ἡ ἄποψη τοῦ Grabar καί ἀναφέρεται ὅτι ἡ σκηνὴ εἰκονογραφεῖ τὴν περικοπὴ τοῦ Ἰωάννη, ἐνῶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ σὲ ἐφηβικὴ ἡλικία ἀποδίδεται σέ συμβολικοὺς συσχετισμοὺς, βλ. ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ, *Κατάλογος μικρογραφιῶν*, Γ', 44, εἰκ. 33.

Στὰ μεσοβυζαντινὰ χειρόγραφα Διονυσίου 587 καί Laur. VI, 23, ὅπου εἰκονογραφοῦνται οἱ σχετικὲς περικοπὲς καί ἀπὸ τὰ δύο Εὐαγγέλια, παρατηρεῖται διαφοροποίηση τῶν δύο θεμάτων (*Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Α', εἰκ. 203 καί 252. VELMANS, *Tétraévangile*, εἰκ. 188 καί 280).

Σύγχυση ἢ συμφυρμὸς τῶν δύο σκηνῶν ἔχει ἐπισημανθεῖ σὲ περιφερειακὰ μνημεῖα τοῦ 13ου αἰ., ὅπως π.χ. σὲ δύο μνημεῖα τοῦ λακωνικοῦ χώρου: α) Στὸν Ἅγιο Σώζοντα στό Γεράκι (μέσα 13ου αἰ.) ἔχουμε τὸ γνωστὸ σχῆμα μὲ τὴν ἐπιγραφή: *ΤΟ ΜΕΣΟΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΝ*, ὁ Χριστὸς ὁμοῦς εἶναι σὲ ἐφηβικὴ ἡλικία καί ἡ παράσταση, πού βρίσκεται στὸν νότιο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ, συσχετίζεται μὲ γεγονότα τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ Χριστοῦ (ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ - ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι*, 86, εἰκ. 311-313). β) Στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ ὁμώνυμου χωριοῦ στὴν περιοχὴ τῆς Μονεμβασίας (β' μισὸ 13ου αἰ.), στὴ σκηνὴ μὲ τὴν ἐπιγραφή: *ΤΟ ΜΕΣΟΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΝ* εἰκονίζεται πάλι ὁ Χριστὸς σὲ ἐφηβικὴ ἡλικία (ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἅγιος Νικόλαος, 39-41, εἰκ. 13β), ἀλλὰ αὐτὴ τῇ φορά ἡ παράσταση συνδέεται μὲ γεγονότα πού συνέβησαν ἀνάμεσα στὴν Ἀνάσταση καί τὴν Πεντηκοστὴ, ὅποτε ἐορτάζεται καί ἡ Μεσοπεντηκοστὴ (τὴν Τετάρτη τῆς τέταρτης ἐβδομάδας μετὰ τὸ Πάσχα, βλ. *Πεντηκοστάριον*, 87 κ.έ.).

Ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. καί μετὰ φαίνεται ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Μεσοπεντηκοστῆς ἀποκρυσταλλώνεται καί διαφοροποιεῖται τελείως ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναό. Ὁ Χριστὸς τώρα εἰκονίζεται πάντα σὲ ὄριμη ἡλικία καθισμένος σὲ θρόνο στό μέσον ἡμικυκλικῆς ἐξέδρας, στὰ πλάγια τῆς ὁποίας κάθονται οἱ ἰουδαῖοι ἀρχιερεῖς. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τίς παραστάσεις στὸν Ἅγιο Νικήτα κοντὰ στό Čučer καί στὴν Dečani, βλ. BABIĆ, *La Mi-Pentecôte*, ὁ.π., εἰκ. 2 καί 3.

εὐθύγραμμοι τοῖχοι κλείνουν τὸν χώρο τοῦ Ἱεροῦ στὰ πλάγια. Οἱ τοῖχοι εἶναι παράλληλοι μὲ τοὺς χαμηλοὺς διαχωριστικοὺς πού ἀναφέρθηκαν, καὶ μὲ τὴ διαμόρφωση αὐτὴ δημιουργοῦνται δύο ὀρθογώνιοι χώροι ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τοῦ συνθρόνου. Στους χώρους αὐτοὺς παριστάνονται καὶ τὶς δύο φορές οἱ ἀρχιερεῖς, ἐνῶ ἔξω ἀπὸ τὸ Ἱερό ἀπεικονίζονται ἀριστερὰ οἱ ἀσθενεῖς καὶ δεξιὰ τὰ παιδιά. Ὁ Χριστὸς ἀριστερὰ βρίσκεται στὴν εἴσοδο τοῦ Ἱεροῦ ἀπευθυνόμενος στους ἀσθενεῖς, δεξιὰ μέσα σὲ αὐτὸ συνομιλῶν μὲ τοὺς ἀρχιερεῖς, ἐνῶ μπροστὰ στὸν χώρο τοῦ Ἱεροῦ ἡ ἀπεικόνιση τῶν παιδιῶν γιὰ δευτέρη φορά ἐξαίρει τὴ σημασία τῆς παρουσίας τους στὴ σκηνή. Στὸ βάθος τῆς παραστάσεως, ψηλά, στενὰ οἰκοδομήματα ἐν εἶδει πύργων μὲ ὀρθογώνια ἀνοίγματα στὶς προσόψεις κοσμοῦνται μὲ κόκκινα ὑφάσματα πού στερεώνονται στὴν κορυφὴ τῆς στέγης καὶ πέφτουν ἐλεύθερα πρὸς τὰ κάτω.

Ἡ παράσταση δὲν εἶναι γνωστὴ στους παλαιότερους μελετητές, ἀφοῦ ἀποκαλύφθηκε ἐξ ὀλοκλήρου κατὰ τοὺς καθαρισμοὺς τῶν ἐτῶν 1972-1974. Σώζεται γενικὰ σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση σὲ ὅλο της τὸ ὕψος μὲ φθορὲς καὶ ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ διάφορες θέσεις: στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σκηνῆς φθορὲς παρατηροῦνται στὴ δεξιὰ γωνία, σὲ τμῆμα τοῦ κιβωρίου καὶ πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν ἀρχιερέων. Μεγαλύτερο τμῆμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας λείπει ἀριστερὰ στὸ χαμηλότερο μέρος τῆς παραστάσεως, στὴ θέση τῶν κάτω ἄκρων τῶν μορφῶν τῶν ἀσθενῶν, ἐνῶ μικρότερες φθορὲς σημειώνονται στὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς καὶ στὶς δύο θέσεις πού εἰκονίζονται τὰ παιδιά, ὅπου τὰ χρώματα εἶναι ἐξίτηλα καὶ τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν ἀσαφῆ. Παρατηροῦνται ἐπίσης διάσπαρτες μικρὲς φθορὲς, οἱ ὁποῖες ἔχουν προκαλέσει ἀλλοιώσεις στὶς λεπτομέρειες τῶν μικρογραφημένων μορφῶν τῆς πολυπρόσωπης αὐτῆς σκηνῆς καὶ ἔχουν συντελέσει στὴν αἰσθητικὴ ὑποβάθμισή της.

Ἡ παράσταση ταυτίζεται μὲ τὴν ἀναφερόμενη ἀπὸ τὸν Ματθαῖο (κα', 14-17) θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν, πού ἔλαβε χώρα μέσα στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος μετὰ τὴ θριαμβικὴ εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα καὶ τὴν ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸν Ναό. Στ. 14: *Καὶ προσῆλθον αὐτῷ χωλοὶ καὶ τυφλοὶ ἐν τῷ ἱερῷ καὶ ἔθεράπευσεν αὐτούς. 15: ἰδόντες δὲ οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ γραμματεῖς τὰ θαυμάσια ἃ ἐποίησε καὶ τοὺς παῖδας κράζοντας ἐν τῷ ἱερῷ καὶ λέγοντας, ὡσαννὰ τῷ υἱῷ Δαυῖδ, 16: ἠγανάκτησαν καὶ εἶπον αὐτῷ· ἀκούεις τί οὗτοι λέγουσιν· ὁ δὲ Ἰησοῦς λέγει αὐτοῖς· ναί· οὐδέποτε ἀνέγνωτε ὅτι ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον; 17: καὶ καταλιπὼν αὐτούς ἐξῆλθεν ἔξω τῆς πόλεως εἰς Βηθανίαν καὶ ἠύλισθη ἐκεῖ...*

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς σκηνῆς στὸ Ἀφεντικό, ὅπως ἀναλυτικὰ περιγράφηκε, ἀποτελεῖ πιστὴ ἀπόδοση τῶν στίχων 14-16 τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου: ἀριστερὰ εἰκονίζεται ἡ στιγμὴ τῆς θεραπείας τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν μπροστὰ στὰ μάτια τῶν ἀρχιερέων καὶ δεξιὰ ἡ συνομιλία τοῦ Χριστοῦ μὲ τοὺς ἀρχιερεῖς, ἐνῶ τὰ παιδιά ψάλλουν: *Ὡσαννὰ τῷ υἱῷ Δαυῖδ*. Ἡ ἀφηγηματικὴ διάθεση τοῦ ζωγράφου προδίδεται καὶ στὶς λεπτομέρειες,

ὅπως π.χ. στήν ἀριστερή ομάδα τῶν ἀρχιερέων, ὅπου ἡ ἔκφραση δυσπιστίας στό πρόσωπο τοῦ δευτέρου στή σειρά καί τῶν διπλανῶν του ἀποδίδει τήν ἀγανάκτησή τους –*ἠγανάκτησαν*– γιά τὰ θαυμάσια ἃ ἐποίησε ὁ Χριστός, καθὼς καί γιά τή δοξολογία τῶν παιδιῶν. Στόν δεξιό ὄμιλο τῶν παιδιῶν, τὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτὰ δείχνει μὲ τὸ χέρι του τὸν Χριστό, πρὸς τὸν ὁποῖο ἀπευθύνεται ὁ ὕμνος τους.

Ἡ θεραπεία τῶν χωλῶν καί τυφλῶν στό Ἱερὸ δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ γνωστὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ καί ἡ ἀπεικόνισή του εἶναι σπάνια⁵⁸⁴. Ἡ παράσταση ἔχει ἐντοπιστεῖ σὲ ἐλάχιστα χειρόγραφα, στὰ ὁποῖα ἡ εἰκονογράφηση συνοδεύει τὸ ἀντίστοιχο κείμενο, ἐνῶ στὰ μνημεῖα ἡ ταῦτιση μὲ τὸ συγκεκριμένο θαῦμα εἶναι προβληματική. Στὴν *Ἑρμηνεία* ἡ παράσταση φέρεται μὲ τὸν τίτλο: «Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς τυφλοὺς καί χωλοὺς ἐν τῷ ἱερῷ» καί ἀναλύεται μόνο τὸ κείμενο τοῦ στίχου 14, τοῦ ὁποῖου καί περιγράφεται ἡ ὑποδεικνυόμενη εἰκονογράφηση: Ὁ Χριστὸς μέσα στό Ἱερὸ εὐλογεῖ τοὺς χωλοὺς καί τυφλοὺς ποὺ βρίσκονται μπροστά του⁵⁸⁵. Στὸ Ἀφεντικό, ὅπως ἀναλύθηκε, εἰκονογραφοῦνται ἐπιπλέον τὰ ἐδάφια 15 καί 16 τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου.

Ὁ G. Millet πρῶτος σημειώνει τὴν ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος στό εὐαγγέλιο Par. gr. 115⁵⁸⁶, στό ὁποῖο εἰκονογραφοῦνται πολλὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ματθαίου⁵⁸⁷. Στὸ κάτω μέρος τοῦ φ. 94v, στό ὁποῖο εἶναι γραμμένη ἡ σχετικὴ περικοπή, ὁ Χριστὸς στό μέσον τῆς σκηνῆς, γυρισμένος πρὸς τὰ ἀριστερά, εὐλογεῖ ἕναν χωλὸ ποὺ στηρίζεται στή βακτηρία του· πίσω ἀπὸ αὐτὸν δύο μορφές, ἕνας νέος ποὺ σηκώνει τὰ χέρια του σὲ κίνηση ἐκπλήξεως (;) καί ἕνας μαθητῆς· δεξιὰ, πίσω ἀπὸ τὸν Χριστό, τρεῖς τυφλοὶ: ὁ πρῶτος σηκώνει τὰ χέρια πρὸς τὸν Χριστό, οἱ ἄλλοι δύο στηρίζονται ὁ καθένας στόν ὄμο

⁵⁸⁴ Ἐνδεικτικὸ τῆς σπανιότητος εἰκονογραφήσεως τοῦ θέματος εἶναι ὅτι στό εἰκονογραφικὸ λεξικὸ τῆς Schiller τὸ θέμα δὲν καταγράφεται ὡς λῆμμα στὰ ἀναλυτικὰ θαύματα, ἀλλὰ ἀναφέρεται ὡς περίπτωση σὲ μιὰ γενικότερη κατηγορία ἰάσεων τυφλῶν: SCHILLER, *Ikongraphie*, I, 179. Ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα παραδείγματα οἱ παραστάσεις ποὺ μποροῦν ἴσως νὰ ταυτιστοῦν μὲ τὸ θαῦμα τῆς Ἰάσεως τῶν χωλῶν καί τυφλῶν βρίσκονται σὲ δύο ἐλεφάντινα ἔργα μικροτεχνίας τῶν παλαιохριστιανικῶν χρόνων: α) Στὸ δεξιὸ φύλλο διπτύχου, ὅπου ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ ἕνα μαθητὴ εὐλογεῖ ἕναν τυφλὸ καί ἕναν χωλὸ, οἱ ὁποῖοι εἰκονίζονται μπροστὰ στήν εἴσοδο μικροῦ οἰκοδομήματος, SCHILLER, *Ikongraphie* I, εἰκ. 423. β) Σὲ πλακίδιο ἀπὸ τὴν καθέδρα τοῦ Μαξιμιανοῦ στὴ Ραβέννα μὲ παρόμοια παράσταση. Ὁ Χριστὸς ἀγγίζει τὰ μάτια ἑνὸς τυφλοῦ, δίπλα του εἰκονίζεται ἕνας χωλὸς στηριζόμενος σὲ βακτηρία καί πίσω ἀπὸ αὐτοὺς ἕνας ἀπόστολος, στό ἴδιο, εἰκ. 508.

⁵⁸⁵ *Ἑρμηνεία*, 102, ἀριθ. 72, «Ναὸς καί ἐν αὐτῷ ὁ Χριστὸς καί ὀπισθεν του οἱ ἀπόστολοι καί ἔμπροσθεν του τυφλοὶ καί κουτσοί, ἄλλοι ἀκουμβίζοντες εἰς πατερίτζας, ἄλλοι βαστῶντες ράβδους, καί ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ αὐτούς».

⁵⁸⁶ MILLET, *Recherches*, 10.

⁵⁸⁷ Βλ. τὴ δημοσίευση τοῦ χειρογράφου, PASCHOU, Par. gr. 115, 70, 81, εἰκ. 26.

τοῦ προηγουμένου. Ἡ εικονογράφηση ἀποδίδει μόνο τὸν στίχο 14, ἐνῶ δὲν δηλώνεται ὁ χῶρος στὸν ὁποῖο διαδραματίζεται ἡ σκηνή.

Στὸ εὐαγγέλιο Par. gr. 74 εἰκονογραφεῖται ἐπίσης μόνο ὁ στίχος 14, ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορά ἡ παράσταση εἶναι πολυπρόσωπη⁵⁸⁸. Ὁ Χριστὸς ἀκολουθοῦμενος ἀπὸ τρεῖς μαθητὲς εὐλογεῖ πέντε ἀσθενεῖς: ὁ πρῶτος, χωλός, εἶναι γονατισμένος, ἀκουμπᾷ τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ ἔδαφος καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ πρὸς τὸν Χριστό. Ὁ δεύτερος, τυφλός, στηρίζεται στὴ βακτηρία του, ὁ τρίτος ἀπλώνει τὰ χέρια πάνω στὸν ὄμο τοῦ δευτέρου, ὁ τέταρτος, μᾶλλον τυφλός, εἰκονίζεται σχεδὸν μετωπικὸς γυρίζοντας τὸ κεφάλι πρὸς τὸν τελευταῖο, ὁ ὁποῖος στηρίζεται μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι στὴ βακτηρία του καὶ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ πρὸς τὸν Χριστό. Πίσω ἀπὸ τοὺς ἀσθενεῖς πολυπληθῆς ὁμάδα ἀρχιερέων μὲ τις χαρακτηριστικὲς καλύπτρες παρακολουθοῦν τὴ σκηνὴ μὲ καλυμμένα τὰ χέρια ἀπὸ τοὺς μανδύες τους, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πρῶτο ποὺ ἀπλώνει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Καὶ σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωσι δὲν δηλώνεται ὁ χῶρος τοῦ Ναοῦ· ἀντίθετα, οἱ μορφὲς πατοῦν σὲ ἀνώμαλο ἔδαφος μὲ χαμηλὴ βλάστηση καὶ στὴ δεξιὰ ἄκρη ζωγραφίζεται ψηλὸ δέντρο⁵⁸⁹.

Καὶ στὰ δύο παραπάνω χειρόγραφα ἡ σκηνὴ ποὺ προηγεῖται εἶναι ἡ Εἴσοδος τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα, ἐνῶ παραλείπεται ἡ Ἐκδίωξι τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸν Ναό⁵⁹⁰. Στὸ ἀναλυτικότερο εὐαγγέλιο Laur. VI, 23 ἀπεικονίζεται καὶ ἡ Ἐκδίωξι τῶν ἐμπόρων, ἐνῶ ἡ παράσταση τῆς Θεραπείας τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν περιλαμβάνει ὅλα τὰ ἐπεισόδια ποὺ ἀναφέρονται στοὺς στίχους 14-17 τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου⁵⁹¹. Στὸ ἀριστερὸ ἄκρο εἰκονίζεται κιβώριο, μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τέσσερις ἀσθενεῖς ποὺ ἀπλώνουν τὰ χέρια πρὸς αὐτόν: οἱ δύο εἶναι γονατισμένοι—οἱ χωλοὶ—καὶ οἱ δύο ὄρθιοι—οἱ τυφλοὶ. Στὴ συνέχεια εἰκονίζεται πάλι ὁ Χριστὸς ἀνάμεσα σὲ ὁμάδα ἀρχιερέων καὶ ὄμιλο παιδιῶν, τὰ ὁποῖα παριστάνονται κατενώπιον μὲ τὰ χέρια μπροστὰ στὸ στήθος. Οἱ ἀρχιερεῖς μὲ τις χαρακτηριστικὲς καλύπτρες ἀπευθύνονται πρὸς τὸν Χριστό ὁ ὁποῖος, ἐνῶ εἶναι γυρισμένος πρὸς τὰ δεξιὰ, πρὸς τὰ παιδιά, στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ ἀριστερά, σὲ ἀντιθετικὴ κίνηση, καὶ δείχνει τὸν ὄμιλο τῶν παιδιῶν στοὺς ἀρχιερεῖς. Πίσω ἀπὸ τὰ παιδιά εἰκονογραφεῖται ὁ πύργος εἰσόδου τειχισμένης πόλεως, τῆς Ἱερουσαλήμ, καὶ στὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται γιὰ τρίτη φορά ὁ Χριστὸς, ἀπομακρυνόμενος τώρα ἀπὸ τὴν πόλη. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς παραστάσεως μὲ τὸ κιβώριο,

⁵⁸⁸ OMONT, *Évangiles*, I, 6, πίν. 35.

⁵⁸⁹ Στὸ γνωστὸ ἀντίγραφο τοῦ παρισινοῦ χειρογράφου, τὸ Br. Mus. Add. 39627, ὑπάρχει παρόμοια ἀπεικόνισι τοῦ θέματος, FILOV, *Évangile du roi Jean-Alexandre*, πίν. 28.1.

⁵⁹⁰ Βλ. ἀντίστοιχα, PASCHOU, Par. gr. 115, 81. OMONT, *Évangiles*, I, 6, πίν. 35.

⁵⁹¹ VELMANS, *Tétraévangile*, 31, πίν. 24, εἰκ. 93.

τὸν Χριστὸ καὶ τοὺς ἀσθενεῖς εἰκονογραφεῖται ὁ στίχος 14, στὸ μεσαῖο τμήμα μὲ τοὺς ἀρχιερεῖς, τὸν Χριστὸ καὶ τὰ παιδιά οἱ στίχοι 15 καὶ 16, ἐνῶ ἡ δήλωση τῆς πόλεως καὶ ὁ Χριστὸς ποὺ ἀπομακρύνεται στὸ δεξιὸ ἄκρο ὁ στίχος 17: *καὶ καταλιπὼν αὐτοὺς ἐξῆλθεν ἔξω τῆς πόλεως*.

Ἡ τοιχογραφία στὸ Ἀφεντικό παρουσιάζει μεγάλες ὁμοιότητες μὲ τὸ τελευταῖο χειρόγραφο, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι παραλείπεται ἡ τελευταία σκηνὴ ποὺ εἰκονογραφεῖ τὸν στίχο 17. Κατὰ τὰ λοιπὰ καὶ στὶς δύο περιπτώσεις δηλώνεται ὁ τόπος ὅπου συντελέστηκε τὸ θαῦμα μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ κιβωρίου, ὑπάρχει ἡ παρουσία τῶν παιδιῶν καὶ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται πρῶτα μὲ τοὺς ἀσθενεῖς καὶ στη συνέχεια μὲ τοὺς ἀρχιερεῖς καὶ τὰ παιδιά.

Οἱ παραστάσεις τοῦ θαύματος στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ παρουσιάζονται συγκεχυμένες. Ὁ Underwood, ποὺ ἐπιχειρεῖ μιὰ ἀνάλυση τῆς ἀπεικόνισεως τῶν ἰάσεων σὲ ὁμάδες ἀσθενῶν, μὲ ἀφορμὴ τὴν παράσταση στὴ μονὴ τῆς Χώρας ποὺ ἐπιγράφεται Ὁ Χριστὸς ἰόμενος τὰ ποικίλα πάθη τῶν νοσημάτων καὶ ταυτίζεται μὲ τὰ ἀναφερόμενα θαύματα στὸ κεφ. ιε', στ. 30 τοῦ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγελίου, ἐπισημαίνει τὰ προβλήματα συσχέτισεως αὐτῶν τῶν παραστάσεων μὲ συγκεκριμένο εὐαγγελικὸ κείμενο καὶ ἐκφράζει τὴν ἄποψη ὅτι οἱ βυζαντινοὶ ζωγράφοι χρησιμοποιοῦν ἓναν ἢ δύο γνωστοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους συγκεκριμένων ἰάσεων καὶ συνθέτουν κατὰ περίπτωσιν τὸ θέμα τους⁵⁹². Ἰδιαίτερα γιὰ τὸ θαῦμα τῆς ἰάσεως τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερὸ σημειώνει ὅτι ὑπάρχει πλήρης σύγχυσις στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος καὶ ἀναφέρει ὅτι τὰ μνημεῖα, στὰ ὁποῖα ὑπάρχουν παραστάσεις ποὺ μποροῦν νὰ ταυτιστοῦν μὲ τὸ συγκεκριμένο θαῦμα, εἶναι τὸ Monreale, ἴσως ἡ Dečani καὶ πιθανῶς ὁ Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός⁵⁹³.

Στὸ Monreale⁵⁹⁴ ἡ παράσταση ἔχει τὴν ἐπιγραφή: *IhS SANAT CECOS ET CLAUDOS* (ὁ Ἰησοῦς θεραπεύει τυφλοὺς –caecus: τυφλός– καὶ χωλοὺς), ποὺ ὀδηγεῖ στὴν ταύτιση μὲ τὸ θαῦμα ποὺ ἐξετάζουμε. Ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ μαθητὲς εὐλογεῖ ἓναν χωλὸ ποὺ εἰκονίζεται γονατισμένος καὶ στηριζόμενος σὲ χαμηλὲς πατερίτσες καὶ δύο τυφλοὺς, πίσω ἀπὸ τοὺς ὁποίους στέκεται ὁμάδα τριῶν Ἰουδαίων. Τὸ ψηλὸ βουνὸ πίσω ἀπὸ τοὺς

⁵⁹² UNDERWOOD, *Some Problems*, 297-299.

⁵⁹³ Ὁ Underwood (*Some Problems*, 298, σμ. 280) σημειώνει ὅτι μιὰ ἀπεικόνιση θαύματος στὸ νότιο κλίτος τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Καστοριάς, ποὺ ὀνομάζεται ἀπὸ τὸν Πελεκανίδη «Ἡ ἴασις τοῦ τυφλοῦ» (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 30β), πιθανὸν νὰ εἶναι μιὰ ἀκόμη εἰκονογράφηση τοῦ κεφ. κα', στ. 14 τοῦ Ματθαίου. Ἡ παράσταση διατηρεῖται ἀποσπασματικά, σώζονται μόνο οἱ ἀσθενεῖς –μπροστὰ οἱ χωλοὶ γονατιστοί, πίσω οἱ τυφλοὶ ὄρθιοι– καὶ ὁ Πελεκανίδης ἔχει τὴ γνώμη ὅτι πρόκειται γιὰ τμήμα ἀπὸ θαῦμα τοῦ Χριστοῦ, ὁ Χατζηδάκης ὁμοῦς ὑποστηρίζει ὅτι ἡ παράσταση ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, βλ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστορία*, 23 καὶ 39.

⁵⁹⁴ DEMUS, *Sicily*, 120, 167, σμ. 390, 281, πίν. 91B.

μαθητές, τὸ ἀνώμαλο ἔδαφος καὶ ἡ ἀπουσία ὁποιουδήποτε ἀρχιτεκτονήματος τοποθετοῦν τὴ σκηνὴ στὸ ὕπαιθρο, στοιχεῖο ποὺ ἀποτελεῖ παρέκκλιση ἀπὸ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο.

Στὴν Dečani ἡ παράσταση ἐπιγράφεται: «Ίασις ἐνὸς τυφλοῦ καὶ ἐνὸς κωφαλάλου»⁵⁹⁵, ἀλλὰ παρόμοιο θαῦμα δὲν ἀναφέρεται σὲ κανένα Εὐαγγέλιο. Στὴν παράσταση αὐτὴ ὁ Χριστὸς συνοδευόμενος ἀπὸ μαθητὲς εὐλογεῖ δύο ἀσθενεῖς ποὺ εἰκονίζονται μὲ τὰ μάτια κλειστὰ γονατισμένοι μπροστὰ στὴν εἴσοδο χαμηλοῦ οἰκοδομήματος. Φοροῦν πλατύγυρα καπέλα, στηρίζονται σὲ χαμηλὲς πατερίτσες καὶ ἀπλώνουν τὰ χέρια πρὸς τὸν Χριστό. Ὁ Underwood ὑποστηρίζει ὅτι εἶναι πιθανὸ νὰ πρόκειται γιὰ τὴ Θεραπεία τῶν τυφλῶν καὶ χωλῶν ἢ ἴσως γιὰ τὴ Θεραπεία τῶν δύο τυφλῶν (Ματθ. κ', 30-34)⁵⁹⁶.

Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό⁵⁹⁷ ἡ ἀντίστοιχη παράσταση ἐπιγράφεται *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΟΥΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΥΟ ΚΥΛΟΥΣ*, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ τίτλος εἶναι προβληματικός, καθὼς θαῦμα ἰάσεως δύο μεμονωμένων κυλλῶν δὲν ἀναφέρεται στὰ Εὐαγγέλια. Στὴν παράσταση ὁ Χριστὸς συνοδεύεται ἀπὸ μαθητὲς καὶ εὐλογεῖ δύο ἀσθενεῖς, ὁ πρῶτος ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἶναι ὁμοιος μὲ ἓναν ἀπὸ τοὺς δύο ἀσθενεῖς ποὺ εἰκονίζονται στὴν Dečani. Παριστάνεται γονατιστός, στηρίζεται σὲ χαμηλὲς πατερίτσες, φορεῖ πλατύγυρο καπέλο καὶ ἀπλώνει τὸ χέρι πρὸς τὸν Χριστό. Ὁ δεύτερος, νεότερος σὲ ἡλικία, εἶναι σκυφτός καὶ ἀσκεπής. Ὁ Ξυγγόπουλος θεωρεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ συνεπτυγμένη ἀπεικόνιση τῆς Ἰάσεως ποικίλων ἀσθενειῶν, ἡ ὁποία ἀναγράφεται στὸν στίχο 30 τοῦ κεφ. ιε' τοῦ κατὰ Ματθαῖον Εὐαγγελίου, ὅπου μεταξὺ τῶν ἄλλων ἀσθενῶν ἀναφέρονται καὶ κυλλοί. Ἡ Τσιτουρίδου συγκρίνοντας τὴν παράσταση μὲ τὴ μεταγενέστερη τῆς Dečani συμπληρώνει ὅτι πιθανὸν νὰ γινόταν χρῆση αὐτοῦ τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος σὲ διάφορα παρόμοια θέματα. Κατὰ τὸν Underwood πρόκειται γιὰ μιὰ ἐλεύθερη σύνθεση ποὺ δανεῖζεται στοιχεῖα ἀπὸ τὸ θαῦμα τῆς Ἰάσεως τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν, στὴν ὁποία δίνεται ἓνας συμβατικὸς τίτλος.

⁵⁹⁵ Ἡ ἐπιγραφή στὰ σλαβονικά, βλ. ΡΕΤΚΟΝΙĆ, *Dečani*, πίν. CCXXIV. UNDERWOOD, *Some Problems*, 298, εἰκ. 34. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 134.

⁵⁹⁶ Ἡ παράσταση ἀπεικονίζεται στὸ τόξο ἀνάμεσα στὴν πρόθεση καὶ τὸν κυρίως ναὸ μαζὶ μὲ ἄλλες τρεῖς σκηνὲς ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου, οἱ ὁποῖες εἰκονογραφοῦν τὰ ἀναφερόμενα στὰ κεφ. ιη', 12-13 (Ἡ παραβολὴ τῶν ἑκατὸ προβάτων), κα', 19-21 (Ἡ ξηρανθεῖσα συκῆ) καὶ κα', 23-27 (*Τὸ Βάπτισμα Ἰωάννου πόθεν ἦν*). Ἡ παράσταση ποὺ ἐξετάζουμε βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν πρώτη καὶ ἀπέναντι ἀπὸ τὴ δεύτερη σκηνή· μὲ αὐτὸ τὸ δεδομένο εἶναι πιθανὸν νὰ εἰκονογραφεῖται ἡ Θεραπεία τῶν δύο τυφλῶν ποὺ ἀναφέρεται στὸ κεφ. κ', 30-34 ἢ τὸ θέμα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, δηλαδὴ τὸ θαῦμα τῆς Ἰάσεως τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν, κεφ. κα', 14· βλ. *Dečani*, 47 ἀριθ. 119 καὶ σχῆδ. 64.

⁵⁹⁷ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἅγιος Νικόλαος*, 16-17, εἰκ. 87. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, 133-134. UNDERWOOD, *Some Problems*, 298-299.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε, οδηγούμαστε στις ακόλουθες διαπιστώσεις:

1. Η πλήρης απεικόνιση της ευαγγελικής περικοπής περιέχεται μόνο στο ευαγγέλιο Laur. VI, 23 (Πίν. 70β), ενώ στα χφ. Par. gr. 115 και 74 η παράσταση περιορίζεται στην εικονογράφηση του πρώτου στίχου.

2. Ο συνεπτυγμένος αυτός τύπος εικονογραφείται και στο Monreale, όπου δεν αποδίδεται ο χώρος τελέσεως του θαύματος μέσα στον Ναό, όπως εξάλλου και στα δύο παρισινά χειρόγραφα, ωστόσο η έπιγραφή που συνοδεύει την παράσταση ένισχύει την ταύτιση της σκηνής με το θαῦμα που εξετάζουμε⁵⁹⁸.

3. Στα δύο άλλα μνημεία που αναφέρθηκαν –Άγιος Νικόλαος Όρφανός και Dečani– η ταύτιση είναι άμφισβητήσιμη, ενώ οι σχετικές έπιγραφές που συνοδεύουν τις παραστάσεις δίνουν την έντύπωση ότι οι ζωγράφοι δεν είχαν σαφή πρότυπα.

4. Αντίθετα, στο Άφεντικό η παράσταση είναι εξαιρετικά σαφής και δεν αφήνει καμιά άμφιβολία για την ταύτισή της με το θαῦμα της Ίάσεως των χωλών και τυφλών στο Ίερό. Σημειώνεται μόνο ότι οι φθορές στη θέση όπου εικονίζονται οι άσθενείς δεν έπιτρέπουν παρατηρήσεις για το είδος της άσθένειας των απεικονιζομένων. Όλα τα άλλα στοιχεία αποτελούν λεπτομερή εικονογράφηση του ευαγγελικού κειμένου, γεγονός που οδηγεί στην άποψη ότι το πρότυπο της παραστάσεως ήταν ένα χειρόγραφο με λεπτομερή εικονογράφηση, όπως το Laur. VI, 23. Η τοποθέτηση του κιβωρίου στο μέσον της παραστάσεως με το σύνθρονο στο βάθος δημιουργεί έναν κεντρικό άξονα, γύρω από τον οποίο «κινούνται» οι μορφές. Με τον τρόπο αυτό έπιτυγχάνεται η προσαρμογή του θέματος στη δεδομένη έπιφάνεια και αποφεύγεται η παρατακτική απεικόνιση που συναντάται στα χειρόγραφα. Η έναλλαγή των ομάδων μέσα και έξω από το Ίερό, με τους άσθενείς και τα παιδιά μπροστά από το διάφραγμα και τους άρχιερείς πίσω από αυτό, συντελεί στη δημιουργία μιᾶς συμμετρικής κινήσεως και άντικινήσεως ή όποια εξισορροπείται με τη δεύτερη απεικόνιση του παιδικού όμίλου στο μέσον της σκηνής. Η επανάληψη της απεικόνισης των παιδιών, που δεν ύπαγορεύεται από το ευαγγελικό κείμενο, ύπερτονίζει την παρουσία τους στη σκηνή και το δοξαστικό μήνυμα του ύμνου τους.

Τέλος, η διπλή απεικόνιση του Χριστού μπροστά στην άγια Τράπεζα, που παρουσιάζει μεγάλη εικονογραφική όμοιότητα με την αντίστοιχη της Μεταδόσεως και Μεταλήψεως των Αποστόλων, ύποδηλώνει το συμβολικό περιεχόμενο της παραστάσεως.

⁵⁹⁸ Και ό Millet ταυτίζει την παράσταση του Monreale με το θαῦμα της Ίάσεως των τυφλών και χωλών, βλ. *Recherches*, 61, όπου έκ παραδρομής αναγράφεται Mat. 21.19, άντι του όρθου 21.14.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

	<i>Θέμα</i>	<i>Εὐαγγέλιο</i>	<i>Ἡμέρα ἀναγνώσεως τῆς περικοπῆς</i>
1. (18)	Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρείτιδα (Σαμάρεια, μεταξὺ Ἰουδαίας καὶ Γαλιλαίας)	Ἰω. δ', 5-42	5η Κυριακὴ μετὰ τὸ Πάσχα
2. (16)	Τὸ Θαῦμα στὴν Κανὰ (Γαλιλαία)	Ἰω. β', 1-11	Δευτέρα 2ης ἐβδομάδας μετὰ τὸ Πάσχα
3. (56)	Ἡ Θεραπεία τοῦ ὑδροπικτοῦ (Ἰουδαία)	Λουκ. ιδ', 1-6	Σάββατο 13ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Ὑψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ
4. (66)	Ἡ Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ (Ἱερουσαλὴμ, Ἰουδαία)	Ἰω. θ', 1-38	6η Κυριακὴ μετὰ τὸ Πάσχα
5. (25)	Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (Γαλιλαία)	Ματθ. η', 14-17 Μάρκ. α', 29-33 Λουκ. δ', 38-40	Σάββατο 4ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Πεντηκοστὴ Δευτέρα 12ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Πεντηκοστὴ Δευτέρα 2ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Ὑψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ
6. (41)	Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθσεδᾶ (Ἱερουσαλὴμ, Ἰουδαία)	Ἰω. ε', 1-16	4η Κυριακὴ μετὰ τὸ Πάσχα
7. (32)	Ἡ Θεραπεία τῆς αἱμορροούσης (Γαλιλαία)	Ματθ. θ', 20-22 Μάρκ. ε', 25-34 Λουκ. η', 43-48	Σάββατο 6ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Πεντηκοστὴ Δευτέρα 15ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Πεντηκοστὴ 7η Κυριακὴ μετὰ τὴν Ὑψωση τοῦ Τιμίου Σταυροῦ
8. (10)	Ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετὴς στὸν Ναὸ (Ἱερουσαλὴμ, Ἰουδαία)	Λουκ. β', 41-50	1η Ἰανουαρίου
9. (72)	Ἡ Θεραπεία τῶν τυφλῶν καὶ χωλῶν στὸ Ἱερὸ (Ἱερουσαλὴμ, Ἰουδαία)	Ματθ. κα', 14-17	Παρασκευὴ 9ης ἐβδομάδας μετὰ τὴν Πεντηκοστὴ

Σημ. τ. συγγρ.: Οἱ ἀριθμοὶ ἐν παρένθεσι ἀντιστοιχοῦν στὶς παραγράφους τῆς Ἑρμηνείας, στὸ κεφάλαιο τῆς περιγραφῆς τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου (Ἑρμηνεία, 85-103).

Τὰ θέματα μετὰ ἀριθμ. 3, 4 καὶ 6 ἀνήκουν στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Σαββάτου.

Εὐαγγελικὲς σκηνές

Ἡ ἐπιλογή καὶ ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικού προδίδει τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς σχεδίου ὀργανώσεως τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, τοῦ ὁποίου τὶς γενικὲς ἀρχές καὶ τὶς ἐπιμέρους πτυχές θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀνιχνεύσουμε.

Στὸν παρένθετο Πίνακα I (σελ. 144) ἀναγράφονται οἱ σκηνές μετὰ τὴ σειρά πού εἰκονογραφοῦνται στὸ μνημεῖο, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ βόρειου τόξου καὶ προχωρώντας ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, κατὰ τὴ φορά τῶν δεικτῶν τοῦ ρολοιοῦ. Σὲ παρένθεση γράφεται ὁ ἀριθμὸς πού ἔχουν οἱ ἴδιες σκηνές στὴ σειρά τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ στὴν *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁵⁹⁹. Στὴν *Ἑρμηνεία*, ὅπως ὑποστηρίζουν ὁ Underwood καὶ ὁ Demus, δίνεται μιὰ τεχνητὴ «ἀρμονικὴ» χρονολογικὴ σειρά τῶν γεγονότων⁶⁰⁰. Κατὰ τὸν Millet ἡ σειρά αὐτὴ βασίζεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου καὶ ἐνδιάμεσα παρεμβάλλονται ἐπεισόδια πού δὲν ἐξιστοροῦνται ἀπὸ τὸν Ματθαῖο, ἐνῶ ἀναφέρονται στὰ ἄλλα Εὐαγγέλια⁶⁰¹.

Ἡ θέση τῶν σκηνῶν στὸ μνημεῖο μας ἔχει ὡς ἐξῆς:

Βόρειο τόξο, δυτικὸ τμήμα: Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρείτιδα - Θαῦμα στὸν ἐν Κανᾶ γάμο.

Βόρειο τύμπανο: Ἡ Θεραπεία τοῦ ὑδρωπικοῦ.

Βόρειο τόξο, ἀνατολικὸ τμήμα: Ἡ Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ - Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου.

Νότιο τόξο, ἀνατολικὸ τμήμα: Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθσεδᾶ - Ἡ Θεραπεία τῆς αἱμορροούσης.

Νότιο τύμπανο: Ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετῆς στὸν Ναό.

Νότιο τόξο, δυτικὸ τμήμα: Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό.

Σὲ ἀντιστοιχία μετὰ τὴ σειρά τῆς *Ἑρμηνείας*, στὸ Ἀφεντικὸ ἔχει ἀκολουθηθεῖ τὸ ἐξῆς σχῆμα: 18-16, 56, 66-25, 41-32, 10, 72.

Ὅπως γίνεται σαφές, ἡ εἰκονογράφηση τῶν σκηνῶν στὶς συγκεκριμένους θέσεις δὲν ἀκολουθεῖ τὴ χρονικὴ σειρά τῶν γεγονότων. Ἡ ἴδια ἀναντιστοιχία παρατηρεῖται στὴ

⁵⁹⁹ *Ἑρμηνεία*, 88-102.

⁶⁰⁰ UNDERWOOD, *Some Problems*, 249. DEMUS, *San Marco*, 1, 117.

⁶⁰¹ MILLET, *Recherches*, 59.

μονή τῆς Χώρας⁶⁰² καὶ στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας⁶⁰³. Ὅπως φαίνεται ἐπίσης ἀπὸ τὴν ἀναγραφή στὴν τρίτη στήλη τοῦ Πίνακα I, δὲν ἀκολουθεῖται ἡ σειρὰ τῆς ἀναγνώσεως τῶν περικοπῶν στὸ ἐορτολόγιο τῆς Ἐκκλησίας. Παρατηρεῖται ἀκόμη ὅτι δὲν ὑπάρχει ὁ διαχωρισμὸς τῶν θαυμάτων ποὺ ἔλαβαν χώρα στὴν Ἰουδαία καὶ τὴ Γαλιλαία ἀντίστοιχα, ὅπως συμβαίνει στὸ Monreale καὶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά, ὅπου τὰ γεγονότα τῆς Γαλιλαίας εἰκονίζονται στὸ νότιο κλίτος καὶ τῆς Ἰουδαίας στὸ βόρειο⁶⁰⁴.

Παρ' ὅλη τὴ φαινομενικὴ ἀταξία, ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀναγράφονται στὸν Πίνακα I διαφαίνεται ἓνα σκεπτικὸ ποὺ διέπει τὴν ὀργάνωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος (βλ. σελ. 42, Σχέδ. 4). Συγκεκριμένα παρατηροῦμε τὰ ἑξῆς:

1. Τέσσερις ἀπὸ τὶς ἀπεικονιζόμενες σκηνές ἀναφέρονται μόνο στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη (Σαμαρεῖτις, Θαῦμα στὴν Κανά, Τυφλὸς, Παραλυτικὸς), δύο μόνο στοῦ Λουκᾶ (Υδροπικὸς, Δωδεκαετής), μία μόνο στοῦ Ματθαίου (Θαύματα στὸ Ἱερό), ἐνῶ δύο σκηνές (Πεθερὰ Πέτρου, Αἰμορροῦσα) ἀναφέρονται ἐξίσου καὶ στὰ τρία συνοπτικὰ Εὐαγγέλια (Ματθαίου, Μάρκου, Λουκᾶ).

2. Τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη ἔχει πρωτεύοντα ρόλο ὄχι μόνο στὴν ἐπιλογή τῶν σκηνῶν⁶⁰⁵, ἀλλὰ καὶ στὴ διάταξή τους: Στὴν πρώτη ἐνότητα (Σαμαρεῖτις - Κανά) καὶ οἱ δύο σκηνές προέρχονται ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη. Στὶς ἄλλες δύο (Τυφλὸς - Πεθερὰ Πέτρου, Παραλυτικὸς - Αἰμορροῦσα) τὸ θαῦμα ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη προτάσσεται καὶ ἔπεται τὸ ἄλλο θαῦμα.

3. Οἱ δύο σκηνές ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ ἱστοροῦνται σὲ καίριες θέσεις, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἢ μία στὴν ἄλλη: στὸ βόρειο τύμπανο ὁ Ὑδροπικὸς, στὸ νότιο ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετής.

⁶⁰² UNDERWOOD, *Some Problems*, 248-252.

⁶⁰³ DEMUS, *San Marco*, I, 115.

⁶⁰⁴ Στὸ ἴδιο, 117. UNDERWOOD, *Some Problems*, 252-254. Ὅπως παρατηροῦν καὶ οἱ δύο μελετητές, ὁ διαχωρισμὸς Ἰουδαίας-Γαλιλαίας δὲν ἔχει σχέση μετὰ γεωγραφικὰ κριτήρια ἀλλὰ βασίζεται σὲ χρονολογικὰ δεδομένα, ἐφόσον ὁ Ἰησοῦς ἄρχισε τὴν ἀποστολή του ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη πατρίδα του, τὴ Γαλιλαία, καὶ ἀργότερα, ὅταν εἶχε πιά ἀποδειχθεῖ ἡ θεϊκὴ του ὑπόσταση, προχώρησε στὴν Ἰουδαία, ὅπου ἦρθε σὲ ἀνοιχτὴ ἀντιπαράθεση μετὰ τοὺς Φαρισαίους καὶ τοὺς Σαδδουκαίους.

⁶⁰⁵ Ὁ Millet (*Recherches*, 38) γράφει σχετικὰ μετὰ τὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ ὅτι τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη ὑπερέχει ἐναντι τῶν συνοπτικῶν Εὐαγγελίων, ἂν καὶ δὲν γνώριζε τὰ θαύματα ποὺ εἰκονογραφοῦνται στὴ νότια καμάρα, ἀφοῦ οἱ τοιχογραφίες ἐκεῖ ἀποκαλύφθηκαν μετὰ τὸ 1970. Σημειώνεται ὅτι μόνο τὰ τέσσερα αὐτὰ θαύματα (Σαμαρεῖτις, Παραλυτικὸς, Γάμος στὴν Κανά, Τυφλὸς) εἰκονογραφοῦν τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη στὸ χφ. Ἰβήρων 5 (*Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Β', εἰκ. 34, 35, 38, 39) καὶ ἡ παρατήρηση αὐτὴ ἀποτελεῖ ἴσως ἐνδειξὴ γιὰ τὴν προτίμηση τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς στὰ συγκεκριμένα θαύματα.

4. Τὰ θαύματα τῆς Γαλιλαίας ἔχουν τοποθετηθεῖ δίπλα σὲ αὐτὰ τῆς Ἰουδαίας, δηλαδὴ στὶς τρεῖς ἀνὰ δύο ἐνότητες σκηνῶν ἢ διευθέτηση ἔχει γίνει ὁμοιόμορφα, πρῶτα ἡ σκηνὴ τῆς Ἰουδαίας (ἢ τῆς Σαμάρειας στὴ μία περίπτωση) καὶ ὕστερα ἡ σκηνὴ τῆς Γαλιλαίας.

Τὸ σχῆμα ἔχει ὡς ἐξῆς:

Σαμαρεῖτις (Σαμάρεια) - Κανά (Γαλιλαία).

Τυφλὸς (Ἰουδαία) - Πεθερὰ Πέτρου (Γαλιλαία).

Παραλυτικὸς (Ἰουδαία) - Αἰμορροῦσα (Γαλιλαία).

Ἀπὸ τὰ παραπάνω παρατηροῦμε λοιπὸν ὅτι στὸ Ἀφεντικὸ τὰ γεγονότα τῆς Ἰουδαίας καὶ τῆς Γαλιλαίας δὲν διαχωρίζονται, ὅπως στὴ Μητρόπολη, ἀλλὰ ἐνοποιοῦνται σὲ ἀντιπαράθεση.

5. Στὶς παραπάνω δύο τελευταῖες ἐνότητες, τὸ πρῶτο γεγονὸς ἀφορᾷ στὴ θεραπεία ἀνδρὸς (Τυφλὸς, Παραλυτικὸς), ἐνῶ τὸ δεύτερο στὴ θεραπεία γυναικὸς (Πεθερὰ Πέτρου, Αἰμορροῦσα). Εἶναι καὶ αὐτὴ μιὰ ἀντιπαράθεση μὲ σκοπὸ νὰ ἐξαρθεῖ ἢ ἐκ μέρους τοῦ Χριστοῦ ἴση ἀντιμετώπιση καὶ τῶν δύο φύλων. Ὁ Millet ὑποστηρίζει ὅτι οἱ ζωγράφοι χρησιμοποιοῦσαν παρόμοιες μεθόδους παράθεσης-ἀντιπαράθεσης σκηνῶν ἐμπνεόμενοι ἀπὸ ἐξηγητικὰ κείμενα⁶⁰⁶. Στὸ εἰδικὸ θέμα τῆς ἴσης ἀντιμετώπισεως ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἀπὸ τὸν Χριστὸ ἀναφέρεται ὁ Θεοφάνης ὁ Κεραμεὺς στὴν 44ῃ Ὁμιλία του ὡς ἐξῆς: *Ἐπειδὴ δὲ τῶν ἀνθρώπων ἡ φύσις εἰς ἄρρεν καὶ θῆλυ μεμέρισται, ἀμφοτέρω τῶ γενεὶ τὴν εὐεργεσίαν χαρίζεται*⁶⁰⁷. Ἐξάλλου, ὁ ἀπόστολος Παῦλος, ἀναφερόμενος στὴν ἰσότητα ὄλων τῶν ἀνθρώπων μέσα στὴ χριστιανικὴ Ἐκκλησία, γράφει: *Οὐκ ἐνὶ Ἰουδαίῳ, οὐδὲ Ἕλλην, οὐκ ἐνὶ δοῦλῳ, οὐδὲ ἐλεύθερῳ, οὐκ ἐνὶ ἄρσεν καὶ θῆλυ· πάντες γὰρ ὑμεῖς εἰς ἐστε ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ* (Πρὸς Γαλάτας, γ', 28). Ὁ Underwood σημειώνει παρόμοιες παραθέσεις ἢ ἀντιπαραθέσεις σκηνῶν, εἰδικότερα δὲ ἐπισημαίνει ὅτι στὴ μονὴ τῆς Χώρας, στὰ δύο σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ νότιου τρούλλου τοῦ ἐσωνάρθηκα, εἰκονίζονται ἀντικριστὰ ἢ πεθερὰ τοῦ Πέτρου καὶ ἡ αἰμορροῦσα, ἐνῶ ἀπέναντί τους, στὰ δύο ἄλλα τρίγωνα, ἰάσεις ἀσθενῶν ἀνδρῶν⁶⁰⁸.

6. Τρία ἀπὸ τὰ εἰκονιζόμενα θαύματα ἀνήκουν στὸν λεγόμενον κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Σαββάτου: ὁ Ὑδρωπικὸς (στὸ βόρειο τύμπανο), ὁ Τυφλὸς (στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς βόρειας καμάρας) καὶ ὁ Παραλυτικὸς (στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τῆς νότιας καμάρας). Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ὅλα τὰ θαύματα τοῦ Σαββάτου ἔχουν λάβει χώρα στὴν Ἰουδαία καὶ ἦταν ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐναρξὴ τῆς ἀντιπαραθέσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τοὺς Ἰουδαίους.

⁶⁰⁶ MILLET, *Recherches*, 58-59.

⁶⁰⁷ PG 132, 828. Γιὰ τὸν συγγραφέα, βλ. ODB, 3, 2063.

⁶⁰⁸ UNDERWOOD, *Some Problems*, 253, 267-268.

Στις εὐαγγελικὲς περικοπές, πού ἀναφέρονται στὰ τρία παραπάνω θαύματα, τονίζεται ιδιαίτερα ἡ τέλεση τῶν πράξεων κατὰ τὴν ἡμέρα τοῦ Σαββάτου, γεγονός πού ἀποτελεῖ τὸ ἔναυσμα τῆς καχυποψίας στὴν ἀρχὴ καὶ ἀργότερα τοῦ μίσους τῶν Ἰουδαίων πρὸς τὸν Χριστό. Παραθέτουμε χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς σχετικὲς περικοπές:

Υδροπικός (Λουκ. ιδ', 3): Ὁ Χριστὸς ρωτᾷ τοὺς Νομικοὺς καὶ Φαρισαίους: *εἰ ἔξεστι τῷ σαββάτῳ θεραπεύειν; οἱ δὲ ἠσύχασαν* (ἐσιώπησαν).

Τυφλός (Ιω. θ', 16): *ἔλεγον οὖν ἐκ τῶν Φαρισαίων τινές· οὗτος ὁ ἄνθρωπος οὐκ ἔστι παρὰ τοῦ Θεοῦ, ὅτι τὸ σάββατον οὐ τηρεῖ.*

Παραλυτικός (Ιω. ε', 16): *καὶ διὰ τοῦτο ἐδίδωκαν τὸν Ἰησοῦν καὶ ἐζήτουν αὐτὸν ἀποκτεῖναι, ὅτι ταῦτα ἐποίησεν ἐν σαββάτῳ.*

Στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά τὰ τρία αὐτὰ θαύματα εἰκονίζονται μαζὶ στὸ βόρειο κλίτος⁶⁰⁹, ἐνῶ στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο τῆς Θεσσαλονίκης τέσσερα θαύματα τοῦ Σαββάτου (Υδροπικός, Παραλυτικός, Συγκύπτουσα, Τυφλός) εἰκονίζονται σὲ συνέχεια στὸν βόρειο τοῖχο⁶¹⁰. Ἡ Gouma-Peterson ἐπισημαίνει τὴν παράθεση καὶ τὴ συμβολικὴ σημασία τῶν θαυμάτων τοῦ Σαββάτου⁶¹¹, ἐνῶ ὁ Millet σημειώνει ὅτι ἡ ἀντίθεση μὲ τοὺς Ἰουδαίους, πού προκλήθηκε ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὰ θαύματα ἔγιναν τὴν ἡμέρα τοῦ Σαββάτου, ἀποτελεῖ προοίμιο τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ (*prélude de la Passion*)⁶¹².

7. Στὸ πνεῦμα τοῦ *prélude de la Passion* μποροῦμε ἴσως νὰ ἐντάξουμε τὴ σκηνὴ πού εἰκονίζεται στὸ δυτικὸ τμήμα τῆς νότιας καμάρας, τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τῶν τυφλῶν καὶ χωλῶν στὸ Ἱερό. Τὸ θαῦμα αὐτό, πού ἀναφέρεται μόνο ἀπὸ τὸν Ματθαῖο καὶ εἰκονίζεται, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, σπανιότατα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, συνέβη μέσα στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος, μετὰ τὴν ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων, καὶ προκάλεσε τὴν ἔντονη ἀντίδραση τῶν Ἀρχιερέων καὶ τῶν Γραμματέων, οἱ ὁποῖοι «ἠγανάκτησαν», σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο (Ματθ. κα', 15). Στὴν τοιχογραφία τοῦ Ἀφεντικοῦ δίνεται ἔμφαση στὴν παρουσία τῶν Ἀρχιερέων καὶ τῶν Γραμματέων μὲ τὴ διπλὴ ἀπεικόνισή τους στὴ σκηνή, ἀριστερὰ νὰ παρακολουθοῦν τὸ θαῦμα μὲ σκεπτικισμὸ καὶ δεξιὰ νὰ ἐκφράζουν τὴν ἀντίθεσή τους πρὸς τὸν Χριστό. Καὶ ὅπως ἤδη σημειώθηκε, ἡ εἰκονογράφηση τῆς σκηνῆς παρομοιάζεται μὲ τὴ Μετάδοση-Μετάληψη, θέμα πού συμβολίζει τὴ Θεία Εὐχαριστία ὡς ἀπότοκο τοῦ Πάθους. Ἐξάλλου, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θαύματος αὐτοῦ βρίσκεται ἀκριβῶς δίπλα στὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς (νότιο τύμπανο), δηλαδὴ καὶ οἱ δύο σκηνές

⁶⁰⁹ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 8, ἀριθ. 59, 60, 61.

⁶¹⁰ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, 200. ΤΣΙΓΑΡΙΑΔΑΣ, *Ἅγιος Εὐθύμιος*, 79, ἀριθ. 24, 25, 26, 28.

⁶¹¹ Στὸ ἴδιο, 203, 205, 206, 207, 209, 210.

⁶¹² MILLET, *Recherches*, 64-65.

ἀπεικονίζουν τὸν Χριστὸ μέσα στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος, μετὰ τὸν ὁποῖο παρομοιάζει τὸν ἑαυτό του, ὅπως ἀναφέρεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη (Ἰω. β', 19, 21): *Λύσατε τὸν ναὸν τοῦτον, καὶ ἐν τρισὶν ἡμέραις ἐγερῶ αὐτόν... Ἐκεῖνος δὲ ἔλεγε περὶ τοῦ ναοῦ τοῦ σώματος αὐτοῦ*, δηλαδή περὶ τῆς τριήμερου ταφῆς καὶ ἀναστάσεώς του. Ἐπισημαίνεται ὅτι οἱ δύο παραπάνω σκηνές ἀποτελοῦν τὰ χρονικὰ ὄρια τῶν γεγονότων στὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἔχουν ἐπιλεγεῖ γιὰ τὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ. Στὴ χρονολογικὴ σειρὰ τῆς *Ἑρμηνείας* ὁ Δωδεκαετής ἔχει τὸν ἀριθ. 10 καὶ τὰ θαύματα στὸ Ἱερὸ τὸν ἀριθ. 72, ἐνῶ οἱ ἄλλες ἐπτὰ σκηνές τοὺς ἀριθ. 16, 18, 25, 32, 41, 56, 66 (βλ. σελ. 144, Πίν. I).

8. Ἀπὸ τὶς εἰκονιζόμενες ἐννέα σκηνές στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ, οἱ δύο δὲν ἀνήκουν στὸν στενὸ κύκλο τῶν θαυμάτων, ἀλλὰ στὸν εὐρύτερο τοῦ δημόσιου βίου τοῦ Χριστοῦ. Εἶναι οἱ παραστάσεις τοῦ Δωδεκαετοῦς καὶ τῆς Σαμαρείτιδος. Ἡ παρουσία τοῦ Δωδεκαετοῦς Χριστοῦ στὸν Ναὸ καὶ ἡ συνακόλουθη συζήτησή του μετὰ τοὺς Διδασκάλους ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο γεγονός τοῦ δημόσιου βίου του ποὺ προκαλεῖ τὴν ἀπορία τῶν Ἰουδαίων, ἐνῶ συγχρόνως ἀποκαλύπτεται ὡς Υἱὸς τοῦ Θεοῦ: *Ἐξίσταντο πάντες οἱ ἀκούοντες αὐτοῦ, ὅπως ἀναφέρεται στὴ σχετικὴ περικοπὴ* (Λουκ. β', 47), ἐνῶ ὁ ἴδιος ἀπαντᾷ στὴν ἐκκληκτικὴ μητέρα του: *Οὐκ ἤδείτε ὅτι ἐν τοῖς τοῦ πατρὸς μου δεῖ εἶναί με;* (Λουκ. β', 49). Στὰ μνημεῖα ἢ παράσταση τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς, ὅταν περιλαμβάνεται στὸν κύκλο τοῦ δημόσιου βίου τοῦ Χριστοῦ, εἰκονίζεται εἴτε ὡς πρῶτο ἐπεισόδιο τοῦ κύκλου (στὸν ὁποῖο ἐξἄλλου ἀνήκουν καὶ τὰ θαύματα), ὅπως στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ (μεταξὺ τοῦ θεομητορικοῦ κύκλου καὶ τῶν θαυμάτων)⁶¹³ καὶ στὴ μονὴ τῆς Χώρας (στὸ πρῶτο διαμέρισμα τοῦ ἐξω-νάρθηκα ἀνοίγοντας τὸν κύκλο τοῦ δημόσιου βίου τοῦ Χριστοῦ)⁶¹⁴, εἴτε ἀνάμεσα σὲ ἄλλα θαύματα, ὅπως στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος (στὴ νότια καμάρα τοῦ νάρθηκα μεταξὺ τοῦ θαύματος τῆς Θεραπείας τοῦ τυφλοῦ καὶ τοῦ ἐν Κανᾶ γάμου)⁶¹⁵. Αὐτὸ τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα ἀκολουθεῖται καὶ στὸ Ἀφεντικό.

Ἡ σκηνὴ μετὰ τὴ Σαμαρείτιδα εἰκονογραφεῖται σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ μνημεῖα μαζί μετὰ τὰ θαύματα, ἐνῶ σὲ πολλὰ ἀπὸ αὐτά, ὅπως στὸ Monreale, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὸ Πρωτάτο, στὴ μονὴ τῆς Χώρας, στὴν Dečani, συνδέεται ἰδιαίτερα μετὰ τὰ θαύματα τοῦ Παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδα καὶ τοῦ ἐκ γενετῆς Τυφλοῦ.

9. Οἱ παραπάνω τρεῖς σκηνές ἀποτελοῦν ἰδιαίτερη περίπτωση, καθὼς οἱ σχετικὲς εὐ-αγγελικὲς περικοπὲς διαβάζονται τὴν 4η, 5η καὶ 6η Κυριακὴ μετὰ τὸ Πάσχα, καὶ μάλιστα ἀναφέρονται στὸ Πεντηκοστᾶριο τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας ὡς Κυριακὴ τοῦ Παραλύτου,

⁶¹³ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 7, ἀριθ. 47.

⁶¹⁴ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, I, 108-110. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography*, 237-238.

⁶¹⁵ TALBOT RICE, *Haghia Sophia*, 129, 137-138.

Κυριακή τῆς Σαμαρείτιδος, Κυριακή τοῦ Τυφλοῦ ἀντίστοιχα. Σέ πολλά μνημεῖα οἱ σκηνές αὐτές ἔχουν ἀπεικονιστεῖ ὡς μία ἐνότητα. Στό Monreale βρίσκονται στό νότιο τμήμα τοῦ ἐγκάρσιου κλίτους χωριστά ἀπό τὰ ἄλλα θαύματα⁶¹⁶. Στή μονή τῆς Χώρας εἰκονίζονται στό ἕκτο διαμέρισμα τοῦ ἐξωνάρθηκα, στά τρία σφαιρικά τρίγωνα, ἐνῶ τὸ τέταρτο κοσμεῖται μόνο μὲ φυτικό θέμα, προφανῶς γιὰ νὰ μὴ διασπαστεῖ ἡ ἐνότητα τῶν τριῶν θεμάτων⁶¹⁷. Στὴν Dečani ἀπεικονίζονται μόνο αὐτὰ στό ἀνατολικὸ σταυροθόλιο τοῦ βόρειου κλίτους⁶¹⁸ καὶ στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Sopoćani (1346) ἐπίσης αὐτὰ μόνο στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ σὲ προτομή⁶¹⁹. Σὲ ἄλλα μνημεῖα, ὅπως στό παρεκκλήσιο «τῆς Παναγίας» στὴ μονή τῆς Πάτμου⁶²⁰, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρά⁶²¹, στό Πρωτάτο⁶²², στό καθολικὸ τῆς μονῆς Χιλανδαρίου⁶²³, οἱ τρεῖς σκηνές εἰκονίζονται μαζί μὲ ἄλλα θαύματα, συνδέονται ὁμως μεταξὺ τους, καθὼς εἶναι τοποθετημένες εἴτε σὲ συνέχεια εἴτε ἀντικριστά. Ἡ διαφοροποίηση τῶν τριῶν αὐτῶν θεμάτων δὲν αἰτιολογεῖται μόνο ἀπὸ τὴν ἐξέχουσα θέση τους στό ἑορτολόγιο τῆς Ἐκκλησίας, ἀλλά, ὅπως ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ, ἀφοροῦν στὴ συμβολικὴ σχέση τους μὲ τὸ Μυστήριον τοῦ Βαπτίσματος. Ἡ σχέση αὐτὴ ἀνάγεται στό φαινομενικὰ ἐξωτερικὸ στοιχεῖο τοῦ νεροῦ, κοινὸ καὶ στά τρία θέματα, ἀφοῦ ἡ θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ πραγματοποιεῖται στὴν κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδα, τοῦ τυφλοῦ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλῳάμ, ἐνῶ ἡ συνομιλία τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα λαμβάνει χώρα στό φρέαρ τοῦ Ἰακώβ.

Τὸ ζήτημα αὐτὸ ἀναλύεται διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν Underwood, ὁ ὁποῖος ἐπιχειρεῖ μιὰ ἐπισκόπηση τοῦ συμβολισμοῦ τῶν τριῶν θεμάτων ἤδη ἀπὸ τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια⁶²⁴. Ἀπὸ τίς πηγές πού παραθέτει ὁ μελετητὴς συνάγεται ὅτι, στίς τρεῖς αὐτές περικοπές ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη, πού ἔχουν ὡς κοινὸ στοιχεῖο τὸ ζωοποιὸν ὕδωρ, ἔχει δοθεῖ ἀπὸ πολὺ νωρὶς ἡ συμβολικὴ σημασία τῆς προεικονίσεως τοῦ Βαπτίσματος. Οἱ πρῶτοι πατέρες τῆς Ἐκκλησίας (Ἰουστίνος, Εἰρηναῖος, Κλήμης Ἀλεξανδρείας κ.ἄ.) συνέδεαν τὸ Βάπτισμα μὲ τὸ ὕδωρ τὸ ζῶν, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁμιλεῖ ὁ Χριστὸς στὴ Σαμαρεί-

⁶¹⁶ DEMUS, *Sicily*, 117.

⁶¹⁷ UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 1, 127-129, 135-137· 2, πίν. 250.

⁶¹⁸ PETKOVIĆ, *Dečani*, II, πίν. CXCI. *Dečani*, 49, ἀριθ. 76-78 (σχέδ. V). Γιὰ νὰ καλυφθοῦν τὰ τέσσερα διάχωρα τοῦ σταυροθολίου, ἡ παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος εἰκονίζεται χωρισμένη σὲ δύο σκηνές.

⁶¹⁹ ŽIVKOVIĆ, *Sopoćani*, 38-39. Ἀριστερὰ εἰκονίζονται συνεπτυγμένες οἱ σκηνές τῆς Θεραπείας τοῦ παραλυτικοῦ καὶ τοῦ τυφλοῦ, καὶ δεξιὰ ἡ σκηνὴ τῆς Σαμαρείτιδος σὲ εὐρύτερη διάταξη.

⁶²⁰ ΜΟΥΡΙΚΗ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου, 229-231.

⁶²¹ DUFRENNE, *Programmes iconographiques*, πίν. 8, ἀριθ. 59, 61, 62.

⁶²² ΤΟΥΤΟΣ - ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Εὐρετήριον*, 52, ἀριθ. 286, 287, 310.

⁶²³ MILLET, *Athos*, πίν. 73.2, 77.1.

⁶²⁴ UNDERWOOD, *Some Problems*, 257-262.

τιδα⁶²⁵. Από τὸν 4ο αἰ. ἡ εὐαγγελικὴ περικοπὴ γιὰ τὸ θαῦμα τῆς θεραπείας τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ διαβαζόταν στοὺς κατηχομένους ποὺ προετοιμάζονταν γιὰ τὸ Βάπτισμα. Ὑμνοὶ ποὺ ψάλλονταν τὸ πρωὶ τῆς Κυριακῆς τοῦ Παραλύτου συγκρίνουν τὸ θαῦμα τοῦ Ἰησοῦ στὴν κολυμβήθρα τῆς Βηθσεδᾶ μὲ τὸ Μυστήριον τοῦ Βαπτίσματος.

Ἐξάλλου, ἀπὸ τὴν προσεκτικὴ ἀνάγνωση τῶν περικοπῶν ἀποκαλύπτονται οἱ βαθύτερες ἔννοιες ποὺ τὶς συνδέουν μὲ τὸ Βάπτισμα, χάρις στὸ ὅποιο ὁ ἐξαιτίας τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος ἐκ γενετῆς ἁμαρτωλὸς ἄνθρωπος λυτρώνεται, φωτίζεται καὶ γίνεται τέκνον Θεοῦ μὲ τὴν ἐξαγνιστικὴ δύναμη τοῦ ἁγιασμένου ὕδατος. Ἡ σχέση αὐτὴ ἐνυπάρχει στὴν ἀλληγορικὴ σημασία τῶν λόγων τοῦ Χριστοῦ. Στὸν παραλυτικὸ ὁ Χριστὸς λέγει: *θέλεις ὑγιῆς γενέσθαι;* (Ἰω. ε', 6) καὶ παρακάτω: *μηκέτι ἁμάρτανε* (Ἰω. ε', 14)· στὸν τυφλό: *ὅταν ἐν τῷ κόσμῳ ᾧ φῶς εἰμι τοῦ κόσμου* (Ἰω. θ', 5)· στὴ Σαμαρείτιδα ὀμιλεῖ γιὰ τὸ ὕδωρ τὸ ζῶν (Ἰω. δ', 10) καὶ παρακάτω: *τὸ ὕδωρ ὃ δώσω αὐτῷ, γενήσεται ἐν αὐτῷ πηγὴ ὕδατος ἀλλομένου εἰς ζωὴν αἰώνιον* (Ἰω. δ', 14).

Στὰ μνημεῖα ἀπὸ πολὺ νωρὶς οἱ παραστάσεις τῶν τριῶν θεμάτων ἔχουν συνδεθεῖ μεταξὺ τους καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ Βάπτισμα. Στὸ Βαπτιστήριον τῆς Δούρα-Εὐρωποῦ (ἀρχὲς 3ου αἰ.) σώζονται οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ Παραλυτικοῦ καὶ τῆς Σαμαρείτιδος στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ βόρειου καὶ τοῦ νότιου τοῖχου ἀντίστοιχα⁶²⁶. Στὸ Βαπτιστήριον τοῦ San Giovanni in Fonte (γύρω στὸ 400)⁶²⁷ σώζεται στὸν θόλο ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος μαζὶ μὲ τὸ θαῦμα στὸν ἐν Κανᾶ γάμο⁶²⁸, ἐνῶ οἱ μελετητὲς πιστεύουν ὅτι, ἀνάμεσα στὶς σκηνὲς ποὺ ἔχουν καταστραφεῖ, εἰκονίζονταν ὅπωςδήποτε τὰ θαύματα τῆς Θεραπείας τοῦ Παραλυτικοῦ καὶ τοῦ Τυφλοῦ⁶²⁹.

Στὰ μεσοβυζαντινὰ καὶ τὰ ὑστεροβυζαντινὰ μνημεῖα ὁ συμβολισμὸς τοῦ Βαπτίσματος ἀποδίδεται πολλὰς φορὲς μὲ τὸ σταυροειδὲς σχῆμα τῆς κολυμβήθρας τοῦ Σιλῶα ἢ τῆς κολυμβήθρας τῆς Βηθσεδᾶ ἢ, ἀκόμη, τοῦ φρέατος τῆς Σαμαρείτιδος⁶³⁰. Αναφέρουμε τὸ σταυρικὸ σχῆμα τῆς κολυμβήθρας τοῦ Σιλῶα στὸ χφ. Par. gr. 510⁶³¹, στὴν Ἁγία Αἵκα-

⁶²⁵ ΓΙΑ τὴ συμβολικὴ σύνδεση τοῦ θέματος μὲ τὸ Βάπτισμα ἀπὸ τοὺς πατέρες τῆς Ἐκκλησίας τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων, βλ. MAIER, *Baptistère de Naples*, 80-83.

⁶²⁶ KRAELING, *Christian Building*, πίν. XXXIII. PERKINS, *Dura-Europos*, 54.

⁶²⁷ Ὁ Maier χρονολογεῖ τὸ Βαπτιστήριον γύρω στὸ 400-408 (MAIER, *Baptistère de Naples*, 77), ἐνῶ ἡ Paola Pariset (I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte, *CahArch* 20 (1970), 13) στὴν τελευταία τριακονταετία τοῦ 4ου αἰ.

⁶²⁸ MAIER, *Baptistère de Naples*, 33-34.

⁶²⁹ Στὸ ἴδιο, 60-61. UNDERWOOD, *Some Problems*, 259.

⁶³⁰ GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant*, 209, 212.

⁶³¹ OMONT, *Miniatures*, πίν. XLVI.

τερίνη της Θεσσαλονίκης⁶³², στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου⁶³³ και στον έξωνάρθηκα της Σοροράνι⁶³⁴. τὸ τετράλοβο σχῆμα στὸ ἴδιο θέμα στὰ χφ. Par. gr. 74⁶³⁵ καὶ Laur. VI, 23⁶³⁶, στὸ μοναστήρι τοῦ Mirozh στὸ Pskov⁶³⁷, στὴ Ravanica⁶³⁸. Τὸ τετράλοβο σχῆμα τῆς κολυμβήθρας τῆς Βηθεσδᾶ συναντᾶται στὰ χφ. Par. gr. 74⁶³⁹ καὶ Διονυσίου 587⁶⁴⁰, στὸ παρεκκλήσιο «τῆς Παναγίας» στὴ μονὴ τῆς Πάτμου⁶⁴¹, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ⁶⁴², στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών⁶⁴³, στὸν έξωνάρθηκα τῆς Σοροράνι⁶⁴⁴. Τέλος, σταυρικό σχῆμα ἔχει τὸ φρέαρ τοῦ Ἰακῶβ στὸ Πρωτάτο⁶⁴⁵, στὸν Ἅγιο Εὐθύμιο Θεσσαλονίκης⁶⁴⁶, στὸ Staro Nagoričino⁶⁴⁷, στὸν έξωνάρθηκα τῆς Σοροράνι⁶⁴⁸, στὸ Lesnovo⁶⁴⁹, στὴν Dečani⁶⁵⁰, στὴ μονὴ Προδρόμου Σερρών⁶⁵¹. Στὸ Ἀφεντικό, τόσο ἡ κολυμβήθρα τοῦ Σιλῶαμ ὅσο καὶ τῆς Βηθεσδᾶ ἔχουν τετράλοβο σχῆμα, ἐνῶ τὸ πηγᾶδι τῆς Σαμαρείτιδος εἶναι κυλινδρικό.

Γιὰ τὴ δεσπόζουσα θέση ποὺ καταλαμβάνουν οἱ τρεῖς αὐτὲς σκηνὲς στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἀναφερθῆκαμε ἤδη: καθεμιὰ ἀπὸ αὐτὲς ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο σκέλος στὶς τρεῖς ἐνότητες θεμάτων ποὺ ζωγραφίζονται στὶς καμάρες τοῦ νάρθηκα: Σαμαρεῖτις - Γάμος Κανά, Τυφλὸς - Πεθερὰ Πέτρου, Παραλυτικὸς - Αἰμορροοῦσα. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο πιθανῶς ὁ ζωγράφος ἤθελε νὰ τονίσει τὴν ἐξέχουσα σημασία τῶν τριῶν σκηνῶν καί, συνάμα, νὰ ὑποδηλώσει τὴ μεταξύ τους σύνδεση (βλ. σελ. 42, Σχέδ. 4).

⁶³² GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, εἰκ. 25.

⁶³³ MILLET, *Athos*, πίν. 73.2.

⁶³⁴ Βλ. ΖΙΒΚΟΒΙĆ, *Soroćani*, 38-39.

⁶³⁵ OMONT, *Évangiles*, II, πίν. 160.

⁶³⁶ VELMANS, *Tétraévangile*, πίν. 61, εἰκ. 284.

⁶³⁷ UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 5.

⁶³⁸ ΡΕΤΚΟΒΙĆ, *Peinture serbe*, I, πίν. 153a. ΖΙΒΚΟΒΙĆ, *Ravanica*, 29.

⁶³⁹ OMONT, *Évangiles*, II, πίν. 152.

⁶⁴⁰ *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, Α', 202.

⁶⁴¹ ΜΟΥΡΙΚΗ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου, 234.

⁶⁴² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστρᾶς*, 44.

⁶⁴³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου*, πίν. 39 καὶ 40.

⁶⁴⁴ Βλ. ΖΙΒΚΟΒΙĆ, *Soroćani*, 38-39.

⁶⁴⁵ MILLET, *Athos*, πίν. 34.1.

⁶⁴⁶ GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant, εἰκ. 21. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, *Ἅγιος Εὐθύμιος*, 132, εἰκ. 90.

⁶⁴⁷ MILLET - FROLOW, *Yougoslavie*, III, πίν. 125.4.

⁶⁴⁸ Βλ. ΖΙΒΚΟΒΙĆ, *Soroćani*, 38-39.

⁶⁴⁹ MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 16, εἰκ. 34.

⁶⁵⁰ ΡΕΤΚΟΒΙĆ, *Dečani*, II, πίν. CCXXV.

⁶⁵¹ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου*, πίν. 47.

10. Έχει ήδη αναφερθεί η ένότητα Σαμαρείτις-Γάμος Κανά, δύο σκηνῶν πού συνδέονται κάποιες φορές στην εικονογράφηση τῶν μνημείων, ἐνῶ στην *Ἑρμηνεία* ἀναφέρονται σχεδὸν ὡς συνεχόμενες (μὲ τὴν παρεμβολή τῆς σπάνια ἀπεικονιζόμενης σκηνῆς τοῦ Χριστοῦ ἐρωτώμενου ὑπὸ τοῦ Νικοδήμου)⁶⁵². Ἡ σύνδεση τῶν δύο αὐτῶν ἐπεισοδίων ἔχει ἐντοπιστεῖ στὰ ἐξῆς μνημεῖα: Στὸ Βαπτιστήριο τοῦ San Giovanni in Fonte ἀπεικονίζονται μαζί στὸ βορειοανατολικὸ διαμέρισμα τοῦ θόλου⁶⁵³, στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου ἐκατέρωθεν ἐνὸς ἀνοίγματος⁶⁵⁴, στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανὸ ὡς συνεχόμενες σκηνές στὸν βόρειο τοῖχο τοῦ νότιου κλίτους⁶⁵⁵. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ὡς συνεχόμενες σκηνές, εἰκονίζονται στὴ γεωργιανὴ μονὴ Pertubani (ἀρχές 13ου αἰ.)⁶⁵⁶ καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Ljuboten (1348)⁶⁵⁷.

Ὁ Maier, στὴ μελέτη του γιὰ τὸ Βαπτιστήριο τοῦ San Giovanni in Fonte, ἐπιχειρεῖ τὴ σύνδεση τοῦ θαύματος στὴν Κανά μὲ τὸ Βάπτισμα, στηριζόμενος σὲ κείμενα τῶν πρώτων πατέρων τῆς Ἐκκλησίας (Τερτυλλιανός, Αὐγουστίνος κ.ἄ.), ἀλλὰ καὶ στὸ γεγονός τῆς ἀπεικονίσεώς του στὸ Βαπτιστήριο μαζί μὲ τὴ Σαμαρείτιδα. Παραθέτει ἐπίσης σειρὰ παραστάσεων σὲ σαρκοφάγους, στὶς ὁποῖες, κατὰ τὴ γνώμη του, τὸ θαῦμα στὴν Κανά συνδέεται μὲ τὸ Βάπτισμα⁶⁵⁸.

Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ συμβολικὴ σημασία πού δίνεται συνήθως στὸ θαῦμα τῆς μετατροπῆς τοῦ ὕδατος σὲ οἶνο εἶναι ἡ σχέση μὲ τὴ Θεία Εὐχαριστία, κατὰ τὴν ὁποία τὸ κρασί πού μεταλαμβάνουν οἱ πιστοὶ συμβολίζει τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ⁶⁵⁹. Μὲ αὐτὴ τὴ σημασία συνδέονται συνήθως οἱ παραστάσεις τοῦ θέματος στὰ μνημεῖα, ὅπως π.χ. στὴ μονὴ τῆς Χώρας καὶ στὴν Curtea de Arges στὴ Ρουμανία⁶⁶⁰.

Ἡ σύνδεση τοῦ θαύματος στὴν Κανά μὲ τὸ Βάπτισμα εἶναι σπάνια ἀλλὰ, ὅπως ἤδη

⁶⁵² *Ἑρμηνεία*, 20.

⁶⁵³ MAIER, *Baptistère de Naples*, 33-34.

⁶⁵⁴ LAZAREV, *Novyye dannyye*, εἰκ. 6.

⁶⁵⁵ ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος*, σχέδ. 3, Η-Θ, ἀριθ. 10-11.

⁶⁵⁶ VOLSKAIA, *Peintures murales*, πίν. 30.

⁶⁵⁷ MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 3, εἰκ. 8. Τὴ σύνδεση τῶν σκηνῶν Γάμος στὴν Κανά - Σαμαρείτις στὸ Ljuboten ἐπισημαίνει καὶ ὁ Millet, *Recherches*, 633, σημ. 13.

⁶⁵⁸ Maier, *Baptistère de Naples*, 88-92.

⁶⁵⁹ «Σῶμα καὶ αἷμα Χριστοῦ εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν καὶ εἰς ζωὴν τὴν αἰώνιον», λέγει ὁ ἱερέας κατὰ τὴ Θεία Κοινωνία. Βλ. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι*, 148-149. Πρβλ. ἐπίσης τοὺς σχετικoὺς εὐαγγελικοὺς στίχους: Ματθ. κς', 26-30, Μάρκ. ιδ', 22-25, Λουκ. κβ', 17-20. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ θαύματος στὴν Κανά μὲ τὸ Μυστήριον τῆς Θείας Εὐχαριστίας, βλ. ΚΥΡΙΑΛΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ, *Κατήχησις Μυσταγωγική*, PG 33, στ. 1097-1100.

⁶⁶⁰ UNDERWOOD, *Some Problems*, 260, 264-267, 283, 285 καὶ σημ. 203.

αναφέρθηκε (σελ. 96), ή απεικόνισή του συναντάται σε εικονογραφημένο λειτουργικό ειλητό του 10ου αι., το οποίο περιλαμβάνει τις ακολουθίες του Άγιασμού και της Βαπτίσεως⁶⁶¹. Έξάλλου, έχει επισημανθεί από τον Millet ή συμβολική σχέση Βαπτίσματος, Άγιασμού και Θείας Κοινωνίας, που υπαγορεύεται από τα λειτουργικά κείμενα, όπως για παράδειγμα στην εύχη του Μικρού Άγιασμού: *Κάθαρον ἡμᾶς διὰ τοῦ ραντισμοῦ ὁ τὸν κόσμον διὰ τοῦ αἵματός του ἀποκαθάρας*⁶⁶². Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς ἐρμηνεύουν, νομίζω, τὴν ἐννοιολογικὴ σύνδεση τοῦ θαύματος στὴν Κανὰ μὲ τοὺς συμβολισμοὺς ποὺ ἀποδίδονται στὴν ἐνότητα τῶν σκηνῶν Σαμαρείτιδος - Τυφλοῦ - Παραλυτικοῦ.

Στοὺς παραπάνω συμβολισμοὺς θὰ μπορούσε νὰ προστεθεῖ καὶ ἓνας ἀκόμη: Τὸ θαῦμα στὴν Κανὰ εἶναι τὸ πρῶτο θαῦμα τοῦ Χριστοῦ, κατὰ τὸ ὅποιο *ἐπίστευσαν εἰς αὐτὸν οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ* (Ιω. β', 11). Ἡ συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα γίνεται, σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη, κατὰ τὴν πρώτη ἐξοδὸ τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Γαλιλαία καὶ τὴν Ἰουδαία, κατὰ τὴν ὁποία ἐπίστευσαν εἰς αὐτὸν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς κατοικοὺς τῆς Σαμάρειας: *εἶδαμεν ὅτι οὗτός ἐστιν ἀληθῶς ὁ σωτὴρ τοῦ κόσμου ὁ Χριστός* (Ιω. δ', 42). Ἡ ἐπισημάνση αὐτὴ ὁδηγεῖ στὴν ἄποψη ὅτι στὴν παράθεση τῶν σκηνῶν Θαῦμα στὴν Κανὰ - Σαμαρεῖτις εἶναι πιθανὸν νὰ ἐνυπάρχει ἡ πρόθεση ἀναφορᾶς στὴν ἀντιπαράθεση τῶν Ἰουδαίων ἀφενὸς καὶ τῶν ἄλλων ἐθνοτήτων ἀφετέρου ὡς συμβολισμοῦ τοῦ οἰκουμενικοῦ χαρακτῆρα τῆς νέας θρησκείας⁶⁶³.

11. Μία ἀκόμη συσχέτιση ἀνιχνεύεται στὴν ἐνότητα τῶν σκηνῶν τῆς Θεραπείας τοῦ Τυφλοῦ καὶ τῆς Πεθερᾶς τοῦ Πέτρου. Γιὰ τὶς σκηνὲς αὐτὲς συνδετικὸς κρίκος πιθανὸν νὰ εἶναι ὁ προφήτης Ἡσαΐας ποὺ εἰκονίζεται παραπλεύρως, ἀλλὰ τὸ θέμα αὐτὸ ἀναλύεται στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο⁶⁶⁴ (σελ. 157-158).

⁶⁶¹ AVERY, *Exultet Rolls*, 28-29.

⁶⁶² MILLET, Phiale, 122. Goar, *Euchologion*, 450. Ὁ Maier ἐπίσης παραθέτει τὴν ἄποψη τοῦ διακεκριμένου θεολόγου Pierre Daniélou, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία στὸ θαῦμα τῆς Κανὰ ἐνυπάρχει ἀμφίσημος συμβολισμός: τὸ νερὸ πρὶν μεταβληθεῖ σὲ κρασί συμβολίζει τὸ Βάπτισμα, ἐνῶ τὸ κρασί τὴ Θεία Εὐχαριστία, MAIER, *Baptistère de Naples*, 88, σημ. 2.

⁶⁶³ Γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ διαλόγου τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα ὡς συμβολικῆς πράξεως ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν ἐξάπλωση τῆς χριστιανικῆς θρησκείας στὸν ἐκτὸς τῆς Ἰουδαίας κόσμον, βλ. MILLET, *Recherches*, 65.

⁶⁶⁴ Θεωρῶ σκόπιμο νὰ ἀναφερθῶ καὶ σὲ μιὰ ἄλλη συσχέτιση ποὺ ἀφορᾶ στὴν τοποθέτηση τοῦ θαύματος τῆς Βηθσεδᾶ κοντὰ στὴν παράσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς καὶ τῶν θεοπατόρων (βλ. Σχέδ. 4). Σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορικὴ καὶ ἐκκλησιαστικὴ παράδοση, ἡ προβατικὴ κολυμβήθρα τῆς Βηθσεδᾶ βρισκόταν κοντὰ στὴν οἰκία τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας, ὅπου γεννήθηκε ἡ Παναγία. Στὴ θέση μάλιστα τῆς κολυμβήθρας τῆς Βηθσεδᾶ, ποὺ τοποθετεῖται στὴ βορειοανατολικὴ πλευρὰ τοῦ τείχους τῆς Ἱερουσαλήμ, κτίστηκε ναὸς τῆς Θεοτόκου καὶ ἀργότερα μεγάλος ναὸς τῆς Ἁγίας Ἄννας. Βλ. DACL, 2, στ. 2327-2328, λ. «Jérusa-

Οί παρατηρήσεις που αναλύθηκαν σχετικά με την επιλογή και την διάταξη των ευαγγελικών σκηνών μπορούν να συνοψιστούν ως ακολούθως:

1. Ξεχωρίζονται ιδιαίτερα οί σκηνές που προέρχονται από τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Ἰωάννη.

2. Οί σκηνές ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Λουκᾶ τοποθετοῦνται ἀντικριστά.

3. Δημιουργοῦνται ἐνότητες μετὰ τὴν παράθεση σκηνῶν στὴν Ἰουδαία καὶ τὴ Γαλιλαία καὶ θαυμάτων σὲ ἄνδρες καὶ γυναῖκες.

4. Παρατίθενται σὲ διπλανές θέσεις οί σκηνές τοῦ Χριστοῦ μέσα στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος.

Οί ἐπισημάνσεις αὐτὲς ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ πρὸς ἐκτέλεση εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα εἶχε μελετηθεῖ σὲ ὅλες του τὶς λεπτομέρειες μετὰ σκοπὸ νὰ ἀποδοθεῖ ἓνα σύμπλεγμα θεολογικῶν ἐννοιῶν, οἱ κύριοι ἄξονες τοῦ ὁποῖου ἐντοπίζονται στὰ ἐξῆς θέματα: α) Ἡ σωτηριολογικὴ σημασία τοῦ Μυστηρίου τοῦ Βαπτίσματος, πού ἀποδίδεται μετὰ τὶς σκηνές ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Ἰωάννη. β) Ὁ καθολικὸς χαρακτήρας τῆς χριστιανικῆς θρησκείας πού ἐκφράζεται μετὰ τὶς ἐνότητες σκηνῶν πού ἀναφέρονται σὲ διαφορετικὲς κοινωνικὲς ὁμάδες (ἐθνότητα ἢ φύλο). γ) Ὁ ὑπαινιγμὸς τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ, πού ἀποδίδεται μετὰ τὴν παράσταση τῶν θαυμάτων τοῦ Σαββάτου καὶ τῶν θαυμάτων στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος.

Ἐπισημαίνεται ὅτι κάθε σκηνὴ μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ σὲ περισσότερες ἀπὸ μία θεματικὲς ἐνότητες. Οἱ πολυσήμαντοι αὐτοὶ συμβολισμοὶ τῶν ευαγγελικῶν σκηνῶν εἶναι μερικὲς φορὲς δυσανάγνωστοι καὶ δυσερμήνευτοι. Ὅμως γιὰ τοὺς πιστοὺς τοῦ 14ου αἰ. πιθανότατα ἦταν εὐανάγνωστοι καὶ ἡ σημειολογία τους ἀναγνωρίσιμη.

Τέλος, θὰ πρέπει νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι τὰ εἰκονιζόμενα θαύματα (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Θαῦμα στὴν Κανά) ἀνήκουν στὸν κύκλο τῶν ἰάσεων ἀσθενῶν, ἐνῶ ἀπουσιάζουν τελείως θαύματα ἄλλων κύκλων, ὅπως τοῦ Πολλαπλασιασμοῦ τῶν ἄρτων καὶ τῆς Ἀναστάσεως νεκρῶν.

Ἡ ἐρμηνευτικὴ ἀνάλυση τοῦ συνόλου τοῦ ζωγραφικοῦ διακόσμου θὰ ὀδηγήσει, πιστεύω, στὴν κεντρικὴ ἰδέα ἢ ὁποία ἀποτελέσει τὸν γνώμονα γιὰ τὴν ἐπιλογή τῶν θεμάτων καὶ τὴ θέση τῆς κάθε παραστάσεως στὸν χῶρο τοῦ νάρθηκα.

lem», καὶ χάρτη ἀπέναντι στίς στ. 2303-2304. *RbK* III, στ. 571, 587 καὶ 556 (χάρτης). Ἐπίσης, VINCENT - ABEL, *Jérusalem Nouvelle*, 669-699. Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν πηγῶν πού ἀναφέρονται στὸ θέμα σταχυολογῶ τὸν ὕμνο πρὸς τὴ Θεοτόκο, τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ: *Χαίροις, προβατικὴ, τῆς τοῦ θεοῦ Μητρὸς τὸ ἱερώτατον τέμενος. Χαίροις, προβατικὴ, τῆς βασιλίδος τὸ προγονικὸν καταγῶγιον. Χαίροις, προβατικὴ, τῶν τοῦ Ἰωακείμ προβάτων τὸ πάλαι σῆκος, νῦν δὲ τῆς λογικῆς τοῦ Χριστοῦ ποιμένης οὐρανομίμητος Ἐκκλησία* (PG 96, στ. 677) καὶ τὴν περιγραφή τοῦ Ἰωάννου Φωκᾶ, πού ἐπισκέφθηκε τοὺς Ἁγίους Τόπους τὸν 12ο αἰ.: *Καὶ περὶ τὴν πόλιν τὴν ἐξάγουσαν εἰς τὴν ἁγίαν Γεθσημανὴ ἐστὶ ναὸς τῶν ἁγίων Ἰωακείμ καὶ Ἄννης, εἰς ὃν ἡ τῆς παναχράντου Θεοτόκου γέγονε γέννησις, καὶ τούτου πλησίον τὰ τῆς Προβατικῆς κολυμβήθρας ἀναπηγάζουσι νάματα* (PG 133, στ. 944).

Οἱ προφῆτες

Τὸ σχέδιο ὀργανώσεως γιὰ τὴν ἐπιλογή καὶ τὴ διευθέτηση τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν, τὸ ὁποῖο ἀναλύθηκε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο, περιλαμβάνει καὶ τοὺς προφῆτες ποὺ εἰκονίζονται στὰ τόξα. Τὰ κείμενα τῶν εἰληταρίων ποὺ κρατοῦν συνδέουν ἄμεσα τοὺς προφῆτες μὲ τὶς παραπλεύρως εἰκονιζόμενες παραστάσεις, καὶ ἡ διαπίστωση αὐτὴ ὀδηγεῖ στὸν συλλογισμό ὅτι οἱ θέσεις ὀρισμένων ἀπὸ τὶς εὐαγγελικὲς σκηνὲς ὑπαγορεύθηκαν ἀπὸ τὶς καθορισμένες θέσεις τῶν προφητῶν στὰ τόξα (βλ. σελ. 42, Σχέδ. 4)⁶⁶⁵.

Ὁ Μωυσεῖς εἰκονίζεται στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ βόρειου τόξου, δίπλα στὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος, ποὺ βρίσκεται στὸ δυτικὸ τμήμα τῆς βόρειας καμάρας. Ἡ ἐπιγραφή στὸ εἰλητάριό του: *Προφήτην ὑμῖν ἀναστήσει Κύριος ὁ Θεὸς (Δευτερονόμιον ΙΗ', 15)* ἀποτελεῖ, ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ, προφητεία γιὰ τὸν Χριστό, καὶ στὸ εὐαγγελικὸ κείμενο τῆς συναντήσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα γίνεται ἀναφορὰ στὴν προφητικὴ ὑπόσταση τοῦ Χριστοῦ: *Κύριε θεωρῶ ὅτι Προφήτης εἶ σύ, λέγει ἡ Σαμαρεῖτις (Ἰω. δ', 19)*. Ἡ σχέση τοῦ Μωυσεῖς μὲ τὴ συγκεκριμένη εὐαγγελικὴ περικοπὴ ἐπισημαίνεται στὰ ἐξηγητικὰ κείμενα.

Ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος στὴν 33ῃ ὁμιλία του, ὅπου ἀναλύονται οἱ στίχοι 21-22 τοῦ εὐαγγελίου τῆς Σαμαρείτιδος, ἀναφέρεται στὸ συγκεκριμένο χωρίο ἀπὸ τὸ *Δευτερονόμιον*: *Καὶ αὐτὸς δὲ ὁ Μωϋσῆς φησι· προφήτην ὑμῖν ἀναστήσει Κύριος ὁ Θεὸς ἐκ τῶν ἀδελφῶν ὑμῶν, ὡς ἐμέ· αὐτοῦ ἀκούσεσθε*⁶⁶⁶. Ἐπίσης, στὴν 38ῃ ὁμιλία τοῦ Θεοφάνους Κεραμέως «Εἰς τὴν Σαμαρείτιδα», ὅπου ἀναλύεται, στίχο πρὸς στίχο, ἡ εὐαγγελικὴ περικοπὴ, στὴν ἀνάλυση τοῦ στίχου 25 (*λέγει αὐτῷ ἡ γυνή· οἶδα ὅτι Μεσσίας ἔρχεται ὁ λεγόμενος Χριστὸς*) σημειώνεται: *Ἐπίστησον ὅτι καὶ οἱ Σαμαρεῖται τὴν παρουσίαν Χριστοῦ ἐξεδέχοντο, Μωϋσέως ἀκούσαντες, ὅτι Προφήτην ὑμῖν ἀναστήσει Κύριος ἐκ τῶν ἀδελφῶν ὑμῶν ὡς ἐμέ*⁶⁶⁷. Ὁ Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, στὸ κεφάλαιο «Περὶ τῆς Σαμαρείτιδος», ἀναφέρει ὅτι οἱ Σαμαρεῖτες ἀπεδέχοντο τὸν μωσαϊκὸ Νόμο καὶ γνώριζαν τὶς σχετικὲς μὲ τὸν Χριστὸ προφητεῖες (*Ἐπεὶ οὖν τὰ Μωσαϊκὰ ἐδέξαντο, ἐκ τούτων ἤδεισαν τὰς περὶ Χριστοῦ προφητείας καὶ ὅτι Υἱὸς ἐστὶ τοῦ Θεοῦ*), καὶ παραθέτει τὸ γνωστὸ κείμενο τῆς προφητείας τοῦ Μωυσεῖς⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ Τὸ περιεχόμενο αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου δημοσιεύθηκε ὡς αὐτόνομο ἄρθρο σὲ τιμητικὸ τόμο τῶν Πανεπιστημιακῶν Ἐκδόσεων Κρήτης στὴ μνήμη τῆς Στέλλας Παπαδάκη-Oekland, βλ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Κείμενο καὶ εἰκόνα, 133-144.

⁶⁶⁶ PG 59, στ. 190.

⁶⁶⁷ PG 132, στ. 740.

⁶⁶⁸ PG 123, στ. 1240.

Συμπεραίνεται λοιπόν ότι η επιλογή της απεικόνισσας του Μωϋσή δίπλα στη Σαμαρείτιδα δεν είναι τυχαία, αλλά έχει υπαγορευθεί από συγκεκριμένους κανόνες που σχετίζονται με την έρμηνεία του εὐαγγελικοῦ κειμένου. Ὑπενθυμίζεται ότι ὁ Μωϋσῆς κρατεῖ τὸ εἰλητὸ πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς εὐαγγελικῆς σκηνῆς καὶ ὄχι πρὸς τὸν κεντρικὸ χῶρο τοῦ νάρθηκα, ὅπως οἱ ἄλλοι προφήτες· μετὰ τὸν τρόπο αὐτό, κατὰ τὴ γνώμη μου, ὁ ζωγράφος θέλησε νὰ τονίσει τὴ σχέση τῆς προφητείας τοῦ Μωϋσῆ μετὰ τὴν παράσταση στὴν ὁποία ἀναφέρεται. Σημειώνουμε τέλος ὅτι δεξιὰ τῆς Σαμαρείτιδος εἰκονίζεται τὸ Θαῦμα στὴν Κανά, τὸ ὁποῖο σύμφωνα μετὰ τὴ χρονικὴ σειρά τῶν γεγονότων στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη θὰ ἔπρεπε νὰ προηγεῖται⁶⁶⁹. Ἡ πρόταξη τῆς σκηνῆς τῆς Σαμαρείτιδος πιστεύω ὅτι υπαγορεύθηκε ἀπὸ τὴ θέση τοῦ Μωϋσῆ στὸ παραπλευρῶς τόξο.

Ὁ Ἡσαΐας κρατεῖ εἰλητάριο μετὰ τὴν ἐπιγραφή: *Αὐτὸς τὰς ἀσθενείας ἡμῶν ἔλαβε καὶ τὰς νόσους ἐβάστασε* καὶ εἰκονίζεται δίπλα στὴν παράσταση τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου. Τὸ θαῦμα αὐτό, ὅπως ἤδη σημειώθηκε, ἀναφέρεται καὶ στὰ τρία συνοπτικὰ Εὐαγγέλια. Στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου ἀναγράφεται στὸ κεφ. η', στ. 14-15. Στὸν συνεχόμενο στίχο 16 γίνεται λόγος γιὰ τὴ θεραπεία πολλῶν ἀσθενῶν ποὺ προσῆλθαν στὴν οἰκία τοῦ Πέτρου καὶ δέχθηκαν τὴ δωρεὰ τοῦ Χριστοῦ καὶ στὸν στίχο 17 γίνεται ὑπόμνηση τῆς σχετικῆς προφητείας τοῦ Ἡσαΐα: *...ὅπως πληρωθῆ τὸ ρηθὲν διὰ Ἡσαΐου τοῦ προφήτου λέγοντος· Αὐτὸς τὰς ἀσθενείας ἡμῶν ἔλαβε καὶ τὰς νόσους ἐβάστασε*. Ἡ ἀπεικόνιση λοιπόν τοῦ Ἡσαΐα εἶναι ἄμεσα συνδεδεμένη μετὰ τὴ σκηνὴ τῆς Θεραπείας τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου καὶ ἡ διαπίστωση αὐτὴ ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Ἀφεντικοῦ εἰκονογραφεῖ τὴν περικοπὴ ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου, χρησιμοποιώντας ὡς πρότυπο ἓνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Ἡσαΐα στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς σκηνῆς ὅπου εἰκονογραφοῦνται οἱ στίχοι 16-18 ἀπὸ τὸ κεφ. η' τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ματθαίου (Θεραπεία ποικίλων ἀσθενειῶν, ἀμέσως μετὰ τὴ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου) στὸ χειρόγραφο Laur. VI, 23⁶⁷⁰.

Ὑπενθυμίζουμε ὅτι ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου εἰκονίζεται δίπλα στὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ. Ἡ πηγὴ τοῦ Σιλωάμ, ὁ ἐρμηνεύεται ἀπεσταλμένος, ὅπως ἀναφέρεται στὴ σχετικὴ εὐαγγελικὴ περικοπὴ

⁶⁶⁹ Στὴν Ἑρμηνεία, ὅπου ἀκολουθεῖται μιὰ χρονικὴ σειρά τῶν γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ, τὸ θαῦμα στὴν Κανά γράφεται στὸν ἀριθμὸ 16 καὶ ἡ Σαμαρείτις στὸν ἀριθμὸ 18, Ἑρμηνεία, 90. Στὸν ναὸ τοῦ Ljuboten, ὅπου οἱ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται παρατακτικὰ, ὁ Γάμος τῆς Κανά προηγεῖται τῆς Σαμαρείτιδος (MILLET - VELMANS, *Yougoslavie*, πίν. 3). Παρόμοια σειρά ἀκολουθεῖται καὶ στὰ χειρόγραφα Par. gr. 74 καὶ Laur. VI, 23 (βλ. ἀντίστοιχα OMONT, *Évangiles*, II, 7-8 καὶ VELMANS, *Tétraévangile*, 48).

⁶⁷⁰ VELMANS, *Tétraévangile*, 23, πίν. 9, εἰκ. 23.

(Ιω. θ', 7), συνδέεται άμεσα με τον προφήτη Ἡσαΐα, χάριν του οποίου «άπεστάλη» από τον Θεό το ύδωρ της πηγής, σύμφωνα με τον Βίο του προφήτη⁶⁷¹. Αλλά και στο βιβλίο του Ἡσαΐα γίνεται αναφορά στα νερά του Σιλωάμ: *τὸ ὕδωρ τοῦ Σιλωάμ τὸ πορευόμενον ἡσυχῇ* (Ἡσαΐας Η', 6). Ἐπομένως, ἡ ἀπεικόνιση του Ἡσαΐα συνδέεται καί με τις δύο παραπλεύρως εικονιζόμενες εὐαγγελικές σκηνές: με τὴ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς του Πέτρου μέσω τῆς ἐπιγραφῆς του εὐληταρίου του καί με τὸ θαῦμα τῆς Ἰάσεως του ἐκ γενετῆς τυφλοῦ μέσω τῆς σχέσεώς του με τὴν πηγή του Σιλωάμ⁶⁷².

Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεῖ, ὁ Δαβίδ εικονίζεται παραπλεύρως του δυτικοῦ τμήματος τῆς νότιας καμάρας, ὅπου παριστάνεται τὸ θαῦμα τῆς Θεραπείας τῶν χωλῶν καί τυφλῶν στο Ἱερό, τὸ ὁποῖο ἐξιστορεῖται στους στίχους 14-16 του κεφ. 21 του Ματθαίου. Ἡ ἐπιγραφή του εὐληταρίου πού κρατεῖ ὁ προφήτης: *ἐκ στόματος νηπίων καί θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον*, ἀναφέρεται στον στίχο 16 τῆς ὡς ἄνω εὐαγγελικῆς περικοπῆς καί ἐπομένως ἡ σύνδεση του προφήτη με τὴν παράσταση εἶναι ἄμεση καί ἀναγνωρίσιμη. Στὴν ἐν λόγω παράσταση, ἐκτός ἀπὸ τὸ θαῦμα τῆς Ἰάσεως τῶν ἀσθενῶν, ἀπεικονίζεται, καί μάλιστα δύο φορές, ἡ ὁμάδα τῶν παιδιῶν πού ψάλλουν –ὁ «αἶνος» πρὸς τὸν Χριστό–, εἰκονογραφεῖται δηλαδὴ ἡ προφητεία του Δαβίδ, ὁ ὁποῖος παριστάνεται νὰ ἀπλώνει τὸ δεξιό του χέρι καί νὰ γυρίζει τὸ κεφάλι πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση.

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις ὀδηγοῦν, κατὰ τὴν ἄποψή μου, στο πρότυπο του συνδυασμοῦ τῆς ἀπεικόνισεως του προφήτη με τὴν εὐαγγελικὴ σκηνή, πού θὰ ἦταν ἓνα εἰκονογραφημένο εὐαγγέλιο.

Ὁ Σολομών κρατεῖ εὐλητάριο με τὴν ἐπιγραφή: *Πολλὰι θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν, σὺ δὲ ὑπέρκεισαι καί ὑπερῆρας πάσας*, ἡ ὁποία ἀναφέρεται στὴν Παναγία. Ὅπως ἤδη σημειώθηκε (σελ. 79), στὴν Ἑρμηνεία τὸ κείμενο τῆς προφητείας αὐτῆς ὑποδεικνύεται γιὰ τὸ εὐλητάριο του Σολομώντος, ὅταν εικονίζεται στον Εὐαγγελισμό τῆς Θεοτόκου, καί με αὐτὸ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα συνδέεται ὁ προφήτης στὴν Παντάνασσα του Μυστρᾶ καί στο Χιλανδάρι. Ἐπίσης ὁμοῦς ἐπισημάνθηκε ὅτι δύο ἄλλες ἀπεικονίσεις του Σολομώντος

⁶⁷¹ ΨΕΥΔΟ-ΕΠΙΦΑΝΙΟΥ, *Βίος τῶν Προφητῶν*, PG 43, στ. 397, «Ὁ βίος Ἡσαΐου του προφήτου καί πού κεῖται». Παραθέτουμε τὰ σχετικὰ με τὸν Σιλωάμ ἀποσπάσματα: *Ὁ δὲ Θεὸς τὸ σημεῖον τοῦ Σιλωάμ διὰ τὸν προφήτην ἐποίησεν, ὅτι πρὸ τοῦ θανεῖν ὀλιγορήσας προσεῦξάτο πιεῖν ὕδωρ καί εὐθέως ἀπεστάλη αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ. Διὰ τοῦτο ἐκλήθη τὸ ὄνομα Σιλωάμ, ὃ ἐρμηνεύεται ἀπεσταλμένος· Καί ἐπειδὴ διὰ τοῦ Ἡσαΐου τοῦτο γέγονε, μνήμης χάριν καί ὁ λαὸς πλησίον αὐτὸν ἐπιμελῶς ἐθάψατο καί ἐνδόξως, ἵνα διὰ τῶν ἐνχῶν αὐτοῦ ἕως τέλους ἔχωσιν τὴν ἀπόλαυσιν τοῦ ὕδατος*. Γιὰ τὸ θέμα βλ. ἐπίσης VINCENT, *Jérusalem de l'Ancien Testament*, 270. VINCENT - ABEL, *Jérusalem Nouvelle*, 855-860, ἰδιαίτ. 856 καί 872.

⁶⁷² Σημειώνεται ὅτι τὰ δύο αὐτὰ θαῦματα ἀπεικονίζονται ὡς συνεχόμενες σκηνές στο καθολικὸ τῆς μονῆς του Μιροζὴ στο Pskov, βλ. UNDERWOOD, *Some Problems*, εἰκ. 5.

μέ την ίδια έπιγραφή στό ειλητάριό του συνδυάζονται μέ την Παναγία βρεφοκρατούσα: στό χειρόγραφο Διονυσίου 65 καί στό καθολικό τής μονής Δοχειαρίου.

Στό Αφεντικό, ό Σολομών, ό όποιος εικονίζεται στό ανατολικό τμήμα τοῦ νότιου τόξου, θά έπρεπε νά συνδέεται μέ την παραπλεύρως παράσταση τοῦ ανατολικοῦ τμήματος τής νότιας καμάρας, σύμφωνα μέ τό σχήμα πού έχει εφαρμοστεί στους άλλους προφήτες, οί όποιοι συνδέονται μέ τις γειτονικές εὐαγγελικές σκηνές τῶν θόλων. Στή θέση αὐτή εικονίζεται τό θαῦμα τής Θεραπείας τοῦ παραλυτικοῦ τής Βηθσεδαῖ, ἐνῶ δίπλα στόν προφήτη ἀπό την ἄλλη πλευρά, στό ανατολικό τύμπανο τοῦ νάρθηκα, εικονίζεται ἡ Παναγία Ζωοδόχος Πηγῆ. Μέ αὐτή την παράσταση θά πρέπει νά συνδέσουμε τόν προφήτη, ἐφόσον ἡ έπιγραφή τοῦ ειληταρίου του ἀναφέρεται στην Παναγία. Έπομένως, ό Σολομών τοῦ Αφεντικοῦ ἀκολουθεῖ τό εικονογραφικό σχήμα τής συνδέσεώς του μέ την Παναγία καί ὄχι μέ τόν Εὐαγγελισμό.

Αλλά σέ ένα ἄλλο μνημεῖο τοῦ Μυστρά ό εικονογραφικός τύπος τής Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς έχει συνδυαστεῖ μέ τόν Εὐαγγελισμό: στόν ναό τοῦ Ἁι-Γιαννάκη, πάνω ἀπό τό τόξο τής πύλης τοῦ ἱεροῦ, εικονίζεται ἡ Ζωοδόχος Πηγῆ ἀνάμεσα στόν ἀρχάγγελο Γαβριήλ καί την Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Τή συνδυασμένη αὐτή ἀπεικόνιση έχει σχολιάσει ό Millet πού θεωρεῖ αὐτονόητη τή σύνδεση Ζωοδόχου Πηγῆς καί Εὐαγγελισμοῦ παραθέτοντας ὕμνους τής Ἀκολουθίας τής έορτῆς τής Ζωοδόχου Πηγῆς, στους όποιους περιλαμβάνονται συμβολικοί ὑπαινιγμοί γιά την Ένσαρκωση⁶⁷³. Ἡ σύνδεση τῶν δύο παραστάσεων –Ζωοδόχου Πηγῆς καί Εὐαγγελισμοῦ– έχει ἐντοπιστεῖ επίσης στην ἀψίδα τοῦ ναοῦ τῶν Μικρῶν Ἁγίων Ἀναργύρων στην Ἀχρίδα⁶⁷⁴.

Οί παραπάνω έπισημάνσεις ὀδηγοῦν στό συμπέρασμα ὅτι ἡ συγκεκριμένη έπιγραφή στό ειλητάριο τοῦ Σολομώντος ἀπευθύνεται στην Παναγία ὡς μέσου τής Ένσαρκώσεως, εἴτε αὐτή εικονίζεται στόν Εὐαγγελισμό εἴτε σέ διάφορους άλλους εικονογραφικούς τύπους. Μπορεῖ ὡστόσο νά ὑποστηριχθεῖ ὅτι στην Παναγία Ζωοδόχο Πηγῆ έχει ἀποδοθεῖ μέ ιδιαίτερη ἔμφαση ό συμβολισμός τής Ένσαρκώσεως, ὅπως ὑποδηλώνεται ἀπό τούς ὕμνους τής έορτῆς (βλ. *Πεντηκοστάριον*, 15-21) καί τόν ἀντίστοιχο εικονογραφικό τύπο, ὅπου ό Χριστός ἀναδύεται ἀπό τούς κόλπους τής μητέρας του.

Ἡ ἀπεικόνιση προφητῶν κοντά σέ εὐαγγελικές σκηνές ἀποτελεῖ παράδοση γιά τή βυζαντινή εικονογραφία. Ἰδιαίτερη σημασία ἀποδίδεται στις περιπτώσεις ὅπου οί

⁶⁷³ MILLET, *Recherches*, 91-92. Βλ. επίσης, ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἁι-Γιαννάκης, 64, 66, 72, 73 σημ. 59, ὅπου καί ἡ προηγούμενη βιβλιογραφία. Γιά τό θέμα τής συμβολικῆς συνδέσεως Εὐαγγελισμοῦ καί Ζωοδόχου Πηγῆς, βλ. ἀκόμη WEITZMANN, *Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai*, 272.

⁶⁷⁴ VELMANS, *Fontaine de Vie*, 130.

προφήτες κρατούν ειλητάρια, στα όποια αναγράφονται κείμενα τών προφητειών τους σχετικά με εὐαγγελικές σκηνές. Όπως ἐπισημαίνει ὁ Demus, ἡ σύνδεση προφητῶν με παραστάσεις θαυμάτων εἶναι σπάνια, σὲ ἀντίθεση με τὴν παράθεση προφητῶν σὲ σκηνές ἀπὸ τὸν Βίο καὶ τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ⁶⁷⁵. Ἐνδεικτικὸ ἴσως εἶναι ὅτι στὴν *Ἑρμηνεία*, ἐνῶ ὑπάρχουν ὁδηγίες γιὰ τὰ ειλητάρια προφητῶν με κείμενα ποὺ σχετίζονται με σκηνές ἀπὸ τὸν χριστολογικὸ καὶ τὸν θεομητορικὸ κύκλο⁶⁷⁶, δὲν ἀναφέρονται ὁδηγίες γιὰ συγκεκριμένα θαύματα, ἀλλὰ μόνο ἡ γενικὴ ὁδηγία γιὰ τὸ ειλητάριο τοῦ Ἡσαΐα «Αὐτὸς τὰς ἀσθενείας ἡμῶν ἔλαβε καὶ τὰς νόσους ἐβάστασε», ὅταν εἰκονίζεται «εἰς τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ»⁶⁷⁷.

Στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας ἀπεικονίζονται σκηνές θαυμάτων ποὺ συνοδεύονται ἀπὸ προφήτες⁶⁷⁸. Ἄν καὶ οἱ σωζόμενες μορφές ἀνήκουν στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰ., θεωρεῖται βέβαιο ὅτι ἀντιγράφουν τὶς ἀρχικὲς μορφές ποὺ ἀπεικονίζονταν σὲ αὐτὲς τὶς θέσεις, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Demus. Οἱ προφήτες δὲν κρατοῦν ειλητά, ἐκτὸς ἀπὸ μία περίπτωση ὅπου εἰκονογραφεῖται ὁ προφήτης Ἀμὼς με ἐνεπίγραφο ειλητὸ ἀναφερόμενο στὴν κοντινὴ σκηνὴ τῆς κλήσεως τοῦ Ζακχαίου. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἄλλα παραδείγματα προφητῶν κοντὰ σὲ σκηνές θαυμάτων δὲν εἶναι γνωστά, ἀπὸ ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, ἀλλὰ ἡ ἔλλειψη πληροφοριῶν εἶναι ἀπλῶς ἐνδεικτικὴ χωρὶς νὰ εἶναι ὅπωςδήποτε καθοριστικὴ.

Στὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα συναντῶνται παραστάσεις προφητῶν κοντὰ στὰ θαύματα ἤδη ἀπὸ τὸν 6ο αἰ. Στὸ εὐαγγέλιο τῆς Σινώπης, στὴν παράσταση τῆς Ἰάσεως τῶν δύο τυφλῶν εἰκονίζονται οἱ προφήτες Δαβὶδ καὶ Ἡσαΐας με ειλητὰ ποὺ ἀναγράφουν προφητεῖες τους, σχετικὲς με τὸ εἰκονιζόμενο θέμα⁶⁷⁹ (Πίν. 65α). Στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rossano, στὴν παράσταση τῆς Ἰάσεως τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ, τέσσερις προφῆτες (Δαβὶδ, Σιράχ, Δαβὶδ,

⁶⁷⁵ DEMUS, *San Marco*, 1, 118. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι στὴν ἀνάλυση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ Ἁγίου Μάρκου, ὅπου πάλι ὁ Demus ἀναφέρεται στὴ σύνδεση προφητῶν με εὐαγγελικὲς σκηνές, ὅλα τὰ ἀναγραφόμενα παραδείγματα ἀφοροῦν σὲ παραστάσεις Δωδεκαόρτου ἢ Παθῶν (στὸ ἴδιο, 251, σημ. 103-107). Σὲ αὐτὰ προσθέτουμε καὶ τὸν ναὸ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ στὴ Βέροια, ὅπου οἱ εἰκονιζόμενοι στὴ μεσαία ζώνη τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου προφῆτες κρατοῦν ἐνεπίγραφα ειλητάρια ποὺ ἀναφέρονται στὶς σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ τῶν Παθῶν, οἱ ὅποιες ἀπεικονίζονται στὴν ἀνώτερη ζώνη, βλ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης*, 78-81, πίν. 1.

⁶⁷⁶ *Ἑρμηνεία*, 79-82.

⁶⁷⁷ Στὸ ἴδιο, 80.

⁶⁷⁸ DEMUS, *San Marco*, 1, 118.

⁶⁷⁹ GRABAR, *Évangile de Sinope*, 10.

Ἡσαΐας) κρατοῦν εἰλητάρια με σχετικές προφητεῖες⁶⁸⁰ (Πίν. 65β). Στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rabula⁶⁸¹ οἱ δύο προφῆτες ποὺ εἰκονίζονται πάνω ἀπὸ κάθε σκηνὴ θαύματος δὲν κρατοῦν ἐνεπίγραφα εἰλητὰ καί, σύμφωνα με τὸν Grabar, ἡ ἐπιλογή τους εἶναι τυχαία, ἀλλὰ ἡ τοποθέτησή τους ἀνταποκρίνεται στὴ γενικὴ ἀρχὴ τοῦ συσχετισμοῦ προσώπων τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης με εὐαγγελικὲς σκηνές⁶⁸².

Στὸ μεσοβυζαντινὸ χειρόγραφο Laur. VI, 23, σὲ δύο παραστάσεις θαυμάτων εἰκονίζεται ὁ Ἡσαΐας, οἱ προφητεῖες τοῦ ὁποῖου ἀναγράφονται στοὺς εἰκονογραφούμενους εὐαγγελικοὺς στίχους: στὰ κεφ. τοῦ Ματθαίου η', 16-18 (θεραπεία ποικίλων νόσων) καὶ ιβ', 14-21 (θαυματουργές ἰάσεις ἀσθενῶν)⁶⁸³. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι καὶ στὸ Ἀφεντικὸ ἡ παράσταση τοῦ Ἡσαΐα συνδέεται με τὸ κεφ. η', 16-18 ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου.

Συνοψίζοντας, διατυπώνουμε τὶς ἐξῆς παρατηρήσεις: α) Στὸ Ἀφεντικὸ ἡ ἀρχὴ τῆς τυπολογικῆς ἐρμηνείας τῶν θεμάτων τῆς Καινῆς Διαθήκης με κείμενα ἀπὸ τὴν Παλαιά, ἐπεκτείνεται καὶ στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ, ἐπαναφέροντας ἔτσι μιὰ ἐρμηνευτικὴ πρακτικὴ ποὺ εἶχε ἐφαρμοστεῖ κυρίως στὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο, εἶναι σπάνια στὴ μεσοβυζαντινὴ καὶ καθόλου γνωστὴ στὴν ὑστεροβυζαντινὴ. β) Ἀπὸ τοὺς τέσσερις εἰκονιζόμενους προφῆτες, οἱ δύο, ὁ Ἡσαΐας καὶ ὁ Δαβίδ, συνδέονται με παραστάσεις θαυμάτων, ἐνῶ ὁ Μωϋσῆς σχετίζεται με τὴν παράσταση τῆς Σαμαρείτιδος, ἡ ὁποία δὲν ἀποτελεῖ καθαρὸ θαῦμα, περιλαμβάνεται ὁμως σχεδὸν πάντοτε στὸν κύκλο τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ, ὅπως ἀναλύθηκε στὸ προηγούμενο κεφάλαιο. Ὁ προφήτης Σολομῶν συνδέεται με τὴν παράσταση τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς. γ) Γιὰ τοὺς δύο προφῆτες, τὸν Ἡσαΐα καὶ τὸν Δαβίδ, ἡ ὑπαρξὴ εἰκονογραφημένου εὐαγγελίου ὡς προτύπου θεωρεῖται σχεδὸν βέβαιη, ἐνῶ γιὰ τὸν Μωϋσῆ καὶ τὸν Σολομῶντα, ἡ διαδικασία συνδέσεώς τους με τὶς ὁμορες παραστάσεις ὁδήγησε στὴ διερεύνηση τοῦ συμβολικοῦ περιεχομένου τῶν εἰκονιζόμενων θεμάτων.

Ὡς συμπέρασμα τῆς ἀναλύσεως ποὺ προηγήθηκε, μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ οἱ προφῆτες καὶ τὰ κείμενα ἀπὸ τὶς προφητεῖες τους ἀποτελοῦν τὸν συνδετικὸ ἴστό γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, τὸ ὁποῖο διέπεται ἀπὸ αὐστηρὰ καθορισμένους θεολογικοὺς κανόνες.

⁶⁸⁰ MUÑOZ, *Rossano*, πίν. XI.

⁶⁸¹ LEROY, *Manuscrits syriaques*, 142-146.

⁶⁸² GRABAR, *Évangile de Sinope*, 20-23, ὅπου ἀναλύονται διεξοδικὰ οἱ ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν juxtaposition τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν με τοὺς προφῆτες, ἡ ἀπεικόνιση τῶν ὁποίων ἔχει τὴν ἔννοια «pour souligner la valeur providentielle des événements du récit de l'Évangile».

⁶⁸³ VELMANS, *Tétraévangile*, 23 εἰκ. 23 καὶ 25 εἰκ. 43.

Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

Από τη μελέτη των επιμέρους θεμάτων και τη μεταξύ τους σχέση προέκυψαν όρισμένοι έννοιολογικοί συσχετισμοί, οι οποίοι αποτελούν τους κρίκους της αλυσίδας για την κατανόηση της επιλογής και της διατάξεως των σκηνών και των μεμονωμένων μορφών (προφητών) στον χώρο του νάρθηκα. Πιστεύω όμως ότι υπάρχει και μια γενικότερη αρχή που συνέχει το σύνολο των θεμάτων και των μορφών που ιστορούνται στον νάρθηκα. Η Παναγία Ζωοδόχος Πηγή, ή όποια εικονίζεται σε εξέχουσα θέση, φαίνεται να συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία που μπορούν να εκφράσουν την κεντρική ιδέα για τη σύλληψη και την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος.

Στο κεφάλαιο για τη Ζωοδόχο Πηγή επισημάνθηκε ότι η παράσταση του Αφεντικοῦ είναι χρονολογικά η πρώτη σωζόμενη απεικόνιση της Παναγίας ως Ζωοδόχου Πηγῆς και διατυπώθηκε η άποψη ότι η παράσταση αυτή πιθανόν να χρησιμοποιεί ως πρότυπο ή να αναπαράγει εικόνα που θα βρισκόταν στον όμώνυμο ναό της Κωνσταντινουπόλεως (βλ. σελ. 48 και 55). Στο ίδιο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στον Νικηφόρο Κάλλιστο Ξανθόπουλο⁶⁸⁴, στον οποίο κυρίως οφείλονται οι πληροφορίες για τον ναό και το άγιασμα της Ζωοδόχου Πηγῆς⁶⁸⁵. Ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος, εκκλησιαστικός συγγραφέας (±1256-1335), γνωστός για την άφοσίωσή του στον Ανδρόνικο Β', στον οποίο

⁶⁸⁴ Για τον συγγραφέα και το έργο του, βλ. *ΘΗΕ*, 9, στ. 649-654. *ODB*, 3, 2207.

⁶⁸⁵ Η μονή της Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγῆς, γνωστή έως σήμερα με το τουρκικό όνομα Μπαλουκλή, βρισκόταν έξω από τα τείχη της Κωνσταντινουπόλεως, απέναντι από τη Χρυσή Πύλη ή Πύλη της Σηλυμβρίας. Σύμφωνα με τον Προκόπιο, η ίδρυση της μονῆς οφείλεται στον Ίουστινιανό (527-565 μ.Χ.), ενώ ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος την αποδίδει στον Λέοντα Α' (457-474 μ.Χ.). Και στις δύο περιπτώσεις ως λόγος ιδρύσεως του ναοῦ αναφέρεται η ύπαρξη πηγῆς με ιαματικές ιδιότητες. Η πρώτη γραπτή μαρτυρία για τη μονή βρίσκεται στα Πρακτικά της Συνόδου τοῦ ἔτους 536, στα ὅποια ἀναφέρεται ἡγούμενος «μονῆς τῆς οὔσης καὶ διακειμένης τοῦ οἴκου τῆς ἁγίας ἐνδόξου παρθένου καὶ Θεοτόκου Μαρίας ἐν τῇ Πηγῇ». Η μονή τιμήθηκε ιδιαίτερα ἀπὸ τοὺς αὐτοκράτορες εἴτε με ἐπισκευές καὶ προσθήκες εἴτε με δωρεές πολύτιμων ἐκκλησιαστικῶν ἀντικειμένων, σὲ ἀνταπόδοση θαυματουργῶν ἰάσεων τῶν ἰδίων ἢ μελῶν τῆς οἰκογένειάς τους. Στὴν περίοδο τῆς λατινοκρατίας ὁ ναὸς εἶχε περιέλθει στὸ λατινικὸ δόγμα καὶ μόνο ἐπὶ Ἀνδρονίκου Β' ἐπανῆλθε στὴν ὀρθόδοξη λατρεία. Τὸν 14ο αἰ. ἡ μονή βρίσκεται σὲ μεγάλη ἀκμή, ὅπως μαρτυροῦν ἀναφορὲς σὲ πολλὲς γραπτὲς πηγές. Ἀπὸ τὸν 15ο αἰ. καὶ μετὰ φαίνεται ὅτι ὁ ναὸς σχεδὸν ἐγκαταλείπεται, ὄχι ὅμως καὶ τὸ ἅγιασμα, στὸ ὅποιο συχνάζουν προσκυνητές. Ἡ λατρεία ἐπανερχεται τὸν 18ο αἰ. (1727) μετὰ τὴν οἰκοδόμησι μικροῦ ναοῦ καὶ ιδιαίτερα ἀπὸ τὸν 19ο αἰ. (1833) ὅποτε μετὰ εἰδικὴ ἄδεια τοῦ σουλτάνου ἀνοικοδομεῖται πάνω στὰ εἱρεπία ὁ ναὸς μετὰ τὸ ἅγιασμα ποὺ σώζεται μέχρι σήμερα. Βλ. ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ (=Μανουὴλ Γεδεών), *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή καὶ τὰ ἱερά αὐτῆς προσκυνήματα*, Ἀθῆναι 1886. S. BÉNAY, *Le monastère de la Source à Con-*

καὶ ἀφιερώνει τὸ σημαντικότερο καὶ γνωστότερο ἔργο του, τὴν Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία⁶⁸⁶, ἔγραψε δύο ἔργα εἰδικὰ γιὰ τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ: α) *Λόγος διαλαμβάνων τὰ περὶ τῆς συστάσεως τοῦ σεβασμίου οἴκου τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου τῆς ἀειζώου πηγῆς· ἔτι δὲ καὶ περὶ τῶν ἐν αὐτῷ τελεσθέντων ὑπερφυῶς θαυμάτων κατὰ μέρος διήγησις, ἀφ' οὗ συνέστη μέχρι τῆς σήμερον*⁶⁸⁷ καὶ β) *Ἀκολουθία εἰς τὴν Ὑπεραγίαν κυρίαν καὶ Δέσποιναν Θεοτόκον, τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν*⁶⁸⁸.

Πρέπει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι μέχρι τότε (ἡ ἴδρυση τοῦ ναοῦ, ὅπως ἦδη ἀναφέρθηκε, ἀποδίδεται στὸν Ἰουστινιανὸ ἢ στὸν Λέοντα Α΄) ἡ ἐπωνυμία τοῦ μνημείου ἦταν «ναὸς τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ πηγῇ» ἢ «τῆς Θεοτόκου τῆς Πηγῆς»⁶⁸⁹ καὶ μόνο ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. προστίθεται ὁ ἐπιθετικὸς προσδιορισμὸς «Ζωοδόχος»⁶⁹⁰. Ἡ καταγωγή τοῦ ἐπιθέτου προέρχεται ἀπὸ παλαιότερα ὑμνολογικὰ κείμενα ἀναφερόμενα στὴν Παναγία⁶⁹¹, ἀλλὰ ἡ χρή-

stantinople, *EO* 3 (1899), 223-228, 295-300. EBERSOLT, *Sanctuaires*, 61-65. ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*. JANIN, *La géographie*, 223-228. ΘΗΕ 3, στ. 573-576· 5, στ. 1242-1244. *ODB*, 3, 1616.

⁶⁸⁶ ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΚΑΛΛΙΣΤΟΥ ΤΟΥ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἐκκλησιαστικῆς Ἱστορίας βιβλία ΙΗ΄*, PG 145, 146, 147. Στὸν τόμο 147, στ. 72-77, ὁ συγγραφεὺς ἀναφέρεται στὴν ἴδρυση τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου «ἐν τῇ Πηγῇ», τὴν ὅποια ἀποδίδει στὸν Λέοντα Α΄ (457-474 μ.Χ.).

⁶⁸⁷ Τὸ ἔργο ἔχει ἐντοπιστεῖ σὲ τρία χειρόγραφα ποὺ βρίσκονται στὶς Βιβλιοθήκες τῆς Βιέννης, τοῦ Βατικανοῦ καὶ τῆς Λειψίας, βλ. ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 14. Ἀπὸ τὸν κώδικα 103 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης προέρχεται τὸ κείμενο ποὺ ἔχει ἐκδοθεῖ: ΑΜΒΡΟΣΙΟΥ ΠΑΜΠΕΡΕΣΣ, *Νικηφόρου Καλλίστου τοῦ Ξανθοπούλου περὶ συστάσεως τοῦ σεβασμίου οἴκου τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Ζωοδόχου Πηγῆς καὶ τῶν ἐν αὐτῷ ὑπερφυῶς τελεσθέντων θαυμάτων*, Λειψία 1802.

⁶⁸⁸ Ἡ Ἀκολουθία αὐτὴ διαβάζεται μέχρι σήμερα τὴν ἡμέρα τῆς ἐορτῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου, καὶ περιλαμβάνεται σὲ ὅλα τὰ Πεντηκοστάρια τῆς ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Πρβλ. *Πεντηκοστάριον*, 15-21.

⁶⁸⁹ ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 20-21.

⁶⁹⁰ Ὁ Ἰωάννης Κουκουζέλης (γεννήθηκε στὰ τέλη τοῦ 13ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ. καὶ πέθανε πρὶν ἀπὸ τὸ 1341) μελοποίησε δύο ποιήματα πιθανῶς γραμμένα ἀπὸ τὸν Ξανθόπουλο γιὰ τὴν ἐορτὴ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τὴν Παρασκευὴ τοῦ Πάσχα, τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ ὅποια ἀρχίζει «Τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν»· βλ. ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ, Ἰωάννης Κουκουζέλης, 11-12, 41. Σὲ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀνδρονίκου Γ΄, τοῦ 1329, ἀναφέρεται μονὴ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς μέσα στὴν Κωνσταντινούπολη, ἡ ὅποια ὁμως πρέπει νὰ διαχωριστεῖ ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη μεγάλη μονὴ ποὺ βρισκόταν, ὅπως ἀναφέρθηκε, ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη, βλ. *Actes de Lavra*, III, 9-11. Ὁ Ἰωάννης ΣΤ΄ Καντακουζηνὸς στὴν *Ἱστορία* του ἀναφέρεται στὸν ναὸ ὡς ἐξῆς: *τοῦ πρὸ τῆς πόλεως τεμένους τῆς ἀεννάου πηγῆς· τῶν ἱερῶν ὑδάτων τῶν ἐκ τῆς ἀεννάου καὶ σωτηρίου πηγῆς τῆς θεομήτορος ἐκβρυζόντων· πρὸς τὸ τῆς θεομήτορος τεμένει, ὃ πηγὴ τέ ἐστι παντοίων ἰαμάτων καὶ καλεῖται...*, καὶ τέλος *τῆ παναγίῳ μητρὶ τοῦ θεοῦ τῆ ζωοδόχῳ πηγῇ τῇ μᾶλλον ἰάματα ἢνάματα βρουόση*. ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΝΤΑΚΟΥΖΗΝΟΥ, *Ἱστορίαι*, ἔκδ. Bonn, I, 427, 409· III, 300· I, 426 ἀντίστοιχα.

⁶⁹¹ Βλ. ΙΩΣΗΦ ΤΟΥ ΥΜΝΟΓΡΑΦΟΥ (9ος αἰ.), Προεόρτιος Κανὼν τῆς 20ης Δεκεμβρίου: «Τὴν Ζωοδόχον Πη-

ση του για την έπωνυμία του συγκεκριμένου μνημείου γίνεται γνωστή από τα έργα του Ξανθοπούλου και ιδιαίτερα από την παραπάνω αναφερόμενη *Άκολουθία*.

Ένα άλλο γεγονός που τοποθετείται στην ίδια εποχή (άρχες 14ου αι.) είναι η καθιέρωση της Παρασκευής της Διακαινησίμου ως ημέρας έορτης της Ζωοδόχου Πηγής⁶⁹², ενώ παλαιότερα η Θεοτόκος της Πηγής έορταζόταν την Πέμπτη της Αναλήψεως με μεγάλη λαμπρότητα και με την παρουσία του αυτοκράτορος, όπως μας πληροφορεί ο Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος⁶⁹³. Στον κώδικα 103 της Έθνικης Βιβλιοθήκης της Βιέννης⁶⁹⁴, που περιλαμβάνει έργα του Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου, τα περισσότερα σχετικά με τη Ζωοδόχο Πηγή, υπάρχει συνοπτική διήγηση για την ίδρυση, τις προσθήκες και τα θαύματα του ναού, ή όποια αρχίζει ως εξής: *Τῆ Παρασκευῆ τῆς Διακαινησίμου τὰ ἐγκαίνια ἐορτάζομεν τοῦ ναοῦ τῆς Ὑπεραγίας ἡμῶν Δεσποίνης καὶ Θεομήτορος τῆς ζωηφόρου Πηγῆς· ἔτι καὶ μνεῖαν ποιούμεθα τῶν ἐν τούτῳ τελεσθέντων ὑπερφυῶς θαυμάτων παρὰ τῆς Θεομήτορος*⁶⁹⁵. Τὰ ἐγκαίνια αὐτὰ πρέπει, κατὰ τὴ γνώμη μου, νὰ συνδέονται μετὰ τὴν ἐπὶ Ἀνδρονίκου Β΄ ἐπαναφορὰ τῆς ὀρθόδοξης λατρείας στὸν ναό, ἐφόσον, όπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Ξανθόπουλος, κατὰ τὴν περίοδο

γὴν τὴν ἀένναον... τὴν Θεοτόκον οἱ πιστοὶ μεγαλύνωμεν», *Μηναῖον Δεκεμβρίου*, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1962, 148. Παρόμοια εἶναι καὶ ἡ ὠδὴ τοῦ Κλήμεντος, ἢ ὁποῖα ψάλλεται στὶς 30 Μαρτίου, βλ. *Μηναῖον Μαρτίου*, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1970, 121. Κρίνεται σκόπιμο νὰ παρατεθοῦν οἱ ἀπόψεις πού διατυπώνει ὁ Ἀδ. Ἀδαμαντίου: «Πᾶν ἐπίθετον λειτουργικῆς συμβολικῆς ἐννοίας ἀποδιδόμενον εἰς τὴν Θεοτόκον, ἐγέννησεν καὶ τὸν ἀντίστοιχόν του εἰκονογραφικὸν τύπον. Πᾶν τὸ συμβολίζον τὸ ὑπὸ προφητῶν προφητευθέν, ἀκόμη συχνότερον τὸ ὑπὸ μελωδῶν ὕμνηθὲν ἀπετυπώθη καὶ εἰς παραστάσεις αὐτῆς», ἈΔ. ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ, Ἀγνεῖας πείρα, *Λαογραφία* 2 (1910), 533. Ὁ ἴδιος μελετητὴς συγκρίνει τὴν παράσταση τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς στὸ Ἀφεντικό μετὰ τὴν παράσταση τῆς Θεοτόκου Χώρας τοῦ Ἀχωρήτου στὴ μονὴ τῆς Χώρας –βρίσκεται στὸ τύμπανο πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ θύρα τοῦ ἐξωνάρθηκα– καὶ ὑποστηρίζει ὅτι οἱ στίχοι τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου: «Χαῖρε θεοῦ ἀχωρήτου χώρα», «χαῖρε τοῦ ζῶντος ὕδατος πηγὴ ἀκένωτος, Δέσποινα» ἐπέδρασαν στὴν ἐμπνευση τῶν ἀντίστοιχων εἰκονογραφικῶν τύπων, στὸ ἴδιο 529-537. Γιὰ τὴν παράσταση στὴ μονὴ τῆς Χώρας, βλ. UNDERWOOD, *Kariye Djami*, 2, πίν. 20-21. Ἐπίσης, OUSTERHOUT, *The Virgin of the Chora*, 97.

⁶⁹² ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγή*, 143.

⁶⁹³ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΣ, *Περὶ βασιλείου τάξεως*, I, 18, ἔκδ. Bonn, 108-114. ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγή*, 144-148.

⁶⁹⁴ Ἐκτενὴς περιγραφή τοῦ κώδικα ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν P. LAMBECIUS, *Commentarionum de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi*, Vienna 1782, 118-132. Βλ. ἐπίσης ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγή*, 14. HUNGER, *Katalog*, 103-104.

⁶⁹⁵ Ἡ παράγραφος αὐτὴ μαζί μετὰ τὴ διήγηση περιλαμβάνονται στὴν Ἀκολουθία τῆς Παρασκευῆς τῆς Διακαινησίμου πού περιέχεται στὸ Πεντηκοστάριον, βλ. *Πεντηκοστάριον*, 19.

τῆς λατινοκρατίας ὁ ναὸς εἶχε περιέλθει στὸ λατινικὸ δόγμα, ὁπότε εἶχαν σταματήσει τὰ θαύματα τῆς Πηγῆς, τὰ ὁποῖα ἄρχισαν πάλι μὲ τὴ δύναμη τῆς «εὐσεβείας» τοῦ Ἀνδρονίκου⁶⁹⁶.

Στὴν ἴδια ἐποχὴ τοποθετοῦνται καὶ τὰ ἐπιγράμματα τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ, ποὺ ἀναφέρονται σὲ ἀπεικονίσεις τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Ἡ Α.-Μ. Talbot, στὸ εἰσαγωγικὸ μέρος τῆς μελέτης της γιὰ τὰ παραπάνω ἐπιγράμματα⁶⁹⁷, σημειώνει ὅτι ἡ συγγραφὴ τοῦ πρώτου ἀπὸ τὰ ἀναφερθέντα ἔργα τοῦ Ξανθοπούλου (*Λόγος διαλαμβάνων...*) πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στὸ 1306 καὶ τὸ 1320⁶⁹⁸. Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ διάστημα ἢ ἴσως καὶ παλαιότερα, ὅπωςδήποτε ὁμως πρὶν ἀπὸ τὸν *Λόγο*, γράφεται ἡ *Ἀκολουθία*, πιθανῶς γιὰ τὰ ἐγκαίνια τῆς νεοσυσταθείσας ἐορτῆς τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου. Ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ ὅσα ἐκτέθηκαν, στὸν πρώιμο 14ο αἰ. παρατηρεῖται μιὰ συντονισμένη προσπάθεια προβολῆς τοῦ ἀγιάσματος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Μέσα σὲ λίγα χρόνια ἢ φήμη του ἐξαπλώνεται σὲ ὁλόκληρη τὴν αὐτοκρατορία, ὅπως γίνεται φανερὸ στὴν περιγραφὴ τῶν θαυμάτων ἀπὸ τὸν Ξανθόπουλο⁶⁹⁹.

⁶⁹⁶ *Τούτου δὴ γεγονότος καὶ τῆς εὐσεβείας λαμπρὸν διαλαμπιάσης ἀπανταχοῦ, τὰ τῆς Θεομήτορος ὠδίνειν πάλιν ἄρχεται θαύματα καὶ γίνεται βασιλεὺς τῆ πηγῆ ἐλισσαῖος ἄλλος, οὐχ ἄλατι γόνιμον τὸ ὕδωρ ἐγκαθιστῶν, ἀλλ' εὐσεβεία μᾶλλον, ὅπως γράφει ὁ Ξανθόπουλος (Περὶ συστάσεως, 65). Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Ἀνδρόνικος Β', σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν φιλενωτικὸ πατέρα του Μιχαὴλ Η', ἐδειξε ἰδιαίτερη προσήλωσις στὴν Ὀρθοδοξία καὶ προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο νὰ ἐπιβάλλει τὴν ὀρθόδοξη λατρεία σὲ ὅλη τὴν αὐτοκρατορία. Λιγότερο ἴσως γνωστὴ εἶναι ἡ ἰδιαίτερη εὐλάβεια τοῦ αὐτοκράτορος πρὸς τὴ Θεοτόκο καὶ ἡ καθιέρωση, μὲ εἰδικὸ νόμο, ἐνὸς ὁλόκληρου μήνα, τοῦ Αὐγούστου, πρὸς τιμὴν τῆς Παναγίας, στὴν ὁποία ἀποδίδει ὅλα τὰ ἀγαθὰ τῆς βασιλείας του: *Ἐμεγάλυνας ἡμᾶς καὶ εἰς θρόνον τοῦτον, καὶ μοῖραν ταύτην τὴν ὑψηλὴν ἐνεβίβασας*, PG 161, στ. 1102. Βλ. καὶ V. GRUMEL, *Le mois de Marie des Byzantins*, EO 31 (1932), 257-269.*

⁶⁹⁷ TALBOT, *Epigrams*, 135-138.

⁶⁹⁸ Στὸ ἴδιο, 136, σημ. 3. Σὲ νεότερη μελέτῃ της ἡ Talbot μεταφέρει στὸ 1308 τὴ χρονολογία *ante quem* γιὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου, TALBOT, *Two Accounts of Miracles*, 615 σημ. 52.

⁶⁹⁹ Στὸ ἔργο τοῦ Ξανθοπούλου, *Περὶ συστάσεως*, 66-94, ἀριθμοῦνται ἐξήντα τρία θαύματα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ σαράντα ὀκτὼ ἀναφέρονται ὡς πραγματοποιηθέντα στοὺς πρὸ τῆς φραγκοκρατίας χρόνους καὶ μόνο ἀπὸ τὸ 49ο καὶ μετὰ ἐξιστοροῦνται τὰ θαύματα ποὺ εἶναι σύγχρονα τοῦ συγγραφέα. Ἐπισημαίνεται ὅτι ὑπάρχει παλαιότερη διήγησις γιὰ τὸν ναὸ καὶ τὰ θαύματα τῆς Θεοτόκου «ἐν τῇ πηγῇ» ἀπὸ ἀνώνυμο συγγραφέα τῶν πρὸ τῆς φραγκοκρατίας χρόνων, βλ. *Acta Sanctorum, Novembris*, III, 878-889. Ἡ διήγησις αὐτὴ σταματᾷ στὸ 48ο θαῦμα καὶ τελειώνει μὲ ἔπαινο τοῦ ἀγιάσματος καὶ ὕμνο πρὸς τὴ Θεοτόκο. Στὸ κείμενο αὐτὸ, πιθανότατα, βασίστηκε ὁ Ξανθόπουλος γιὰ τὴ διήγησή του, πρόσθεσε τὰ κατὰ τὴν ἐποχὴ του συμβαίνοντα καὶ ἐπαύξησε τὸν ἐπίλογο, βλ. ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγὴ*, 197-213. Βλ. ἐπίσης TALBOT, *Two Accounts of Miracles*, 607-609, ὅπου ὑποστηρίζεται ὅτι ἡ παλαιότερη διήγησις ἔχει γραφεῖ τὸν 10ο αἰ. καὶ συγκεκριμένα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 945 καὶ 963.

Στην ἐξιστόρηση τῶν θαυμάτων, ὡς 60ὸ θαῦμα καταγράφεται ἓνα γεγονός πού συνέβη κατὰ τὸ εἰκοστὸ ἕκτο ἔτος τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρονίκου Β', τὸ ὁποῖο ἀντιστοιχεῖ στὸ ἔτος 1306⁷⁰⁰: ἐξαιτίας τῆς μεγάλης κοσμοσυρροῆς στὸ ἀγίασμα, ἔπεσε ἓνας κίονας πού συγκρατοῦσε τὸ κλιμακοστάσιο, διαλύθηκε ἡ μαρμάρινη κατασκευὴ τῆς Πηγῆς καί, παρὰ ταῦτα, μὲ τὴ θαυμαστὴ ἐπέμβαση τῆς Παναγίας κανένας ἀπὸ τοὺς παρευρισκομένους δὲν ἔπαθε τίποτε. Εἶναι λογικὸ νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι, μετὰ τὸ γεγονός αὐτό, ἐπισκευάστηκε ὁ ναὸς καὶ πιθανότατα τότε διακοσμήθηκε ὁ θόλος τοῦ ἀγιάσματος μὲ τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση πού περιγράφει ὁ Ξανθόπουλος (βλ. σελ. 48).

Ἀκριβῶς σὲ αὐτὰ τὰ χρόνια ἐμφανίζονται καὶ οἱ πρῶτες ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας Ζωοδόχου Πηγῆς. Ὅπως ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει, ἡ παλαιότερη σωζόμενη παράσταση, πού φέρει μάλιστα καὶ τὴν ἐπιγραφή: ΖΩΟΔΟΧΟΣ, εἶναι αὐτὴ τοῦ Ἀφεντικοῦ. Εἶναι γνωστὴ ἡ σχέση τοῦ Ἀνδρονίκου Β' μὲ τὸ μνημεῖο, καθὼς κατὰ τὸ διάστημα τῆς βασιλείας του ἐκδόθηκαν τουλάχιστον τέσσερα χρυσόβουλλα ὑπὲρ τῆς μονῆς τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου καὶ μάλιστα στὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτὰ (1312/3) ἀναφέρεται ἡ πρὸς αὐτὸν ἀφοσίωση τοῦ ἰδρυτοῦ καὶ ἡγουμένου τῆς μονῆς Παχωμίου (*εὐνοια γὰρ εἰλικρινῆς ἐνταῦθα πρὸς τὴν ἡμετέραν βασιλείαν εὐρηται*)⁷⁰¹. Μπορεῖ λοιπὸν νὰ διατυπωθεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ὁ Παχώμιος τοποθέτησε τὸν νέο εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας σὲ καίρια θέση τοῦ μνημείου, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου, θέλοντας νὰ τιμήσει τὸν πρόσφατα ἀνασυσταθέντα ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς.

Στὴ συνέχεια παρατίθενται στοιχεῖα πού τεκμηριώνουν τὸ γεγονός ὅτι, ὄχι μόνο ἡ συγκεκριμένη παράσταση, ἀλλὰ ὅλο τὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα ἀποσκοποῦσε νὰ τιμήσει τὴ Θεοτόκο Ζωοδόχο Πηγῆ.

Στὸ ἔργο τοῦ Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου, ὅπου ἐξιστορεῖται ἡ ἴδρυση τοῦ ναοῦ καὶ τὰ θαύματα τοῦ ἀγιάσματος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (*Λόγος διαλαμβάνων...*), ἀναφέρονται συχνὰ θαύματα ἰάσεως ἀσθενῶν μὲ παθήσεις παρόμοιες μὲ αὐτὲς πού θεραπεύει ὁ Χριστὸς στὰ εἰκονιζόμενα θαύματα στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ. Ὅρισμένες φορὲς μάλιστα γίνεται καὶ μνεῖα τῶν συγκεκριμένων θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ. Ἔτσι, στὸ 1ο θαῦμα πού παραθέτει ὁ Ξανθόπουλος καὶ ἀναφέρεται στὴν ἴαση τυφλοῦ, γίνεται σύγκριση μὲ τὴ θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ⁷⁰². Στὸ 4ο καὶ τὸ 6ο θαῦμα, πού ἀφοροῦν σὲ ἰάσεις γυναικῶν ἀπὸ αἰμόρροια, γίνεται μνεῖα τῆς

⁷⁰⁰ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως*, 85-86.

⁷⁰¹ MILLET, *Inscriptions*, 102. Βλ. καὶ παραπάνω, σ. 23.

⁷⁰² ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως*, 10.

θεραπείας τῆς αἱμορροῦσης ἀπὸ τὸν Χριστό⁷⁰³. Τὰ θαύματα 7ο, 20ό, 22ο, 28ο καὶ 29ο ἀναφέρονται σὲ ἀσθενεῖς μὲ ὑψηλὸ πυρετὸ πού θεραπεύτηκαν μὲ τὴ χάρι τῆς ἀγίαςματος τῆς Πηγῆς⁷⁰⁴. Στὸ 57ο θαῦμα ἐξιστορεῖται ἡ θεραπεία τοῦ βαράγγου Ἰωάννη Ροδέλφου, ὁ ὁποῖος ἔπασχε ἀπὸ τὴ νόσο τοῦ ὕδρωπος⁷⁰⁵, καὶ στὸ 61ο ἀναφέρεται θεραπεία «πολυχρονίου παραλύσεως»⁷⁰⁶. Μετὰ τὸ τελευταῖο 63ο θαῦμα, ὁ Ξανθόπουλος ἐπιχειρεῖ σύγκριση τοῦ ὕδατος τῆς πηγῆς μὲ ἄλλα ὕδατα, γνωστὰ γιὰ τὴν ψυχρότητα καὶ τὴ διαύγειά τους, καὶ καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ ἀγίασμα τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς εἶναι ἀνώτερο ὄλων: *τῶν ἄλλων ἀπάντων ὑπερηκόντισεν, ὕδωρ τὸ τῆς πηγῆς*. Συγκρίνει λοιπὸν τὸ ὕδωρ τῆς πηγῆς μὲ τὴν πηγὴ τοῦ παραδείσου καὶ τὸ ὕδωρ «ἐκ πέτρας» τοῦ Μωυσῆ μὲ τὸ ὕδωρ τοῦ Σιλωάμ, μὲ τὸ φρέαρ τῆς Σαμαρείτιδος καὶ μὲ τὴν προβατικὴ κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδᾶ⁷⁰⁷.

Ἀνάλογες ἀναφορές, σχετικὲς μὲ τὰ θαύματα πού εἰκονίζονται στὸ Ἀφεντικό, βρίσκονται καὶ στὸ ἄλλο ἔργο τοῦ Ξανθοπούλου, τὴν Ἀκολουθία γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Στὴν Ἀκολουθία αὐτή, ἡ ὁποία περιλαμβάνεται σὲ ὅλα τὰ Πεντηκοστάρια τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας καὶ διαβάζεται ἕως σήμερα τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου, περιέχεται κανὼν τῆς Θεοτόκου μὲ τὴν ἀκροστιχίδα: *Νικηφόρου Καλλίστου τοῦ Ξανθοπούλου*⁷⁰⁸. Στὸν στίχον τοῦ κανόνος διαβάζουμε: *ἰστόρησε πόκος τὸ Μάννα καὶ Σιλωάμ καὶ ἡ πέτρα πηγάζουσα, Σολομῶντος ἡ στοὰ τὴν χάριν σου, τὰ Ἰορδάνεια νάματα καὶ ἡ πηγὴ Σαμαρείτιδος. Σὲ ἄλλο στίχο: Τὰ πάθη μου Κόρη ἰάσαις, τῆς αἱμορροίας πηγὴν ἢ ξηράνασα, καὶ τὸ ρῆγος, τῆς φλογὸς τὴν ἀναψιν* (δηλ. πυρετό). Καὶ παρακάτω: *Θεῖον ἢ Πηγὴ καὶ σεβάσμιον ὕδωρ, προρρέει σου Παρθένε· ὕδρωπικῶν γὰρ τὸ ρεῦμα ἀναχαιτίζει σφοδρῶς...*

Τὰ παραπάνω χωρία ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ξανθοπούλου συνδέουν τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ Ἀφεντικοῦ μὲ τὸ ἀγίασμα τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς: ἢ Σαμαρεῖτις, ὁ ἐκ γενετῆς τυφλὸς στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ, ὁ παραλυτικὸς στὴ στοὰ τῆς Βηθεσδᾶ ἀναφέρονται, ὅπως εἶδαμε, σὲ σχέση μὲ τὸ ὕδωρ τῆς Πηγῆς. Παρόμοια ἀναφορὰ γίνεται καὶ στὴν αἱμορροῦσα, ἐνῶ ἐξιστοροῦνται ἰάσεις ὕδρωπικῶν καὶ ἀσθενῶν μὲ ὑψηλὸ πυρετὸ (πρβλ. τὴν ἴαση τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου). Ἔτσι, ἀπὸ τὶς ἑννέα σκηνὲς πού εἰκονίζονται στὸν νάρθηκα οἱ ἕξι μποροῦν νὰ συνδεθοῦν μὲ τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ. Σὲ αὐτὴ

⁷⁰³ Στὸ ἴδιο, 18, 21-22.

⁷⁰⁴ Στὸ ἴδιο, 22-23, 43, 44, 49.

⁷⁰⁵ Στὸ ἴδιο, 78-82.

⁷⁰⁶ Στὸ ἴδιο, 87.

⁷⁰⁷ Στὸ ἴδιο, 94-96.

⁷⁰⁸ *Πεντηκοστάριον*, 17-20.

τῆ συλλογιστικῆ δὲν περιλαμβάνονται τὸ θαῦμα στὴν Κανά, ὁ Ἰησοῦς Δωδεκαετής καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος. Ἡ σχέση τῶν δύο τελευταίων μὲ τὴ Ζωοδόχου Πηγὴ θὰ ἐξεταστῆ στὸ τέλος τοῦ κεφαλαίου.

Ὡς πρὸς τὸ θαῦμα στὴν Κανά, ἤδη ἀναφέρθηκε (σελ. 153-154) ὅτι συνδέεται μὲ τὴ Σαμαρείτιδα, τὴν κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδᾶ καὶ τὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλῳάμ, στὰ ὁποῖα, ὅπως ἀναλύθηκε, ἔχουν ἀποδοθεῖ συμβολικοὶ ἐννοιολογικοὶ συσχετισμοὶ μὲ τὸ Μυστήριον τοῦ Βαπτίσματος⁷⁰⁹. Ὅπως ὁμως ὑποστηρίζει ὁ Millet σὲ μιὰ διεξοδική μελέτη του γιὰ τὴ φιάλη τῆς Μεγίστης Λαύρας, τὸ Βάπτισμα συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸν ἁγιασμὸ τῶν ὑδάτων⁷¹⁰. Ὁ σοφὸς μελετητὴς ἔχει συγκεντρώσει κείμενα σχετικὰ μὲ τὴ λειτουργικὴ χρῆση τῆς φιάλης καὶ συμπεραίνει ὅτι Βάπτισμα καὶ Ἁγιασμὸς εἶναι γιὰ τοὺς Βυζαντινοὺς δύο ἀκολουθίες παρόμοιες, μὲ κοινὲς εὐχὲς καὶ κοινὲς ὀνομασίες⁷¹¹. Ὀνομάζουν καὶ τὶς δύο ἐξίσου *βαπτίσματα* καὶ *φωτίσματα*, *φωτιζομένους* τοὺς νεοφώτιστους ἀλλὰ καὶ τοὺς πιστοὺς ποὺ δέχονται τὸν ἁγιασμό, ἐνῶ τὸ σκεῦος ποὺ χρησιμοποιεῖται καὶ γιὰ τὶς δύο ἀκολουθίες ὀνομάζεται ἀδιακρίτως *βαπτιστήριον*, *φωτιστήριον* ἢ *κολυμβήθρα*. Ἡ σύνδεση αὐτὴ τῶν δύο τελετουργιῶν βασίζεται στὴν ἐννοια τοῦ ἐξαγνισμοῦ καὶ τῆς προστασίας ἀπὸ κακῶ, ποὺ ἀποτελοῦν τὶς χαρακτηριστικὲς ιδιότητες τοῦ Βαπτίσματος καὶ ἀνανεώνονται μὲ τὸν ἁγιασμό. Ὅπως ἐξᾴλλου εἶναι γνωστὸ, τὴν ἴδια ἡμέρα, τὴν 8ῃ Ἰανουαρίου, ἐορτάζεται ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν μέχρι σήμερον ἡ Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ (τὰ ἅγια Θεοφάνεια) καὶ στὴ συνέχεια τελεῖται ἐξῶ ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν «ἐν τῇ βρύσει ἢ ἐν τῇ πηγῇ τοῦ ὕδατος» ὁ μέγας ἁγιασμὸς τῶν ὑδάτων⁷¹².

Σύμφωνα ὁμως μὲ ἓνα εὐχολόγιο τοῦ ἔτους 1027, ἁγιασμὸς ἐτελεῖτο καὶ ἄλλες ἡμέρες τοῦ χρόνου, Κυριακὲς ἢ ἐορτὲς μέσα στὴν ἐκκλησίαν καὶ κυρίως στὸν νάρθηκα: *Ἐτέρα ἀκολουθία καὶ τάξις ἁγιασμοῦ, γινομένη εἰς διαφόρους ἐκκλησίας ταῖς κυριακαῖς καὶ ἐορταῖς ἐν τῷ νάρθηκι ἢ καὶ ἐτέρῳ μέρει τῆς ἐκκλησίας, φιάλης οὐσης ἢ λεκανίου*⁷¹³.

Ἡ πληροφορία αὐτὴ σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὸ θέμα μας καὶ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ γίνουν ὀρισμέναι διαπιστώσεις. Πράγματι, στοιχεῖα ποὺ ἀποδεικνύουν τὴν τέλεση τοῦ

⁷⁰⁹ Τὸ θαῦμα στὴν Κανά φαίνεται ὅτι σχετιζόταν μὲ τὸν ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, καθὼς στὸ Τυπικὸ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας ἀναφέρεται ὅτι τὴν 8ῃ Ἰανουαρίου ἐορτάζεται *καὶ συναξὶς τοῦ ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας <γενομένου θαύματος> καὶ τῆς ἀχράντου δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου ἐν τῇ Πηγῇ*. *Synaxarium CP*, 380. Ὁ Janin, βασιζόμενος σὲ αὐτὴ τὴν ἀναφορά, σημειώνει ὅτι τὸ θαῦμα στὴν Κανά ἐορταζόταν τὴν 8ῃ Ἰανουαρίου στὸν ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (JANIN, *La géographie*, 227).

⁷¹⁰ MILLET, Phiale, 109-123.

⁷¹¹ Στὸ ἴδιο, 110-112.

⁷¹² *Μηναῖον Ἰανουαρίου*, 144, 149.

⁷¹³ DMITRIEVSKIJ, *Εὐχολόγια*, 1051.

ἀγιασμοῦ στὸν νάρθηκα ἔχουν ἐπισημανθεῖ σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα. Ὁ Α. Ξυγγόπουλος, σὲ μιὰ μελέτη του γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων στὴ Θεσσαλονίκη, σημειώνει ὅτι ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἰκονίζεται σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νάρθηκα, χωρὶς ἄμεση σύνδεση μὲ τὸν ὑπόλοιπο διάκοσμο, εἶναι τεκμήριο γιὰ τὴν τέλεση τοῦ ἀγιασμοῦ στὸν χώρο τοῦ νάρθηκα, καθὼς σὲ πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ σώζεται μπροστὰ ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Βαπτίσεως φιάλη ἀγιασμοῦ⁷¹⁴. Ὡς παραδείγματα ἀναφέρει τὶς παραστάσεις τῆς Βαπτίσεως ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ λεκάνη ἀγιασμοῦ στοὺς ναοὺς τοῦ Ἁγίου Πέτρου στὰ Καλύβια Κουβαρᾶ⁷¹⁵, στὴν Gračanica⁷¹⁶, στὸ παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στὸν Μυστρᾶ⁷¹⁷, καθὼς καὶ στὰ μεταβυζαντινὰ καθολικὰ τῆς μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων καὶ τῆς μονῆς Δοχειαρίου⁷¹⁸, ὅπως καὶ στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ μονὴ Ἁγίου Παύλου στὸ Ἅγιον Ὄρος⁷¹⁹, συμπεραίνοντας ὅτι καὶ ἡ ἀπολεσθεῖσα τοιχογραφία τῆς Βαπτίσεως, ποὺ βρισκόταν στὴ βόρεια παραστάδα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων, ἀνήκε στὴν ἴδια κατηγορία. Σὲ ἄλλη μελέτη του ὁ ἴδιος ἐρευνητὴς προσθέτει δύο ἀκόμη μνημεῖα μὲ παράσταση τῆς Βαπτίσεως μέσα σὲ κόγχη τοῦ νάρθηκα: στὸν ἐσωνάρθηκα τῆς μονῆς Τιμίου Προδρόμου Σερρῶν ἡ Βάπτισις εἰκονίζεται στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, δεξιὰ τῆς θύρας εἰσόδου στὸν ναό, καὶ στὸν νάρθηκα τοῦ ναῖσκου τοῦ Προδρόμου στὰ Σέρβια ἡ Βάπτισις παριστάνεται ἐπίσης στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο, ἀριστερὰ τῆς εἰσόδου στὸν ναό⁷²⁰.

⁷¹⁴ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκέων, 2-3.

⁷¹⁵ Ἡ Βάπτισις εἰκονίζεται μέσα σὲ κόγχη στὸ βόρειο τμήμα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα, κοντὰ σὲ λεκάνη ἀγιασμοῦ ἐντοιχισμένη στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ βόρειου τοίχου, βλ. COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Saint-Pierre*, 59-60. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος, 180 καὶ εἰκ. 6.

⁷¹⁶ Ἡ παράσταση τῆς Βαπτίσεως στὴν Gračanica βρίσκεται στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ἐξωνάρθηκα καὶ κατὰ τὸν Ἰβηρὸν ζωγραφίστηκε πρὸς τὸ τέλος τοῦ 14ου αἰ., μπροστὰ τῆς δὲ εἶχε τοποθετηθεῖ ὡς «κολυμβήθρα» ρωμαϊκὴ ἐπιτύμβια στήλη σὲ δευτέρη χρῆση, ČURČIĆ, *Baptismal Font of Gračanica*, 313-314, 319-320. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ τοποθέτηση μαρμάρινων ἢ λίθινων λεκανῶν μπροστὰ ἀπὸ παραστάσεις τοῦ γενεαλογικοῦ δέντρου τῶν σέρβων ἡγεμόνων στοὺς νάρθηκες μνημείων τῆς Σερβίας, τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ. Ὁ Ἰβηρὸς ἀναφέρει τὴν ἀρχικὴ «κολυμβήθρα» στὸν ἐσωνάρθηκα τῆς Gračanica, παρόμοιες δὲ στὴ Studenica, στὸ Peć καὶ στὴν Dečani (στὸ ἴδιο, 316-318, εἰκ. 13).

⁷¹⁷ Στὸν δυτικὸ τοῖχο κοντὰ στὴ βορειοδυτικὴ γωνία ἀνοίγεται κόγχη ὅπου εἰκονίζεται ἡ Βάπτισις καὶ κάτω ἀπὸ αὐτὴ διευρύνεται τὸ ἄνοιγμα καὶ διαμορφώνεται κτιστὴ λεκάνη, ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ἀνασκαφὴ παρεκκλησίων τοῦ Μυστρᾶ, *ΠΑΕ* 1952, 501. Σὲ ἄλλο παρεκκλήσιο τοῦ Μυστρᾶ, κοντὰ στὴν πύλη τῆς Μαρμάρας, ὑπῆρχε ἐντοιχισμένο ἀγγεῖο μέσα σὲ κόγχη ἀνοιγμένη στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ βόρειου τοίχου, στὸ ἴδιο, 501, σημ. 1 καὶ εἰκ. 1.

⁷¹⁸ MILLET, *Athos*, πίν. 241.1.

⁷¹⁹ Στὸ ἴδιο, πίν. 190.1. CHATZIDAKIS, *Le peintre Antoine*, 85.

⁷²⁰ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου*, 59-61. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 95.

Νεότεροι μελετητές⁷²¹ παραθέτουν και άλλα μνημεία που ανήκουν στην ίδια ομάδα: τὸν Ἅγιο Στέφανο⁷²², τὸν Ἅγιο Νικόλαο Κασνίτζη⁷²³ καὶ τὴ Μαυριώτισσα⁷²⁴ στὴν Καστοριά, στὰ ὁποῖα ἡ παράσταση τῆς Βαπτίσεως στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νάρθηκα δὲν συνδέεται μὲ τὸ ὑπόλοιπο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, καθὼς καὶ τὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, ὅπου ὁμοῦς ἡ Βάπτιση εἰκονίζεται στὸ νότιο τόξο τοῦ νάρθηκα μαζί μὲ θαύματα τοῦ Χριστοῦ⁷²⁵. Στὸν κατάλογο προστίθεται καὶ ὁ ναὸς τῶν Ἀρχαγγέλων στὸ Lesnovo, ὁ ναὸς τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς στὴ Βέροια καὶ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Βλατάδων στὴ Θεσσαλονίκη, στὸν νάρθηκα τῶν ὁποίων ὑπάρχει μεγάλη λεκάνη ἁγιασμοῦ μπροστὰ ἀπὸ παράσταση τῆς Βαπτίσεως⁷²⁶.

Ἀπὸ τὰ μνημεία που προαναφέρθηκαν, σημειώνουμε ἰδιαίτερα τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν ἀγιορειτικὴ μονὴ τοῦ Ἁγίου Παύλου, ὅπου ἡ Βάπτιση εἰκονίζεται σὲ κόγχη τοῦ βόρειου τμήματος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ νάρθηκα (ἀκριβῶς δίπλα στὴ θύρα εἰσόδου πρὸς τὸν ναό), ἐνῶ στὴν ἀντίστοιχη νότια κόγχη παριστάνεται ἡ Παναγία Ζωοδόχος Πηγὴ⁷²⁷. Ἡ ἀπεικόνιση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴ Βάπτιση, μπροστὰ ἀπὸ τὴν ὁποία ὑπάρχει λεκάνη ἁγιασμοῦ, ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ ἡ Ζωοδόχος Πηγὴ συνδέεται μὲ τὴν τέλεση τοῦ ἁγιασμοῦ. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἶναι ἔργο τοῦ μοναχοῦ Ἀντωνίου, τοῦ ἔτους 1552, καὶ κατὰ τὸν Μ. Χατζηδάκη ἀνήκουν στὴ συντηρητικὴ παράδοση που συνεχίζει νὰ χρησιμοποιεῖ τρόπους ἐκφράσεως τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων⁷²⁸. Ἴσως λοιπὸν ἡ ἀπεικόνιση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, μοναδικὴ στὸ Ἅγιον Ὄρος τῶν κρητικῶν ζωγράφων, ὅπως σημειώνει ὁ ἴδιος μελετητής, νὰ ἀποτελεῖ ἔνδειξη ἐπιβιώσεως ἐνὸς παλαιότερου εἰκονογραφικοῦ σχήματος μὲ παραστάσεις θεμάτων που συνδέονται μὲ τὴν τέλεση τοῦ ἁγιασμοῦ στὸν νάρθηκα.

⁷²¹ COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Saint-Pierre*, 59-60. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Peintures murales*, 117.

⁷²² ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, 9 (λθ), 11, 18-19 (εἰκ. 14 καὶ 15).

⁷²³ Στὸ ἴδιο, 51, 52 (59), 65 (εἰκ. 20).

⁷²⁴ Στὸ ἴδιο, 67, 68 (36), 73, 79 (εἰκ. 13 καὶ 14), 80, 81. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυριώτισσα*, 38, εἰκ. 39, 49-51.

⁷²⁵ TALBOT RICE, *Haghia Sophia*, 129 (σχέδ. 5a), 136-137, πίν. 57B. Δίπλα στὴ Βάπτιση εἰκονίζεται ἡ Θεραπεία τοῦ τυφλοῦ στὴν κολυμβήθρα τοῦ Σιλωάμ.

⁷²⁶ Βλ. ἀντίστοιχα: GABELIĆ, *Monastery of Lesnovo*, 280, πίν. 84. Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς*, Ἀθήνα 1994, 183. Τὴν πληροφορία γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς λεκάνης στὸν ναὸ τῆς Βέροιας καὶ στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Βλατάδων ὀφείλω στοὺς καθ. Εὐθ. Τσιγαρίδα καὶ Χρ. Τσιούμη ἀντίστοιχα, τοὺς ὁποίους καὶ εὐχαριστῶ.

⁷²⁷ MILLET, *Athos*, πίν. 190.1-2. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Παναγία Χαλκῆων*, 3. CHATZIDAKIS, *Le peintre Antoine*, 85, 88, εἰκ. 46a.

⁷²⁸ CHATZIDAKIS, *Le peintre Antoine*, 86, 90-91.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε, εξάγεται το συμπέρασμα ότι και ο νάρθηκας του Αφεντικού ήταν χῶρος τελέσεως αγιασμῶν καὶ ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα μὲ κύριο ἄξονα τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ πλαισιωμένη ἀπὸ σχετικὲς παραστάσεις, ὀργανώθηκε μὲ σκοπὸ νὰ ἐκφραστεῖ τὸ πνεῦμα τῆς εἰδικῆς αὐτῆς τελετουργίας. Καθὼς δὲν ὑπάρχουν ἐνδείξεις γιὰ ὑπαρξὴ ἐντοιχισμένης ἢ κτιστῆς λεκάνης, ἀφοῦ τὰ κατώτερα μέρη τῶν τοίχων καὶ τὸ δάπεδο ἀνακατασκευάστηκαν κατὰ τὶς ἐργασίαι ἀναστηλώσεως τοῦ μνημείου⁷²⁹, θὰ προσπαθῆσω νὰ ὑποστηρίξω τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴ μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὶς ἀκολουθίες τοῦ αγιασμοῦ.

Στὸ εὐχολόγιον τοῦ 1027 (βλ. παραπάνω, σελ. 168), σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο αγιασμοὶ ἐτελοῦντο στὸν νάρθηκα *φιάλης οὔσης ἢ λεκανίου*, περιλαμβάνονται πολλὲς εὐχὲς πρὸς τὴ Θεοτόκον (π.χ. *Τίς προστρέχων τῷ ναῷ σου Θεοτόκε οὐ λαμβάνει ταχέως τὴν ἴασιν ψυχῆς ὁμοῦ τε καὶ σώματος, ἄχραντε*), ἀναφέρονται δὲ ὡς μεσιτεύοντες οἱ θεοπάτορες καὶ οἱ ἅγιοι Ἀναργυροὶ⁷³⁰. Σὲ ἄλλο εὐχολόγιον τοῦ 13ου αἰ. περιλαμβάνεται «Ἀκολουθία τοῦ αγιασματος κατὰ πᾶσαν ἀρχὴν μηνὸς καὶ εἰς τὴν ἑορτὴν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου»⁷³¹. Ἡ Ἀκολουθία αὐτὴ ἐπιγράφεται ἀπὸ τὸν Goar «Ἀκολουθία τοῦ Μικροῦ Ἀγιασμοῦ» καὶ εἶναι σχεδὸν καθ' ὅλοκληρίαν ἀφιερωμένη στὴν Παναγία⁷³². Ἴσως ἦταν προορισμένη νὰ διαβάζεται σὲ ναοὺς τῆς Θεοτόκου, ὅπως φαίνεται ἀπὸ ὀρισμένες εὐχὲς: *Ὁ ναὸς σου Θεοτόκε ἀνεδείχθη ἰατρεῖον νοσημάτων ἄμισθον, καὶ θλιβομένων ψυχῶν παραμύθιον. - Τίς προστρέχων τῷ ναῷ σου Θεοτόκε οὐ λαμβάνει ταχέως τὴν ἴασιν ψυχῆς ὁμοῦ τε καὶ σώματος, ἄχραντε; - Νάμασιν ἐπομβρίας Χριστέ, πηγὴν τῶν ἰάσεων, ἐν τῷ πανσέπτῳ ναῷ τῆς Παρθένου σήμερον τῷ τῆς σῆς εὐλογίας ραντισμῶ, φυγαδεύεις τὰς νόσους τῶν ἀσθενούντων, ἰατρὲ τῶν ψυχῶν καὶ τῶν σωμάτων ἡμῶν*⁷³³. Στὴν Ἀκολουθία αὐτὴ περιλαμβάνεται καὶ μεγάλη εὐχὴ πού ἀναφέρει ὡς μεσιτεύοντες τοὺς θεοπάτορες καὶ ὄλους τοὺς ἁγίους Ἀναργύρους: *τῶν ἁγίων καὶ δικαίων θεοπατόρων Ἰωακείμ καὶ Ἄννης, τῶν ἁγίων ἐνδόξων καὶ θαυματουργῶν ἀναργύρων, Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, Κύρου καὶ Ἰωάννου, Παν-*

⁷²⁹ Κρίνεται σκόπιμο νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι στὸν ναὸ τῆς Παντάνασσας στὸν Μυστρά βρίσκεται μέχρι σήμερα, ἄγνωστο ἀπὸ πότε, μαρμάρινη λεκάνη στηριγμένη στὸ δάπεδο τῆς διόδου πού ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸν νάρθηκα στὸ νότιο κλίτος. Καθὼς εἶναι γνωστὲς οἱ ὁμοιότητες τῆς Παντάνασσας μὲ τὸ Αφεντικό, θὰ μπορούσε νὰ ὑποθεθεῖ ὅτι παρόμοια λεκάνη ἴσως ὑπῆρχε καὶ στὸν νάρθηκα τοῦ Αφεντικού. Σημειώνεται ἐπίσης ὅτι στὸ Μουσεῖο τοῦ Μυστρά καὶ στὸν αὐλεῖο χῶρο τῆς Μητροπόλεως ὑπάρχουν διάφορες μαρμάρινες λεκάνες (αγιασμοῦ;), μεταξὺ τῶν ὁποίων ἐνεπίγραφο τμῆμα παρόμοιας λεκάνης μὲ ἀναγραφή τῆς λέξεως *ΑΓΙΑΣΤΗΡΙΟΝ*, βλ. MILLET, *Inscriptions inédites*, 459-462.

⁷³⁰ DIMITRIEVSKIJ, *Εὐχολόγια*, 1051-1052.

⁷³¹ Στὸ ἴδιο, 184.

⁷³² GOAR, *Euchologion*, 358-362.

⁷³³ Στὸ ἴδιο, 359.

τελεήμενος και Ἐρμολάου, Σαμψών και Διομήδους, Μωκίου και Ἀνικήτου, Θαλελαίου και Τρύφωνος⁷³⁴.

Ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεί, ἡ Παναγία Ζωοδόχος Πηγὴ στό ἀνατολικό τύμπανο τοῦ νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ πλαισιώνεται ἀπό τίς μορφές τῶν θεοπατόρων, ἐνῶ στό ἀκριβῶς ἀπέναντι δυτικό τύμπανο ἀπεικονίζονται ἕξι μορφές ἀγίων Ἀναργύρων (Κοσμάς και Δαμιανός, Παντελεήμων και Ἐρμόλαος, Σαμψών και Διομήδης).

Εἶναι γνωστό ὅτι, ἐκτός ἀπό τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ, ὑπῆρχαν στήν Κωνσταντινούπολη και ἄλλα ἀγίασματα προσαρτημένα σέ ναοὺς τῆς Παναγίας. Τὸ σπουδαιότερο ἀπό αὐτὰ ἦταν τὸ ἀγίασμα ἢ «λοῦσμα» τῆς Παναγίας τῶν Βλαχερνῶν, στό ὁποῖο ἐτελεῖτο εἰδικὴ ἀκολουθία ἀγιασμοῦ⁷³⁵. Ἄλλο ἀγίασμα γνωστό γιὰ τὴ θαυματουργὴ ἴαση τυφλῶν ὑπῆρχε στό συγκρότημα τῆς μονῆς τῶν Ὁδηγῶν⁷³⁶.

Καθὼς λοιπὸν τὸ Ἀφεντικό, ναὸς ἀφιερωμένος στήν Παναγία Ὁδηγήτρια, εἶναι ἡ πρώτη ἐκκλησία πού κτίστηκε στὸν Μυστρᾶ μὲ πρότυπα κωνσταντινουπολικά, εἶναι πιθανὸ νὰ ὑπῆρχε ἡ πρόθεση ἀναγωγῆς σέ τρόπους λατρείας πού συνηθίζονταν στοὺς ναοὺς τῆς Παναγίας στήν πρωτεύουσα τῆς αὐτοκρατορίας. Ἐφόσον, ἴσως λόγω ἐλλείψεως φυσικῶν πηγῶν ὕδατος, δὲν ὑπῆρχε ἰδιαίτερο κτίσμα γιὰ τὴν τέλεση τῶν ἀγιασμῶν, ἐπιλέχθηκαν γιὰ τὴν τοιχογράφηση τοῦ νάρθηκα παραστάσεις σχετικὲς μὲ τὸν εἰδικὸ αὐτὸ προορισμό.

Ὅπως ἀναφέρθηκε παραπάνω, στὸν πρῶμο 14ο αἰ., ἐποχὴ πού κτίστηκε και διακοσμήθηκε τὸ Ἀφεντικό, τὸ ἀγίασμα μὲ τὴ μεγαλύτερη φήμη σέ ὅλη τὴν αὐτοκρατορία ἦταν αὐτὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στήν Κωνσταντινούπολη⁷³⁷. Ἀναφέρθηκε ἤδη ὅτι ἀπό τίς ἐννέα εὐαγγελικὲς σκηνὲς πού εἰκονίζονται στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ ἑπτὰ συνδέονται μὲ τὴ Ζωοδόχο Πηγὴ. Οἱ δύο ἄλλες εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Ἰησοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν

⁷³⁴ Στό ἴδιο, 361.

⁷³⁵ Γιὰ τὸν ναὸ τῆς Παναγίας τῶν Βλαχερνῶν και τὰ διάφορα προσκτίσματα (παρεκκλήσιο τῆς Ἁγίας Σοροῦ, Ἅγιον Λοῦσμα, Ἅγιος Φωτεινὸς κ.ἄ.), βλ. EBERSOLT, *Sanctuaires*, 45-53. PAPAPOULOS, *Blachernes*, 91-121. JANIN, *La géographie*, 161-171, ἰδιαίτερα 166, 168, 171. Ἡ εἰδικὴ Ἀκολουθία τοῦ ἀγίασματος τῶν Βλαχερνῶν «Ἀκολουθία και τυπικὸν τοῦ ἀγίου λούσματος τῶν Βλαχερνῶν» ἔχει διασωθεῖ στό Εὐχολόγιον τοῦ ἔτους 1027 (Par. Coisl. 213) και περιλαμβάνει πολλὲς εὐχὲς πρὸς τὴ Θεοτόκο, π.χ. *ἐκ πηγῆς ἀεναίου τῆς ἀχράντου Παρθένου θείων ναμάτων δεῦτε ἀντλήσωμεν ὕδωρ ἀγίασματος, ὕδωρ ἰαμάτων πρόξενον, ὕδωρ καθαῖρον πάντα τὰ πάθη, ἐν εὐφροσύνῃ ψάλλοντες*, DMITRIEVSKIJ, *Εὐχολόγια*, 1042-1050, ἰδιαίτ. 1047. Σὲ ἄλλο χειρόγραφο, στή μονὴ τῆς Κρυπτοφέρρης, προερχόμενο ἀπό τὴ βιβλιοθήκη τοῦ γνωστοῦ βυζαντινοῦ λογίου και μετέπειτα καρδινάλιου Βησσαρίωνος, περιέχεται «Εὐχὴ τοῦ κολυμβίου τῶν Βλαχερνῶν», βλ. GOAR, *Euchologion*, 364.

⁷³⁶ JANIN, *La géographie*, 199-207, ἰδιαίτερα 199, 205, 207. Γιὰ τὸ κτίσμα τῶν ἀγιασμῶν, τὸ «Ἀγίασμα», βλ. DEMANGEL - MAMBOURY, *Le quartier des Manges*, 80 κ.έ., ἰδιαίτ. 103. P. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, *DOP* 5 (1950), 134-135.

⁷³⁷ Στὸν κατάλογο τῶν θαυμάτων, τὸ 49ο θαῦμα, πού εἶναι τὸ πρῶτο ἐπὶ Ἀνδρονίκου και σύγχρονο τοῦ

Ναό (Πίν. 56-57) και η Θεραπεία τῶν τυφλῶν και χωλῶν στο Ἱερό (Πίν. 58-61). Ὅπως ἤδη ἀναλύθηκε (σελ. 148-149), οἱ σκηνές αὐτές λαμβάνουν χώρα μέσα στὸν ναὸ τοῦ Σολομῶντος, μετὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς παρομοιάζει τὸν ἑαυτό του, ὅπως ἀναγράφεται στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰωάννη (β', 19-22). Οἱ στίχοι αὐτοὶ περιλαμβάνονται στὴν περικοπὴ ποὺ ἐπονομάζεται «Περὶ τῶν ἐκβληθέντων ἐκ τοῦ ἱεροῦ» (Ἰω. β', 12-22) καὶ διαβάζεται στὴν ἐκκλησία τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου, ἡμέρα ἑορτῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς⁷³⁸. Ἡ ἐννοιολογικὴ σύνδεση τῶν παραστάσεων μετὸ εὐαγγέλιο τῆς ἑορτῆς ὀδηγεῖ στο συμπέρασμα ὅτι καὶ αὐτές οἱ δύο σκηνές συνδέονται μετὸ Ζωοδόχο Πηγῆ.

Ἡ Ζωοδόχος Πηγὴ λοιπὸν ἀποτελεῖ τὸ ἐπίκεντρο τῆς ὀργανώσεως τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ νάρθηκα, ὅπως συμπεραίνεται ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε καὶ ἡ ὁποία συνοψίζεται ὡς ἑξῆς:

1. Στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Ἀνδρονίκου Β' τὸ ἀγίασμα τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στὴν Κωνσταντινούπολη ἀνασυστήνεται καὶ προβάλλεται σὲ ὅλη τὴν αὐτοκρατορία, στὰ πλαίσια τῆς πολιτικῆς τοῦ αὐτοκράτορος γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τῆς πίστεως στὴν Ὀρθοδοξία μετὸ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὴ λατρεία τῆς Θεοτόκου.

2. Ὁ ἰδρυτὴς τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγητρίας τοῦ Βροντοχίου καὶ ἡγούμενος τῆς μονῆς Παχώμιος εἶναι πιστὸς στὸν αὐτοκράτορα, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἔχει εὐεργετηθεῖ μετὸ ἰδιαίτερα πρόνοια πρὸς τὴ μονὴ του. Εἶναι λοιπὸν φυσικὸ νὰ συμμετέχει στὴ διάδοση καὶ προβολὴ τοῦ ἀγιάσματος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, ποὺ εὐνοεῖται ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορικὴ προπαγάνδα. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ τοποθετεῖται ἡ παράσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς σὲ ἐξέχουσα θέση τοῦ μνημείου, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ τὴ θύρα εἰσόδου στὸν ναὸ, στὸ ἀνατολικὸ τῦμπανο τοῦ νάρθηκα, καὶ γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸ αὐτὸ θέμα ὀργανώνεται ὅλο τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα: οἱ ἑπτὰ ἀπὸ τὶς ἑννέα ἀπεικονιζόμενες εὐαγγελικὲς σκηνές σχετίζονται μετὸ λατρεία τῆς Ζωο-

Ξανθοπούλου, ἀναφέρεται σὲ ἴαση ἀσθενοῦς ἀπὸ τὴ Λακεδαίμονία. Πιθανότατα πρόκειται γιὰ κάποιον ἔμπορο καταγόμενον ἀπὸ τὴ Λακεδαίμονία, ὁ ὁποῖος ζοῦσε στὴν Πρωτεύουσα ἢ στὰ περὶχωρὰ τῆς, καθὼς ἀπὸ τὸ κείμενον δὲν τεκμαίρεται ὅτι ὁ ἀσθενὴς μεταφέρθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο, βλ. ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως*, 66-67. Ὁ συγγραφεὴς δίνει λεπτομερῆ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀσθενῆ (*Ἀνὴρ τις Λακεδαιμόνιος ἔμπορος μὲν τὸν βίον γυναικὶ καὶ τέκνοις συζῶν... Γεώργιος Μαιούλιος, ἐπώνυμον*), τὰ συμπτώματα τῆς ἀσθενείας, τὴ μεταφορὰ μετὸ κρεβάτι του (*φόρτος τῆ κλίνῃ γίνεται*), καὶ τὸ θαῦμα (*φωνῆς τινος ἑπακοῦσαι λέγεται, παρὰ τὴν πηγὴν ἴενα λεγούσης... καὶ κατ' ὀλίγον ἀρτιωθείς ὁ πρῶν ἴσα καὶ λίθος ἀκίνητος, τοῖς οἴκοι ἐπιφοιτᾷ, ὡς ἐκ τάφου πᾶσι προσδοκώμενος καὶ ὀρώμενος*). Τέλος σημειώνει ὅτι τὸ θαῦμα αὐτὸ, γιὰ νὰ μὴ ξεχαστεῖ, ζωγραφίστηκε μέσα στὸν ναὸ τῆς Θεοτόκου (*ἵνα δὲ μὴ τοσοῦτον ἔργον ὁ μέγας αἰὼν χειρωσάμενος ὡς μὴ δὲ πραχθὲν διάθοιτο, πεποιημένος ἐξίτηλον, καὶ χρώμασι τὰ τοῦ θαύματος ἐντυποῖ τῶ νεῶ, δι' οὗ τὸν αἶνον καὶ ἐς δεῦρο συνάγει τῆ Θεομήτορι*). Ὁ Γεώργιος Μαιούλιος δὲν εἶναι γνωστὸς ἀπὸ καμιά ἄλλη πηγῆ, βλ. *PLP*, 7, ἀριθ. 16145.

⁷³⁸ *Θεῖον καὶ ἱερόν Εὐαγγέλιον*, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆνα 1968, 11.

δόχου Πηγῆς, ὅπως ἐκφράζεται στὴν Ἀκολουθία τῆς ἑορτῆς καὶ στὸ κείμενο ποὺ ἐξιστορεῖ τὰ θαύματα τοῦ ἁγιάσματος, ἐνῶ οἱ δύο ἄλλες συνδέονται ἐννοιολογικὰ μὲ τὸ εὐαγγέλιο ποὺ διαβάζεται τὴν Παρασκευὴ τῆς Διακαινησίμου, ἡμέρα τῆς ἑορτῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς.

3. Ὁ νάρθηκας τῶν βυζαντινῶν ναῶν εἶναι χώρος τελέσεως ἁγιασμῶν, ὅπως συνάγεται ἀπὸ στοιχεῖα ποὺ ἔχουν ἐντοπιστεῖ σὲ ἄρκετὰ μνημεῖα καὶ ἀπὸ σχετικὴ ἀναφορὰ σὲ λειτουργικὸ βιβλίον (Εὐχολόγιον).

4. Σὲ ὀρισμένες ἀπὸ τὶς Ἀκολουθίες τῶν ἁγιασμῶν περιλαμβάνονται εἰδικές εὐχές γιὰ τοὺς ἁγιασμοὺς ποὺ γίνονται σὲ ναοὺς τῆς Θεοτόκου. Στὶς εὐχές αὐτὲς ἀναφέρονται ὡς μεσιτεύοντες οἱ θεοπάτορες καὶ οἱ ἅγιοι Ἀνάργυροι. Ἐπομένως, οἱ ἀπεικονίσεις τῶν θεοπατόρων μαζί μὲ τὴ Θεοτόκο Ζωοδόχο Πηγὴ στὸ ἀνατολικὸ τύμπανο καὶ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων στὸ δυτικόν, συνδέονται μὲ τὴν τελετουργία τῶν ἁγιασμῶν στὸν χώρο τοῦ νάρθηκα.

5. Ἡ ἄμεση σχέση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς μὲ τὸν ἁγιασμό εἶναι αὐτονόητη, ἀφοῦ ἡ πηγὴ μὲ τὸ ἁγίασμα ἦταν ὁ κύριος λόγος ὑπάρξεως τοῦ προσκυνήματος στὴν Κωνσταντινούπολη. Ἡ ἐπιλογή λοιπὸν τῶν θεμάτων στὸν νάρθηκα τοῦ Ἀφεντικοῦ ἀποσκοπεῖ ἀφενὸς νὰ τιμῆσει τὴ Θεοτόκο Ζωοδόχο Πηγὴ καὶ ἀφετέρου νὰ συμβάλει στὴν ἐρμηνεία τῆς Ἀκολουθίας τῶν ἁγιασμῶν ποὺ τελοῦνταν στὸν χώρο.

Ἡ προσέγγιση τοῦ θέματος γιὰ τὴ συγκρότηση καὶ ἐρμηνεία τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ νάρθηκα στὸ Ἀφεντικὸ ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο τοῦ γενικότερου προβληματισμοῦ γιὰ τὸν διάκοσμο τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Στὴν παλαιολόγια περίοδο παρατηρεῖται μιὰ ἰδιαίτερη ἐπεξεργασία εἰκονογραφικῶν κύκλων ποὺ ὀργανώνονται μέσα ἀπὸ ἓνα πολυσύνθετο σύστημα συμβολισμῶν καὶ συνδέονται μὲ ὀρισμένες λειτουργικὲς χρήσεις τοῦ χώρου. Τὴν ἴδια ἐποχὴ τοποθετεῖται ἡ ἀνάπτυξη στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ κύκλων βασισμένων στοὺς διάφορους εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς Παναγίας, ποὺ ἦταν ἐμπνευσμένοι ἀπὸ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα, ὁμιλίες καὶ ὕμνους, ὅπως ἐπισημαίνει ἡ Sirarpie der Nersessian⁷³⁹.

Ἡ παρούσα μελέτη, μὲ τὴν παρουσίαση ἐνὸς ἄγνωστου συνόλου ποὺ ἔχει ὡς κεντρικὸ θέμα τὴν Παναγία Ζωοδόχο Πηγὴ, ἐμπνέεται ἀπὸ τὰ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα καὶ τοποθετεῖται σὲ χώρο ποὺ συνδέεται μὲ τὴν τέλεση ἁγιασμῶν, προσθέτει νέα στοιχεῖα στὴ σχετικὴ προβληματικὴ καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ συμβάλει στὴν ἔρευνα γιὰ τὴν ἐπισήμανση καὶ ἄλλων παρόμοιων εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων.

⁷³⁹ DER NERSESSIAN, Program and Iconography of Parecclesion, 349. Στὴν ἴδια σελίδα σημειώνεται ὅτι ἡ ἀνάπτυξη θεμάτων ἀπὸ τὸν χριστολογικὸ καὶ τὸν θεομητορικὸ κύκλο, ποὺ παρατηρεῖται σὲ μερικοὺς ναοὺς τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰ., διευρύνεται κατὰ τὴν παλαιολόγια περίοδο, καὶ τὰ θέματα ἐμπλουτίζονται μὲ συμβολισμοὺς βασισμένους σὲ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα καὶ συνδεδεμένους μὲ τὴν λειτουργία τοῦ χώρου. Παρόμοιες ἀπόψεις διατυπώνει καὶ ὁ Ousterhout, The Virgin of the Chora, 96-97.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κατά την πρώτη εικοσαετία του 14ου αϊ., εποχή που κτίζεται και διακοσμείται το Άφεντικό, ο Μυστράς είναι μια αναπτυσσόμενη πόλη. Έχουν ήδη κτιστεί δύο ναοί, ο Άγιος Δημήτριος ως μητροπολιτικός και οι Άγιοι Θεόδωροι ως καθολικό μονής, σε αρχιτεκτονικούς τύπους, γνωστούς στον έλλαδικό χώρο. Η αφιέρωση και των δύο σε στρατιωτικούς αγίους ακολουθεί πιθανώς τοπικές έπιλογές· ένδεικτικά αναφέρεται η περίπτωση των ναών της Μάνης, οι περισσότεροι από τους οποίους τιμώνται στο όνομα στρατιωτικών αγίων.

Με την ίδρυση της μονής της Όδηγήτριας μεταφέρεται στον Μυστρά το πνεύμα της πρωτεύουσας της αυτοκρατορίας, αφού τόσο η έπωνυμία, όσο και το επιβλητικό κτήριο με την πολύπλοκη αρχιτεκτονική μορφή και την έξαιρετική ποιότητα της έσωτερικής διακοσμήσεως, παραπέμπουν σε μνημεία της Κωνσταντινουπόλεως. Έξάλλου, τα άλλα πάλληλα διατάγματα, «διάφορα δικαιωμάτων γράμματα», προστάγματα και κυρίως τα χρυσόβουλλα που όρίζουν τη μονή ως βασιλική υπό την ύψηλή έπιστασία του πατριάρχη και ανεξάρτητη από κάθε τοπική έκκλησιαστική αρχή⁷⁴⁰, δέν μπορούν παρά να έρμηνευθούν ως ένδείξεις των προθέσεων της αυτοκρατορικής αϋλής να προχωρήσει χωρίς παρεμβολές στην έδραίωση της έξουσίας της στην πόλη του Μυστρά.

Όπως είναι γνωστό, κατά την περίοδο αυτή μόνο το νοτιοανατολικό τμήμα της Πελοποννήσου είναι άμιγως βυζαντινό, καθώς το μεγαλύτερο μέρος της χερσονήσου είχε παραμείνει σε φράγκους ήγεμόνες, με αποτέλεσμα οι στρατιωτικές έπιχειρήσεις μεταξύ των δύο πλευρών για την επικράτηση στην περιοχή να είναι συνεχείς και αδιάλει-

⁷⁴⁰ Οι πληροφορίες για τα θέματα αυτά προέρχονται από τα χρυσόβουλλα του νοτιοδυτικού παρεκκλησίου. Ο όρισμός της μονής ως βασιλικής αναφέρεται επανειλημμένως, βλ. MILLET, Incriptions, 104, 106, 109, 111, 115. Ίδιαίτερα στο χρυσόβουλλο του 1312/13 επισημαίνεται: *ώς ή μονή βασιλική και ταϊς άλλαις συναριθμείται βασιλικαϊς μοναϊς*, στο ίδιο, 106. Για τα προστάγματα και τα άλλα υπέρ της μονής διατάγματα, βλ. στο ίδιο, 102, 116. Για την πατριαρχική έπιστασία και την άπαλλαγή από κάθε άπαιτηση τοπικής έκκλησιαστικής αρχής, βλ. στο ίδιο, 104, 105, 111.

πτες⁷⁴¹. Ὑπενθυμίζεται ὅτι ὁ αὐτοκράτωρ Ἀνδρόνικος Β΄, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν φιλενωτικὸ πατέρα του Μιχαὴλ Η΄, ἔδειξε ἰδιαίτερη προσήλωση στὴν Ὀρθοδοξία μὲ ἔμφαση στὴ λατρεία τῆς Παναγίας, στὴν ὁποία ἀποδίδει ὅλα τὰ ἀγαθὰ τῆς βασιλείας του⁷⁴². Ὅπως μάλιστα μᾶς πληροφορεῖ ὁ Παχυμέρης, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἐπιτυχημένη καταστολὴ ἀνταρσίας κατὰ τῆς ἀρχῆς του, ὁ Ἀνδρόνικος ἔσπευσε ἀμέσως νὰ ἐκφράσει τὶς εὐχαριστίες του στὸν ναὸ τῆς Θεοτόκου τῶν Ὁδηγῶν⁷⁴³.

Μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ γίνονται εὐκόλα κατανοητοὶ οἱ λόγοι τῆς ἰδρύσεως βασιλικῆς μονῆς πρὸς τιμὴν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας σὲ μιὰ ἀναπτυσσόμενη πόλη, ἡ ὁποία ἐπρόκειτο νὰ ἀποτελέσει τὸ ὄρμητήριο τῶν προσπαθειῶν γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς βυζαντινῆς κυριαρχίας στὴν ἀπομακρυσμένη αὐτὴ περιοχὴ τῆς αὐτοκρατορίας.

Τὸ πρότυπο γιὰ τὸ σχέδιο τοῦ Ἀφεντικοῦ θὰ πρέπει νὰ ἦρθε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀσφαλῶς ὅμως οἱ λεπτομέρειες θὰ σχεδιάστηκαν ἐπιτόπου, προσαρμοσμένες στὸν διατιθέμενο χῶρο καὶ στὶς ἰδιομορφίες τοῦ ἐδάφους. Τὸ ἴδιο πρέπει νὰ ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς διακοσμῆσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ. Οἱ ἐννοιολογικὲς καὶ σημασιολογικὲς συναρτήσεις πὺ ἀναγνωρίστηκαν ἀνάμεσα σὲ θέματα πὺ ἱστοροῦνται στὸν ὄροφο καὶ στὸ ἰσόγειο τοῦ νάρθηκα, στοὺς ἴδιους χώρους καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο⁷⁴⁴, καθὼς καὶ ἄλλες ἐπιμέρους λεπτομέρειες πὺ ἐπισημάνθηκαν, ὁδηγοῦν πρὸς αὐτὴ τὴν ὑπόθεση.

Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ κυρίως ναοῦ, μὲ τὴν ἀκριβῆ καὶ σαφῆ διάταξη τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν, ἀποτελεῖ ἓνα συγκροτημένο σύνολο, ὅπου κάθε παράσταση ἔχει τὴν καθορισμένη θέση τῆς⁷⁴⁵. Συγκεκριμένα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν εὐχαριστιακὸ κύκλο στὸ ἱερὸ καὶ τὸν χριστολογικὸ στὶς καμάρες καὶ στὰ τύμπανα τοῦ ὑπερώου, χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ πλήθους τῶν μεμονωμένων μορφῶν κατὰ ὁμάδες. Ὅπως σημειώνει ἡ S. Dufrenne, «le fait le plus caractéristiques de l' Afendiko est la multitude des effigies de saints»⁷⁴⁶. Ἔχουν καταμετρηθεῖ σαράντα μορφὲς τῆς Παλαιᾶς

⁷⁴¹ ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, *Despotat*, I, 25-77, ἰδιαίτερα 66 κ.έ.

⁷⁴² Βλ. σελ. 165, ὑπόσημ. 696.

⁷⁴³ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΧΥΜΕΡΗΣ, *De Andronico Palaeologo*, ἔκδ. Bekker, Βόννη 1835, II, 231). Βλ. καὶ ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ - Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Ἡ μονὴ τῶν Ὁδηγῶν καὶ ἡ λατρεία τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας, στὸ *Μήτηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (ἐπιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα - Μιλάνο 2000, 372-387, ἰδιαίτ. 383.

⁷⁴⁴ Βλ. ἀντίστοιχα σελ. 135, 26-27 καὶ 102.

⁷⁴⁵ Συνοπτικὴ περιγραφή τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ ναοῦ βλ. στὶς σελ. 18-27.

⁷⁴⁶ S. DUFRENNE, Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIV^e siècle, στὸ *L'art byzantin au début du XIV^e siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Beograd 1978, 37.

Διαθήκης καὶ ἑβδομήντα ἀπόστολοι στὸν ὄροφο, τριάντα ἕξι μάρτυρες καὶ τριάντα δύο μοναχοὶ στὸ ἰσόγειο, στοὺς ὁποίους θὰ πρέπει νὰ προστεθοῦν οἱ ἅγιοι ποὺ εἰκονίζονταν στὰ χαμηλότερα μέρη τῶν τοίχων, ἀνάμεσα στὴν ὀρθομαρμάρωση. Στὸ ὑπερῶο τοῦ νάρθηκα οἱ μεμονωμένες μορφές καὶ οἱ συνθέσεις διαμορφώνονται στὶς ἀκόλουθες ἐνότητες: ἡ Παναγία μὲ τοὺς προφήτες στὸν τροῦλλο, τὸ ἅγιο Μανδῆλιο, ὁ κύκλος τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ στὶς καμάρες, οἱ ἀρχάγγελοι, φύλακες τοῦ βορειοδυτικοῦ ταφικοῦ παρεκκλησίου, καὶ οἱ μοναχοὶ στὰ κατώτερα μέρη καί, τέλος, ἡ Πεντηκοστή σὲ σύνδεση μὲ τὸ παραπλεύρως παρεκκλήσιο τῶν Ἀποστόλων. Στὸ ἰσόγειο τοῦ νάρθηκα, ὅπως ἀναλύθηκε διεξοδικά, ὅλες οἱ παραστάσεις ἔχουν ἐπιλεγῆ μεῖν ἰδιαίτερη φροντίδα, ἔτσι ὥστε νὰ συγκροτοῦν ἓνα πρόγραμμα ποὺ ἐστιάζεται στὴ λατρεία τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς καὶ στὴ λειτουργία τοῦ χώρου γιὰ τὴν τέλεση τῶν ἁγιασμῶν.

Ἡ παρουσίαση τῶν γενικῶν ἀρχῶν ποὺ ἀκολουθοῦνται στὴ διάταξη τῶν παραστάσεων ὅλου τοῦ μνημείου καὶ ἡ ἐπισήμανση ὀρισμένων λεπτομερειῶν ἐπαναφέρουν τὴν ὑπόθεση ποὺ διατυπώθηκε στὴν ἀρχή, ὅτι δηλαδὴ τὸ πρόγραμμα ὡς πρὸς τὰ καθ' ἕκαστα σχεδιάστηκε ἐπιτόπου. Βέβαια, οἱ βασικὲς ἀρχές θὰ περιλαμβάνονταν στὶς γενικὲς ὁδηγίες ποὺ ἔφεραν μαζί τους ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη οἱ καλλιτέχνες στοὺς ὁποίους ἀνατέθηκε ἡ διακόσμηση τοῦ πολυσύνθετου αὐτοῦ οἰκοδομήματος, ἐφόσον μάλιστα ἐπρόκειτο γιὰ καθολικὸ βασιλικῆς μονῆς. Ἀλλὰ ἡ μεγάλη ποικιλία τῶν χώρων, οἱ πολλὲς μικρὲς ἐπιφάνειες ποὺ δημιουργοῦνται καὶ κυρίως οἱ ὀργανικὲς σχέσεις τῶν διαφόρων ἐνοτήτων γιὰ τὴ συγκρότηση ἑνὸς συνόλου, ποὺ νὰ ἐκφράζει σαφῶς προσδιορισμένα θεολογικὰ νοήματα, προϋποθέτει τὴ συνεχῆ παρουσία κάποιας εἰδικὰ καταρτισμένης μορφῆς.

Μὲ τὸ σκεπτικὸ αὐτό, ὁ ὑπεύθυνος ἢ οἱ ὑπεύθυνοι ποὺ σχεδίασαν καὶ ἐπέβλεψαν τὴν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν ἀνάμεσα στὶς ἐκκλησιαστικὲς προσωπικότητες ποὺ ζοῦσαν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ στὸν Μυστρά. Ὁ ἡγούμενος τῆς μονῆς, ἀρχιμανδρίτης Παχώμιος, ποὺ εἶχε τιμηθεῖ καὶ μὲ τὸ ἀξίωμα τοῦ μεγάλου πρωτοσυγκέλλου τῆς Πελοποννήσου, θὰ εἶχε ἀσφαλῶς τὴ γενικὴ ἐποπτεία τοῦ ἔργου. Ἡ καθοριστικὴ συμβολή του, ὄχι μόνο στὴν οἰκοδόμηση τοῦ ναοῦ, ὅπου ἐξάλλου βρίσκεται καὶ τὸ ταφικὸ του παρεκκλήσιο, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐξασφάλιση τῆς μεγάλης περιουσίας τῆς μονῆς μὲ ἐδάφη ποὺ ἐκτείνονταν σὲ ὅλη τὴν Πελοπόννησο, ἀναφέρεται διεξοδικά στὰ χρυσόβουλλα τοῦ νοτιοδυτικοῦ παρεκκλησίου.

Ὡστόσο, τὸ ἐκτεταμένο πρόγραμμα τοῦ ναοῦ μὲ τοὺς πολύπλοκους συνδυασμοὺς τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μορφῶν, ποὺ παρουσιάζει ἐν τέλει ἓνα πλῆρες καὶ ἰσορροπημένο σύνολο, προϋποθέτει τὴν οὐσιαστικὴ συμβολὴ προσωπικότητας μὲ ἰδιαίτερη θεολογικὴ κατάρτιση καὶ εὐρύτερη καλλιτεχνικὴ παιδεία. Ἐξάλλου, οἱ πολυσύνθετοι συμβολισμοὶ καὶ ἡ σύνδεσή τους μὲ τὰ ἐκκλησιαστικὰ κείμενα καὶ τὴ λειτουργικὴ χρῆση τοῦ χώρου, ὅπως ἰδιαίτερα ἀναλύθηκε στὴν παρούσα μελέτη γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ

νάρθηκα, υπερβαίνει τὰ ὅρια τῆς θεολογικῆς σκέψεως καὶ καταρτίσεως ἐνὸς τοπικοῦ ἱερωμένου. Ὡς ἐκ τούτου, θὰ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ εὐφυῆς ἠγουμένος Παχώμιος ἐπιδίωξε τὴ συνδρομὴ καὶ ἄλλων προσωπικοτήτων γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ μεγάλου ἔργου ποῦ εἶχε ἀναλάβει. Καὶ τὸ καταλληλότερο, ἐξ ὧων γνωρίζουμε, πρόσωπο ποῦ ζοῦσε αὐτὰ τὰ χρόνια στὴν πόλη τοῦ Μυστρᾶ ἦταν ὁ γνωστὸς λόγιος ἱεράρχης Νικηφόρος Μοσχόπουλος, τιτουλάριος μητροπολίτης Κρήτης καὶ πρόεδρος Λακεδαιμονίας ἀπὸ τὸ 1288 (;) ἕως τὸ 1315⁷⁴⁷. Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴ σχέση τοῦ Νικηφόρου Μοσχοπούλου μὲ τὴ μονὴ τῆς Ὁδηγήτριας προέρχονται ἀπὸ τὴ δωρεὰ ἐνὸς εὐαγγελίου, τὸ ὁποῖο εἶχε φέρει ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὸ ἀφιέρωσε στὴ μονὴ τὸ ἔτος 1311/12, πιθανότατα κατὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ καθολικοῦ⁷⁴⁸. Ἡ πληροφορία αὐτὴ, ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἰδιόχειρη ἀφιέρωση τοῦ Νικηφόρου στὸ φύλλο 1 τοῦ κώδικα, ἀποτελεῖ σαφῆ, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἔνδειξη τῶν καλῶν σχέσεων τοῦ Παχωμίου μὲ τὸν τοπικὸ μητροπολίτη, παρόλο ποῦ ἡ μονὴ τῆς Ὁδηγήτριας δὲν ἀνήκε στὴ δικαιοδοσία τῆς μητροπόλεως.

Ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος, ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς παραμονῆς του στὸν Μυστρᾶ, ἔδειξε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας καὶ τὴν ἀνακαίνιση τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ, μὲ τὴν προσθήκη καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ νάρθηκα καὶ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς τοιχογραφίσεως τοῦ κυρίως ναοῦ⁷⁴⁹. Συγχρόνως ἀσχολήθηκε μὲ τὸ προσφιλές του ἔργο τῆς ἀντιγραφῆς κωδίκων, παραγγέλλοντας σὲ γραφεῖς καὶ ἐπιβλέποντας μὲ προσοχὴ τὴν ἀντιγραφὴ ὄχι μόνο ἐκκλησιαστικῶν ἀλλὰ καὶ ἀρχαιοελληνικῶν κειμένων, καθὼς ἦταν σοφὸς τὰ τε θεῖα καὶ ὅσα ἀνθρώπινα, ὅπως γράφει ὁ Μάξιμος Πλανούδης⁷⁵⁰. Ὁ Νικηφόρος εἶχε ζήσει πολλὰ χρόνια στὴν Κωνσταντινούπολη, ὄχι μόνο πρὶν καὶ μετὰ τὴν προεδρία του στὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας, ἀλλὰ καὶ σὲ ἐνδιάμεσα διαστήματα ἀναλαμβάνοντας διπλωματικὲς ἀποστολὲς κατ' ἐντολὴν τοῦ αὐτοκράτορος Ἀνδρονίκου Β'⁷⁵¹.

⁷⁴⁷ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἡ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, 151.

⁷⁴⁸ Βλ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 185..

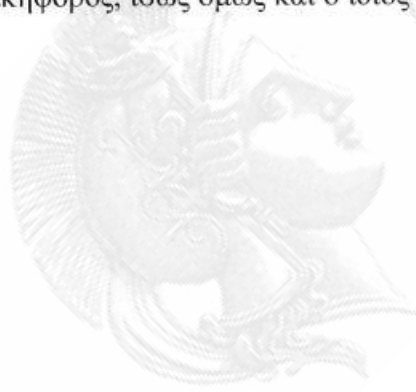
⁷⁴⁹ Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Νικηφόρου Μοσχοπούλου στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ἡ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, 152-155.

⁷⁵⁰ *Maximi Monachi Planudis epistulae*, ἔκδ. Treu, 34. Γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Νικηφόρου Μοσχοπούλου στὸ ἔργο τῆς συλλογῆς καὶ ἀντιγραφῆς κωδίκων, βλ. NELSON, Antonios Malakes, 248-254. Ἀπὸ τὰ δεκαεπτὰ χειρόγραφα ποῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Νικηφόρου, τὰ τρία τουλάχιστον ἔχουν ἀντιγραφεῖ στὸν Μυστρᾶ, στὸ ἴδιο, 248-249, σημ. 84 καὶ 86. Ἀπὸ αὐτά, τὰ δύο περιέχουν ἐκκλησιαστικὰ κείμενα, ἐνῶ τὸ τρίτο εἶναι ἡ Ὀδύσεια τοῦ Ὁμήρου. Βλ. ἐπίσης ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 181-185.

⁷⁵¹ Τὸ 1296 μεταβαίνει μὲ αὐτοκρατορικὴ ἐντολὴ στὴ Βενετία, ἐνῶ τὸ 1303 τοῦ ἀνατίθεται ἡ ἀποστολὴ νὰ

Ὁ Παχώμιος λοιπὸν εἶχε τὴν τύχη νὰ συνυπάρχει στὸν Μυστρᾶ μὲ μιὰ πνευματικὴ προσωπικότητα ποὺ προερχόταν ἀπὸ τὸ αὐτοκρατορικὸ περιβάλλον καὶ διαπνεόταν ἀπὸ τὸν ζῆλο γιὰ τὴν ἐπικράτηση τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ τὴν ἐξάλειψη κάθε στοιχείου ποὺ θύμιζε τὴ λατινόφιλη πολιτικὴ τοῦ Μιχαῖλ Η΄⁷⁵². Καθὼς ἦταν καὶ ὁ ἴδιος πιστὸς στὸν αὐτοκράτορα καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ πολιτικὴ του, ἦταν φυσικὸ νὰ ἐπιζητήσει τὴ συμβολὴ τοῦ μητροπολίτη Νικηφόρου γιὰ τὴ συγκρότηση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγήτριας. Τὸ πρόγραμμα αὐτό, μέσα ἀπὸ τὴν πολυπλοκότητα τῶν θεολογικῶν ιδεῶν καὶ τῶν μηνυμάτων ποὺ μετέδιδε, ἀνταποκρινόταν κατὰ τὸν καλύτερο τρόπο στὴν ἀνάγκη νὰ μεταφυτευθεῖ στὸν Μυστρᾶ καὶ στὴν εὐρύτερη περιοχὴ ἢ ἐπίσημη ἐκκλησιαστικὴ πολιτικὴ τοῦ κράτους.

Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ ιδεολογικὸ πλαίσιο ἐντάσσεται καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα, στὸ ὁποῖο ἀπηχεῖται εἰδικότερα ἢ ἐπιδίωξη γιὰ τὴ διάδοση τῆς λατρείας τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς. Ἡ αὐτοκρατορικὴ βούληση γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ εἶχε ἐκφραστεῖ μὲ τὴν ἀναβίωση τῆς λατρείας στὸ ὁμώνυμο ἀγίασμα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τὸ ὁποῖο ἀσφαλῶς εἶχε ἐπισκεφθεῖ ὁ Νικηφόρος, ἴσως ὅμως καὶ ὁ ἴδιος ὁ Παχώμιος.



μεταπέσει τὸν μόλις παραιτηθέντα πατριάρχη Ἰωάννη ΙΒ΄ Κοσμᾶ νὰ ἐπανέλθει στὸν πατριαρχικὸ θρόνο, βλ. *ODB*, 2, 1414-1415.

⁷⁵² Τὸ κλίμα τοῦ φανατισμοῦ κατὰ τῶν φιλενωτικῶν ποὺ ἐπικρατοῦσε αὐτὴ τὴν ἐποχὴ στὴν αὐτοκρατορία, μετέφερε στὸν Μυστρᾶ ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος ὡς ἐκπρόσωπος τῆς νέας ἐκκλησιαστικῆς πολιτικῆς τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄. Ὅπως σημειώνει ὁ Μ. Χατζηδάκης, ὁ Νικηφόρος «ὅταν φθάνει στὴν ἔδρα του, στὸν Μυστρᾶ, φαίνεται ὅτι φροντίζει, σβήνοντας καὶ γράφοντας, νὰ ἐξαλείψει συστηματικὰ τὴ μνήμη τῶν μητροπολιτῶν ἐκείνων ποὺ εἶχαν κατὰ κάποιον τρόπο συνδεθεῖ μὲ τὴν ἐνωτικὴ πολιτικὴ τοῦ Μιχαῖλ Η΄ Παλαιολόγου καὶ στὴ θέση τους νὰ προβάλει τὸ δικό του –ὀρθόδοξο– ἔργο», ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἡ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ*, 155.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ ΦΙΛΗ

Α'. Παχωμίω τῷ πρωτοσυγκέλλω⁷⁵³

Τὸ τοῦ βίου πέλαγος ἐκπλεύσας πράως 1
Πρὸς τὸν γαληνὸν τόνδε κατήχθης τόπον·
Ἐσκόρπισας γὰρ τὴν περιττὴν φορτίδα
Πρὸς τοὺς φίλους πένητας ἐκ βρέφους, πάτερ·
Ἐκούφισας δὲ τὴν ψυχικὴν ὀλκάδα, 5
Πλησιστίου πνεύματος εὐρῶν αἰθρίαν·
Ἐξήγαγες δὲ πρὸς τὸν ἰθύναντά σε
Τῆς ἀρετῆς τὸν ὄλβον ἐμπορίου τρόπον,
Ὅς ἀναλαμβάνων σε φειδοῖ τῶν πόνων,
Ἐνταῦθα δὴ παρήκε καθεύδειν μόνον, 10
Ἔως ἂν αὐτὸς ὡς κριτῆς ἀφυπνίσῃ,
Τῆς δεσποτικῆς ἀξιῶν σε παστάδος·
Ἄλλ' οὐρανὸς μὲν τοὺς ἀποκρύφους πόνους,
Ἡ γῆ δέ σοι τοὺς δεῦρο καὶ δήλους φέρει.
Πόσῃν γὰρ ἐξέβλυσας ἰδρώτων χύσιν, 15
Τῷ δημιουργῷ τάσδε πηγνὺς τὰς κτίσεις
Εὐθὺς ἀπ' ἀρχῆς εὐσεβοῦς μνήμης χάριν;
Ἄλλ' ὦ πάτερ, ζῆς, οὐκ ἀποκρίνη δ' ὅμως·
Οὐ γὰρ ἐπαινεῖς τοὺς παρ' ἀνθρώπων κρότους·
Ἐγὼ δέ σου τέθηπα καὶ τὰ πρακτέα 20

⁷⁵³ MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, Α' αριθ. 74, 246-247.

Καὶ τὴν τελευτὴν καὶ τὰ τῶν πόνων γέρα,
 Πρωτοσύγκελλε τὴν τιμὴν τέως μέγα,
 Γέρον μαχητὰ κατὰ παθῶν ἐκτόπων,
 Καὶ νοῦ καθαρῆ, Δωριεῦ Παχώμιε.

Β'. Ἐπιτάφιοι⁷⁵⁴

Ἀλλ' οὐδὲ Παχώμιος, ὦ γῆ καὶ χρόνε, 1
 Παχώμιος τὸ θαῦμα τῶν Δωριέων,
 Τὸ κοινὸν ἐκπέφευγε τῇ φύσει χρέος·
 Εἰσπράττεται γὰρ καὶ τὸ ληφθὲν ἐκτίνει
 Μετὰ τόκου μάλιστα τῶν πεπραγμένων, 5
 Ὅς ἀπὸ θηλῆς τῷ θεῷ δοῦς τὸν βίον,
 Καὶ ταῖς ἀγωγαῖς τὸν Σατὰν καταισχύνας,
 Μετὰ παρακμῆν τοῦτον οἰκεῖ τὸν λίθον·
 Μᾶλλον δὲ τὸν θύλακον ἐκδὺς ἐνθάδε
 Πρὸς οὐρανὸς ἐκεῖνος ἀνέπτυ, ξένε, 10
 Καὶ παρὰ τοῦ βλέποντος εἰς τὰς καρδίας
 Τὴν τῶν πόνων εἴληφεν ἀντιμισθίαν·
 Σὺ δὲ βλέπων θαύμασε τὰς δεῦρο κτίσεις,
 Ἄς αὐτὸς ὠργάνωσεν ἐκ γῆς πυθμένων
 Τῷ δημιουργήσαντι κοινῇ τὴν κτίσιν, 15
 Ἀλλὰ παρεῖς ἅπαντα παπαὶ τῷ χρόνῳ
 Καὶ τῆς τιμῆς τὸν ὄγκον ὡς οὐδὲν πλέον
 (Ἦν γὰρ περιῶν πρωτοσύγκελλος μέγας)
 Ἀπῆλθε γυμνὸς τῆς ὑποσπώσης ὕλης·
 Δοκεῖ δὲ σιγῶν ἡσυχῇ λέγειν τάδε· 20
 Ὅστις ἂν ἦς, ἄνθρωπε, τὸν τάφον σκόπει,
 Καὶ τοῦ βίου μάνθανε τὴν ἀπιστίαν,
 Τὸν Βροντοχίου δεῦρο νεκρὸν με βλέπων·
 Ὅς πᾶν ἀγεννὲς πεπραχὼς φεῦ τῷ χρόνῳ
 Κεῖμαι καλυφθεῖς, φροντιεῖ μου δ' οὖν πάλιν 25
 Ὁ ζῶν ἰατρὸς τῆς ἀποκρύφου νόσου.

⁷⁵⁴ MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, Α' αριθ. 97, 278-280.

Α'. Ποιητική άκροστιχίδα και κολοφώνας από τὸ χφ. Par. gr. 708⁷⁵⁵

*Πόθον μὲν εἴκειν πανοσίοις ἀνδράσιν
 Ἄληστον ἀύχων, εὐνοϊκῇ δὲ σχέσει,
 Χάριν ἀμοιβὸν εὐμενῶς ἀντεισφέρω,
 Ὕριμα δι' ἧς ἐδρεψάμην τὰ σίτα·
 Μῦρον κενωθὲν Σολομῶν ὡς γοῦν ἔφη
 Ἰδὼν ἐπὶ γῆς πραέων πατοῦν πέδα,
 Ὡς ἠύλόγητο πρὶν Ἰακῶβ ἐν Λάβαν,
 Βῆναι κατευθὺ τῷ ποδὶ τοῦδε τρέχω·
 Ρεῖ σταγόνας γὰρ εὐλογιῶν ἀφθόνως
 Ὁ Βροντοχίου Παχώμιος, ᾧ βίβλος
 Νῦν ἐγράφη μοι, ναὸν ἄρας ἐκ βάθρων.
 Τοῦτῳ δ' ὅπως τίθησι καὶ κάλλους θέαν,
 Ἦθει πάρεστιν ἐντολῆς ἀεὶ βλέπειν·
 Χεῖν γὰρ ὁσῶραι λιτὰς ἰλαστηρίους
 Ἰώμενος μὲν δυσπαθεῖς καχεξίας,
 Τετρακτὸν ὑψῶν ἀρετῶν δὲ τετράδι,
 Ἠλιβατεῖ πως ἰσομίλως δ' ἀγγέλοις
 Βήμασι σεπτοῖς σεμνύνων μονοτρόπους.
 Ἄλλ' ὦ πᾶτερ τίμιε, πατέρων κλέος,
 Σὺ τριμερές σου τῆς ψυχῆς τῇ τριάδι
 Ἰλαδὸν ἄγεις πεντάδ' αὖτὸν ἐξάδι
 Λεῖβων τὸ διττὸν ἐβδόμην δ' εἰς ὀγδόην·
 Ἄλλὰ σκέπων θάλποις με σὺν πολλοῖς ἔτι
 Καταγίδων αἴρων με τὸν σὸν ἰκέτην·
 Ἦ σὴ κυβερνεῖτω με δὲ προστασία
 Σὺ παῦλα καὶ γὰρ εἰς θεοῦ θεῖον πόθον.*

Ἐγράφη ἡ παροῦσα βίβλος ἡ κατὰ Ἰωάννην, κελεύσει μὲν καὶ ἐξόδῳ τοῦ πανοσιωτάτου καθηγουμένου τῆς πανσέπτου μονῆς τῶν ἀγίων καὶ θαυματουργῶν Θεοδώρων τοῦ Βροντοχίου, χειρὶ δὲ εὐτελοῦς νομικοῦ τοῦ Βασιλάκη ἐν ἔτει ρωδ' ἰνδικτιῶνος θ' καὶ ἐτελειώθη

⁷⁵⁵ ΛΑΜΠΡΟΣ, Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι, 160-160β.

μηνὶ Ἰουλίῳ ια΄ ἡμέρα τετάρτη τῆς ἐβδομάδος, ὥρα ἕκτη καὶ οἱ ἀναγινώσκοντες εὐχεσθέ μοι τῷ ἀμαρτωλῷ ὑπὲρ πάντα ἄνθρωπον γραφεῖ διὰ τὸν κ(ύριον)· ἵνα διὰ τῶν ἀγίων εὐχῶν τοῦ πανοσιωτάτου πατρὸς ἡμῶν, οὗ ἡ βίβλος, καὶ ὑμῶν, τύχω καὶ ἐγὼ ὁ ἄθλιος ἐλέους καὶ σωτηρίας παρὰ τοῦ παναγάθου θεοῦ ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως, ὧν γένοιτο πάντας ἡμᾶς ἐπιτυχεῖν τῇ τοῦ θεοῦ χάριτι, ἀμήν.

Β΄. Κολοφώνας ἀπὸ τὸ χφ. 2550 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν⁷⁵⁶

+ Νικόλαος ἱερεὺς καὶ πρωτέκδικος τῆς ἀγιωτάτης μητροπόλεως Λακεδαιμονίας ὁ Μαλω-
ταρᾶς, ὁ γράψας ταύτην, δι' ἐξόδου καὶ προτροπῆς τοῦ τιμιωτάτου μεγάλου πρωτοσυγκέλ-
λου καὶ ἀρχιμανδρίτου Μορέ(ως) Παχωμίου (μον)αχοῦ. καὶ οἱ ταύτην ἀναγινώσκοντες,
μὴ μέμφεσθαι διὰ τὴν ἀπειρίαν ἡμῶν, ἀλλ' εὐχεσθε διὰ τὸν κ(ύριον), ὅπως ὁ αὐτὸς λυτρώ-
σεται ἡμᾶς τῶν πειρασμῶν καὶ τῆς ματαιότητος καὶ ἀχλὺος τοῦ κόσμου τούτου, καὶ ἡμᾶς
ὀδηγήσει εἰς τὴν αὐτοῦ ἀληθῆ καὶ δικαίαν ὁδὸν, ἐν παντὶ ἔργῳ ἀγαθῷ εἰς δόξαν αὐτοῦ,
ἀμήν. ἔτους ρωκζ' ἐν μηνὶ ἀπριλ(ίῳ) ἰνδ. Γ' +.

⁷⁵⁶ ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες, 186.

THE VIRGIN HODEGETRIA CHURCH OF THE BRONTOCHION AT MISTRA

THE WALL PAINTINGS OF THE NARTHEX AND ITS LITURGICAL FUNCTION

THE MONUMENT AND ITS HISTORY

The architecture (Pls 1-2, Figs 1-2)

The church of the Virgin Hodegetria, katholikon of the Brontochion Monastery was built in the northeastern edge of the Kato Chora (Lower City) of Mistra during the first decade of the 14th century by the abbot Pachomios, archimandrite and Great Protosynkellos of the Peloponnese. The dedication of the church to the Hodegetria and the structure itself with its novel architectural type and details as well as the outstanding quality of its interior decoration reveal its relationship with Constantinople and testify to a direct link between Mistra and the capital. The dating of the church is based on the first written record related to the monument, a dedication in 1311/12 by the Metropolitan Nikephoros Moschopoulos of a valuable gospel book, which proves that the church and Monastery were already in use at this date.

The architectural form of the church is of special interest because it belongs to a rare type, which combines a three-aisle basilica on the ground floor with a five-domed cross-in-square church on the upper storey. The narthex is also two-storied, with another dome rising in the middle.

The side aisles of the basilica on the ground floor are covered by a series of lowered domes (*fournika*) that create a stable infrastructure for the floor of the upper storey, on which stand the pillars that support the central dome and the four corner domes. A gallery is created on the upper storey, while the floor above the side aisles and the narthex extends to the eastern edges of the building, over the prothesis and diakonikon.

This architectural combination, which goes far back in time to monuments of Early Christian and Middle Byzantine times, was named “Mistra type” and was applied fully in this form for the first time at the church of the Hodegetria. According to researchers, the type resulted from the change in plans when the church was already under construction, because of the need to add galleries for reasons related to the political leadership of Mistra.

In its original form the church had two towers/chapels attached to the northern and southern sides of the narthex and was surrounded by colonnades. During the second half of the 14th century were added the northeastern and southeastern chapels and a wall was erected to close off the southern colonnade.

The masonry consists of roughly carved stones with occasional horizontal layers of brick. On the eastern façade the large seven-sided apse of the sanctuary and the three-sided apses of the prothesis and the diakonikon are decorated with rows of blind conches. The external appearance of the church with the multiple domes, the chapels, the colonnades and the decoration of the apses is reminiscent of Constantinopolitan architecture and points to the Byzantine capital as a place of origin of this complicated and imposing building.

Decoration of the interior (Fig. 3)

Inside the church the marble revetment of the walls on the ground floor, a very expensive decoration used rarely even in Constantinople during this time, shows an obvious desire for luxurious decoration. The lower parts of the walls of the sanctuary, the main church and the narthex were dressed with large colourful marble slabs, creating a band of about 1.30 m. in height. Within this band were set arched frames decorated with painted figures of standing saints. This decoration has been completely destroyed, but the extant examples testify the quality and colour variation of the marbles used.

The painted decoration, even though its state of preservation is not complete, also shows the high craftsmanship of the artists who designed and carried out the iconographic programme. Many of these wall paintings have been lost forever, while many have suffered considerable damage. Those extant, however, enable us to outline the iconographic programme and approach the thinking underlying the painted decoration. The complex architectural type of the church, which resulted in the creation of many different spaces and surfaces, contributed to the development of more iconographic cycles, not only of evangelical scenes, but of single figures from the Old and New Testaments as well.

The sanctuary (Pls 3-9)

In the quarter dome of the apse are depicted the enthroned Virgin with the Child between two bowing angels. Further down, the Communion of the Apostles – the *Metadosis* on the left and the *Metalepsis* on the right – with Peter and Paul leading respectively. In the lower part of the apse are depicted in full length the co-officiating hierarchs over two registers, ten above and six below; an additional four are shown in the arched openings linking the sanctuary with the prothesis and the diakonikon.

The depictions of the Appearance of Christ before the Eleven Apostles and the Doubting of Thomas, accompanied by inscriptions with the corresponding evangelical texts are shown in the upper registers of the sanctuary's side walls, while the Ascension occupies the whole space of the semicircular vault over the sanctuary.

The main church

Christological cycle (Pls 10-12)

In the upper registers of the building, in the barrel vaults and the corresponding tympana, the paintings are arranged in the following order: The Annunciation on the eastern pillars, the Nativity and Presentation of Christ in the Temple on the eastern vault, the Flight to Egypt on the southern tympanum (on either side of the three-lobed window) and the Baptism and Transfiguration on the southern vault. The Nativity scene consists of an elaborate depiction of the theme and illustrates the *Sticheron* hymn of Christmas; the Flight to Egypt shows the welcoming by city dwellers in front of the city walls, while the central theme of the Baptism is surrounded by many descriptive scenes that betray the influence of late antique paintings.

In the western tympanum is the multiple-personage Crucifixion and in the corresponding vault the few surviving sections suggest they are depictions of the Entombment and Descent into Hell.

The Anastasis with the Angel and the Women at Christ's Tomb occupies the northern tympanum on either side of the three-lobed window, while the scenes that would have been depicted in the northern vault, possibly the Raising of Lazarus and the Entry into Jerusalem, have been entirely destroyed.

Single figures (Pls 13-18)

The depictions of single figures have been distributed into cycles in a predetermined arrangement. Martyrs and monks are placed on the ground floor, and figures from the Old Testament as well as the Seventy Apostles are found on the floor above.

The martyrs are depicted in bust in the lowered domes (*fournika*) and in the corresponding tympana on the side aisles of the ground floor. On the lowered domes they are shown within a medallion and are surrounded by cherubim, while in the tympana they are in pairs.

Along with the martyrs, there is also the cycle of monastic saints, who are painted full length and in pairs on the arches of the colonnades and on those linking the columns to the side walls. They are holding open scrolls with texts related to monastic life.

The cycle of the Old Testament occupies the surface of the four side domes, the apses and the lowered domes of chambers above the prothesis and the diakonikon. Depicted in these places are High Priests Melchizedek, Zachariah, Aaron and Moses, all followed by the title Ο ΔΙΚΑΙΟΣ and holding scrolls of texts referring to the Virgin. In the domes are painted the Holy Ancestors of Christ: on the summit the Patriarchs Abraham, Isaac, Jacob and Ruben in bust holding scrolls inscribed with texts from the Genesis, and on the eight tympana, between the windows of each dome, Patriarchs and Kings holding closed scrolls.

The Seventy Apostles occupy the remaining space in the upper gallery, the arches supporting the domes and the lower registers of walls. Those figures are portrayed wearing a chiton and himation and hold a closed scroll, as is common in the representations of Apostles, but they also bear an *homophorion* and are blessing the same way Hierarchs do, while the name of the diocese which they founded and headed is noted next to their names.

It should be noted that the Hodegetria of Mistra is the first monument where the full cycle of the Seventy Apostles is included and this must be linked to the effort to consolidate the Orthodox faith that characterizes the ecclesiastical policy of Andronikos II.

The Narthex (Pls 19-22)

The painted decoration on the ground floor comprises the special subject of this book and is analyzed in the following pages.

The upper storey of the narthex is organically linked to the upper storeys of the side aisles, creating a gallery. This is the level where the staircase from the ground floor ends. On the summit of the central dome the Virgin is represented in bust holding her hands in *deisis* and Christ is in front of her blessing with his right hand and holding a closed scroll in his left. It should be noted that the Virgin is not placed on the longitudinal axis leading to the sanctuary, but is depicted with a slight deviation to the south; as a result the faithful coming up the storey would see the Virgin facing him. In the dome's tympanum, between the windows, there are eight full-length prophets holding inscribed scrolls in various shapes.

Below the dome, in the western wall of the area, the scene of the Holy Mandylion is depicted between two praying angels who are portrayed in bust.

In the northern vault and the corresponding tympanum three scenes from the cycle of Christ's Passion are depicted: in the vault, the Washing of Feet and the Betrayal by Judas, in the tympanum the double scene of the Denial of Peter and Christ before Pilate. In the south vault, which would have contained other scenes of the Passion, nothing has survived.

In the lower register of the northern wall, next to an opening that leads to the north-western burial chapel, the archangels Michael and Gabriel are shown full-length guarding the chapel and holding inscribed scrolls.

In the lower registers of the rest of the walls are portrayed full-length monastic saints, including the local saint and protector of Lacaedemon Saint Nikon in the south wall. On the upper band of the same wall there is a depiction of the Pentecost, below which there is an entrance to a square space, which is decorated with figures of standing Apostles in speaking pose. The symbolic relationship of the Pentecost with the preaching Apostles justifies its placement in an area outside of the main church and the cycle of the Dodekaorton.

Western chapels (Pls 23-28)

The chapels attached to the sides of the narthex are linked directly with Pachomios, the abbot and founder of the Brontochion Monastery.

The northwestern one, which extends in height to both floors, was constructed by Pachomios to incorporate his tomb, and all of the decoration has a funeral nature.

In the conche of the eastern wall, Christ with the inscription Ο ΩΤΗΡ is depicted between the Virgin and John the Baptist and is further accompanied by the following inscription: ΠΡΕΣΒΕΙΑΙΣ ΤΗΣ ΤΕΚΟΥΣΗΣ ΣΕ, Χ(ΡΙΣΤ)Ε, ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΟΥ, ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ, ΠΡΟΦΗΤΩΝ, [ΙΕΡΑΡΧΩΝ, ΟΣΙΩΝ ΚΑΙ ΔΙΚΑΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΝ ΚΟΙΜΗΘΕΝΤΑ ΔΟΥΛΟΝ] ΣΟΥ ΑΝΑΠΑΥΣΟΝ.

The decoration of the chapel illustrates this text closely. On each wall are depicted "choirs" of saints in supplication: Hierarchs on the eastern wall, Prophets and High Priests on the northern one, Apostles and Martyrs on the western wall, Ascetics and All the Saints on the southern one. Depictions higher up show the Virgin Mary and Saint John the Baptist praying to the Pantokrator of the dome.

Pachomios' tomb lies near the western wall and in the arcosolium there was a depiction of the founder who is offering a model of the church to the standing Virgin with the Child (the painting is almost completely destroyed).

Near the northern wall there is another tomb, which belongs to the despot Theodore

I Palaeologos, who died at Mistra in 1407. His double portrait, as despot and monk, and the related inscription are only partly preserved.

The southwest chapel, which has a low ceiling and is poorly lit because it incorporates the staircase leading to the floor above, has on its four walls painted copies of the chrysobulls issued by emperors Andronikos II and Michael IX on behalf of the Monastery of Hodegetria of Brontochion to grant and confirm its privileges. The first dates to 1312/13 and the last to 1322 and, as their texts reveal, were granted upon request of the monastery's founder Pachomios on account of his virtues and his devotion to the emperor.

In the center of the vaulted ceiling four flying angels hold the mandorla, which surrounded the figure of Christ (no longer extant). Among the angels are four iambic triplets referring to the decoration of the chapel and the continuous efforts by Pachomios for the Brontochion monastery.

The founder (Pl. 27)

Regarding the founder of the Monastery, Pachomios, there are references to him in the southwest chapel's chrysobulls, while additional information about his life and activity can be found in other sources. Based on this evidence, Pachomios' main activities can be placed between 1290 and 1322.

The first reference to Pachomios is encountered in the founding inscription on the church of Saints Theodore of Mistra, where he is mentioned as co-founder. He is then mentioned as sponsor of two manuscripts copied in Mistra: Codex Par. Gr. 708 containing the homilies of Saint John Chrysostom and a manuscript that contains in two volumes the *Asketika* of Ephraim the Syrian, which was found at the Timios Prodromos Monastery in Serres and is now in the National Library of Greece (no. 2550).

Two funerary epigrams were written for Pachomios by Manuel Philes, which were quite possibly commissioned by the monastic community following his death.

Unfortunately, the portrait of the founder offering the model of the church to the Virgin, above his tomb in the northwestern chapel, is almost completely destroyed.

From what is mentioned in the chrysobulls, the dedications of the manuscripts and the poems of Philes, it follows that Pachomios was an indigenous Peloponnese ecclesiastical man, who held the office of Great Protosynkellos of the Peloponnese and was appreciated by political and Church authorities. He was active not only in erecting important religious buildings, but also as a local leader who participated in the efforts of the central administration for the political, spiritual, and artistic development of the newly built city of Mistra.

The name

The naming of the monument as “Monastery of the Virgin Hodegetria of Brontochion” is recorded in the chrysobulls of the southwestern chapel. Yet, the monument is also known in bibliography as “Aphendiko” and is recorded as such from the end of the 19th century in the publications of G. Millet, K. Zesios, A. Struck and A. Adamantiou. On the basis of these publications and photographs, one can conclude that the church was in ruins, since the central dome had collapsed pulling down the higher sections of the building.

However, the northwestern chapel, in which the tomb and portrait of despot Theodore (political leader – *aphendis* – of the Morea), were located, had survived intact. It is then possible to link the name “Aphendiko” with the despot, whose painted portrait in imperial dress would have impressed the Mistra inhabitants of the 19th century.

Restoration

Small-scale restoration of the monument was carried out as early as 1895, with greater and more substantial ones following in 1908. The restoration and restitution of the building to its original form was completed in 1934 under the supervision of Anastasios Orlandos. The central dome and vaulted ceilings were reconstructed, new columns were placed on the ground floor and all structural elements necessary for the safe operation of the monument were repaired.

The conservation of wall paintings took place gradually. Occasional projects were carried out in 1908, increasing around 1935, while some took place in 1950. Yet, the systematic conservation and cleaning of the wall paintings took place between 1969 and 1974 under the supervision of painter and chief-conservator Fotis Zachariou.

This work brought to light unknown paintings on the ground floor of the narthex (the three miracles of Jesus, healing saints, prophets), the upper storey (three scenes from the Passion, the Holy Mandylion, the Pentecost), the southern gallery (the Flight to Egypt), the northwestern chapel (the choirs of the Hierarchs and the Apostles) and the south and southeastern chapel (scenes from the cycle of the Nativity, scenes from the lives of the Three Hierarchs).

These works enriched our knowledge of the iconography and enabled us to come to a better understanding of the meaning of the iconographic programme of the monument.

The iconographic programme and the condition of preservation of the wall paintings (Fig. 4)

The area of the narthex is divided into three parts and covered in its central section by a cross-vault, supported by two arches, and in the side sections by transverse vaults. The extant wall paintings cover the higher parts, that is, the central cross-vault, the transverse vaults, the tympana, and the arches, while nothing is preserved of the standing depictions of saints that decorated the lower parts of the walls, in-between the marble revetment.

The condition of preservation for the wall paintings is not satisfactory in all cases, as a large part of the ceiling had collapsed and was rebuilt during the reconstruction work of 1934. Earlier scholars were familiar with the paintings in the eastern tympanum, the northern transverse vault, and the northern and southern tympana. Restoration work carried out in 1972-1974 revealed wall paintings under a thick layer of salt crystals in the central cross-vault, the western tympanum, the arches, and the southern transverse vault. The representations were arranged as follows:

Central cross-vault: Angel in bust in each of the four sections of the cross-vault. The angel of the western section is partially preserved, so are sections of the wings of other angels.

Eastern tympanum: The Virgin Zoodochos Pege with her parents and two flying angels in small scale.

Western tympanum: Six figures of healing saints in bust.

Arches: Four full-length prophets in pairs. Their condition of preservation ranges from mediocre to bad, with great damage observed in certain places.

Northern transverse vault: Western section: Christ and the Samaritan woman - the miracle at Cana. The upper part of the figures is missing. Eastern section: The healing of the man born blind - the healing of Peter's mother-in-law.

Northern tympanum: The healing of the man with dropsy. Almost the entire left section of the scene is missing.

Southern transverse vault: Eastern section: The healing of the paralytic at the pool of Bethesda - the healing of the woman with an issue of blood. There is great damage in the upper parts of the figures and lesser in other places. Western section: The healing of the Lame and Blind in Solomon's temple.

Southern tympanum: Christ among the Doctors. The left part of the scene is missing.

A. Isolated figures

The angels (Pls 29, 62a)

Of the four angels portrayed in the corresponding sections of the central cross-vault, only the angel of the western section is extant, and that partially. What survives, is a large part of the body, the wings, and a section of the nimbus. He is shown frontally holding a sceptre in his right hand. The other three angels would have been portrayed in a similar manner, but only parts of their wings are preserved. The reconstruction on paper of the cross-vault's representations leads to the conclusion that a circular space of 0.95 m. in diameter is missing from the centre. It is possible this area contained the depiction of a figure in bust within a medallion, such as the Virgin or Christ or another angel. A similar shape is seen in the corresponding cross-vault of the narthex in the Pantanassa church at Mistra, which is known to have been built and decorated after the prototype of the Aphen-diko. Four angels are depicted in the sections, and another angel is found in the central circular space. Although these depictions belong to the later decoration of the monument, it would make sense to claim that the painter of the 17th century, like his predecessor of the 15th, looked to the Aphen-diko church for his prototype.

The Virgin Zoodochos Pege (Pls 30-32a-β, 62β, 63)

The Virgin Zoodochos Pege with her parents Joachim and Anna and two angels is depicted in the eastern tympanum, above the entrance to the church.

The Virgin, shown with her hands open in supplication, is seen with Christ in front of her holding a closed scroll in one hand and raising the other hand in blessing. Below Christ the ruffled water is painted in light blue tones, giving the impression of bubbling water gushing from the spring. On the side, Saints Joachim and Anna face the Virgin, while higher up two miniature flying angels are paying respect. The depiction is accompanied by the inscription: Η ΖΩΟ/ΔΟΧΟΣ [ΠΗΓΗ].

The iconographic type of the Zoodochos Pege is not recorded before the early 14th century and its propagation was due to the revival of the orthodox worship of the Virgin in the similarly named spring with the holy water (*hagiasma*) in Constantinople.

From the representations of the Virgin of Zoodochos Pege extant today, the oldest is the one from our monument dating to circa 1315. Other known depictions of this iconographic type dating to the 14th century depict either the Virgin by herself within the basin (*phiale*) (in the southern chapel of the Chora Monastery, in the narthex of the church of Sts Archangels in Lesnovo), or Christ only within the basin in front of the Virgin's breast.

The extant representations of the two figures within the basin, in the well-known iconographic type that was established with some variations in later years, are dated towards the end of the century. The most characteristic example of this type can be found in the apse of the southeastern chapel of the Sts Theodore church in Mistra, which is dated to around 1400. A different iconographic type can be found at the chapel of Ai-Yannakis in Mistra (1370-1375), with patients depicted around the fountain, an element that points to the great variety of the iconographic types existing in the 14th century. Furthermore, the Constantinopolitan *hagiasma* of the Virgin of Vlachernae corresponding to the Zoodochos Pege, also had depictions of the Virgin in various related iconographic types, since it is most certain that the original type of Zoodochos Pege itself also derives from the Vlachernae Virgin, mainly in terms of the frontal representation of the Virgin with hands extended.

In terms of the Aphenliko representation, it should be noted that it is not only the first extant depiction of the Zoodochos Pege, but that it was painted during the years of the revival of the *hagiasma* of Constantinople when historic, liturgical, and poetic works were written by the authors of the era, especially by Nikephoros Kallistos Xanthopoulos.

Xanthopoulos' description of the mosaic depiction in the dome of the *hagiasma* mentions that Christ emerges from his mother's bosom as transparent, lively and bubbling water. We can therefore formulate the hypothesis that in the Aphenliko depiction the ruffled water, freely painted underneath Christ, reproduces in symbolism the depiction in the *hagiasma* of Constantinople.

Finally, in reference to the depiction of Joachim and Anna flanking Zoodochos Pege, the following should also be mentioned: The Virgin's parents are often placed in monumental painting near the Virgin, as mediators for the salvation of human beings. In addition, in Palaeologan monuments the relation of the figures is more obvious (cf. the churches of Bojana, of Sts Archangels in Lesnovo and the Perivleptos and Pantanassa at Mistra), while in Aghia Sophia at Trebizond all three are shown in a single composition. The latest iconographic type is found in a series of portable icons from Mt. Sinai Monastery, and this observation leads to the thought that the iconographic format of Aphenliko may possibly reproduce an icon of the three figures that would have existed in the church of the Zoodochos Pege in Constantinople.

The healing saints (Pls 32γ, 33, 34, 64)

The six healing saints are shown approximately down to their waists, and their stance is not full frontal, but their bodies' slight twist towards the left or the right create certain units and the depiction acquires cohesion. There are no inscriptions with their names and the

identification of the depicted saints is based on individual characteristics, the relationships between them, and the comparison with depictions in other contemporary monuments.

The first saint is an old man, with a bony face and fine features. In his left hand he is holding a leather case and in his right a medical instrument that ends in a cross. The saint is identified as Saint Sampson the Xenodochos, who is depicted with other healing saints in several monuments of the Palaeologan era (Metropolis of Mistra, St Nikolaos Orphanos, Gračanica, etc.). The second saint, young and beardless, with fine features and curly blond hair framing his handsome face, is easily identified as Saint Panteleimon. He is holding a small open box with his left hand and a medical spoon with his right one. The figure of Saint Panteleimon is especially exalted by the sharp turn of his head towards the left while his eyes are turned to the viewer.

The two saints depicted in the middle of the semi-circular tympanum, bear a great resemblance to one another and are identified with the Saints Kosmas and Damianos. In their left hand they are each holding a case with medical instruments and in the right a small *enchiridion*. Kosmas and Damianos are the best-known healing saints, who provided their medical services without remuneration, and that is why they are the first of the healing saints to be named *Anargyroi*. Since it is well-known that there are three brotherly conjunctions of the Saints Kosmas and Damianos – Romans, Asians and Arabs – from the detailed observation one can conclude that the portrayed saints are identified with the Asian brothers, who are commemorated on 1 November, and whose veneration was mostly widespread in Constantinople.

The saint depicted next to Saint Damianos is elderly, holding a closed gospel, and is identified with Saint Hermolaos, who was a priest. His inclusion in the circle of the healing saints is related to Saint Panteleimon, who was his student in medicine and Christian faith. Furthermore, in most monuments the depiction of Saint Hermolaos is affiliated with that of Saint Panteleimon.

The last saint in the group is young with short brown hair, and holds a surgical instrument in his raised right hand. He is identified with Saint Diomedes, who is mainly depicted in monuments of the Palaeologan era, as is the first saint in the series, Saint Sampson the Xenodochos. Furthermore, the two saints are depicted together in St Nikolaos Orphanos, in Gračanica, and in the Marko Monastery.

From the above one can conclude that the six healing saints of Apendiko are depicted as an iconographic unit and are placed in the semi-circular tympanum in a way that underlines the relationships amongst them: The left-most, Sampson, with the right-most Diomedes, Panteleimon with Hermolaos, while in the middle are depicted the best-known saints, the *Anargyroi*, Kosmas and Damianos.

The prophets (Pls 35-38)

The representations of the prophets depicted in the intrados of the arches are much worn. The heads and upper parts of the figures' bodies are missing, with the exception of a section of a prophet's head. There are no inscriptions with the names of those depicted, but the surviving letters of the inscribed scrolls they are holding lead to the identification of the figures.

Northern arch - Western section. The prophet is portrayed almost fully frontally and holds a scroll, not towards the side of the central area, like the other three prophets, but towards the opposite one, abutting the western section of the northern transverse vault. The prophet is identified as Moses, since the text of his scroll originates in *Deuteronomion* and belongs to his prophecies relating to Christ (*Deuteronomion* 18:15).

Northern arch - Eastern section. The prophet is depicted turned slightly to the narthex's central area. He is identified as Isaiah, since his scroll inscription is a text from his prophecies (Isaiah 53:4).

Southern arch - Western section. The prophet's figure retains a part of the head with a face that shows elderly features with white curly hair and a beard. He is shown turning towards the central area, but his head is turned in the opposite direction, where his right hand is pointing. The carefully painted dress of the prophet, the features of the face, and mostly the inscription on the scroll with text from the Psalms (*Psalms* 8:3) lead to his identification as David.

Southern arch - Eastern section. The prophet is depicted turning towards the central area, while there are few letters surviving from the six-line inscription of the scroll he is holding in his right hand. The completion of the inscription leads to the identification as Solomon, since the text belongs to the Proverbs (*Proverbs* 29:29). Furthermore, the depiction of David in the western section of the same arch supports this identification.

B. Gospel scenes

Christ and the Samaritan Woman at the Well (John 4:5-42) (Pls 39-41, 64β-γ)

The representation of the theme in the Apendiko with the depiction of Christ, two disciples, the Samaritan woman, and the inhabitants of Sychar follows in general the iconographic type found in Palaeologan monuments. The only exception is the portrayal of Christ, who is shown standing. This iconographic type is especially rare since it does not correspond to the description of the scene from the Gospel, which mentions that Christ, exhausted from walking, sat by the well, and this type is observed in most repre-

sentations of this theme. Depictions of Christ standing are found in monuments and minor arts in the early Christian era, and rarely in the middle Byzantine years (ms. Par. Gr. 27 and the church of the Archangel Michael at Thari on Rhodes Island). The only monument dating to later Byzantine years is the example of the Aphenliko.

It should be noted that the portrayal of the Samaritan woman, a tall and thin figure wearing a veil that ties on top of her head, flows down and is tied again at knee height, is of exquisite artistic quality that endows her with exceptional elegance and grace.

The Miracle at Cana of Galilee (John 2:1-10) (Pls 39, 42, 43, 66α-β)

On the left, Christ, between Peter and the Virgin, is blessing the six stone water jugs (*hydriae*); on the right, the governor of the feast is tasting the wine and behind him there is a servant. Missing from this depiction of the miracle at Cana is the marriage table, a required iconographic element of Palaeologan monuments, in which particular emphasis and extent is given to the scene of the banquet.

One cannot exclude the possibility that the banquet scene was compressed into the upper section of the wall painting that is now completely destroyed. The vertical arrangement of the two scenes – the banquet above, the miracle below – is mainly found in middle Byzantine monuments and manuscripts and survives in works on the periphery of Byzantium (Georgia, Armenia), while it is not documented in Palaeologan works under direct influence by the capital.

The depiction of the miracle at Cana in the Aphenliko, with the portrayal of Christ, the Virgin, a disciple, the director of the banquet and a servant, bears iconographic resemblance to the corresponding scene in the Chora Monastery.

The Healing of the Man with Dropsy (Luke 14:1-6) (Pls 44, 45)

Most of the painted surface in the left section of the scene has been destroyed, taking with it the representation of one or more disciples who would have been depicted behind Christ. He is blessing the dropsical man who is balancing on two crutches and is supported by an elderly man. Behind him the Pharisees and lawyers are depicted as a solid group of people.

The scene is placed out in the open air, unlike the gospel text, where the miracle takes place inside the house of one of the prominent Pharisees. In other Palaeologan monuments the presence of the house is implied by the architectural background, while the scene out in the open air is found only in middle Byzantine illuminated manuscripts.

The position of the representation of the man with dropsy in the northern tympanum

could possibly be attributed to the intent to make him correspond with the representation of Christ among the Doctors shown in the southern tympanum, as both of these scenes are described in the Gospel of Luke.

It should also be noted that below the representation of the man with dropsy is the entrance to the funerary chapel of Pachomios, and this proximity leads to another hypothesis, namely that Pachomios' "secret illness" (ἀποκρύφους πόνους), mentioned in Philes' epigrams (see p. 180-181), was related to the illness of dropsy; in this case the selection of the specific position for the depiction was intentional in order to link the illness of the deceased with his funerary chapel.

The Healing of the Man Born Blind at the Pool of Siloam (John 9:1-38) (Pls 46, 47, 67α)

Christ, accompanied by two of his disciples, places clay on the eyes of the blind man, who is supporting himself on his crutch with his right hand and has brought his left before his breast. The same person is depicted again washing his eyes off before a four-lobed fountain with a bubbling spout (*anavryterion*). The background of the scene consists of low rocks on the left, while a high and steep mountain rises on the right. Between them lies a narrow rivulet with water flowing forcefully downwards. The depiction generally follows the usual iconographic type with some singularities, such as the addition of a bubbling fountain spout in the four-lobed basin, a classicising element that gives a picturesque touch to the representation.

The most important singularity consists of the lack of architectural features and the particular emphasis placed on the mountainous landscape in the background of the painting. This feature is very rare (church of Monreale and ms. Copte 13), but the way that the mountainous region with the rivulet is arranged, makes the scene comparable to the depiction of the baptism of Christ and perhaps in this manner expresses the intention to depict the symbolic relationship of the miracle at the basin of Siloam with the rite of baptism. Finally, the emphasis on the mountainous landscape might intend to create contrast with the rich architectural background that marks the neighbouring scene.

The Healing of Peter's Mother-in-Law (Matthew 8:14-15, Mark 1:29-31, Luke 4:38-39) (Pls 46, 48, 49)

In the middle of the scene Christ holds the hand of the ill woman who is sitting up in bed. Between them stands Peter and two more disciples are depicted behind Christ. The scene is framed by the complex architectural background consisting of buildings decorated with red drapery that spreads across them and through their window openings. In the windows of the right-hand building, behind the main figures of the scene, a woman and a

young man are portrayed in bust watching the events, while above the window of the building on the left there is a monochrome medallion depicting a male figure in bust. The portrayal of figures in windows – unusual in depictions of this particular theme – may be attributed to an intention to enrich the scene with more figures. This presence of figures and also the “stage-like” background with the buildings, the drapery, and the medallion with the mask, reveal prototypes of a strong classicising influence.

The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda (John 5:2-15) (Pls 50, 51, 52, 67β, 68)

The state of preservation of the depiction is mediocre, since the painting surface shows much damage and the colours are erasable.

Between two disciples, Christ talks with the ill man who is shown sitting up in his bed. The same man is shown again healed, holding his bed tied onto his back. Further to the right, there is the four-lobed baptismal font, inside of which are the angel and an ill man, held up by a man standing outside of the font. The upper part of the scene depicts the five-arched stoa of Bethesda, where 12-15 figures of patients are shown in small scale.

The depiction includes all the basic elements of the miracle of Bethesda, as described in verses 2-9 of the gospel text (omitting the conversation of the ill man with the Jews described in the following verses). In most Palaeologan monuments the events of the miracle at Bethesda are compressed, while the details of the angel shown above the fountain moving the water with his wand and of the laying patients waiting for him, are mainly found in middle Byzantine manuscripts. In addition, the depiction of people inside the stoa is extremely rare and is encountered in very few middle Byzantine manuscripts.

The particularity of the Apheniko painting is defined by these three details: patients in the portico (a detail found only in ms. no. 9 of Mytilene), a patient inside the pool with the help of a man and mainly the angel inside the font, which is an *hapax* for our painting.

The depiction of the event of the miracle as described exactly in the gospel text, leads to the obvious hypothesis that the prototype is based on an illustrated middle Byzantine manuscript. The painter adapted this prototype to the available space, placing emphasis on the image of the angel who is shown in motion wearing a rose-coloured himation, which gives the painting a unique artistic quality.

The Healing of the Woman with an Issue of Blood (Matthew 9:20-22, Mark 5:25-34, Luke 8:43-48) (Pls 50, 51, 53-55, 69)

The scene is restricted to the right-hand edge of the eastern section of the southern transverse vault and is rather faded. Accompanied by two disciples, Christ is moving towards

the right and looks down, addressing the woman with an issue of blood who is depicted on her knees before him and is touching with her hands, covered by a maphorion, the right foot of Christ. Across from Christ there is a tall and stout man who is resting his hand protectively on the shoulder of a child, who is attached to him and gives the impression of hiding in the man's mantle.

The iconography of the miracle includes two events: in the first one, the ill woman is portrayed behind Christ touching his garment in order to be healed, whereas in the second one the same woman, now healed, is kneeling before Christ.

It is most common to find just the illustration of the first episode; sometimes both episodes are depicted, while it is rare to see the depiction of the second episode alone, as in the Aphenkiko. This incident, which is not described by Matthew, leads to the hypothesis that the prototype of this depiction was an illuminated manuscript from a section of the Gospels of Mark or Luke.

The man who is depicted across from Christ might be identified as the leader of the group of Jews following Christ, while the depiction of the child may possibly relate to the effort to illustrate more people within the limited space of the scene, adding at the same time a picturesque nature, in contrast to the seriousness expressed by the pose and mostly in the face of the kneeling old woman.

Christ among the Doctors (Luke 2:41-52) (Pls 56, 57, 70a)

The representation survives only partially, since the greatest part of the left section of the scene is completely destroyed. The twelve-year-old Christ is depicted sitting in the middle of a large semicircular exedra, surrounded by Jewish elders, only three of whom survive shown sitting in the right-hand section of the exedra. Behind the exedra are visible the heads of other, probably standing, figures, who may be the audience witnessing the scene. The same arrangement with the three sitting figures and the others behind the exedra would have covered the left part of the scene. On the right edge of the wall painting, beyond the exedra, Christ is depicted embracing the Virgin, behind whom stands Joseph. In the corresponding left-hand edge the cleaning projects of the 1970s revealed Joseph and part of the Virgin as they arrive at the temple.

The additional elements that comprise the scene, especially the presence of an audience and the scene of embrace, both rarely illustrated, are characteristic features of the subject's iconography in Aphenkiko. Furthermore, the figure of Christ seated in the middle of a semicircular exedra and the arrangement of the two events of the presence of Christ's parents in the temple placed at the edge of the painting, create symmetry and balance on the whole.

Finally, the following should be stressed in relation to the position of the painting in the southern tympanum of the narthex: Since the iconographic resemblance of Christ among the Doctors with that of the mid-Pentecost are known, we should note that the Pentecost is depicted in the corresponding southern tympanum of the narthex roof, thus giving rise to the hypothesis that the particular placement of the scene aimed at associating the painting of the ground floor with that of the floor above.

The Healing of the Lame and Blind in Solomon's Temple (Matthew 21:14-17)
Pls 58-61, 70β)

In the middle of the scene is set the Altar covered by a ciborium. In the left side of the scene, Christ is turned towards the left and extends his right hand towards a group of patients who are shown in an invocative position. On the same side, behind the low dividing wall, there is a group of Jewish Priests observing the scene. The right section also contains Christ, but in a reversed position, addressing a group of Priests corresponding to the first group and which is now turned towards him. Below, before a wall corresponding to the wall on the left, there is a group of children; a similar group is depicted on the foreground, between the two representations of Christ.

The scene is identified with the events mentioned by Matthew (21:14-17) that took place inside Solomon's Temple after Christ's triumphal entry into Jerusalem and the expulsion of the merchants from the temple. Christ healed the arriving patients, while a group of children chanted "Hossanah to the son of David." The Priests became angry and addressed themselves to him, who in turn responded by reminding them of the relevant passage from the Psalms of David.

The healing of the Lame and Blind in the temple is not one of the best-known miracles of Christ, and its depiction is rare. The theme has been located in few manuscripts, while on monuments the identification of this particular miracle is problematic. In these cases, only the first verse of the gospel pericope is illustrated (Christ and the patients), while the full depiction of the theme can only be found in ms. Laur. VI, 23.

At Apendiko, the scene is clear and thorough and leads to the conclusion that the prototype was a manuscript with detailed illustration of the theme. After all, the ciborium in the middle, the alternation of groups both inside and outside the sanctuary, the double depiction of Christ as well as the group of children, resulted in a successful adaptation of the theme to the available surface and helped to convey the symbolic content of the scene.

Interpretation of the iconographic programme

I. The Gospel scenes (Fig. 4)

The selection and arrangement of gospel scenes in the narthex of the Apheniko belong to an organisational plan of the iconographic programme, whose general principles and specific aspects we shall try to examine.

As the indicative chart on p. 144 reveals, the placement of the scenes does not follow the order of events in Christ's life, nor does it follow the order in which the gospel passages are read in the holiday calendar of the Church. The same phenomenon has been observed in scenes of the Ministry Cycle in Saint Mark of Venice and the Monastery of Chora in Constantinople.

Yet, despite the apparent disorder, a detailed examination reveals a plan that governs the order of the scenes in this particular location. Of the nine gospel scenes, four are described in the Gospel of John (the Samaritan Woman, the Miracle at Cana, the Blind Born, the Paralytic), two in that of Luke (the Man with Dropsy, Christ among the Doctors), one in that of Matthew (the Lame and Blind in the Temple), while two (Peter's Mother-in-Law, Woman with an Issue of Blood) are referred to equally in all three synoptic Gospels (Matthew, Mark, Luke).

The scenes described in the Gospel of John prevail in number, but are also placed at the forefront whenever they are depicted with other scenes: Blind Born/Peter's Mother-in-Law, Paralytic/Woman with an Issue of Blood. In these groupings one notes an apposition of the Judaea/Galilee miracles, as well as healings of men and women. It should be noted that in certain monuments, like the Monreale and the Metropolis of Mistra, there is a clear distinction between miracles taking place in the Galilee area and those occurring in the Judaea. At Apheniko, these miracles have been integrated by juxtaposition.

The two scenes from the Gospel of Luke are placed respectively, in the northern and southern tympana, and directly across from one another. One should also note that three of the so-called Sabbath Miracles (Man with Dropsy, Blind Born, Paralytic) are painted in key positions, but without forming a group as in the Metropolis of Mistra and St. Euthymios of Thessaloniki. Finally, one should note the apposition of scenes in which Christ is depicted inside Solomon's Temple (Christ among the Doctors/Lame and Blind in the Temple).

These observations lead to the conclusion that the programme has been studied in great detail in order to convey a complex of theological meanings, the main axes of which are located in the following themes: a) the soteriological importance of the sacrament of

Baptism which is conveyed through the scenes from the gospel of John, b) the universal nature of the Christian religion which is expressed through the units of scenes that refer to different social groups (men-women, Judaea-Galilee) and, c) the allusion to Christ's Passion, conveyed through the depiction of the Sabbath Miracles and the scenes in the Temple of Solomon.

The decoration of the narthex, however, also includes single figures – such as prophets, healing saints, the Virgin Zoodochos Pege – whose depiction belongs to the organisational plan of the iconographic programme of the narthex.

II. The prophets (Pls 35-38, 65)

The four prophets depicted in the arches are linked with the adjacent gospel scenes, as revealed by the text on the scrolls they are holding.

Moses with the inscription *Προφήτην ὑμῖν ἀναστήσει Κύριος ὁ Θεός*, is found next to the depiction of Christ meeting the Samaritan Woman, during which reference is made to the prophetic aspect of Christ. Moreover, this specific passage from *Deuteronomion* refers to the explanatory texts (St John the Chrysostom, Theophanes Kerameus, Theophylaktos of Bulgaria) whose subject matter is this particular gospel passage. It should be restated that Moses is holding his scroll in a way that faces the gospel scene; this observation leads to the hypothesis that the painter wanted to stress the notional relationship of the prophecy with the adjacent gospel scene.

Isaiah is next to the depiction of the Healing of Peter's Mother-in-Law. The text written on his scroll *Αὐτὸς τὰς ἀσθενείας ἡμῶν ἔλαβε καὶ τὰς νόσους ἐβάστασε* refers to the description of the miracle by Matthew. It should be noted that the above miracle is depicted with the Healing of the Blind Born at the pool of Siloam, with whom the prophet is associated according to texts referring to his life. Therefore, Isaiah is associated with both gospel scenes that are depicted next to him.

David is depicted next to the Healing of the Lame and Blind in the Temple that is described in lines 14-16 of chapter 21 of Matthew. The text on the scroll of the prophet (*ἐκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον*) is included in line 16 of the above-mentioned gospel passage and therefore David's association with the adjacent scene is both direct and easily recognised.

Solomon depicted in the eastern section of the southern arch, is not linked with the adjacent gospel scene, but, as is obvious from the inscription on his scroll, *Πολλὰι θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν, σὺ δὲ ὑπέρκεισαι καὶ ὑπερῆρας πάσας*, which refers to the Virgin Mary, he is related to the Zoodochos Pege, to whom the prophet is in fact turned. The depiction

of Solomon in a position immediately visible to anyone entering the narthex, should be associated with the Zoodochos Pege, which is the most prominent representation in this space (above the entrance to the main church).

The depiction of prophets near gospel scenes follows the tradition of Byzantine iconography, as is included in the correlation canon of the Old and New Testaments (*Concordia veteris et novi testamenti*). The particular feature in the Apendiko depictions is that prophets are associated with Christ's Ministry Cycle and this association is mainly found in illustrated manuscripts of the early Christian period (gospels of Sinope, Rossano, Rabula) and occasionally in monumental painting.

The selection of prophets and the scroll texts was determined by the gospel scenes that were included in the iconographic programme of the narthex, while the placement of the scenes was influenced partly by the fixed locations of the prophets in the arches.

The above observations lead to the conclusion that both the conception and the execution of the iconographic programme are attributed to persons with excellent theological knowledge and ability to adapt the chosen themes in the existing space.

III. The formation of the iconographic programme of the narthex and the liturgical function of the area (Fig. 4)

The study of specific themes and the relationship between them brought up certain meaningful correlations, which provide the key to understanding the selection and arrangement of the paintings in the area of the narthex.

There is, however, a central idea about the conception and organisation of the iconographic programme and this is focused on the depiction of the Virgin Zoodochos Pege, which is placed in a prominent position, immediately visible by anyone entering the narthex above the entrance to the main church.

The depiction in Apendiko dates to about 1315, that is, during the reign of Andronikos II Palaeologos, who restored the orthodox dogma in the *hagiasma* of Zoodochos Pege in Constantinople, which had been turned into the catholic dogma by the Crusaders. He also expressed special interest in promoting the *hagiasma* and propagating the cult of Zoodochos Pege throughout the empire in the framework of his policy for establishing the orthodox faith.

Nikephoros Kallistos Xanthopoulos (±1256-1335), church author known for his devotion to Andronikos II, wrote two works particularly for Zoodochos Pege. The first refers to the history of the *hagiasma* and the miracles carried out by the active intervention of the Virgin in the water of the spring. The second is the feast day Service (*Akolouthia*),

which is still to this day read in the Greek Orthodox Church on the Friday after Easter, and had been set specifically during the reign of Andronikos II as the day to celebrate the Zoodochos Pege.

These works were written during the first two decades of the 14th century and probably between the years 1306 and 1320. This is exactly the time period when the iconographic type of Zoodochos Pege first appears. The oldest extant depiction, which even carries the inscription ΖΩΟΔΟΧΟΣ, is that of the Aphenliko.

Andronikos II's relationship with the monument is well known as four chrysobulls were issued during his reign in support of the Hodegetria of the Brontochion Monastery. In the chrysobulls there is specific mention of the devotion of Pachomios, founder and abbot of the monastery, to the emperor. It could, therefore, be argued that Pachomios placed the new iconographic type of the Virgin in a key place of the monument, thus wishing to honour the veneration of Zoodochos Pege, recently re-established by the emperor.

Further evidence will be presented below that will lead to the conclusion that not only the specific representation, but also the entire programme of the narthex itself aimed at honouring the Virgin Zoodochos Pege.

In Xanthopoulos' work, where the founding and miracles of the *hagiasma* are explained, frequent mention is made of miracles with patients suffering from afflictions similar to those Christ heals in the miracles depicted in the Aphenliko. Occasionally there is also reference made to specific miracles of Christ, while there is an attempt to compare the water of the spring with that in the pools of Siloam and Bethesda and the well associated with the Samaritan woman. Similar references to the miracles illustrated in Aphenliko are also found in the text of the *Akolouthia* for the feast day. One could therefore conclude that most of the gospel scenes of Aphenliko are connected to the Zoodochos Pege.

The argument analyzed above does not include the miracle at Cana, Christ among the Doctors, and the Lame and Blind in the Temple of Solomon.

The miracle at Cana is linked to three more scenes that are described in the Gospel of John (Samaritan Woman, Blind Born, Paralytic), which have been symbolically associated to the sacrament of Baptism. But the sacrament of Baptism and the Service of *Hagiasmos* have common prayers and designations. Moreover, as a series of studies has proven, the depiction of the Baptism of Christ, which is found in many monuments on the eastern wall of the narthex without a direct link to the rest of the iconography, is associated with the Service of *Hagiasmos*, since in many of these monuments there is a walled basin of blessing (*phiale* of *Hagiasmos*) in front of the representation of the Baptism. As is well known, the Orthodox Church celebrates, on the same day – January 6 – the Baptism of Christ followed by the Great *Hagiasmos*.

Liturgical texts mention that the Service of *Hagiasmos* was carried out in the narthex of churches using a phiale or small basin (*φιάλης οὔσης ἢ λεκανίου*), while the prayers read out during the service of the *Hagiasmos*, especially in churches dedicated to the Virgin Theotokos, commemorate the parents of the Virgin and all the Anargyroi saints as intercessors.

In the narthex of the Aphenliko there are no indications of a walled or built-in basin, since the lower sections of the walls and the floor were rebuilt during the restoration of the monument; but we should note that the Virgin Zoodochos Pege was flanked by her parents, while in the western tympanum, right across from her, are depicted the six Anargyroi saints.

The above analysis of the gospel scenes painted in the narthex and their relationship to the Zoodochos Pege has not included the depictions of Christ among the Doctors and the healing of the Lame and Blind in the Temple. These two scenes take place within the Temple of Solomon, which Christ compares to himself, as John writes in his Gospel (2:21-22). These verses are included in the gospel passage read on the Friday after Easter, when the Greek Orthodox Church celebrates Zoodochos Pege (John 2:12-22). In this way, these scenes are directly connected to Zoodochos Pege.

What has been stated so far leads to the conclusion that the narthex of the Aphenliko was a place where the Service of *Hagiasmos* was carried out in the prototype of the Constantinopolitan churches dedicated to the Virgin. The Palaeologan reorganisation of the *hagiasma* in Constantinople and the texts of Nikephoros Kallistos Xanthopoulos gave an impetus for the formation of an iconographic programme based on themes related to the cult of the Zoodochos Pege, whose depiction dominates the area of the narthex.

The approach of the issue on the composition and interpretation of the iconographic programme of the narthex in the Aphenliko is part of the overall question on the decoration of Byzantine churches. During the Palaeologan period there was a special elaboration of iconographic cycles that were organised through a very complex system of symbols and linked to certain liturgical functions of the space. Moreover, in the monumental painting of this period we observe the development of cycles based on various iconographic types of the Virgin inspired by ecclesiastical texts, speeches and hymns, as Sirarpie der Nersessian has noted.

This present study of an unknown iconographic composition, which is centered around the depiction of the Virgin Zoodochos Pege, inspired by ecclesiastical texts and placed in a space connected to the Service of *Hagiasmos*, adds new elements to the relevant issue and attempts to contribute to the search for other, similar, programmes.

EPILOGUE

During the first twenty years of the 14th century, the time when Apendiko was being built and decorated, Mistra was a developing city.

The dedication of the monastery to Theotokos Hodegetria and the impressive building of the katholikon, with its composite architecture and exquisite quality of internal decoration, point to monuments of Constantinople. Moreover, the imperial decrees referring to the monastery as royal and independent from any local ecclesiastical authority, constitute well-founded indications of the intentions of the central authority to proceed in consolidating its rule in the city of Mistra.

The prototype for the church's plan must have been brought from Constantinople. The details, however, would have been worked out on the spot and adapted to the available space and the morphology of the ground. The same is true of the iconographic programme in the decoration of the interior, the basic principles of which would certainly have been brought from Constantinople by the artists, to whom the project was assigned, especially since this concerned the katholikon of a royal monastery. However, the planning and application of the iconographic programme in the different parts of the church, in order to create a complex that would express clearly established theological meanings, would presuppose, in my opinion, the continuous presence of a specially trained person.

The founder and abbot of the monastery, archimandrite Pachomios, would have surely held the general supervision of the project. Yet, the complicated system of symbolism and its linking to ecclesiastical texts would have exceeded the limits of the theological thought and training of a local priest. We may hypothesize that Pachomios, brilliant as he was, would have sought assistance from other persons in order to ensure the successful outcome of the great project he had undertaken. The most appropriate person, as far as we know, living in the city of Mistra at that time, was the well-known and scholarly prelate Nikephoros Moschopoulos, titular metropolitan of Crete and president of the metropolis of Lacaedemonia from about 1288 to 1315. As already noted (p. 184), Nikephoros Moschopoulos dedicated to the Hodegetria monastery a valued gospel book he had brought from Constantinople, where he had lived many years before and after his presidency of the metropolis of Lacaedemonia, and also during the intermediate period when he assumed diplomatic missions on behalf of the emperor Andronikos II. It could then be argued that Nikephoros played an active role in planning the iconographic programme of the church of the Hodegetria, which, through the complexity of theological ideas and messages conveyed, corresponded to the decision to transplant to Mistra and the greater area of the Peloponnese the official ecclesiastical policy.

It is in this ideological framework that the iconographic programme of the narthex should be placed: it focuses on the veneration of Zoodochos Pege and echoes the emperor's interest in the same-named *hagiasma* of Constantinople, an *hagiasma* which Nikephoros was certainly aware of and possibly so Pachomios himself.

PLATES

1. The church of the Virgin Hodegetria, from the northeast.
2. The church of the Virgin Hodegetria, from the southeast (during the restoration works, about 1935).
3. Sanctuary. The co-officiating hierarchs.
- 4a. Saint John Chrysostomos.
- 4b. Saint Gregory the Theologian.
5. Sanctuary. The Communion of the Apostles (detail).
6. Sanctuary, south wall. The Appearance of Christ before the Eleven Apostles (detail).
7. Sanctuary, north wall. The Doubting of Thomas.
8. The Doubting of Thomas (detail).
9. The Ascension of Christ.
10. The Nativity of Christ.
11. The Baptism of Christ.
12. The Baptism of Christ (detail).
- 13a. Ground floor, south aisle. Saints Provos and Tarachos.
- 13b. Ground floor, south aisle. Saint Samonas.
14. Ground floor, south colonnade. A monastic saint.
- 15a. North upper gallery, chamber above the prothesis. The High Priest Zachariah.
- 15b. Northeast dome. The Patriarch Abraham.
16. North upper gallery. Four of the Seventy Apostles.
17. South upper gallery. Saint Marc, bishop of Apollonia and Saint Caesar, bishop of Dyr-rachium.
18. North upper gallery. Saint Timon, bishop of Mediolanum.
19. Gallery above the narthex, the dome. The Virgin with Christ and the prophets.
20. Prophet Joel.
21. An unidentified prophet.
- 22a. Gallery above the narthex, west wall. The Holy Mandylion.
- 22b. Gallery above the narthex, north wall. The Denial of Peter and Christ before Pilate.
23. Northwestern chapel. Christ O CΩTHP.
24. Northwestern chapel. The choir of Ascetics.
25. Northwestern chapel. The apostle Paul.

26. Northwestern chapel. Christ Pantokrator.
- 27a. Northwestern chapel. Pachomios offers the Virgin the model of the church and above, the choir of angels.
- 27b. Millet, *Mistra*, pl. 99.1.
- 28a. Southwestern chapel. Angels holding the mandorla of Christ.
- 28b. Southwestern chapel, east wall. Chrysobull of Andronikos II (1312/13).
- 29a. Narthex, the central cross-vault.
- 29b. Narthex, the central cross-vault. Angel of the western section.
30. The Virgin Zoodochos Pege with her parents.
- 31a. The Virgin Zoodochos Pege (detail).
- 31b. The Virgin Zoodochos Pege (detail).
- 32a. Saint Joachim.
- 32b. Saint Anna.
- 32c. The healing saints.
- 33a. Saint Sampson.
- 33b. Saint Diomedes.
- 33c. Saints Kosmas and Damianos.
- 34a. Saint Panteleimon.
- 34b. Saint Hermolaos.
- 35a-b. Prophet Moses.
- 36a-b. Prophet Isaiah.
- 37a-b. Prophet David.
- 38a-b. Prophet Solomon.
39. Christ and the Samaritan Woman - The Miracle at Cana.
40. Christ and the Samaritan Woman.
41. Christ and the Samaritan Woman (detail).
42. The Miracle at Cana (detail).
43. The Miracle at Cana (detail).
44. The Healing of the Man with Dropsy.
45. The Healing of the Man with Dropsy (detail).
46. The Healing of the Man Born Blind - The Healing of Peter's Mother-in-Law.
47. The Healing of the Man Born Blind.
48. The Healing of Peter's Mother-in-Law (detail).
49. The Healing of Peter's Mother-in-Law (detail).
50. The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda - The Healing of the Woman with an Issue of Blood.
51. The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda - The Healing of the Woman with an Issue of Blood.
52. The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda (detail).
53. The Healing of the Woman with an Issue of Blood.

54. The Healing of the Woman with an Issue of Blood (detail).
55. The Healing of the Woman with an Issue of Blood (detail).
- 56a. Christ among the Doctors.
- 56b-c. Christ among the Doctors (left edge): Joseph and the Virgin.
- 57a. Christ among the Doctors (right side).
- 57b. Christ among the Doctors (right edge).
58. The Healing of the Lame and Blind in Solomon's Temple.
59. The Healing of the Lame and Blind in Solomon's Temple.
60. The Healing of the Lame and Blind in Solomon's Temple (left side).
61. The Healing of the Lame and Blind in Solomon's Temple (right side).
- 62a. Mistra, Pantanassa. The central cross-vault in the narthex.
- 62b. Mistra, Ai-Yiannakis. The Virgin Zoodochos Pege (Millet, *Mistra*, pl. 107.2).
- 63a. Mistra, Sts Theodore. The Virgin Zoodochos Pege.
- 63b. The Virgin Zoodochos Pege (Millet, *Mistra*, pl. 90.2).
- 64a. Mistra, Saint Demetrios (metropolitan church). Saint Sampson.
- 64b. Rome, catacomb of Via Latina. Christ and the Samaritan Woman.
- 64c. Rhodes, the church of Archangel Michael. Christ and the Samaritan Woman.
- 65a. The gospel of Sinope (Par. suppl. gr. 1286). The Healing of two Blind Men.
- 65b. The gospel of Rossano. The Healing of the Man Born Blind.
- 66a. Constantinople, monastery of Chora. The Miracle at Cana (detail).
- 66b. Mount Athos, monastery of Grand Lavra, codex A76. The Miracle at Cana.
- 67a. Mount Athos, codex Iviron 5. The Healing of the Man Born Blind.
- 67b. Mount Athos, codex Dionysiou 587. The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda.
- 68a. Trier, codex Egberti. The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda.
- 68b. The gospel no. 9 of the gymnasium of Mytilene. The Healing of the Paralytic at the Pool of Bethesda.
69. Padova, Capella degli Scrovegni. The Expulsion of the Merchants from the Temple. Wall painting by Giotto.
- 70a. Church of Bojana. Christ among the Doctors.
- 70b. Florence, Tetraevangelion Laur. VI, 23. The Healing of the Lame and Blind in the Temple.

FIGURES

1. The church of the Hodegetria. Plan of the ground floor.
2. The church of the Hodegetria. Plan of the upper storey.
3. The marble revetment of the ground floor walls. Narthex and main area of church. Reconstruction by An. Orlandos (Archive of Archaeological Society of Athens).
4. Narthex. Perspective view.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

<i>AAA</i>	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν</i>
<i>ABME</i>	<i>Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος</i>
<i>ΑΔ</i>	<i>Αρχαιολογικὸν Δελτίον</i>
<i>ΑΕ</i>	<i>Αρχαιολογικὴ Ἐφημερίς</i>
<i>ΔΧΑΕ</i>	<i>Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας</i>
<i>ΕΕΒΣ</i>	<i>Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν</i>
<i>ΘΗΕ</i>	<i>Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία</i>
<i>ΙΕΕ</i>	<i>Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους</i>
<i>ΚρητΧρον</i>	<i>Κρητικὰ Χρονικὰ</i>
<i>ΛακΣπουδ</i>	<i>Λακωνικαὶ Σπουδαὶ</i>
<i>NE</i>	<i>Νέος Ἑλληνομνήμων</i>
<i>ΠΑΕ</i>	<i>Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Ἐταιρείας</i>
<i>AnBoll</i>	<i>Analecta Bollandiana</i>
<i>ArtB</i>	<i>Art Bulletin</i>
<i>BCH</i>	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
<i>BHG</i>	<i>Bibliotheca Hagiographica Graeca</i>
<i>DACL</i>	<i>Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie</i>
<i>CahArch</i>	<i>Cahiers Archéologiques</i>
<i>CIEB</i>	<i>Congrès International des Études Byzantines</i>
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
<i>EO</i>	<i>Echos d'Orient</i>
<i>HUS</i>	<i>Harvard Ukrainian Studies</i>
<i>GBA</i>	<i>Gazette des Beaux Arts</i>
<i>JÖB</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
<i>MarbJbK</i>	<i>Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte</i>
<i>LChrI</i>	<i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i>
<i>ODB</i>	<i>Oxford Dictionary of Byzantium</i>
<i>PG</i>	<i>Patrologia cursus completus. Series Graeca</i>
<i>PLP</i>	<i>Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit</i>
<i>RAC</i>	<i>Revue de l'Art Chrétien</i>
<i>RbK</i>	<i>Reallexikon zur Byzantinischen Kunst</i>

REB	<i>Revue des Études Byzantines</i>
RSBN	<i>Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici</i>
TM	<i>Travaux et Mémoires</i>
VizVrem	<i>Vizantijskij Vremennik</i>
ZRVI	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>

- ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Ό Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο Αττικής = Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οί βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής, *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976), 199-227.
- ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Άγιος Νικόλαος Κλένιας = Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Οί τοιχογραφίες του Άγιου Νικολάου στην Κλένια της Κορινθίας, *Δίπτυχα Δ'* (1986), 94-140.
- ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ και ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Παντάνασσα* = Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ και Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οί τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005.
- ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Μαρμάρινη εικόνα δεομένης Παναγίας = Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Μαρμάρινη εικόνα δεομένης Παναγίας άλλοτε στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995), 9-13.
- ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Όμορφη Έκκλησιά* = ΑΓ. ΒΑΣΙΛΑΚΗ-ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, *Οί τοιχογραφίες της Όμορφης Έκκλησιάς στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Τά επίτιτλα ενός τετραευαγγέλου = Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Τά επίτιτλα ενός τετραευαγγέλου της «Όμάδος της Νικαίας», *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), 133-139.
- ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες Κερκύρας* = Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990.
- Βυζαντινές τοιχογραφίες* = *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες*, κατάλογος έκθεσεως, Αθήνα 1976.
- ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφική χειρογράφων* = Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995.
- ΓΚΙΟΛΕΣ, Ό ναός του Άγιου Νικήτα = Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, Ό ναός του Άγιου Νικήτα στον Καραβά Μέσα Μάνης, *ΛακΣπουδ 7* (1983), 154-189.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Μέσα Μάνη* = Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντιναι τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήναι 1964.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Άγιος Νικόλαος = Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Οί τοιχογραφίες του Άγιου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), 35-58.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Άι-Γιαννάκης = Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ό Άι-Γιαννάκης του Μυστρά, *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1989), 61-82.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Άγιος Πέτρος Γαρδενίτσας = Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Οί τοιχογραφίες του «Άγιου Πέτρου» Γαρδενίτσας, *Φίλια Έπη εις Γ. Ε. Μυλωνάν, Δ'*, Αθήναι 1990, 82-134.
- ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Τοιχογραφίες Μέσα Μάνης* = Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήναι 1995.
- ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ, Άγιος Ιωάννης Καστάνιας = Φ. ΔΡΟΣΟΓΙΑΝΝΗ, *Σχόλια στις τοιχογραφίες της έκκλησίας του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια*, Αθήνα 1982.

- Εἰκόνες κρητικῆς τέχνης = Εἰκόνες τῆς κρητικῆς τέχνης. Από τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα καὶ τὴν Ἁγία Πετρούπολη, κατάλογος ἐκθέσεως, Ἡράκλειο 1993.*
- Ἑρμηνεία = Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909.*
- ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Ἀνδρουμπεβίτζια = Ρ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Ὁ βυζαντινὸς ναὸς τῆς Παναγίας Ἀνδρουμπεβίτζιας στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη, *Εὐφρόσυνον*, 1, 160-175.
- ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες = Ρ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, *Ἐγράφη ἐν τῷ Μυζιθρᾶ*. Βιβλιογραφικὲς δραστηριότητες στὸν Μυστρᾶ κατὰ τὸν 13ο καὶ τὸν 14ο αἰῶνα, *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 181-192.
- ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Κείμενο καὶ εἰκόνα = Ρ. ΕΤΖΕΟΓΛΟΥ, Κείμενο καὶ εἰκόνα: Παραστάσεις στὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγήτριας στὸν Μυστρᾶ, στὸ *Ψηφίδες. Μελέτες ἱστορίας, ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης στὴ μνήμη τῆς Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, Ἡράκλειο 2009, 133-144.
- ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ, Ἰωάννης Κουκουζέλης = ΣΩΦΡ. ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ, Ἰωάννης ὁ Κουκουζέλης, ὁ μαῖστωρ καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς αὐτοῦ, *ΕΕΒΣ ΙΔ'* (1938), 3-86.
- Εὐφρόσυνον = Εὐφρόσυνον. Αφιέρωμα στὸν Μανόλη Χατζηδάκη*, 1-2, Ἀθήνα 1991-1992.
- ΖΗΣΙΟΥ, Σύμμικτα = Κ. ΖΗΣΙΟΥ, *Σύμμικτα*, Ἀθήναι 1892.
- ΖΗΣΙΟΥ, Ἐπιγραφαὶ = Κ. ΖΗΣΙΟΥ, Ἐπιγραφαὶ χριστιανικῶν χρόνων τῆς Ἑλλάδος, *Βυζαντις Α'* (1909), 114-145, 422-460, 541-556.
- Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους* = Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Π. Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Σ. ΚΑΔΑΣ, Α. ΚΑΛΑΜΑΡΤΖΗ-ΚΑΤΣΑΡΟΥ, *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, Α'-Δ', Ἀθήνα 1973-1991.
- ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, Ἑρμηνευτικὲς παρατηρήσεις = Δ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, Ἑρμηνευτικὲς παρατηρήσεις στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Πρωτάτου, *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), 197-219.
- ΛΑΜΠΡΟΣ, Ἀνύπαρκτα ὀνόματα = ΣΠ. ΛΑΜΠΡΟΣ, Ἀνύπαρκτα ὀνόματα, *ΝΕ Α'* (1904), 321-332.
- ΛΑΜΠΡΟΣ, Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι = ΣΠ. ΛΑΜΠΡΟΣ, Λακεδαιμόνιοι βιβλιογράφοι καὶ κτήτορες κωδίκων κατὰ τοὺς μέσους αἰῶνας καὶ ἐπὶ τουρκοκρατίας, *ΝΕ Δ'* (1907), 152-187, 303-357.
- ΛΙΑΠΗΣ, *Μνημεῖα Εὐβοίας* = ΑΡΧΙΜ. ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ ΛΙΑΠΗΣ, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθήναι 1971.
- ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ, *Κατάλογος μικρογραφιῶν* = Α. ΜΑΡΑΒΑ-ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ, Χ. ΤΟΥΦΕΞΗ-ΠΑΣΧΟΥ, *Κατάλογος μικρογραφιῶν τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, Α'-Γ', Ἀθήνα 1978-1996.
- ΜΑΡΙΝΟΥ, *Ἅγιος Δημήτριος* = Γ. ΜΑΡΙΝΟΥ, *Ἅγιος Δημήτριος. Ἡ Μητρόπολις τοῦ Μυστρᾶ*, Ἀθήνα 2002.
- ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι στὴν περιοχὴ Κοζάνης = Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΤΣΙΟΥΜΗ, Βυζαντινὲς τοιχογραφίαι στὴν περιοχὴ τῆς Κοζάνης κατὰ τὸν 13ο καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰ., στὸ *Ἡ Κοζάνη καὶ ἡ περιοχὴ τῆς. Ἱστορία-Πολιτισμὸς*. Πρακτικὰ Α' Συνεδρίου, Κοζάνη 1997, 291-308.
- ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ, Ὁ θεσμὸς τῶν συγκέλλων = ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΡΓΑΣ ΑΘΗΝΑΓΟΡΑΣ, Ὁ θεσμὸς τῶν συγκέλλων ἐν τῷ Οἰκουμενικῷ Πατριαρχεῖῳ, *ΕΕΒΣ Ε'* (1928), 169-192.

- ΜΙΣΝ, *Ζωοδόχος Πηγή* = ΜΙΣΝ (ΜΙΑΤ. ΝΟΜΙΑΔΗΣ), *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή*, Ἴσταμπούλ 1937.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Παναγία καὶ θεοπάτορες = ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Ἡ Παναγία καὶ οἱ θεοπάτορες: Ἀφηγηματικὴ σκηνὴ ἢ εἰκονιστικὴ παράσταση*, ΔΧΑΕ Ε' (1969), 31-52.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, Τοιχογραφίες παρεκκλησίου = ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο*, ΔΧΑΕ ΙΔ' (1987-1988), 205-263.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα στὸ Ἀλεποχώρι* = ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Ἀθήνα 1978.
- ΜΟΥΡΙΚΗ, *Ψηφιδωτὰ Νέας Μονῆς* = ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, *Τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς Χίου*, Α'-Β', Ἀθήνα 1985.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ - ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι* = Ν. Κ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ - Γ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οικισμοῦ*, Θεσσαλονίκη 1981.
- ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυριώτισσα* = Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μαυριώτισσα*, Ἀθήνα 1967.
- ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως* = ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΚΑΛΛΙΣΤΟΥ ΤΟΥ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ, *Περὶ συστάσεως τοῦ σεβασμίου οἴκου τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Ζωοδόχου Πηγῆς καὶ τῶν ἐν αὐτῷ ὑπερφυῶς τελεσθέντων θαυμάτων*, ἔκδ. Ἄμβρ. Παμπέρεως, Λειψία 1802.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Παναγία Χαλκέων = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης*, *Μακεδονικὰ* IV (1955-1960), 1-19.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μνημεῖα Σερβίων* = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Ἀθήνα 1957.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ἅγιος Νικόλαος = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθήνα 1964.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων* = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὸ ἀνάγλυφον τῶν ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἅγιον Μᾶρκον τῆς Βενετίας*, *ΑΔ* 20 (1965), *Μελέται*, 84-95.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Προδρόμου* = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἡ παλαιοχριστιανικὴ τοιχογραφία τῆς ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης* = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἡ παλαιοχριστιανικὴ τοιχογραφία τῆς ρωμαϊκῆς Ἀγορᾶς Θεσσαλονίκης*, *Βυζαντινὰ* 9 (1977), 411-416.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Δανιὴλ ὁ πρῶτος κτίτωρ = Α. Κ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Δανιὴλ ὁ πρῶτος κτίτωρ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοῦ Μυστρᾶ*, *ΕΕΒΣ* ΙΒ' (1936), 443-448.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Ἡ ὀρθομαρμάρωσις τῆς Ὀδηγητρίας* = Α. Κ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Ἡ ὀρθομαρμάρωσις τοῦ ἐν Μυστρᾶ ναοῦ τῆς Ὀδηγητρίας (Ἀφεντικοῦ)*, *ΑΒΜΕ* Α' (1935), 152-160.
- ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Μονὴ Πάτμου* = Α. Κ. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Ἀθήνα 1970.
- ΠΑΛΛΑΣ, *Ζωοδόχος Πηγή* = Δ. ΠΑΛΛΑΣ, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή*, *ΑΔ* 26 (1971), *Μελέται*, 201-224.
- ΠΑΛΛΑΣ, *Ὁ Χριστὸς ὡς ἡ θεία Σοφία* = Δ. ΠΑΛΛΑΣ, *Ὁ Χριστὸς ὡς ἡ θεία Σοφία. Ἡ εἰκονογραφικὴ περιπέτεια μιᾶς θεολογικῆς ἔννοιαι*, ΔΧΑΕ ΙΕ' (1989-1990), 119-144.
- ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Ἅγιος Πέτρος = Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, *Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρᾶ Ἀττικῆς*, ΔΧΑΕ ΙΔ' (1987-1988), 173-187.
- ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο* = ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ, *Τὸ Ἅγιο Μανδῆλιο ὡς τὸ νέο σύμβολο σὲ ἓνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικὸ σχῆμα*, ΔΧΑΕ ΙΔ' (1987-1988), 283-294.

- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά* = ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά. Βυζαντινὰ τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά* = ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Καστοριά*, Αθήνα 1984.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης* = ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973.
- Πεντηκοστάριον* = *Πεντηκοστάριον*, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Αθήνα 1959.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Ἀνάγλυφοι εἰκόνες* = Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Βυζαντινὰ ἀνάγλυφοι εἰκόνες, Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kontakov*, Πράγα 1926, 125-138.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες Σινᾶ* = Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Α'-Β'*, Αθήνα 1956, 1958.
- ΤΟΥΡΤΑ, *Βίτσα - Μονοδένδρι* = ΑΝ. ΤΟΥΡΤΑ, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991.
- ΤΟΥΤΟΣ - ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Εὔρετήριον* = Ν. ΤΟΥΤΟΣ - Γ. ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ, *Εὔρετήριον τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὁρους, 10ος-17ος αἰ.*, Αθήνα 2010.
- ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι* = Π. ΤΡΕΜΠΕΛΑΣ, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα 1982².
- ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Ἅγιος Εὐθύμιος* = ΕΥΘ. ΤΣΙΠΑΡΙΔΑΣ, *Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου (1302/3)*, Θεσσαλονίκη 2008.
- ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος* = Α. ΤΣΙΠΟΥΡΙΔΟΥ, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ψηφιδωτὰ* = Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ*, Αθήνα 1994.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ὅσιος Λουκᾶς* = Ν. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Ὅσιος Λουκᾶς*, Αθήνα 1996.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἡ Μητρόπολις τοῦ Μυστρά* = Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρά, ΔΧΑΕ Θ' (1977-1979)*, 143-179.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς* = Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Μυστράς. Ἡ μεσαιωνικὴ πολιτεία καὶ τὸ κάστρο*, Αθήνα 1987.
- ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εἰκόνες Πάτμου* = Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1977.
- Actes de Lavra* = P. LEMERLE - A. GUILLOU - N. SVORONOS - D. PAPACHRYSSANTHOU, *Archives de l'Athos, Actes de Lavra, I-III*, 1970-1979.
- ANDERSON, *Cruciform Lectionary* = J. ANDERSON, *The New York Cruciform Lectionary*, Pennsylvania 1992.
- AVERY, *Exultet Rolls* = M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936.
- BELTING-IHM, *Sub matris tutela* = CHR. BELTING-IHM, «*Sub matris tutela*», Heidelberg 1976.
- BORSOOK, *Messages in Mosaic* = E. BORSOOK, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Oxford 1990.
- BOVINI, *Mosaici di S. Apollinare* = G. BOVINI, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Firenze 1958.

- BUBERL - GERSTINGER, *Byzantinischen Handschriften* = P. BUBERL - H. GERSTINGER, *Die byzantinischen Handschriften, II: Die Handschriften des X. bis XVIII. Jahrhunderts. Die Illuinierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien*, Leipzig 1938.
- BUCHON, *Recherches historiques* = J.-A. BUCHON, *Recherches historiques sur la principauté française de Morée*, I-II, Paris 1845.
- BUCHTAL - BELTING, *Patronage* = H. BUCHTAL - H. BELTING, *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington, DC 1978.
- Byzance* = *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, κατάλογος έκθέσεως, Paris 1992.
- Byzantium* = *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, επιμ. D. Buckton, κατάλογος έκθέσεως, London 1994.
- CAILLET, *Musée Cluny* = J. P. CAILLET, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au Musée de Cluny*, Paris 1985.
- CHATZIDAKIS, *Le peintre Antoine* = M. CHATZIDAKIS, *Notes sur le peintre Antoine de l'Athos*, στὸ *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh 1975, 83-93 (*Variorum Reprints*, VII, London 1976).
- CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Peintures murales* = TH. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982.
- COLWELL - WILLOUGHBY, *Four Gospels* = E. C. COLWELL and H. R. WILLOUGHBY, *The Four Gospels of Karahissar*, I-II, Chicago 1936.
- CONSTANTINIDES, *Tetraevangelion* = E. CONSTANTINIDES, *The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library*, ΔΧΑΕ Θ' (1977-1979), 185-216.
- CONSTANTINIDES, *Olympiotissa* = E. CONSTANTINIDES, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, I-II, Athens 1992.
- COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Saint-Pierre* = N. COUMBARAKI-PANSÉLINOU, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Thessalonique 1976.
- ĆURČIĆ, *Baptismal Font of Gračanica* = SL. ĆURČIĆ, *The Original Baptismal Font of Gračanica and its Iconography Setting*, *Zbornik narodnog Museja IX-X* (1979), 313-320.
- CUTLER, *Aristocratic Psalters* = A. CUTLER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.
- DARROUZÉS, *Régestes* = J. DARROUZÈS, *Les régestes des actes du Patriarcat de Constantinople, I: Les actes des Partiarques, Fasc. V: Les régestes de 1310 à 1376*, Paris 1977.
- DAVID-DANIEL, *Iconographie des saints Côme et Damien* = M.-L. DAVID-DANIEL, *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille 1958.
- DEČANI = *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*, επιμ. V. Djurić, Beograd 1995.
- DECKERS - SEELIGER - MIETKE, *Katakombe* = J. G. DECKERS - H. R. SEELIGER - G. MIETKE, *Die Katakombe «Santi Marcellino e Pietro». Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano-Münster 1987.
- DEICHMANN, *Ravenna* = F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, I-III, Wiesbaden 1958-1989.

- DELVOYE, *Considérations* = CH. DELVOYE, *Considérations sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodigitria de Mistra*, *Actes du XIIIe CIEB*, III, Belgrade 1964.
- DEMANGEL - MAMBOURY, *Le quartier des Manges* = R. DEMANGEL - E. MAMBOURY, *Le quartier des Manges et la première région de Constantinople*, Paris 1939.
- DEMUS, *Sicily* = O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.
- DEMUS, *Romanische Wandmalerei* = O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.
- DEMUS, *Byzantine Art and the West* = O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London 1970.
- DEMUS, *The Style of the Kariye Djami* = O. DEMUS, *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art*, *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 107-160.
- DEMUS, *San Marco* = O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice* 1(1-2), 2(1-2), Chicago 1984.
- DER NERSESSIAN, *Illustrations of the Metaphrastian Menologium* = S. DER NERSESSIAN, *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium*, *σὺν Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr*, Princeton 1955, 222-231.
- DER NERSESSIAN, *Psautiers grecs* = S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, II, Paris 1970.
- DER NERSESSIAN, *Program and Iconography of Parecclesion* = S. DER NERSESSIAN, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 303-349.
- DIEZ - DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece* = E. DIEZ - O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass. 1931.
- DJURIĆ, *Ljubostinja* = S. DJURIĆ, *Ljubostinja* (στὰ σερβικά μὲ γαλλικὴ περίληψη), Beograd 1985.
- DJURIĆ, *Sopoćani* = V. DJURIĆ, *Sopoćani*, Beograd 1963.
- DJURIĆ, *Byzantinische Fresken* = V. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976.
- DMITRIEVSKIJ, *Εὐχολόγια* = A. DMITRIEVSKIJ, *Opisanie Liturgitceskich Rukopisej*, II: *Εὐχολόγια*, Kiev 1901.
- DUFRENNE, *Psautiers grecs* = S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, Paris 1966.
- DUFRENNE, *Programmes iconographiques* = S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.
- EBERSOLT, *Sanctuaires* = J. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921.
- EPSTEIN, *Toqali* = A. WHARTON EPSTEIN, *Toqali Kilise, Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986.
- ETZEOGLOU, *Portraits de Mistra* = R. ETZEOGLOU, *Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra*, *JÖB* 32/5 (1982), 513-521.
- ETZEOGLOU, *Zoodochos Pege* = R. ETZEOGLOU, *The Cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra*, *σὺν Images of the Mother of God. Perceptions of the Theothokos in Byzantium* (ἐπιμ. M. Vassilaki), Aldershot 2005, 239-249.
- FERRUA, *Le pitture della Nuova Catacomba* = A. FERRUA, *Le pitture della Nuova Catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano 1960.

- FILOV, *Évangile du roi Jean-Alexandre* = B. FILOV, *Les miniatures de l'évangile du roi Jean-Alexandre à Londres*, Sofia 1934.
- FONKIĆ, *Scriptoria bizantini* = B. FONKIĆ, *Scriptoria bizantini. Risultati e prospettive della ricerca*, *RSBN* 17-19 (1980-1982), 73-118.
- FONKICH - POLIAKOV, *Grecheskije rukopisi* = B. I. FONKICH - F. B. POLIAKOV, *Grecheskije rukopisi Moskovskoj Sinodal'noj biblioteki*, Moskva 1993.
- GABELIĆ, *Lesnovo* = S. GABELIĆ, *The Monastery of Lesnovo* (στά σερβικά με άγγλική περίληψη), Beograd 1998.
- GOAR, *Euchologion* = J. GOAR, *Euchologion sive rituale Graecorum*, Venice 1730.
- GOODSPEED, RIDDLE and WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament* = E. J. GOODSPEED, D. W. RIDDLE and H. R. WILLOUGHBY, *The Rockefeller McCormick New Testament*, I-III, Chicago 1932.
- GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant* = TH. GOUMA-PETERSON, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303*, *DOP* 32 (1978), 197-216.
- GRABAR, *Bojana* = A. GRABAR, *L'église de Bojana*, Sofia 1924.
- GRABAR, *Bulgarie* = A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928.
- GRABAR, *Évangile de Sinope* = A. GRABAR, *Les peintures de l'évangile de Sinope*, Paris 1948.
- GRABAR, *Atheniensis 211* = A. GRABAR, *Miniatures greco-orientales: II. Un manuscript des homélies de Saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (Atheniensis 211)*, *Seminarium Kondakovianum* V, 1932. Ανατύπωση: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, II, Paris 1968, 804-839.
- GRAVGAARD, *Old Testament Prophecies* = A.-M. GRAVGAARD, *Inscriptions of the Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, *Opuscula Byzantina et Neograeca* 1, Copenhagen 1979.
- GROZDANOV, *La peinture d'Ohrid* = CV. GROZDANOV, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Belgrade 1980 (στά σερβικά με γαλλική περίληψη).
- GUILLOU, *Les archives de Saint-Jean Prodrome* = A. GUILLOU, *Les archives de Saint-Jean Prodrome sur le mont Ménécée*, Paris 1955.
- HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo* = L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, I-II, Bruxelles 1975.
- HALLENSLEBEN, *Mistratypus* = H. HALLENSLEBEN, *Untersuchungen zur Genesis und Typologie des «Mistratypus»*, *MarbJbK* XVIII (1969), 105-118.
- HAMANN-MACLEAN - HALLENSLEBEN, *Monumentalmalerei* = R. HAMANN-MACLEAN - H. HALLENSLEBEN, *Die monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.
- HAMANN-MACLEAN, *Berliner Codex* = R. HAMANN-MACLEAN, *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels in frühen 13. Jahrhundert*, *στό Festschrift für Karl Hermann Usener*, Marburg 1967, 225-250.
- HUNGER, *Katalog* = H. HUNGER, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, I, Wien 1961.
- Illuminated Greek Manuscripts* = *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, επιμ. G. Vikan, Princeton, NJ 1973.

- Il Menologio* = *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticanus gr. 1613)*, Torino 1907.
- JANIN, *La géographie* = R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, Première partie: Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique, III: Les églises et les monastères*, Paris 1969.
- JERPHANION, *Cappadoce* = G. DE JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 2 vol., 3 albums, Paris 1925-1942.
- JOLIVET-LEVY, *Églises de Cappadoce* = C. JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.
- KAVRUS, *Imperatorskij skriptorij* = N. F. KARVUS, *Imperatorskij skriptorij v XI veke, VizVrem* 49 (1988), 134-142.
- KITZINGER, *Monreale* = E. KITZINGER, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960.
- KONDAKOV, *Miniatures d'un psautier* = N. KONDAKOV, *Miniatures d'un psautier grec du IXe siècle. Collection A. Khloudov à Moscou*, Moscou 1878.
- KONDAKOV, *Ikongrafija Bogomateri* = N. KONDAKOV, *Ikongrafija Bogomateri*, I-II, Petrograd 1914-1915.
- KRAELING, *Christian Building* = C. H. KRAELING, *The Christian Building, The Excavations at Dura-Europos, Final Report, VIII, 2*, New Haven 1967.
- LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Infancy of Christ* = J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconography of the Infancy of Christ, The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 195-241.
- LANGE, *Reliefikone* = R. LANGE, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen 1964.
- L'archevêque Danilo II = L'archevêque Danilo II et son époque. Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort*, Belgrade 1991.
- La Pala d'Oro = La Pala d'Oro, επιμ.* W. F. Volbach - H. R. Hahnloser, Firenze 1965.
- LAURENT, *Régestes* = V. LAURENT, *Les régestes des actes du Patriarcat de Constantinople, I: Les actes des Patriarches*, IV, Paris 1971.
- LAZAREV, *Novyye dannyye* = V. LAZAREV, *Novyye dannyye o mosaikakh i freskakh Sofii Kievikoy, VizVrem* X (1956), 161-177.
- LAZAREV, *Old Russian Murals* = V. LAZAREV, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966.
- LAZAREV, *Storia* = V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- LEROY, *Manuscrits syriaques* = J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964.
- LEROY, *Manuscrits coptes* = J. LEROY, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris 1974.
- LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature* = V. D. LIKHACHOVA, *Byzantine Miniature*, Moscow 1977.
- LOWDEN, *Prophet Books* = J. LOWDEN, *Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania 1988.
- MAIER, *Baptistère de Naples* = J. L. MAIER, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg Suisse 1964.
- MANGO, *The Date of the Narthex* = C. MANGO, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea, DOP* 13 (1959), 245-252.
- MANGO, *Byzantine Architecture* = C. MANGO, *Byzantine Architecture*, Milan 1978.

- MATHEWS - SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography* = TH. MATHEWS and AV. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington 1990.
- MEDAKOVIĆ, Théotokos Ζωοδόχος Πηγή = D. MEDAKOVIĆ, Théotokos «Ζωοδόχος Πηγή» dans l'art serbe (σὰ σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη), *ZRVI* 5 (1958), 203-218.
- MIJATEV, *Bojana* = KR. MIJATEV, *Die Wandmalereien in Bojana*, Dresden 1961.
- MM = F. MIKLOSICH - J. MÜLLER, *Acta et diplomata Graeca medii aevi*, I-VI, Vienna 1860-1890.
- MILLER, *Manuelis Philae Carmina* = E. MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, I-II, Paris 1855.
- MILLET, Inscriptions = G. MILLET, Inscriptions byzantines de Mistra, *BCH* 23 (1899), 98-120.
- MILLET, Phiale à Lavra = G. MILLET, Phiale et simandre à Lavra, *BCH* XXIX (1905), 105-123.
- MILLET, Inscriptions inédites = G. MILLET, Inscriptions inédites de Mistra, *BCH* XXX (1906), 453-466.
- MILLET, *Mistra* = G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Paris 1910.
- MILLET, Portraits byzantins = G. MILLET, Portraits byzantins, *RAC* XLI (1911), 445-451.
- MILLET, *École grecque* = G. MILLET, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916.
- MILLET, *Recherches* = G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris 1916.
- MILLET, *Athos* = G. MILLET, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927.
- MILLET - FROLOW, *Yougoslavie* = G. MILLET - A. FROLOW, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I-III, Paris 1954, 1957, 1962.
- MILLET - VELMANS, *Yougoslavie* = G. MILLET - T. VELMANS, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, Paris 1969.
- MOREY, East Christian Miniatures = CH. R. MOREY, Notes on East Christian Miniatures, *ArtB* 11 (1929), 5-103.
- MOURIKI, Mask Motif = D. MOURIKI, The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra, *ΔΧΑΕ* I' (1980-1981), 307-338.
- MOURIKI, Pantanassa = D. MOURIKI, The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century, σὲ *The Twilight of Byzantium*, Princeton, N.J. 1991.
- MUÑOZ, *Rossano* = A. MUÑOZ, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma 1907.
- NELSON, Antonios Malakes = R. NELSON, The Manuscripts of Antonios Malakes and the Collecting and Appreciation of Illuminated Books in the Early Palaeologan Period, *JÖB* 36 (1986), 229-254.
- NESTORI, *Repertorio* = A. NESTORI, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe Romane*, Città del Vaticano, 1975.
- OKUNEV, *Lesnovo* = N. P. OKUNEV, *Lesnovo. L'art byzantin chez les Slaves*, σὲ *Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenskij*, Paris 1930, 222-263.
- OMONT, *Évangiles* = H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I-II, Paris 1908.
- OMONT, *Miniatures* = H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929.

- OUSTERHOUT, *The Virgin of the Chora* = R. OUSTERHOUT, *The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts*, στὸ *The Sacred Image. East and West* (ἔπιμ. R. Ousterhout - L. Brubaker), Urbana-Chicago 1995.
- PASCHOU, Par. gr. 115 = CHR. PASCHOU, *Les peintures dans un tétraévangile de la Bibliothèque Nationale de Paris: Le grec 115 (Xe siècle)*, *CahArch* 22 (1972), 61-86.
- PAPADOPOULOS, *Blachernes* = J. PAPADOPOULOS, *Les palais et les églises des Blachernes*, Thessalonique 1928.
- PAPADOPOULOS, *Παναγία Χαλκέων* = K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966.
- PATTERSON-ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts* = N. PATTERSON-ŠEVČENKO, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago-London 1989.
- PERKINS, *Dura-Europos* = ANN PERKINS, *The Art of Dura-Europos*, Oxford 1973.
- PETKOVIĆ, *Peinture serbe* = VL. PETKOVIĆ, *La peinture serbe du moyen âge*, I-II, Belgrade 1930-1934.
- PETKOVIĆ, *Dečani* = VL. PETKOVIĆ, *Monastère Dečani*, I-II, Belgrade 1941.
- RESTLE, *Asia Minor* = M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, I-III, Recklinghausen 1967.
- SACOPOULO, *Asinou* = M. SACOPOULO, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles 1966.
- ŠČEPKINA, *Chludovskoj Psaltyri* = M. V. ŠČEPKINA, *Miniatjuri Chludovskoj Psaltyri*, Moskva 1977.
- SCHILLER, *Ikonographie* = G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1-5, Gütersloch 1966-1990.
- SCHMIT, *Koimesis-Kirche* = TH. SCHMIT, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927.
- ŠEVČENKO, *Serbische Psalter* = I. ŠEVČENKO, *Serbische Psalter*, στὸ *Der serbische Psalter, Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1978, 21-53.
- SINGELENBERG, *Etschmiadzin Diptych* = P. SINGELENBERG, *The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*, *ArtB* 40 (1958), 105-112.
- SKROBUCHA, *Kosmas und Damian* = H. SKROBUCHA, *Kosmas und Damian*, Recklinghausen 1965.
- SMITH, *Early Christian Iconography* = E. BALDWIN SMITH, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton 1918.
- Splendori di Bisanzio* = *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, κατάλογος ἐκθέσεως, Milano 1990.
- STOJAKOVIĆ, *Contribution* = A. STOJAKOVIĆ, *Contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiéval serbe*, *XIIIe CIEB, Ochride 1961*, III, Belgrade 1964, 353-362.
- STRUCK, *Mistra* = A. STRUCK, *Mistra. Eine mittelalterliche Ruinenstadt*, Wien-Leipzig 1910.
- STYLIANOU, *Churches of Cyprus* = A. and J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985.

- Synaxarium CP* = *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad acta sanctorum Novembris* (ἔπιμ. H. Delehay), Brussels 1902.
- TALBOT, Epigrams = A.-M. TALBOT, Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and its Art, *DOP* 48 (1994), 135-165.
- TALBOT, Miracle-Working Images = A. M. TALBOT, Miracle-Working Images at the Church of Pege in Constantinople (στὰ ρωσικὰ μὲ ἀγγλικὴ περίληψη) στὸ *Chudotvornaia Ikonà v Vizantii i Drevnei Rusi* (ἔπιμ. A. D. Lidov), Moscow 1996, 117-122, 539-540.
- TALBOT, Two Accounts of Miracles = A. M. TALBOT, Two Accounts of Miracles at the Pege Shrine in Constantinople, *Mélanges Gilbert Dagron*, TM 14, 2002, 605-615.
- TALBOT, The Anonymous Miracula = A. M. TALBOT, The Anonymous Miracula of the Pege Shrine in Constantinople, *Paleoslavica* 10.2 (2002), 223-225.
- TALBOT RICE, *Haghia Sophia* = D. TALBOT RICE, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.
- TETERIATNIKOV, The Image of the Virgin Zoodochos Pege = N. TETERIATNIKOV, The Images of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning its Origin, στὸ *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (ἔπιμ. M. Vassilaki), Aldershot 2005, 225-238.
- TODIĆ, *Gračanica* = B. TODIĆ, *Gračanica Slikarstvo*, Beograd 1988.
- TODIĆ, *Staro Nagoričino* = B. TODIĆ, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1993.
- TSIGARIDAS, Sainte-Catherine = E. TSIGARIDAS, Les fresques de l'église Sainte-Catherine de Thessalonique, στὸ *Sur les pas de Vojislav Djurić*, Belgrade 2011, 157-166.
- UNDERWOOD, *Kariye Djami* = P. A. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, 1-3, New York 1966· 4, Princeton, N.J. 1975.
- UNDERWOOD, Some Problems = P. UNDERWOOD, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, *The Kariye Djami*, 4, 243-302.
- VELMANS, Fontaine de Vie = T. VELMANS, L'iconographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge, *Synthronon*, Paris 1968, 119-134.
- VELMANS, *Tétraévangile* = T. VELMANS, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971.
- VERPEAUX, *Traité des offices* = J. VERPEAUX, *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, Paris 1966.
- VINCENT - ABEL, *Jérusalem Nouvelle* = H. VINCENT et F.-M. ABEL, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Tome second, Jérusalem Nouvelle*, Paris 1926.
- VINCENT, *Jérusalem de l'Ancien Testament* = H. VINCENT, *Jérusalem de l'Ancien Testament. Recherches d'archéologie et d'histoire*, Paris 1954.
- VOCOTOPOULOS, L'évangile de Mytilène = P. VOCOTOPOULOS, L'évangile illustré de Mytilène, στὸ *Studnica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, 377-383.
- VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten* = W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz a.R. 1976.
- VOLSKAIA, *Peintures murales* = AN. VOLSKAIA, *Peintures murales des réfectoires géorgiens médiévaux* (στὰ γεωργιανὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη), Tbilissi 1974.
- WEITZMANN, Morgan 639 = K. WEITZMANN, The Constantinopolitan Lectionary Morgan 639, στὸ *Studies in Art and Litterature for Belle da Costa Greene* (ἔπιμ. D. Miner), Princeton 1954, 358-373. Ανατύπωση: K. Weitzmann, *Byzantine Psalters and Gospels*, XIV.

- WEITZMANN, Fourteenth-century Gospel Book = K. WEITZMANN, A Fourteenth-century Greek Gospel Book with Washdrawings, *GBA* 62 (1963), 91-108. Ανατύπωση: K. Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivories* (Variorum Reprints), London 1980.
- WEITZMANN, *Studies* = K. WEITZMANN, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971.
- WEITZMANN, *Byzantine Psalters and Gospels* = K. WEITZMANN, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (Variorum Reprints), London 1980.
- WEITZMANN, Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai = K. WEITZMANN, Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, στὸ *Studies in the Art at Sinai*, Princeton, N.J. 1982.
- WEITZMANN, *Sinai Icons* = K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons*, Princeton, N.J. 1976.
- WEYL-CARR, *Rockefeller-McCormick New Testament* = A. WEYL-CARR, *The Rockefeller-McCormick New Testament. Studies toward the Reattribution of Chicago University Library Ms. 965*, Ann Arbor, Michigan 1978.
- WEYL-CARR, *Provincial Manuscripts* = A. WEYL-CARR, A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century, *DOP* 36 (1982), 39-82.
- WEYL-CARR, *Byzantine Illumination* = A. WEYL-CARR, *Byzantine Illumination 1150-1250. The Study of a Provincial Tradition*, Chicago-London 1987.
- WILPERT, *Catacombe* = G. WILPERT, *Le pitture delle catacombe Romane*, Roma 1903.
- WILPERT, *Sarcofagi* = G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I-II (κείμενο), I-II (πίνακες), Roma 1929-1932.
- ZAKYTHINOS, *Despotat* = D. ZAKYTHINOS, *Le despotat grec de Morée, I: Histoire politique, II: Vie et institutions* (Variorum), London 1975.
- ŽIVKOVIĆ, *Kalenić* = BR. ŽIVKOVIĆ, *Kalenić. Les dessins des fresques*, στὴ σειρά *Les monuments de la peinture serbe médiévale*, ἀριθ. 1, Belgrade 1982.
- ŽIVKOVIĆ, *Sopoćani* = BR. ŽIVKOVIĆ, *Sopoćani. Les dessins des fresques*, στὴ σειρά *Les monuments de la peinture serbe médiévale*, ἀριθ. 3, Belgrade 1984.
- ŽIVKOVIĆ, *Gračanica* = BR. ŽIVKOVIĆ, *Gračanica. Les dessins des fresques*, στὴ σειρά *Les monuments de la peinture serbe médiévale*, ἀριθ. 7, Belgrade 1989.
- ŽIVKOVIĆ, *Ravanica* = BR. ŽIVKOVIĆ, *Ravanica. Les dessins des fresques*, στὴ σειρά *Les monuments de la peinture serbe médiévale*, ἀριθ. 8, Belgrade 1990.
- ŽIVKOVIĆ, *Ljeviška* = BR. ŽIVKOVIĆ, *Bogorodica Ljeviška. Les dessins des fresques*, στὴ σειρά *Les monuments de la peinture serbe médiévale*, ἀριθ. 9, Belgrade 1991.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΓΕΝΙΚΟ

- Άγιασμός, 96, 154, 168, 169, 170, 171
- Άγιον Όρος
- Μονή Αγίου Παύλου, παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου, 169, 170
 - Μονή Βατοπεδίου, παρεκκλήσιο Αγίων Αναργύρων, 61, 73, 75
 - Μονή Δοχειαρίου, καθολικό, 79, 159, 169
 - Μονή Ξενοφώντος, καθολικό, 74, 75
 - Μονή Χιλανδαρίου, καθολικό, 79, 82, 83, 105, 106, 107, 112, 113, 118, 124, 126, 127, 150, 152, 158
 - Πρωτάτο, 23, 64, 68, 69, 81, 82, 83, 84, 105, 106, 132, 149, 150, 152
- Αθανάσιος Α΄, πατριάρχης, 33
- Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, 54
- Αιανή, ναός Αγίου Δημητρίου, 61
- Ακροπολίτης Κωνσταντίνος, συγγραφέας, 63
- Αλιβέρι, ναός Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, 51, 54, 58
- Αλεποχώρι, ναός Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτήρος, 70, 71, 72
- Ανανίας, μητροπολίτης Λακεδαιμονίας, 38
- Αντώνιος, μοναχός, ζωγράφος, 170
- Αγιlje, ναός Αγίου Αχιλλείου, 68
- Ασίνου, Παναγία Φορβιώτισσα, 58
- Αχρίδα
- Περίβλεπτος, 46, 68, 81, 83, 105, 113, 118, 124
 - ναός Αγίων Αναργύρων, 50, 54, 159
- Βάπτισμα, 96, 154, 155, 168
- Βασιλάκης, νομικός, γραφέας, 30, 182
- Βελτσίστα, ναός Μεταμορφώσεως, 119
- Βενετία, Άγιος Μάρκος, 78, 82, 83, 101, 131, 134, 146, 160
- Βέροια, ναός Αναστάσεως τοῦ Χριστοῦ, 68
- ναός Αγίας Παρασκευῆς, 170
- Βιζύη, ναός Αγίας Σοφίας, 16
- Βίτσα, ναός Αγίου Νικολάου, 74, 75, 119
- Bogorodica Ljeviska (βλ. Prizren)
- Bojana, ναός Αγίου Νικολάου, 56, 58, 59, 132, 133, 134, 135
- Γεράκι, ναός Αγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου, 61, 67
- ναός Αγίου Σώζοντος, 61
- Cambridge, Μουσείο, 84
- Černigov, ναός Μεταμορφώσεως, 16
- Γεωργία, μονή Pertubani, 92, 153
- Curtea de Argeș, ναός Αγίου Νικολάου, 91, 92, 153
- Čučer, ναός Αγίου Νικήτα, 68, 81, 83, 91, 100, 118, 124, 126, 127
- Danilo B΄, ἀρχιεπίσκοπος Ρεέ, 49, 57
- Δαφνί, μονή, 106
- Dečani, μονή, 61, 68, 82, 83, 84, 91, 95, 99, 100, 112, 118, 124, 126, 127, 141, 142, 143, 149, 150, 152
- Δούρα-Εὐρωπός, Βαπτιστήριο, 151
- Έλασσόν, Παναγία Ὀλυμπιώτισσα, 64, 68, 72
- Έργα μικροτεχνίας, 89, 105, 124, 126
- Έρμηνεία, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, 60, 63, 66, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 139, 144, 145, 149, 153, 158, 160
- Ermitage, Μουσείο, 84
- Εὐρυτανία, Ἐπισκοπή, 67, 70
- Giotto, 128

- Γραčanica, μονή, 61, 68, 73, 75, 91, 95, 118, 169
- Θεοφάνης Κεραμεύς, ύμνογράφος, 156
- Θεοφύλακτος, αρχιεπίσκοπος Βουλγαρίας, 156
- Θεσσαλονίκη, 54
- Άγια Αικατερίνη, 81, 92, 104, 106, 118, 151
- Άγιοι Απόστολοι, 23
- Άγιος Ευθύμιος, 82-84, 99, 105, 118, 148, 152
- Άγιος Νικόλαος Όρφανός, 61, 62, 64, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 81, 83, 91, 99, 100, 141, 142, 143, 153
- Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 54
- Μονή Βλατάδων, 170
- Παναγία Χαλκέων, 61, 169
- Ροτόντα, 66
- Ρωμαϊκή Αγορά, 66
- Ίουστινιανός Α΄, 53, 62, 163
- Καλενιέ, ναός Εισοδίων Θεοτόκου, 91
- Καλύβια Κουβαρά, ναός Αγίου Πέτρου, 169
- Καπαδοκία
- Άγιοι Θεόδωροι στο Susam Bairi, 89, 126
- Toqali 1, 90
- Toqali 2, 90, 97, 100
- Καστοριά
- Άγιοι Ανάργυροι, 61, 64, 67, 69, 71, 72
- Άγιος Νικόλαος Κασνίτζη, 61, 67, 71, 73, 170
- Άγιος Στέφανος, 67, 170
- Μαυριώτισσα, 61, 113, 119, 170
- Ταξιάρχης Μητροπόλεως, 67, 71
- Κατακόμβες, 89, 124
- Πρετεξτάτου, 84
- Νέα κατακόμβη της Via Latina, 84
- Αγίου Καλλίστου, 85
- Άγιων Πέτρου και Μαρκελλίνου, 85, 126
- Κίεβο, ναός Αγίας Σοφίας, 90, 93, 153
- Κλένια, ναός Αγίου Νικολάου, 67
- Κυρβίνοβο, ναός Αγίου Γεωργίου, 68
- Κωνσταντινούπολη, 15, 18, 34, 49, 54, 62, 64, 69, 74, 85, 86, 93, 172, 175, 178
- Άγια Ειρήνη, 16
- Άγια Σοφία, 62, 63
- Μονή Βλαχερνών, ναός, άγιασμα, 53, 172
- Μονή Ζωοδόχου Πηγής, ναός, άγιασμα, 48, 49, 50, 53, 55, 59, 162, 166, 167, 172, 173, 174, 179
- Μονή Όδηγών, άγιασμα, 172
- Μονή της Χώρας, 23, 49, 50, 54, 55, 81, 83, 92, 95, 99, 105, 112, 114, 118, 119, 124, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 135, 141, 146, 147, 149, 150, 153
- Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος, 62, 164
- Λακεδαίμονια, μητρόπολη, 34, 37, 178
- Λεοντάρι, ναός Αγίων Αποστόλων, 17
- Lesnovo, ναός Αρχαγγέλων, 50, 54, 55, 56, 59, 68, 82, 84, 152, 170
- Λέων Α΄, 163
- Ljubostinja, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου, 58, 118
- Ljuboten, ναός Αγίου Νικολάου, 68, 82, 83, 91, 99, 100, 118, 153
- Μαλωταράς Νικόλαος, γραφέας, 31, 183
- Μάνη
- Άγιοι Ανάργυροι Κηπούλας, 70
- Άγιος Ιωάννης Καστάνιας, 67
- Άγιος Νικήτας Καραβᾶ Κούνου, 67
- «Άγιος Πέτρος» Γαρδενίτσας, 61, 67, 70, 72, 73
- Άι-Στράτηγος Μπουλαριών, 67, 70, 72
- Έπισκοπή, 61
- Μαρκόπουλο, ναός Ταξιάρχη, 67
- Μετέωρα, μονή Βαρλαάμ, 169
- Μονή Marko (Markon manastir), ναός Αγίου Δημητρίου, 61, 68, 73, 75, 118
- Μονή Φιλανθρωπηνών, 119
- Μορέας, 37
- Μοσχόπουλος Νικηφόρος, μητροπολίτης, 15, 34, 178, 179
- Μυστράς
- Άγια Κυριακή (παρεκκλήσιο), 169
- Άγιοι Θεόδωροι, 30, 32, 35, 49, 54, 58, 175
- Άγιος Δημήτριος-Μητρόπολη, 17, 36-37, 38, 61, 69, 75, 82, 83, 91, 98, 100, 104, 105, 106, 107, 112, 114, 119, 124, 126, 131, 133, 134, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 175

- Άι-Γιαννάκης, 52, 159
 Μονή Βροντοχίου, 15, 27, 29, 32, 33, 34, 35-38, 102, 133, 166, 173
 Παντάνασσα, 17, 25, 38, 46, 57, 58, 59, 79, 106, 158
 Περιβλεπτος, 38, 57, 58, 59, 113
 Όδηγήτρια-Άφεντικό (βλ. και μονή Βροντοχίου), 15, 17, 24, 29, 32, 33, 34, 35-38, 46, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 79, 82, 83, 84, 86, 88, 92, 94-96, 100, 102, 106, 108, 112, 114, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 141, 143, 145, 147, 148, 149, 152, 159, 161, 166, 172, 173, 175, 176, 178, 179
 Νίκαια, ναός Κοιμήσεως τής Θεοτόκου, 56, 58, 59
 Ξανθόπουλος Νικηφόρος Κάλλιστος, συγγραφέας, 48, 55, 162, 164, 165, 166, 167
 Όμορφη Έκκλησιά (Άττικης), 91, 95
 Όσιος Λουκάς, μονή, 61, 72
 Padova, Capella degli Scrovegni, 128
 Παλαιολόγοι, 63
 Ανδρόνικος Άσάν, «κεφαλή» τής Πελοποννήσου, 33
 Ανδρόνικος Β΄, 24, 29, 30, 33, 49, 162, 164, 165, 166, 173, 176, 178
 Δημήτριος, υιός Ανδρονίκου Β΄ (τάφος στη μονή τής Χώρας), 49
 Θεόδωρος Α΄, δεσπότης Μορέως, 28, 37
 Μιχαήλ Η΄, 24, 176, 179
 Μιχαήλ Θ΄, 29
 Πάρος, Καταπολιανή (παρεκκλήσιο Άγίου Νικολάου), 16
 Πάτμος, μονή Άγίου Ίωάννου του Θεολόγου (παρεκκλήσιο «τής Παναγίας»), 81, 104, 106, 150, 152
 Parenzo, Βασιλική, 66
 Παρίσι
 Bibliothèque Nationale, 85
 Μουσείο Cluny, 84
 Μουσείο Λούβρου, 85
 Παχυμέρης Γεώργιος, ιστορικός, 176
 Παχώμιος, κτήτωρ και ήγούμενος τής μονής Όδηγητρίας του Βροντοχίου, 15, 27-28, 29-35, 102, 173, 177, 178, 179, 180-183
 Ρεΰ, ναός Παναγίας Όδηγητρίας, 49, 54, 57, 58
 Πελοπόννησος, 33, 175, 177
 Πεντηκοστάριον, 159, 167
 Πλανούδης Μάξιμος, λόγιος, 178
 Prilep, ναός Άγίου Νικολάου, 68
 Prizren, Bogorodica Ljeviška, 58
 Προκόπιος, ιστορικός, 53
 Ρσαΰα, Άγιος Νικόλαος, 50, 54, 58
 Ρσκον, μονή Mirozh, 81, 104, 106, 111, 112, 152
 Πρωτοσύγκελλος, μέγας πρωτοσύγκελλος, 15, 31, 32, 33, 34, 177
 Ραβέννα
 Άγιος Απολλινάριος ο Νέος, 81, 85, 89, 105, 125, 126
 Άγιος Μιχαήλ in Africisco, 66
 Museo Archiepiscopale (καθέδρα Μαξιμιανού), 84
 Ravanica, ναός Αναλήψεως, 51, 54, 58, 105, 106, 107, 118, 152
 Ρόδος, ναός του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι, 86
 Ρωμανός Γ΄ Άργυρός, 53
 Ρώμη
 ναός Άγίων Κοσμά και Δαμιανού, 66
 κατακόμβες (βλ. Κατακόμβες)
 Salerno, Museo Diocesano (antependium), 122
 San Giovanni in Fonte, Βαπτιστήριο (Νάπολη), 81, 85, 89, 151, 153
 Sant'Angelo in Formis, 106
 Σαρκοφάγοι, 89, 105, 124, 126, 153
 Σέρβια
 Βασιλική, 67
 ναός Προδρόμου, 67, 169
 Σέρρες, μονή Προδρόμου, 31, 82, 83, 84, 99, 100, 119, 120, 122, 152, 169
 Σικελία

- Cappella Palatina, 61, 67, 71, 73
 Martorana, 61, 67, 71, 73, 76, 113
 Monreale, 61, 67, 71, 73, 76, 81, 91, 98, 100, 101, 104, 107, 108, 112, 113, 119, 124, 126, 127, 131, 132, 133, 134, 141, 143, 146, 149, 150
 Σινᾶ, μονή, 59, 71
 Soročani, ναὸς Ἁγίας Τριάδος, 64, 68, 82, 83, 84, 105, 106, 118, 131, 132, 133, 134, 150, 152
 Staro Nagoričino, ναὸς Ἁγίου Γεωργίου, 68, 84, 99, 100, 124, 152
 Τραπεζοῦς, ναὸς Ἁγίας Σοφίας, 57, 59, 91, 104, 106, 107, 111, 112, 113, 131, 132, 133, 134, 135, 149, 170
 Τεργέστη, Μουσεῖο, 107, 108
 Φιλῆς Μανουήλ, 31-33, 48, 52, 63, 102, 165, 180-181
 Χίος, Νέα Μονή, 56, 59
 Ψευδοκωδηνός, 53
 Ζίτσα, ναὸς Ἀναλήψεως, 68

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ

- Λαρόν, 23
 Αββακούμ, προφήτης, 25
 Αβραάμ, 23
 Ἄγγελος-οι, 19, 20, 21, 22, 25, 28, 29, 40, 42, 43, 45-46, 47, 49, 51, 56, 57, 58, 59, 105, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123
 Ἄγγελος Μεγάλης Βουλῆς, 46
 Ἅγιο Μανδήλιο, 25, 40, 177
 Ἅγιος-οι, 18, 28, 41, 43, 67, 69, 177
 Ἅγιοι Πάντες, 28
 Αθανάσιος Ἀλεξανδρείας, ἱεράρχης, 19
 Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ, 20
 Ἀνανίας, ἐπίσκοπος Δαμασκοῦ, 24
 Ἀνάργυροι, ἅγιοι (βλ. καὶ ἱαματικοὶ ἅγιοι), 60, 65, 66, 68, 71, 75, 171, 172, 174
 Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ (βλ. καὶ Εἰς Ἄδου Κάθοδος), 22
 Ἀνδρέας, ἀπόστολος, 109, 110, 111
 Ἀνίκητος, ἅγιος, 72, 73
 Ἄννα, ἁγία, 42, 43, 47, 50, 56, 57, 59, 106
 Ἄννας, ἀρχιερέας, 26
 Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ, 20
 Ἀπόστολος-οι, 20, 24, 26, 27, 28, 39, 40, 81, 84, 128, 177
 Ἄρνηση τοῦ Πέτρου, 26, 40
 Ἀρχάγγελος-οι, 20, 177 (βλ. καὶ Μιχαήλ, Γαβριήλ)
 Ἀρχιερεῖς (Παλαιᾶς Διαθήκης), 23, 28
 Ἀρχιτρίκλιнос, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 96
 Ἀσκητές, 26, 27, 28
 Βαῖοφόρος (βλ. καὶ Εἴσοδος τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα), 22, 78, 128
 Βάκχος, ἅγιος, 22
 Βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ, 21, 108, 109, 168, 169, 170
 Βαρθολομαῖος, ἀπόστολος, 27
 Βασίλειος ὁ Μέγας, 19
 Βασιλεῖς (Παλαιᾶς Διαθήκης), 23
 Βικέντιος, ἅγιος, 22
 Βίκτωρ, ἅγιος, 22
 Βίος Τριῶν Ἱεραρχῶν, 39
 Γαβριήλ, ἀρχάγγελος, 26-27, 40, 102, 159
 Γάμος ἐν Κανᾶ (βλ. Θαῦμα στὴν Κανὰ)
 Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, 20, 21
 Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, 19
 Γρηγόριος ὁ Νύσσης, 20
 Γρηγόριος τῆς Μεγάλης Ἀρμενίας, ἱεράρχης, 20
 Δαβίδ, 42, 78, 79, 158, 160, 161
 Δαμιανός, ἅγιος, 42, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 172
 Δέηση, 27, 28
 Δημόσιος βίος τοῦ Χριστοῦ, 134, 135, 149
 Διδασκαλία τοῦ Χριστοῦ, 134

- Διδάσκαλοι, Ἰουδαῖοι ἀρχιερεῖς, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 149
- Διομήδης, ἅγιος, 42, 60, 72, 73, 74, 75, 172
- Δωδεκαετής Ἰησοῦς (βλ. Ἰησοῦς Δωδεκαετής)
- Δωδεκάορτο, 20, 22, 27
- Ἐβδομήκοντα Ἀπόστολοι, 22, 23, 24, 177
- Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, 22
- Εἰς Ἄδου Κάθοδος, 21
- Εἴσοδος τοῦ Χριστοῦ στὰ Ἱεροσόλυμα, 140 (βλ. καὶ Βαῖοφόρος),
- Ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸν Ναό, 128, 138, 140
- Ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στοὺς Ἑνδεκα Ἀποστόλους, 20
- Ἐνταφιασμός τοῦ Χριστοῦ, 21
- Ἐρμογένης, ἅγιος, 22
- Ἐρμόλαος, ἅγιος, 42, 63, 70, 71, 72, 73, 75, 172
- Εὐαγγελισμός, 20, 40, 79, 158, 159
- Εὐγραφος, ἅγιος, 22
- Ζαχαρίας, ἀρχιερεὺς, 23
- Ζαχαρίας, προφήτης, 25
- Ἡσαΐας, προφήτης, 25, 42, 77, 154, 157, 158, 160, 161
- Θαλέλαιος, ἅγιος, 72, 73
- Θαύματα τοῦ Χριστοῦ, 40, 134, 145, 149, 160, 161, 166
- Θαῦμα στὴν Κανᾶ, 42, 43, 44, 87-96, 134, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 168
- Θαύματα Γαλιλαίας, 87, 110, 114, 144, 146, 147, 155
- Θαύματα Ἰουδαίας, 144, 146, 147, 155
- Θαύματα Σαββάτου, 97, 101, 103, 116, 144, 147-148, 155
- Θεραπεία τῆς αἰμορροῦσης, 40, 42, 44, 123-129, 144, 145, 146, 147, 152, 167
- Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου, 42, 43, 44, 80, 94, 95, 109-114, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 157-158, 167
- Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ, 42, 43, 44, 102-109, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 157-158, 160, 166, 167, 168
- Θεραπεία τοῦ Παραλυτικοῦ τῆς Βηθσεδᾶ, 40, 42, 44, 94, 114-123, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 159, 167, 168
- Θεραπεία τοῦ ὑδροπικοῦ, 42, 43, 44, 96-102, 144, 145, 146, 147, 148, 167
- Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό, 40, 42, 45, 94, 99, 136-143, 144, 145, 146, 148-149, 158, 173
- Θεοδότη, ἀγία, 65, 66, 69
- Θεοτόκος (βλ. Παναγία)
- Θεοπάτορες, 43, 50, 56, 57, 58, 59, 171, 172, 174
- Ἰάειρος, 124, 125, 127, 128
- Ἰακώβ, 23
- Ἰακώβος, μαθητῆς τοῦ Χριστοῦ, 80, 109, 112
- Ἰακώβος ὁ Ἀδελφόθεος, 21, 24
- Ἰαματικοὶ ἅγιοι, 40, 43, 59-75
- Ἰεράρχες, 19, 20, 24, 28, 39, 40, 57, 58
- Ἰησοῦς Δωδεκαετής, 39, 42, 43, 45, 99, 100, 129-137, 144, 145, 146, 148, 149, 168, 172
- Ἰουδαῖοι-οἱ, 26, 98, 101, 105, 116, 117, 118, 120, 121, 124, 127, 130, 141, 147, 148
- Ἰσαάκ, 23
- Ἰωάννης, μαθητῆς τοῦ Χριστοῦ, 22, 26, 92, 102, 103, 107, 109, 112, 115
- Ἰωάννης ὁ Ἀνάργυρος, 60, 72, 73
- Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, 27
- Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, 19
- Ἰωακείμ, ἅγιος, 42, 47, 50, 56, 57
- Ἰωήλ, προφήτης, 25
- Ἰωσήφ, 21, 130, 131, 132, 133, 134
- Καϊάφας, ἀρχιερέας, 26
- Καῖσαρ, ἐπίσκοπος Δυρραχίου, 24
- Κλήμης Ρώμης, ιεράρχης, 20
- Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, 113
- Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, 20
- Κορνήλιος ὁ Ἐκατόνταρχος, ἅγιος, 22
- Κοσμάς, ἅγιος, 42, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 172
- Κύκλοι
- Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, 39

- Εὐχαριστιακός, 19-20, 176
 Θεομητορικός, 149, 160
 Μεμονωμένων μορφῶν, 22, 43, 45, 162, 176, 177
 Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, 25-26, 177
 Χριστολογικός, 20-22, 160, 176
- Κύρος, ἅγιος, 60, 72, 73
 Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη, ἅγιοι, 28
- Λέων Κατάνης, ἱεράρχης, 19
 Λέων Ρώμης, ἱεράρχης, 20
- Μάρκος (εὐαγγελιστής), ἐπίσκοπος Ἀλεξανδρείας, 24
 Μάρκος, ἐπίσκοπος Ἀπολλωνίας, 24
 Μάρτυρες, 22, 28, 39, 177
 Μελισμός, 20
 Μελχισεδέκ, 23
 Μεσοπεντηκοστή, 128, 135
 Μετάδοση - Μετάληψη τῶν Ἀποστόλων, 20, 143, 148
 Μεταμόρφωση τοῦ Χριστοῦ, 21
 Μιχαήλ, ἀρχάγγελος, 26-27, 40, 102
 Μοναχός-οί, 22-23, 26, 27, 28, 40, 177
 Μυστικός Δεῖπνος, 39, 95
 Μωσῆς, 23, 42, 76, 156, 157, 161, 167
- Νάρκισσος, ἐπίσκοπος Ἀθηνῶν, 24
 Νίκων ὁ Μετανοεῖτε, 27
 Νυπτήρ, 26, 40
- Πάθη τοῦ Χριστοῦ, 25-26, 40, 101, 148, 155, 160
 Παλλαδία, 69
 Παναγία (βλ. καὶ Θεοτόκος), 22, 23, 46, 56, 58, 59, 87, 88, 90, 95, 96, 130, 131, 132, 133, 134, 158, 159, 177
 Ἀχειροποίητος, 50
 Βλαχερνίτισσα, 53, 55
 Βρεφοκρατούσα, 19, 28, 32, 56, 57, 58, 71, 79, 159
 Δεξιοκρατούσα, 58
 Ἐνθρονη, 19, 20, 57, 58, 69
 Ἐπίσκεψις, 53
- Ζωοδόχος Πηγὴ, 42, 43, 47-59, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 179
 Νικοποῖός, 53
 Ὁδηγήτρια, 58
 Πλατυτέρα, 57
- Παντελεήμων, ἅγιος, 42, 63-64, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 172
 Πατριάρχες (Παλαιᾶς Διαθήκης), 23
 Παῦλος, ἀπόστολος, 20, 28
 Πεντηκοστή, 22, 27, 40, 135, 177
 Πέτρος, ἀπόστολος, 20, 26, 79, 80, 86, 87, 92, 102, 103, 107, 109-114, 115, 123, 127, 157
 Πιλάτος (Κρίση τοῦ Πιλάτου), 26
 Πρόβος, ἅγιος, 22
 Προδοσία τοῦ Ἰουδα, 26, 40
 Προπάτορες, 23, 28
 Προσκύνηση τῶν Μάγων, 21
 Προφήτες, 25, 28, 40, 44, 75-79, 156-161, 162, 177
- Ρουβεῖμ, 23
- Σαμαρεῖτες, 80, 81, 82, 83, 86, 94, 156
 Σαμαρεῖτις (βλ. Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρεΐτιδα)
 Σαμψὼν ὁ Ξενοδόχος, ἅγιος, 42, 60, 61, 62, 63, 72, 73, 74, 75, 172
 Σέργιος, ἅγιος, 22
 Σίλβεστρος Ρώμης, ἱεράρχης, 20
 Σίμων, ἀπόστολος, 27
 Σιράχ, προφήτης, 160
 Σολομῶν, 42, 78-79, 158-159, 161, 167
 Σολομῶντος, ναός, 138, 148, 149, 155, 168, 173
 Σοφονίας, προφήτης, 25
 Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ, 21
 Στάχυς, ἐπίσκοπος Βυζαντίου, 24
 Στέφανος, ἅγιος, 24
 Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων, 21 (βλ. καὶ Ὕμνος τῶν Χριστουγέννων)
 Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρεΐτιδα, 42, 43, 44, 79-87, 94, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 161, 167, 168

Τάραχος, ἅγιος, 22
Τυχικός, ἐπίσκοπος Καρχηδόνος, 24
Τίμων, ἐπίσκοπος Μεδιολάνων, 24
Τρύφων, ἅγιος, 72, 73
Ὕμνος τῶν Χριστουγέννων (βλ. καὶ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων), 21, 79
Ὑπαπαντή, 21
Φαρισαῖοι, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 148

Φιλόλογος, ἐπίσκοπος Σινώπης, 24
Φυγή εἰς Αἴγυπτον, 21, 40
Φώτιος, ἅγιος, 72, 73
Χριστός, 29, 46
 Λυμὸς, 20
 Παντοκράτωρ, 28
 Πολυέλειος, 69
 Σωτήρ, 27, 28

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

- Ἅγιον Ὄρος
 Διονυσίου 65 (ψαλτήριο), 79, 159
 Διονυσίου 587 (εὐαγγελιστάριο), 82, 83, 119, 128, 131, 132, 133, 134, 152
 Ἰβήρων 5 (τετραεὐάγγελο), 81, 82, 83, 91, 95, 98, 100, 104, 106, 107, 108, 112, 113, 118, 119, 125, 126
 Λάυρας A76 (τετραεὐάγγελο), 93-94, 95
 Λάυρας B25 (ψαλτήριο), 113
 Παντοκράτορος 61 (ψαλτήριο), 87
Αθήνα, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη
 ἀριθ. 93 (Ὁμιλίαι Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου), 81
 ἀριθ. 2550 (Λακηνικά Ἐφραίμ τοῦ Σύρου), 30-31, 33
Βατικανό, Biblioteca Apostolica
 gr. 1208 (Πραξαπόστολος), 24
 gr. 1613 (μηνολόγιο Βασιλείου Β'), 66
 syr. 559 (εὐαγγελιστάριο), 93, 119, 125
Βερολίνο, Staatsbibliothek (Preussischer Kulturbesitz)
 gr. Qu. 66 (τετραεὐάγγελο), 104, 106, 118
Βιέννη, Österreichische Nationalbibliothek
 gr. 103 (κώδικας μεῖ ἐργα Νικηφόρου Καλλίστου Ξανθοπούλου), 164
 gr. 154 (τετραεὐάγγελο), 119, 120
Λονδίνο, British Museum Library
 Add. 7170 (εὐαγγελιστάριο - συριακό), 93, 119, 125
 Add. 19352 (ψαλτήριο), 87
 Add. 39627 (εὐαγγέλιο τοῦ τσάρου τῶν Βουλγάρων Ἰωάννη Ἀλεξάνδρου, τετραεὐάγγελο), 120
Los Angeles, University of California, Research Library
 Arm. ms. 1 (U.C.L.A. gospel), 93
Μόναχο, Staatsbibliothek
 cod. slav. 4 (σερβικὸ ψαλτήριο), 51
Μόσχα, Ἱστορικὸ Μουσεῖο
 gr. 129 (ψαλτήριο Χλουντόφ), 86
 syn. gr. 225 (εὐαγγέλιο τοῦ Νικηφόρου Μοσχόπουλου), 15, 34, 178
Μυτιλήνη, Γυμνάσιο
 ἀριθ. 9 (τετραεὐάγγελο), 118, 119, 120, 122
Νέα Ὑόρκη, Morgan Library
 ἀριθ. 639 (εὐαγγελιστάριο), 119, 120
 ἀριθ. 692 (εὐαγγελιστάριο), 118, 119, 120, 122
Νυρεμβέργη, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek
 κώδικας Echternach, 122
Πάρμα, Biblioteca Palatina
 ἀριθ. 5 (τετραεὐάγγελο), 90, 94, 95
Παρίσι, Bibliothèque Nationale
 cort. 13 (τετραεὐάγγελο), 108, 119, 121, 122, 125, 128, 132, 133
 gr. 54 (τετραεὐάγγελο), 81, 112, 113, 125, 126
 gr. 74 (τετραεὐάγγελο), 82, 83, 90, 97, 98, 100, 104, 106, 107, 111, 118, 119, 120, 122, 125, 127, 131, 132, 133, 140, 143, 152

- gr. 115 (τετραεὐάγγελο), 111, 125, 139, 143
 gr. 139 (ψαλτήριο), 113
 gr. 510 (Ὁμιλίες Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ), 81, 83, 97, 104, 105, 111, 125, 126, 132, 133, 134, 151
 gr. 708 (Ὁμιλίες Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου), 30, 32
 gr. 923 (*Ἐρὰ Παράλληλα* Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ), 111
 suppl. gr. 27 (εὐαγγελιστάριο), 85
 suppl. gr. 1286 (εὐαγγέλιο τῆς Σινώπης), 160
 suppl. gr. 1335 (ψαλτήριο), 113
- Παρίσι, Institut Catholique
 corpe 1 (τετραεὐάγγελο), 125
- Πετρούπολη, Κρατικὴ Βιβλιοθήκη
 gr. 21 (εὐαγγελιστάριο), 90, 93, 94
 gr. 105 (τετραεὐάγγελο), 81, 91, 98, 100, 111, 125
- Rossano, Museo Diocesano di Arte Sacra
 Εὐαγγέλιο τοῦ Rossano (τετραεὐάγγελο), 104, 105, 106, 160
- Ρώμη, Biblioteca Casanatense
 724 B I 13 (λειτουργικὸ εἰλητό), 96, 154
- Σικάγο, University Library
 Chicago 2400 (τετραεὐάγγελο) - (Rockefeller McCormick New Testament), 91, 111, 125
- Trier, Stadtbibliothek
 ἀριθ. 24 (κώδικας Egberti), 106, 121, 122
- Φλωρεντία, Biblioteca Laurenziana
 Plut. I 56 (εὐαγγέλιο τοῦ Ραμπουλά), 85, 89, 161
 Plut. VI, 23 (τετραεὐάγγελο), 77, 82, 83, 90, 98, 100, 104, 106, 107, 111, 119, 120, 125, 126, 129, 131, 132, 133, 140-141, 143, 152, 157, 161



ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΠΙΝΑΚΕΣ





Ὁ ναὸς τῆς Ὁδηγήτριας. Ἄποψη ἀπὸ βορειοανατολικά.



Ὁ ναὸς τῆς Ὁδηγήτριας ἀπὸ νοτιοανατολικά (φωτογράφησι κατὰ τὰς ἐργασίας ἀναστηλώσεως, περ. 1935).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἱερό. Οἱ συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες.



α. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.



β. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος.



Γερό. Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων (λεπτομέρεια).



Τερό, νότιος τοίχος. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στοὺς Ἐνδεκα Ἀποστόλους.



Ἱερό, βόρειος τοῖχος. Ἡ Ἀπιστία τοῦ Θωμᾶ.



Ἡ Ἄπιστία τοῦ Θωμᾶ (λεπτομέρεια).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Χριστοῦ.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ.



Ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ (λεπτομέρεια).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



α. Ίσόγειο, νότιο κλίτος. Οί ἅγιοι Πρόβος καὶ Τάραχος.



β. Ίσόγειο, νότιο κλίτος. Ὁ ἅγιος Σαμωνᾶς.



Ίσόγειο, νότια κιονοστοιχία. Άγιος μοναχός.



α. Βόρειο υπερώο. Χώρος πάνω από την πρόθεση. Ο Δίκαιος Ζαχαρίας.



β. Βορειοανατολικός τρούλλος. Ο πατριάρχης Ἀβραάμ.



Βόρειο υπερώο. Τέσσερις ἀπὸ τοὺς Ἑβδομήκοντα Ἀποστόλους.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Νότιο υπερώο. Ο άγιος Μάρκος, επίσκοπος Απολλωνίας, και ο άγιος Καίσαρ, επίσκοπος Δυρραχίου.



Βόρειο ύπερώο. Ὁ ἅγιος Τίμων, ἐπίσκοπος Μεδιολάνων.



Όροφος νάρθηκα. Τρουλλος. Ἡ Θεοτόκος με τὸν Χριστὸ καὶ προφήτες.



Ὁ προφήτης Ἰωήλ.



Αδιάγνωστος προφήτης.



α. Ὅροφος νάρθηκα. Δυτικὸς τοῖχος. Τὸ Ἅγιο Μανδήλιο.



β. Ὅροφος νάρθηκα. Βόρειος τοῖχος. Ἡ ἄρνηση τοῦ Πέτρου καὶ ἡ Κρίση τοῦ Πιλάτου.



Βορειοδυτικὸ παρεκκλήσιο. Ὁ Χριστὸς Σωτήρ.



Βορειοδυτικό παρεκκλήσιο. Ο «χορδς» τών μοναχών-άσκητών.

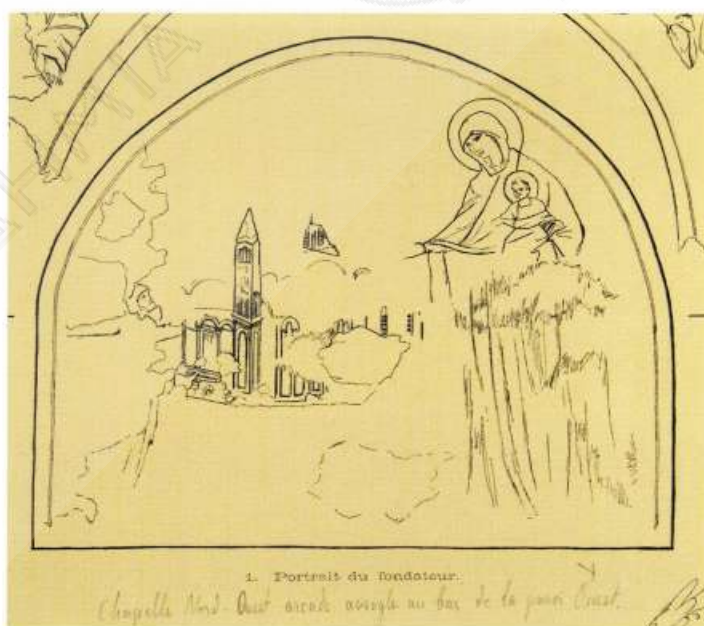


Βορειοδυτικό παρεκκλήσιο. Ο άπόστολος Παύλος.



Βορειοδυτικό παρεκκλήσιο. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



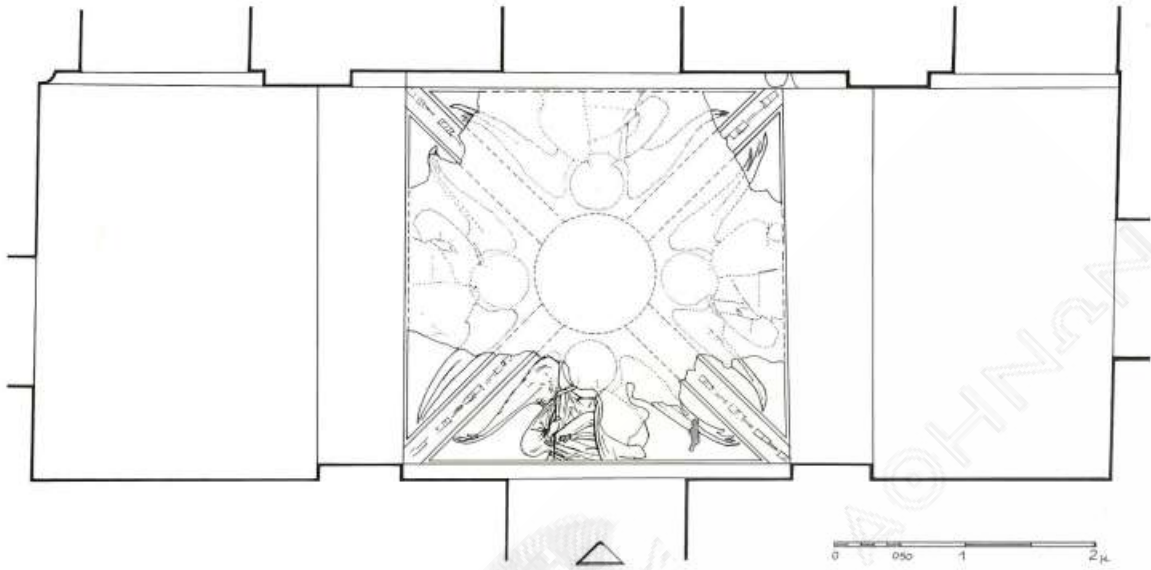
Βορειοδυτικό παρεκκλήσιο: α. Ο Παχώμιος προσφέρει στην Παναγία τὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ τῆς Ὁδηγήτριας καὶ χορὸς ἀγγέλων. β. Σχέδιο Millet (Mistra, πίν. 99.1).



α. Νοτιοδυτικό παρεκκλήσιο. Άγγελοι που κρατούν τη δόξα του Χριστού.



β. Νοτιοδυτικό παρεκκλήσιο. Ανατολικός τοίχος. Χρυσόβουλλο του Άνδρονίκου Β' (1312-1313).



α. Νάρθηκας. Τὸ κεντρικὸ σταυροθόλιο.



β. Νάρθηκας. Κεντρικὸ σταυροθόλιο. Ἄγγελος στὸ δυτικὸ διάχωρο.



Ἡ Παναγία Ζωοδόχος Πηγὴ μετὰ τοὺς θεολάτρους.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



α-β. Ἡ Παναγία Ζωοδόχος Πηγή (λεπτομέρειες).



α. Ο άγιος Ίσαακίμ.



β. Η άγία Άννα.



γ. Οί άγιοι Άνάγνωστοι.



α. Ο άγιος Σαμψών.



β. Ο άγιος Διομήδης.



γ. Οί άγιοι Κοσμάς καί Δαμιανός.



α. Ο άγιος Παντελεήμων.



β. Ο άγιος Εσμύλαος.



α-β. Ο προφήτης Μωϋσής.



α-β. Ο προφήτης Ησαΐας.



α-β. Ο προφήτης Δαβίδ.



α-β. Ο προφήτης Σολομών.



Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τῆ Σαμαρείτιδα καὶ τὸ Θαῦμα στὴν Κανά.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τῆ Σαμαρείτιδα.



Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρείτιδα (λεπτομέρεια).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Το Θαύμα στην Κανά (λεπτομέρεια).



Τὸ Θαῦμα στὴν Κανά (λεπτομέρεια).



Ἡ Θεραπεία τοῦ ὕδρωλικοῦ.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τοῦ ὑδρωπικοῦ (λεπτομέρεια).



Ἡ Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ καὶ ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (λεπτομέρεια).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τῆς πεθερᾶς τοῦ Πέτρου (λεπτομέρεια).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδα καὶ ἡ Θεραπεία τῆς αἱμορροούσης.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδᾶ καὶ ἡ Θεραπεία τῆς αἱμορροῦσης.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθσεδα (λεπτομέρεια).



Ἡ Θεραπεία τῆς αἰμορροΐδος.



Ἡ Θεραπεία τῆς αἰμορροῦσης (λεπτομέρεια).

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τῆς αἰμορροοῦσης (λεπτομέρεια).



α. Ο Ίησους Δωδεκαετής στὸν Ναό.



β-γ. Ο Ίησους Δωδεκαετής στὸν Ναό. Ἀριστερὸ ἄκρο.





α. Ο Ίησους Δωδεκαετής στον Ναό. Δεξιό τμήμα.



β. Ο Ίησους Δωδεκαετής στον Ναό. Δεξιό άκρο.



Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό.

ΑΚΑΔΗΤ



Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό. Ἀριστερὸ τμήμα.



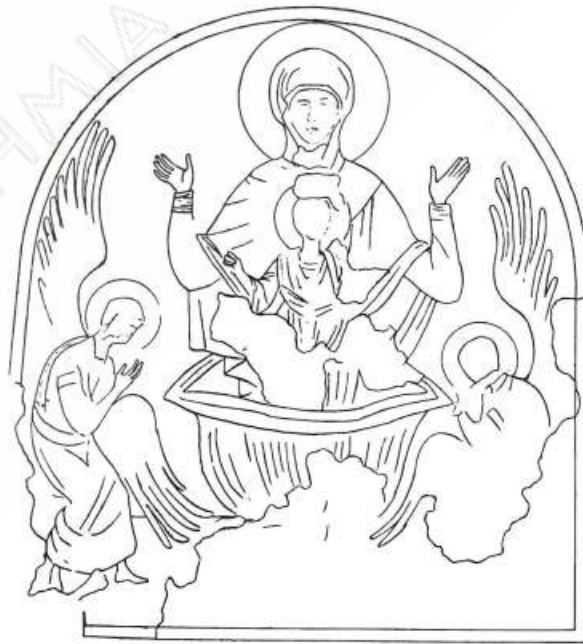
Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό. Δεξιὸ τμήμα.



α. Μυστράς, Παντάνασσα. Νάρθηκας. Το κεντρικό σταυροθόλιο.



β. Μυστράς, Άι-Γιαννάκης. Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Σχέδιο Millet (*Mistra*, πίν. 107.2).



Μυστράς, Άγιοι Θεόδωροι: α. Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, β. Σχέδιο Millet (*Mistra*, πίν. 90.2).



α. Μυστράς, Μητρόπολη. Ὁ ἅγιος Σαμψών ὁ Ξενοδόχος.



β. Ρώμη, κατακόμβη τῆς Via Latina. Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρεΐτιδα.



γ. Ρόδος, ναὸς τοῦ Ταξιάρχου Μιχαὴλ στὸ Θάρι. Ἡ Συνάντηση τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴ Σαμαρεΐτιδα.



α. Τὸ εὐαγγέλιο τῆς Σινώπης (Par. suppl. gr. 1286). Ἡ Θεραπεία τῶν δύο τυφλῶν.



β. Τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rossano. Ἡ Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ.



α. Κωνσταντινούπολη, μονή της Χώρας. Τὸ Θαῦμα στὴν Κανά (λεπτομέρεια).



β. Ἅγιον Ὄρος, μονή Μεγίστης Λαύρας. Χειρόγραφο Α76. Τὸ Θαῦμα στὴν Κανά.



α. Άγιον Όρος, Χειρόγραφο Ίβήρων 5. Ή Θεραπεία τοῦ ἐκ γενετῆς τυφλοῦ.



Άγιον Όρος, Χειρόγραφο Διονυσίου 587. Ή Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσά.



α. Τρίερ, κώδικας Egberti. Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδα.



β. Εὐαγγέλιο ἀριθ. 9 τοῦ Γυμνασίου τῆς Μυτιλήνης. Ἡ Θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ τῆς Βηθεσδα.



Padova, Capella degli Scrovegni. Η Έκδίωξη των εμπόρων από τὸν Ναό (τοιχογραφία Giotto).



α. Ναός της Βοϊανα. Ὁ Χριστὸς Δωδεκαετῆς στὸν Ναό.



β. Φλωρεντία. Χειρόγραφο Laur. VI, 23. Ἡ Θεραπεία τῶν χωλῶν καὶ τυφλῶν στὸ Ἱερό.



ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΚΑΙ ΣΧΕΔΙΩΝ

Όλες οι φωτογραφίες των τοιχογραφιών του νάρθηκα και πολλές που αναφέρονται στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου αποτελούν λήψεις του εργαστηρίου «Φωτογραφία» των Ίνως Ίωαννίδου και Λενιώς Μπαρτζιώτη. Οι υπόλοιπες φωτογραφίες του μνημείου αποτελούν λήψεις της 5ης Έφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και της συγγραφέως.

Οι φωτογραφίες των Πινάκων 2 και 68β προέρχονται από τα φωτογραφικά αρχεία του Μουσείου Μπενάκη και του Βυζαντινού Μουσείου αντίστοιχα.

Οι απεικονιζόμενες σκηνές στο τμήμα του συγκριτικού ύλικού έχουν δημοσιευθεί στις μελέτες που αναφέρονται στις αντίστοιχες υποσημειώσεις του κειμένου.

Σχέδια

1-2. Πέτρος Κουφόπουλος και Μαρίνα Μυριανθέως Κουφοπούλου, αρχιτέκτονες.

3. Αρχείο Αρχαιολογικής Έταιρείας.

4. Γιώτα Ζαχοπούλου, αρχιτέκτων.

29α, 35α, 36β, 37α, 38β. Νέστορας Παπανικολόπουλος, Γιάννης Γιαρμενίτης, Μανόλια Σκουλούδη, ζωγράφοι.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΩΝ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΥΠΡΑΙΟΥ

ΕΚΤΥΠΩΣΗ: Γ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ Ε.Π.Ε.

ΑΚΑΔΗΜΙΑ



ΑΘΗΝΑ

ISBN 978-960-404-254-8