

4. Νοτιοανατολική όψη του ναού στα τέλη του 19ου αι. (R. Schultz και S. Barnsley, 1888-1890).

5. Δυτική όψη του ναού από το βιβλίο *Views in Greece from Drawings by Edward Dodwell's, Esq.* F.S.A. & C. John Rodwell, London 1830.

4



5



δύο απόψεις. Η παλιότερη θεωρεί ότι η ονομασία του ναού ήταν Άγιοι Απόστολοι. Ναός με αυτό το όνομα υπήρχε πράγματι στη Θεσσαλονίκη, αλλά δεν ήταν καθολικό μονής.<sup>13</sup> Σύμφωνα με την άλλη άποψη ο ναός ήταν αφιερωμένος στην Παναγία Γοργοεπήκοο.<sup>14</sup> Η άποψη αυτή στηρίχθηκε σε περιγραφή του μοναχού Ιγνατίου από το Σμολένσκ, ο οποίος επισκέφθηκε τη Θεσσαλονίκη το 1405 και ανέφερε την ύπαρξη τριών μονών αφιερωμένων στην Παναγία, την Περίβλεπτο του κυρ Ισαάκ, τη Νέα Μονή και τη Θεοτόκο Γοργοεπήκοο.<sup>15</sup> Τα επιχειρήματα που χρησιμοποιήθηκαν για την ταύτιση αυτή ήταν η απεικόνιση της έθρονης Παναγίας με τον Χριστό και με τον δεύτερο κτήτορα πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό, οι τοιχογραφημένες παραστάσεις της παιδικής ηλικίας της Παναγίας στον εσωνάρθηκα, οι προεικονίσσεις της στη νότια στοά και οι ύμνοι των Χριστουγέννων στη βόρεια. Όμως στην εποχή των Παλαιολόγων οι κύκλοι της Θεοτόκου στις εκκλησίες, και ιδιαίτερα στις μοναστικές, είναι συνηθισμένοι.<sup>16</sup> Μια άλλη άποψη που διατυπώθηκε με

βάση την αφιερωματική τοιχογραφία, στην οποία η Παναγία κρατά το βρέφος Χριστό, είναι ότι ο ναός μπορεί να ήταν αφιερωμένος και στους δύο, όπως στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη.<sup>17</sup> Ενώ δεν αποκλείεται καθόλου το ενδεχόμενο ο ναός να ήταν αφιερωμένος στην Παναγία, η ταύτιση με τη Γοργοεπήκοο είναι προβληματική, επειδή Μονή Γοργοεπηκόου υπάρχει στη Θεσσαλονίκη ήδη τον Μάρτιο του 1301, πριν από την πατριαρχία του Νίφωνα.<sup>18</sup>

## ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Οι Άγιοι Απόστολοι<sup>19</sup> είναι λαμπρό δείγμα σταυροειδούς ναού της ώριμης παλαιολόγιας φάσης, ενός αρχιτεκτονικού τύπου, ο οποίος στοχεύει στη δυναμική ανάπτυξη του χώρου γύρω από ένα κέντρο, στο πλησίωμα της ανθρώπινης κλίμακας, στη δημιουργία του σχήματος του σταυρού στην κάτοψη και στην ανωδομή, και στην υποβλητικότητα του χώρου. Έχει τέσσερις τρούλους, νάρθηκα και περίστωο, η δυτική πλευρά του οποίου χρησιμεύει ως εξωνάρθηκας. Εξωτερικά τονίζονται οι ραδινές αναλογίες και η κλιμάκωση των όγκων.

Η κεραμοπλαστική διακόσμηση με πλήθος συνδυασμών (ρόμβοι απλοί ή με σταυρούς, μαϊάνδροι σε διάφορες παραλλαγές, ψαροκόκκαλα, σταυροί απλοί ή σύνθετοι, πλέγματα, ρόδακες, σχηματοποιημένα κυπαρίσσια, «ήλιοι») δημιουργούν ένα κομψοτέχνημα με τον πλούτο των θεμάτων και κυρίως με την άψογη ποιότητα της εκτέλεσης.

6



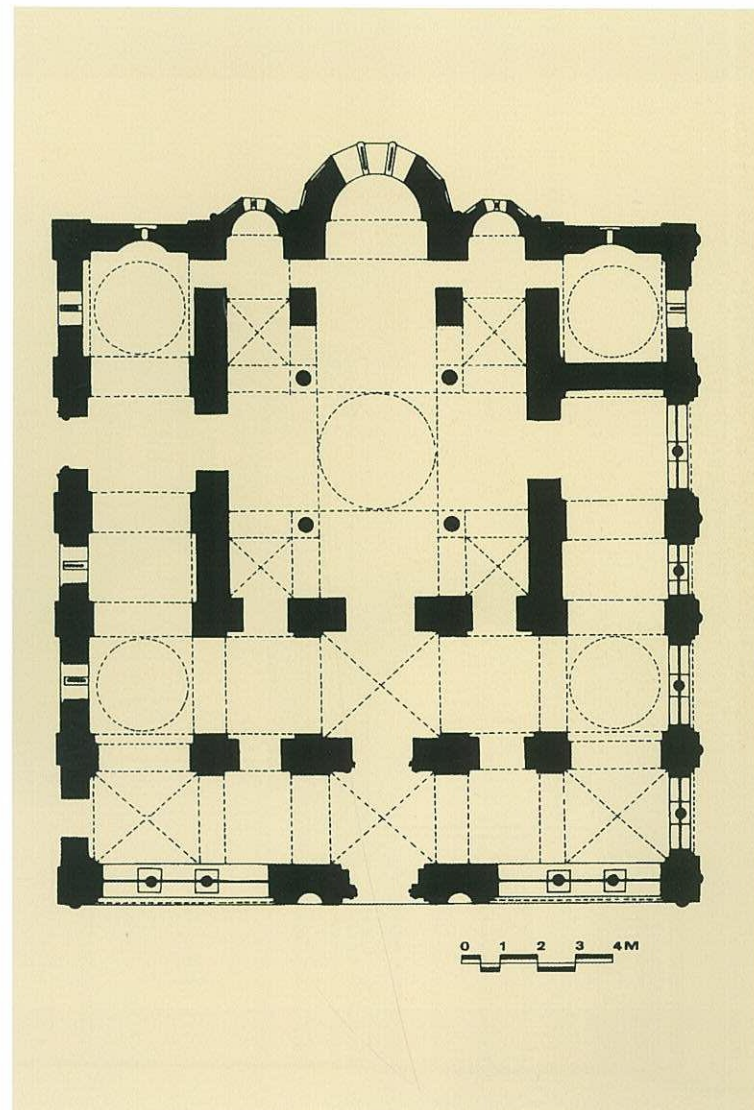
Στο εσωτερικό του κυρίως ναού κυριαρχούν το ιερό βήμα και ο τρούλος, ο επίγειος ουρανός, όπου συγκεντρώνεται το βλέμμα του πιστού, όταν μπαίνει από τον νάρθηκα. Στον κεντρικό τετράγωνο χώρο τέσσερις μαρμαρίνοι κίονες στις ισάριθμες γωνίες στηρίζουν τα τέσσερα σκέλη του σταυρού, πάνω στα οποία εδράζεται ο τρούλος με τη μεσολάβηση των σφαιρικών τριγώνων.

Πάνω από τα κιονόκρανα των κίωνων αρχίζουν οι καμπύλες της ανω-

6. Η βορειοδυτική όψη του ναού.

7. Κάτοψη του ναού.

7



8. Τομή κατά μήκος προς Β. Διακρίνονται οι απεικονίσεις των προφητών στον τρούλο, των ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα και η παράσταση της Βαΐοφόρου (σχεδιαστική σύνθεση και αναγωγή των εικ. 8-11, Παντελή Ξύδα).

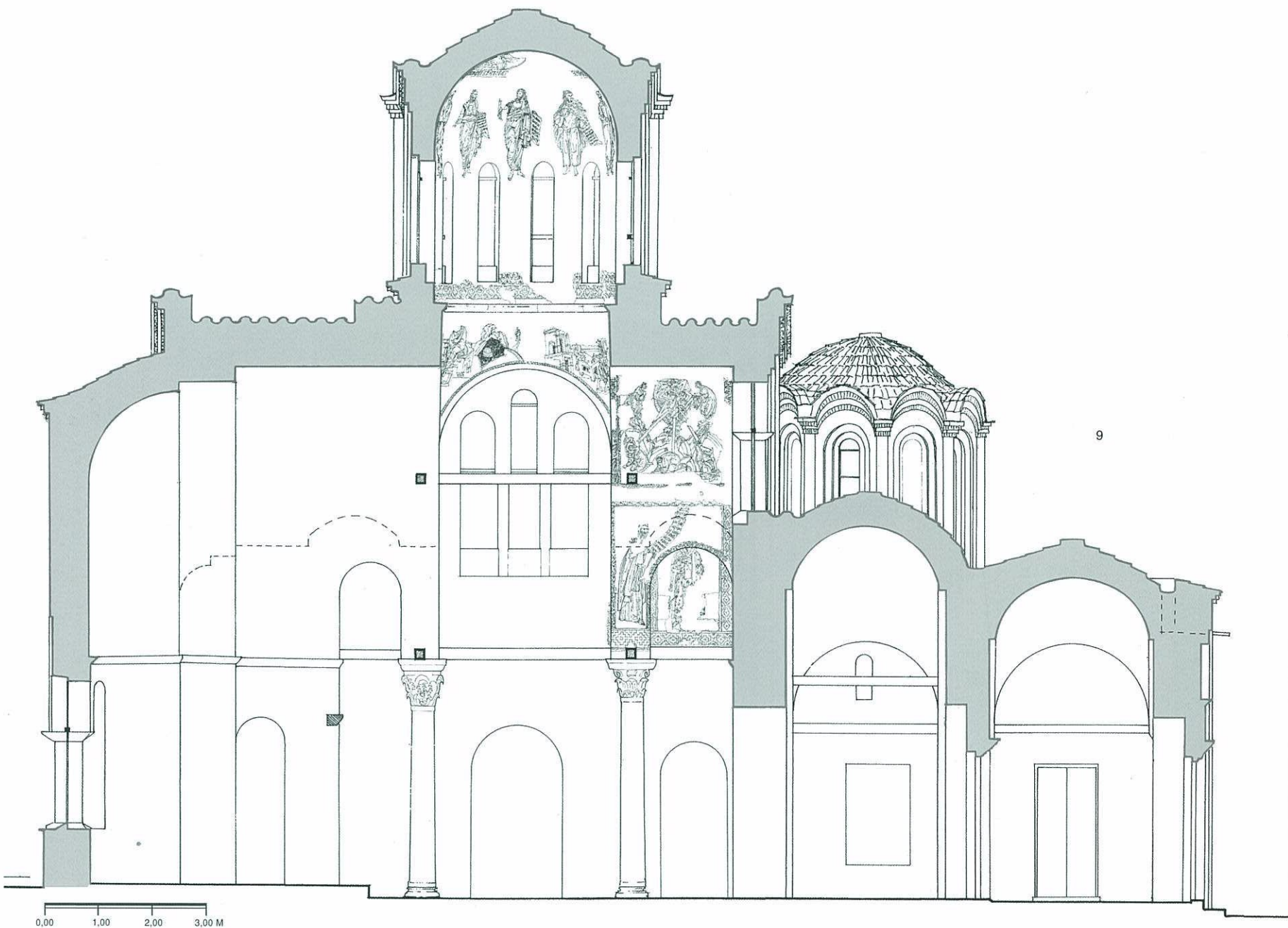
δομής. Σ' αυτό το ύψος ένας συνεχής μαρμάρινος κοσμήτης, που ήταν αρχικά ζωγραφισμένος, περιτρέχει τους τοίχους του κυρίως ναού και του ιερού και διαχωρίζει τα ψηφιδωτά (πάνω) και την τοιχογράφηση (κάτω). Ανάλογος κοσμήτης υπάρχει και στη βάση του τρούλου.

Στο ανατολικό πέρας της στοάς, δίπλα στην πρόθεση, βρίσκεται το παρεκκλήσιο του Προδρόμου, το οποίο επικοινωνεί με την πρόθεση μέσα από ένα άνοιγμα στον νότιο τοίχο του. Δίπλα στο διακονικό βρίσκεται το σκευοφυλάκιο, το οποίο δεν έχει είσοδο στη δυτική πλευρά του· επικοινωνεί με την πρόθεση μέσα από τοξωτό άνοιγμα και δεν έχει πρόσβαση παρά μόνον από το ιερό.

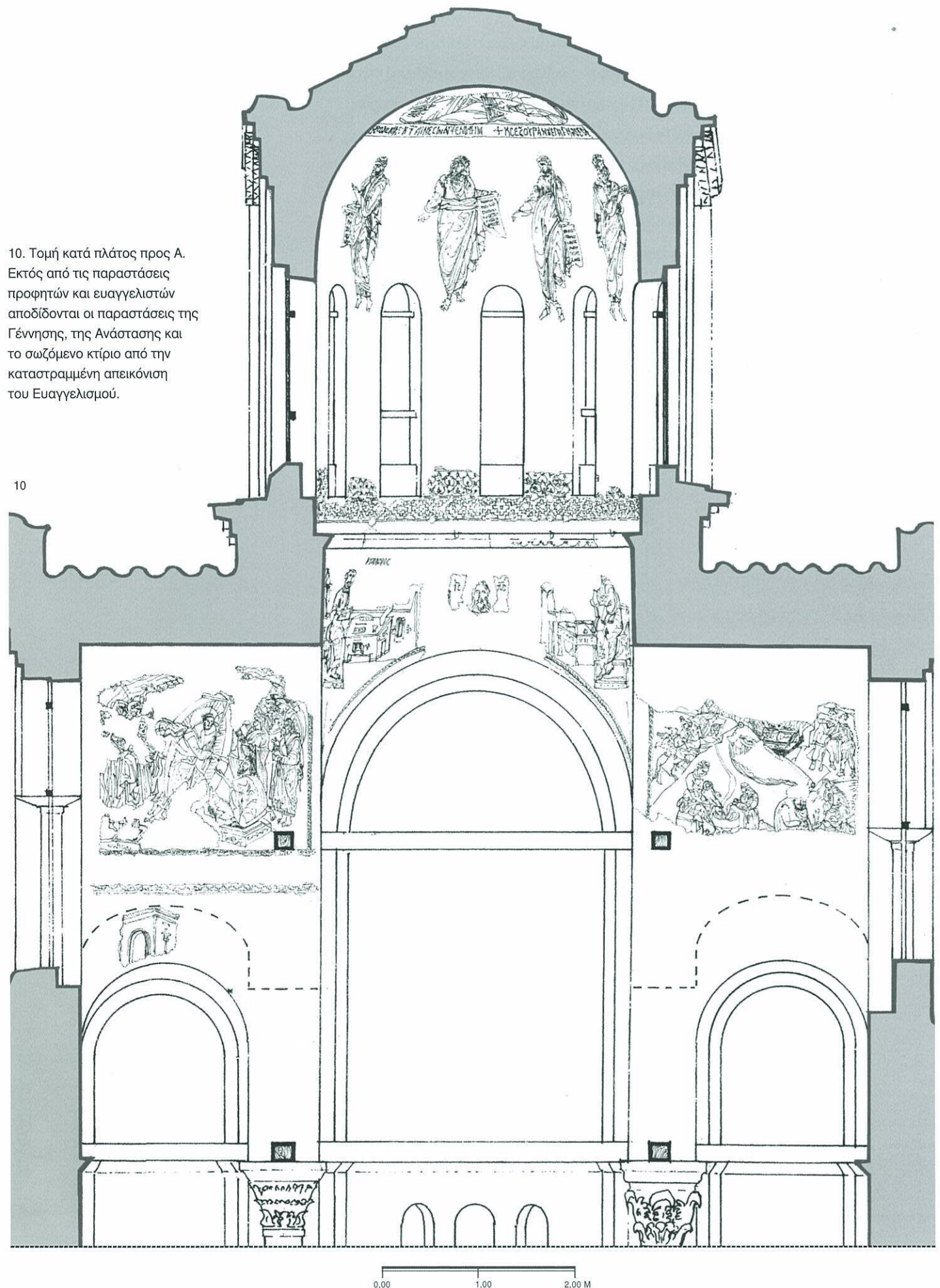


Ο ναός φωτίζεται από τα δέκα παράθυρα του δεκάπλευρου κεντρικού τρούλου, από τα παράθυρα του ιερού, από τα οκτώ παράθυρα στο τύμπανο του καθενός από τους τρεις μικρότερους τρούλους της στοάς και από τα ανοίγματα του δυτικού, βόρειου και νότιου τοίχου. Σήμερα ο ναός περιβάλλεται από νέες ψηλές οικοδομές και η στάθμη του βρίσκεται χαμηλότερα απ' ό,τι στο παρελθόν με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να αντιληφθούμε απόλυτα ούτε τον αρχικό φωτισμό ούτε και τις αντανάκλασεις του φωτός στα ψηφιδωτά και στις τοιχογραφίες.

9. Τομή κατά μήκος προς Ν. Αποδίδονται σχεδιαστικά οι προφήτες στον τρούλο, οι ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα, η παράσταση της Μεταμόρφωσης, ο Κοσμάς ο Μελωδός και άγιος σε κόγχη.

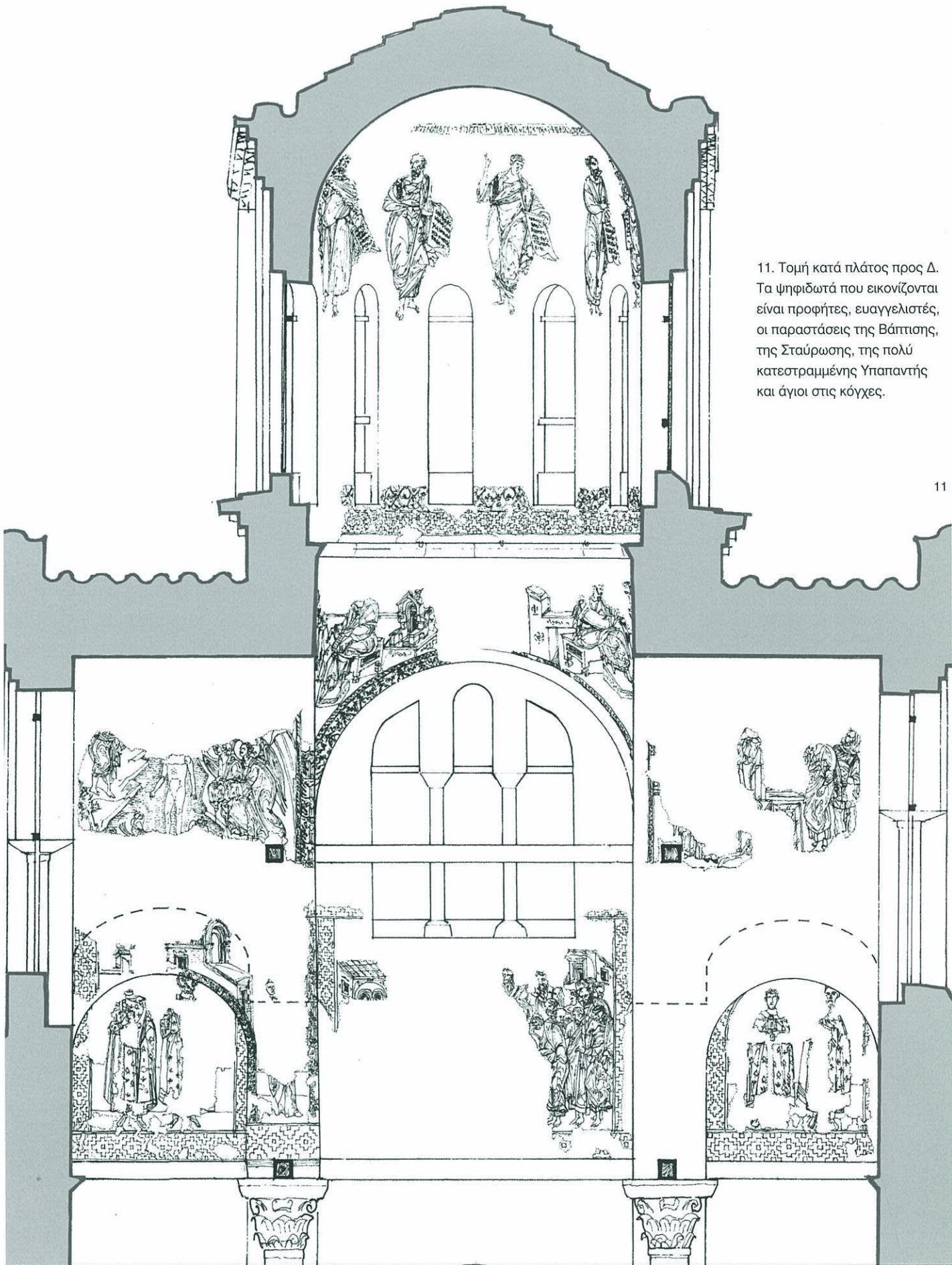


10. Τομή κατά πλάτος προς Α.  
Εκτός από τις παραστάσεις  
προφητών και ευαγγελιστών  
αποδίδονται οι παραστάσεις της  
Γέννησης, της Ανάστασης και  
το σωζόμενο κτίριο από την  
καταστραμμένη απεικόνιση  
του Ευαγγελισμού.



10

0,00 1,00 2,00 M



11. Τομή κατά πλάτος προς Δ. Τα ψηφιδωτά που εικονίζονται είναι προφήτες, ευαγγελιστές, οι παραστάσεις της Βάπτισης, της Σταύρωσης, της πολύ κατεστραμμένης Υπαπαντής και άγιοι στις κόγχες.

11

## ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ

Το αρχιτεκτονικό αυτό κομψοτέχνημα είχε προβλεφθεί να εικονογραφηθεί στο σύνολο με ψηφιδωτά και τοιχογραφίες, πράγμα που δείχνει γενναία οικονομική παροχή από τον παραγγελιοδότη του έργου. Η παράλληλη διακόσμηση με ψηφιδωτά και τοιχογραφίες δεν είναι συνηθισμένη στην παλαιολόγια εποχή εξαιτίας του μεγάλου κόστους κατασκευής των ψηφιδωτών, απαντάται όμως και αλλού,<sup>20</sup> και αποτελεί ένδειξη της δυνατότητας και της πρόθεσης του κτήτορα να εκπονήσει ένα εντυπωσιακό έργο. Τα ψηφιδωτά περιορίζονται στον χώρο του κυρίως ναού και η θέση τους ορίζεται από τον μαρμάρινο κοσμήτη που περιτρέχει τον ναό λίγο πάνω από το ύψος των κίωνων· κάτω απ' αυτόν υπάρχουν τοιχογραφίες, οι οποίες καλύπτουν όλες τις επιφάνειες της στοάς και του εξωνάρθηκα. Ψηφιδωτά και τοιχογραφίες έχουν υποστεί τη φθορά του χρόνου και κυρίως τις επιπτώσεις της μετατροπής του ναού σε τζαμί κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας, οπότε η εικονογράφηση καλύφθηκε με κονίαμα. Για την επικόλληση και πρόσφυση του νέου κονιάματος σφυροκοπήθηκαν οι τοιχογραφίες και αφαιρέθηκε σχεδόν στο σύνολό του το χρυσό φόντο των ψηφιδωτών, ενώ αρκετές μορφές καταστράφηκαν. Ωστόσο, ό,τι απομένει είναι αρκετό για να αντιληφθούμε το περιεχόμενο και την ποιότητα του έργου –γι' αυτό εκφράστηκε και η άποψη ότι οι τεχνίτες που ανέλαβαν τη μετατροπή μπορεί να ήταν χριστιανοί, οι οποίοι σεβάστηκαν τις παραστάσεις και διατήρησαν και κάποιες επιγραφές. Η τόσο εκτεταμένη και συστηματική αφαίρεση των χρυσών ψηφίδων του φόντου πάντως δίνει την εντύπωση σκόπιμης συγκέντρωσής τους για άλλη χρήση<sup>21</sup>. Η καταστροφή του χρυσού φόντου μειώνει πολύ την αίσθηση που θα προκαλούσαν τα ψηφιδωτά αν σώζονταν ολόκληρα.

Απροσδόκητο είναι το γεγονός ότι κατά την αποκάλυψη και συντήρηση των ψηφιδωτών από τον πρώτο μελετητή Α. Ξυγγόπουλο δεν βρέθηκε κανένα ίχνος ψηφιδωτού ή τοιχογραφιών στην κόγχη του ιερού, ενώ υπάρχουν τοιχογραφίες στο κάτω από τον κοσμήτη τμήμα της κόγχης. Το πάνω τμήμα δεν έχει καμιά διακόσμηση. Αυτό οδήγησε τον Α. Ξυγγόπουλο να διατυπώσει την υπόθεση ότι η ψηφογράφηση διακόπηκε μετά την καθαίρεση του Νίφωνα και ότι ο δεύτερος κτήτορας, ο ηγούμενος της μονής Παύλος, άφησε ακόσμητη την κόγχη, ελπίζοντας πιθανόν σε καλύτερες μέρες.<sup>22</sup> Η άποψη αυτή υποστηρίχθηκε και από επόμενους μελετητές.<sup>23</sup> Φαίνεται όμως τελείως περίεργο να υπάρχουν τοιχογραφίες στο κάτω μέρος της κόγχης και να έμεινε χωρίς εικονογράφηση το πάνω τμήμα της και προπάντων να υπάρχουν ψηφιδωτά σ' όλους τους χώρους πάνω από τον κοσμήτη και να έμεινε κενός ο σημαντικότερος χώρος της κόγχης του ιερού. Το πιθανότερο είναι ότι η εικονογράφηση καταστράφηκε.

12. Συνολική απεικόνιση του κεντρικού τρούλου η οποία, παρά την καταστροφή, δείχνει τη λαμπρότητα των ψηφιδωτών. Εικονίζονται ο Παντοκράτορας και οι προφήτες στον τρούλο και τμήματα από τις σκηνές του Δωδεκαόρθου στα τόξα που τον στηρίζουν.

13



14



13. Λεπτομέρεια του δεξιού χεριού του Παντοκράτορα στον τρούλο.

14. Η ιδιότυπη απόδοση του αριστερού χεριού του Παντοκράτορα που κρατά το ευαγγέλιο.

15. Ο Παντοκράτορας και οι προφήτες στον τρούλο χωρίς το χρυσό βάθος. Τα πόδια των προφητών φαίνονται σαν να αιωρούνται δίνοντας την αίσθηση του άυλου, στοιχείο που υπάρχει σε σπουδαία έργα των πρώτων δεκαετιών του 14ου αι. Οι μορφές θυμίζουν αγάλματα αρχαίων φιλοσόφων.

## ΨΗΦΙΔΩΤΑ

### ΤΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ ΤΟΥ ΤΡΟΥΛΟΥ

Για την εικονογράφηση του τρούλου επιλέχθηκε η καθιερωμένη αυτή την εποχή απεικόνιση του Παντοκράτορα Χριστού στην κορυφή και των προφητών που περιβάλλουν κυκλικά τη μορφή του στο τύμπανο.<sup>24</sup> Το θέμα αποτελεί αναφορά στη σωτηρία της ψυχής και στη Δευτέρα Παρουσία.

Μέσα σε κυκλική ταινία με κείμενο από τους Ψαλμούς εικονίζεται ο Χριστός έως το στήθος. Το πρόσωπό του είναι κατεστραμμένο. Φορεί σκούρο μπλε χιτώνα με χρυσό «σημείο» και μπλε ιμάτιο. Το δεξί του χέρι προβάλλει μέσα από το ιμάτιο σε κίνηση λόγου-ευλογίας. Με το αριστερό κρατά χρυσοποίκιλτο ευαγγέλιο.

Η σχεδίαση του αριστερού χεριού, που καλύπτει με το υπερβολικό μέγεθός του μεγάλο μέρος του ευαγγελίου, πιθανότατα χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά σε δύο αυτοκρατορικά έργα, στους Αγίους Αποστόλους της Κωνσταντινούπολης του 6ου αι.,<sup>25</sup> που δεν σώζονται πια, και αργότερα στο Δαφνί.<sup>26</sup> Ο τρόπος αυτός σχεδίασης του χεριού, περίπου όμοια, επαναλαμβάνεται στις αρχές του 14ου αι. σε μνημεία της Κωνσταντινούπολης, όπως το Παρεκκλήσιο της Παμμακαρίστου<sup>27</sup> και η Μονή της Χώρας,<sup>28</sup> στην Παρηγορήτισσα της Άρτας<sup>29</sup> και στο Στάρο Ναγκορίτσινο,<sup>30</sup> το οποίο ζωγράφισαν οι Θεσσαλονικείς ζωγράφοι Μιχαήλ Αστραπός και Ευτύχιος, πράγμα που δείχνει επανάληψη παλιότερων κωνσταντινουπολίτικων προτύπων.

Η καταστροφή του προσώπου του Χριστού δεν επιτρέπει να υποθέσουμε την έκφρασή του, η επιγραφή όμως που υπάρχει στην κυκλική ταινία αφήνει να διαφανεί ότι ο Χριστός Παντοκράτορας αποδίδεται ως Σωτήρας και όχι ως τιμωρός:

*Κ(ύριος) ἐξ οὐρανοῦ ἐπὶ τὴν γῆν ἐπ(έβλεπεν τοῦ ἀκοῦσαι)  
τοῦ στεναγμοῦ τῶν πενηδημέν(ων) τοῦ λῦσαι τοὺς υἱοὺς τῶν  
τεθανατωμέν(ων) τοῦ ἀναγγεῖλαι ἐν Σιῶν τὸ ὄνομα κ(υρίου)ν  
κ(αὶ) τ(ὴν) αἴνεσιν αὐτοῦ ἐν Ἰ(ερουσα)λήμ.*

Το θέμα της τιμωρίας των ανθρώπων αναφέρεται στα κείμενα των ειληταρίων των δέκα προφητών,<sup>31</sup> οι οποίοι βρίσκονται στην κάτω ζώνη, στο τύμπανο του τρούλου, και περιβάλλουν κυκλικά τη μορφή του Χριστού. Οι προφήτες εικονίζονται όρθιοι χωρίς διακοσμητικά ή άλλα αρχιτεκτονικά διαχωριστικά μεταξύ τους· αποκτούν έτσι μια ρυθμική συνέχεια. Εικονίζονται ανά δύο στραμμένοι ο ένας προς τον άλλον, εκτός από τον Ιωνά, που αποδίδεται σχεδόν κατά μέτωπον. Τα πόδια τους, που φαίνονται σαν να αιωρούνται, δίνουν την αίσθηση του άυλου, στοιχείο που βρίσκουμε και σε άλλα σημαντικά μνημεία του 14ου αι.<sup>32</sup> Η απεικόνισή τους θυμίζει έντονα μορφές φιλοσόφων της αρχαιότητας, τόσο στον



όγκο και στην κίνηση του σώματος όσο και στην απόδοση των προσώπων τους. Τα ονόματά τους έχουν σβηστεί εξαιτίας της αφαίρεσης του χρυσού βάθους, η ταύτιση όμως των προφητών έγινε με βάση τα κείμενα των ειληταρίων που κρατούν στα χέρια τους. Διαπιστώθηκαν μάλιστα κάποια λάθη, τα οποία αποδόθηκαν στην πιθανότητα να γράφθηκαν τα κείμενα από μνήμης και όχι με βάση γραπτό κείμενο.<sup>33</sup> Με αρχή από ανατολικά εικονίζονται με τη σειρά ο Ιερεμίας, ο Ιεζεκιήλ, ο Μαλαχίας, ο Ηλίας, ο Ελισαίος, ο Αβακούμ, ο Ιωνάς, ο Ησαΐας, ο Ναούμ και ο Σοφωνίας. Στα κείμενα των προφητών αναφέρονται τόσο η σωτηρία της ψυχής όσο και η τιμωρία κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Έτσι το σύνολο της εικονογράφησης του τρούλου αποκτά το νόημα της υπενθύμισης για την ανάγκη σωτηρίας της ψυχής. Η υπερβατική ατμόσφαιρα της όλης σύνθεσης, η κυκλικότητα και το αέρινο στοιχείο δείχνουν την ικανότητα του ζωγράφου στον σχεδιασμό και στην απόδοση ενός ουράνιου σχήματος.

17. Ο προφήτης Ησαΐας.
18. Ο προφήτης Ναούμ.
19. Ο προφήτης Σοφωνίας.
20. Ο προφήτης Ιερεμίας.
21. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ.
22. Ο προφήτης Μαλαχίας.
23. Ο προφήτης Ηλίας.
24. Ο προφήτης Ελισαίος.
25. Ο προφήτης Αβακούμ.
26. Ο προφήτης Ιωνάς.
27. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ (λεπτομέρεια).
28. Ο προφήτης Ελισαίος (λεπτομέρεια).
29. Ο προφήτης Σοφωνίας (λεπτομέρεια).
30. Ο προφήτης Ναούμ (λεπτομέρεια).
31. Ο προφήτης Ηλίας (λεπτομέρεια).
32. Ο προφήτης Ιωνάς (λεπτομέρεια).



23



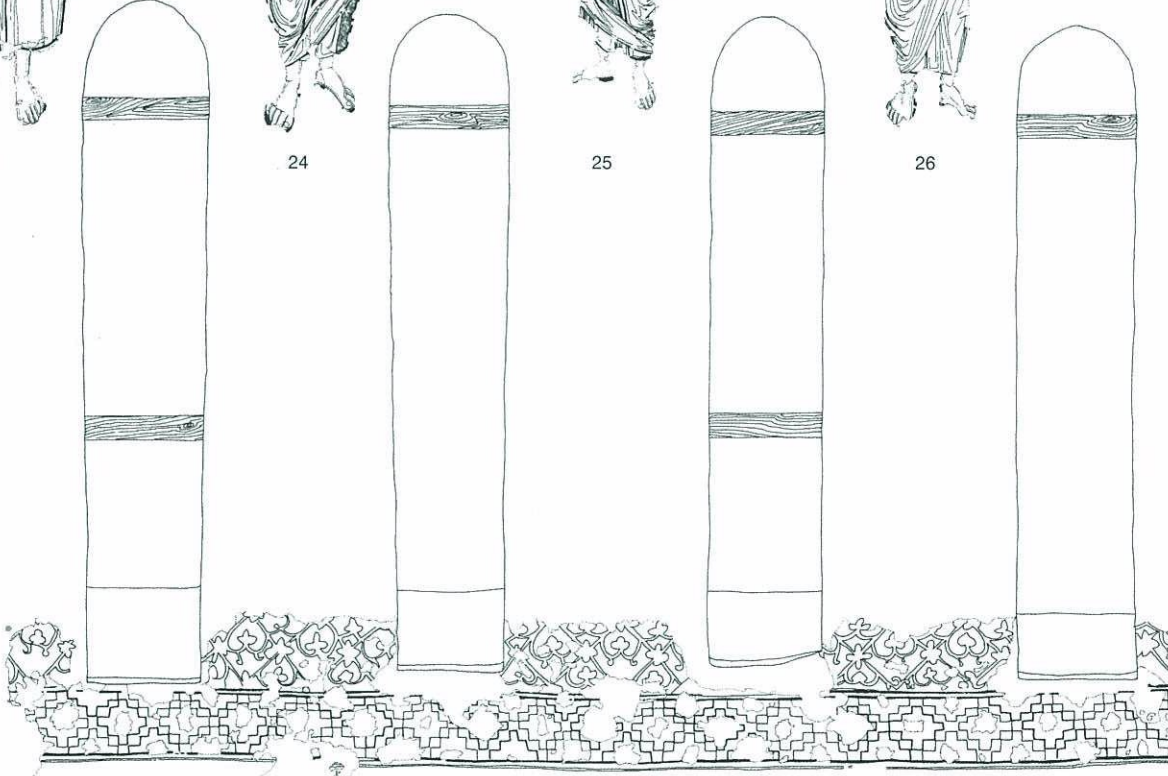
24



25



26

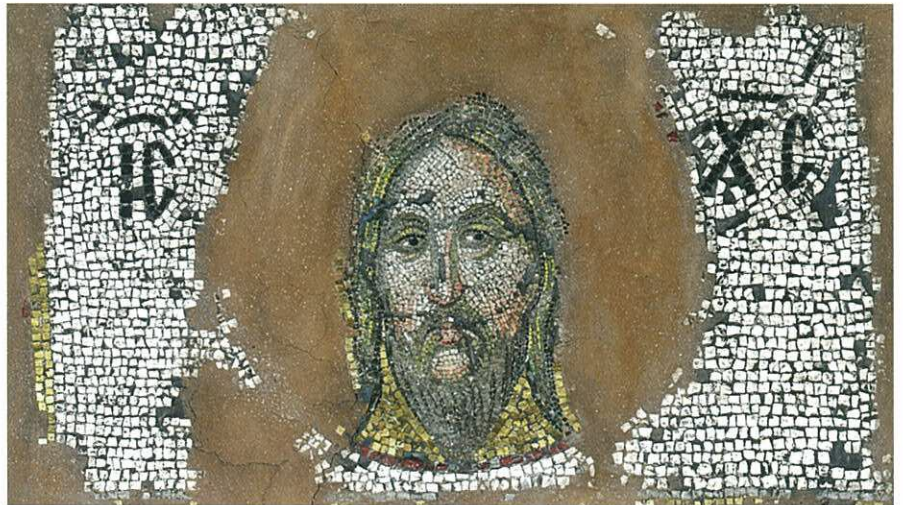


## ΤΟ ΑΓΙΟ ΜΑΝΔΗΛΙΟ ΚΑΙ ΟΙ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΕΣ

Το θέμα του Αγίου Μανδηλίου ως χειροποίητης εικόνας του Χριστού είχε ιδιαίτερη εκτίμηση στο Βυζάντιο και στους τρουλαίους ναούς εικονογραφείται στο ανατολικό μέρος της βάσης του τρούλου.<sup>34</sup> Στους Αγίους Αποστόλους ο ζωγράφος επέλεξε τον παλιότερο, απέριττο τύπο του απλού ορθογώνιου πλαισίου με λευκές ψηφίδες, χωρίς διακοσμητικά στοιχεία. Οι χρυσές ψηφίδες του φόντου και του φωτοστέφανου έχουν αφαιρεθεί, μένει όμως σχεδόν ανέπαφο το πρόσωπο του Χριστού. Το μακρύ ασκητικό πρόσωπο με το καθαρό και γαλήνιο βλέμμα αποδίδει απόλυτα επιτυχημένα τον χαρακτήρα του λειψάνου που αποτελεί απόδειξη της Ενσάρκωσης του Χριστού.

Οι ευαγγελιστές που στήριξαν και διέδωσαν με το έργο τους τον χριστιανισμό είναι τοποθετημένοι, όπως συνήθως, στα σφαιρικά τρίγωνα. Εικονίζονται και οι τέσσερις καθισμένοι μπροστά από λαμπρά αρχιτεκτονήματα

33



33. Το Άγιο Μανδήλιο, απόδειξη της Ενσάρκωσης του Χριστού, ήταν θέμα ιδιαίτερα αγαπητό και εικονιζόταν σε ποικίλες μορφές στους τρουλαίους ναούς, συνήθως στο ανατολικό τμήμα της βάσης του τρούλου.

34. Απεικόνιση του βορειοανατολικού και βορειοδυτικού σφαιρικού τριγώνου με τις μορφές των ευαγγελιστών Λουκά και Ματθαίου. Παρά τη φθορά φαίνεται η μεγαλοπρέπεια των κτισμάτων που πλαισιώνουν τους ευαγγελιστές.

35. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος από το βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο (λεπτομέρεια της εικ. 34).

που δίνουν βάθος και αίγλη στις πληθωρικές ογκώδεις μορφές τους. Μπροστά τους υπάρχει χαμηλό τραπέζι με σύνεργα γραφής και υποπόδιο κάτω από τα πόδια τους. Φορούν χιτώνα και ιμάτιο. Η ενδυμασία, η στάση και η έκφραση των προσώπων τους θυμίζουν αγάλματα καθισμένων αρχαίων φιλοσόφων. Η επίδραση της ελληνιστικής τέχνης είναι φανερή.<sup>35</sup>

Στην ανατολική πλευρά εικονίζονται ο Ματθαίος (βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο) και ο Ιωάννης (νοτιοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο) στραμμένοι και οι δύο προς τα ανατολικά και προς το Άγιο Μανδήλιο. Ο Ματθαίος με κοντά ψαρά μαλλιά και μακρύ γένι κρατά στα χέρια του ανοιχτό γραμμένο ειλητάριο, το βλέμμα του όμως δεν κατευθύνεται στο κείμενο· χάνεται στις δικές του σκέψεις. Ο Ιωάννης κρατά με το αριστερό χέρι κώδικα και υψώνει το δεξί στο πρόσωπο σε ένδειξη περι-

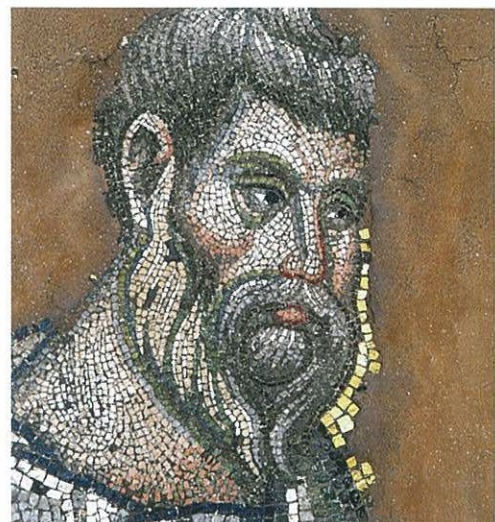
34



συλλογής και αυτοσυγκέντρωσης. Το πρόσωπο είναι κατεστραμμένο. Πίσω του εικονίζεται το βραχώδες σπήλαιο της Πάτμου όπου έγραψε την Αποκάλυψη. Στο άνοιγμα του σπηλαίου εικονίζεται καλάθι με κλειστά ελιθάρια, υποδήλωση του συγγραφικού έργου του.

Στη δυτική πλευρά εικονίζονται ο Μάρκος και ο Λουκάς. Ο Μάρκος στο νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο κάθεται ανάμεσα σε δύο αρχιτεκτονήματα που ενώνονται πίσω του με χαμηλότερο τοίχο. Φορεί μπλε ορθόσημο χιτώνα και ίδιου περίπου χρώματος ιμάτιο. Με το αριστερό χέρι κρατά πάνω στους μηρούς του ανοιχτό κώδικα. Στο δεξί χέρι, που είναι απλωμένο προς την τράπεζα γραφής δεξιά του, κρατά γραφίδα και τη βυθίζει σε μελανοδοχείο. Στα δύο ανοίγματα της τράπεζας εικονίζονται στο ένα δοχείο μελάνης και στο άλλο η άκρη ενός ελιθα-

35



36. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος εικονίζεται να κρατά στα χέρια του ειλητάριο όπου αναγράφεται η αρχή του ευαγγελίου του. Δίπλα του η τράπεζα με τα σύνεργα γραφής (βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο).

37. Ο ευαγγελιστής Μάρκος εικονίζεται να κρατά πάνω στους μηρούς του κώδικα και να βουτά τη γραφίδα στο μελανοδοχείο που βρίσκεται στην τράπεζα γραφής δίπλα του. Το κεφάλι έχει καταστραφεί. Τα ειλητάρια σε καλάθι υποδηλώνουν το συγγραφικό έργο του (νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο).

38. Ο ευαγγελιστής Λουκάς εικονίζεται, με τη γνωστή οστεώδη μορφή του και την κίνησή του, να ξύνει τη γραφίδα (βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο).

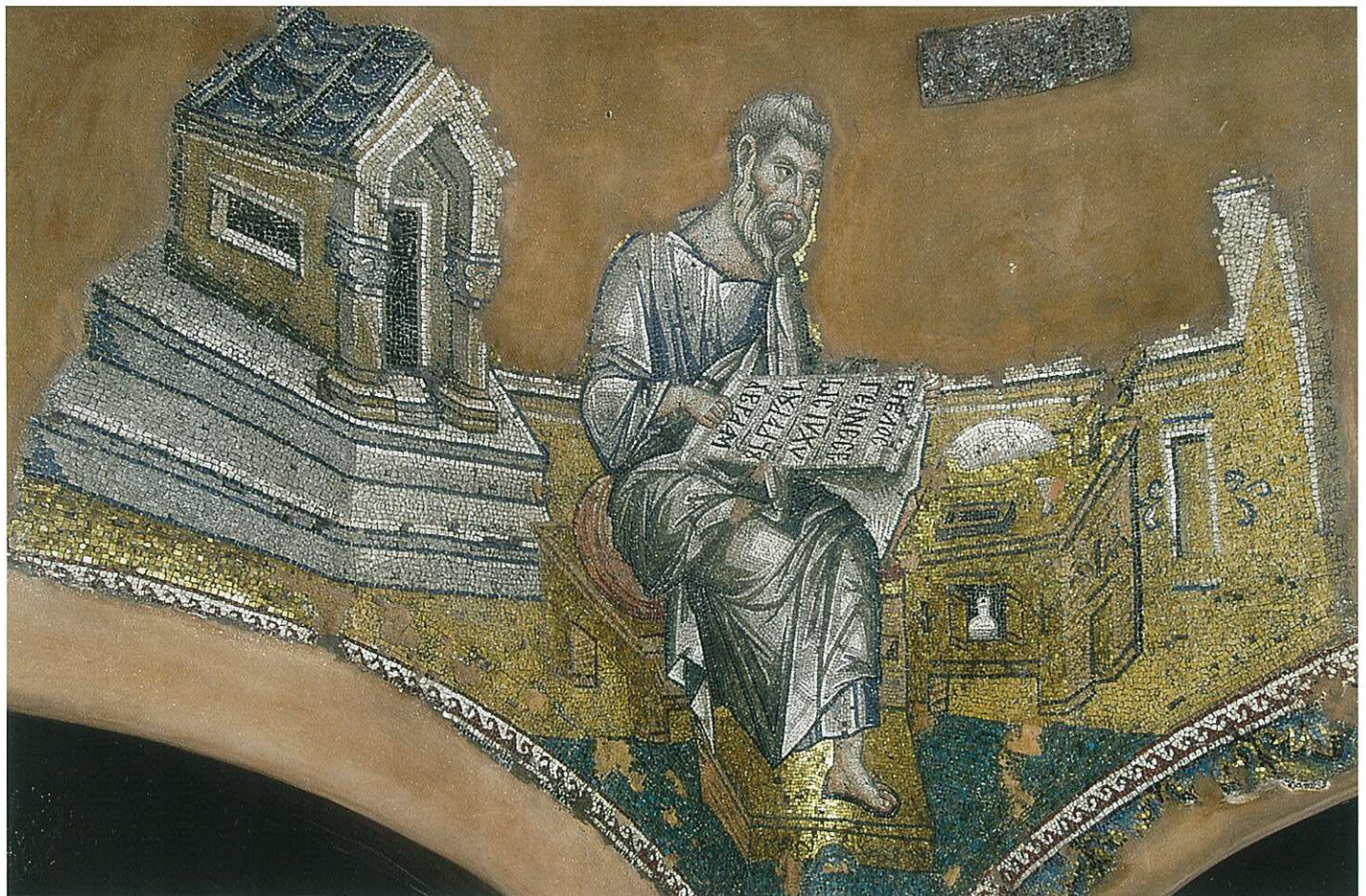
39. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης κρατά με το αριστερό χέρι κώδικα και υψώνει το δεξί προς το πρόσωπο σε στάση περισυλλογής. Δεξιά εικονίζεται το βραχώδες σπήλαιο της Πάτμου, όπου έγραψε την Αποκάλυψη. Η δέσμη των ειληταρίων σε καλάθι υποδηλώνει το συγγραφικό έργο του (νοτιοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο).

ρίου, ενώ δεξιά από την τράπεζα υπάρχει καλάθι με ειλητάρια. Ένδιαφέρουσα λεπτομέρεια, που συνηθίζεται αυτή την εποχή, είναι η ανύψωση του αριστερού ποδιού του, το οποίο δεν πατά στο υποπόδιο. Ο Λουκάς στο βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο, παρά τη φθορά, σώζεται καλύτερα. Κάθεται και αυτός ανάμεσα σε δύο κτίσματα, αρκετά κατεστραμμένα, και αριστερά του βρίσκεται τράπεζα γραφής, η μισή κατεστραμμένη. Από το ένα άνοιγμα της βγαίνει ειλητάριο.

Ο Λουκάς, μορφή πληθωρική με πλούσιες πτυχώσεις στο ιμάτιό του, έχει τα χέρια απλωμένα μπροστά. Φαίνεται να κρατά κώδικα ή ειλητάριο σαν να διαβάσει ή να γράφει σ' αυτό ή πιθανότατα να ξύνει τη γραφίδα. Το βλέμμα του όμως κατευθύνεται μακριά και το οστεώδες πρόσωπό του με τον πολύ ψηλό λαιμό αποδίδει την ένταση της αυτοσυγκέντρωσής του. Ιδιότυπη είναι η τοποθέτηση των ποδιών στα κάτω άκρα που δημιουργούν σχήμα T.

Με τις πληθωρικές αυτές μορφές, την άνετη κίνησή τους, την έκφραση των σωμάτων και των προσώπων τους και με τα επιβλητικά και υποβλητικά αρχιτεκτονήματα πίσω τους ο ζωγράφος αξιοποίησε αισθητικά τον δύσκολο χώρο των σφαιρικών τριγώνων και έδωσε στο σύνολο του τρούλου ένα σπάνιο αποτέλεσμα.

36



40. Η παράσταση του Ευαγγελισμού.

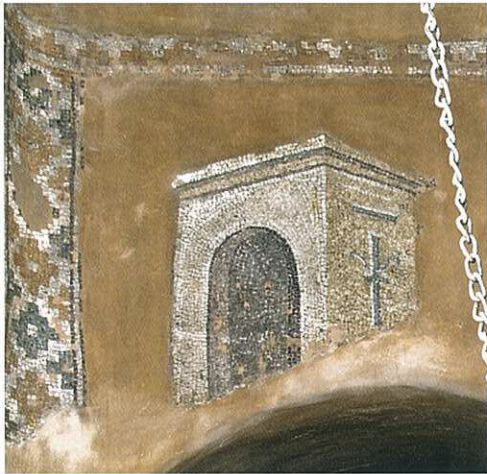
Σώζονται τμήμα μόνον του αρχιτεκτονήματος και ίχνη του διαδήματος του αγγέλου.

41. Η μορφή της Παναγίας από την παράσταση της Υπαπαντής (λεπτομέρεια).

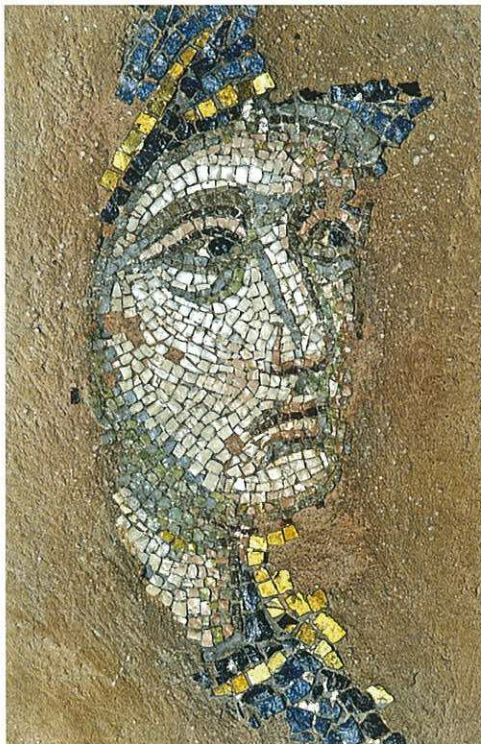
42. Η παράσταση της Υπαπαντής. Το τμήμα που σώζεται περιλαμβάνει τμήμα μόνον του αρχιτεκτονήματος, το κεφάλι και τα πόδια της Θεοτόκου. Στη βόρεια αντίστοιχη θέση θα εικονιζόταν το υπόλοιπο θέμα με τη μορφή του Συμεών.

43. Η θέση της παράστασης της Υπαπαντής στο κάτω μέρος του δυτικού τμήματος της νότιας καμάρας.

40



41



## ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ

Η εικονογράφηση με ψηφιδωτά συνεχίζεται με σκηνές του Δωδεκαόρτου στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου, στις τρεις καμάρες του σταυρού και στον δυτικό τοίχο. Στην ανατολική καμάρα δεν σώζεται τίποτε. Από το Δωδεκάορτο σώζονται εννέα μόνο σκηνές κι αυτές αρκετά κατεστραμμένες.

### Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Ο καλλιτέχνης εικονογράφησε τη σκηνή αυτή σε δύο τμήματα, το ένα πάνω από το τόξο που συνδέει τον βορειοανατολικό κίονα με τον βόρειο τοίχο του ναού και το άλλο πάνω από το τόξο που συνδέει τον νοτιοανατολικό κίονα με τον νότιο τοίχο, όπου όμως η παράσταση έχει ολότελα καταστραφεί.<sup>36</sup> Τα ελάχιστα ίχνη που σώζονται στο βόρειο τμήμα δείχνουν ότι πρόκειται για τον Ευαγγελισμό. Διακρίνεται τμήμα αρχιτεκτονήματος μπροστά από το οποίο βρισκόταν ο αρχάγγελος Γαβριήλ. Σώζεται το πάνω μέρος της κεφαλής του με την ταινία σαν είδος διαδήματος στα μαλλιά του. Από την Παναγία που εικονιζόταν στο νότιο τμήμα δεν σώζεται τίποτε.

### Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ

Διαιρεμένη επίσης σε δύο χώρους είναι και η παράσταση της Υπαπαντής, η οποία βρίσκεται πάνω από το τόξο που συνδέει τον βορειοδυτικό κίονα με τον βόρειο τοίχο και τον νοτιοδυτικό κίονα με τον νότιο τοίχο.<sup>37</sup> Είναι και αυτή εξίσου σχεδόν κατεστραμμένη. Σώζονται λείψανα μόνον της απει-

42



κόνισης στο νότιο τμήμα. Στο αριστερό άκρο της σύνθεσης υπάρχει μεγάλο οικοδόμημα σε μορφή μονόκλιτης βασιλικής, στην πρόσοψη της οποίας ανοίγεται μεγάλο τόξο. Μπροστά από το οικοδόμημα στέκεται η Θεοτόκος. Σώζονται μόνον το κεφάλι της και τα πόδια, από τα γόνατα και κάτω. Είναι στραμμένη προς τα δεξιά, προς το βόρειο τμήμα, όπου σίγουρα θα εικονιζόταν ο Συμεών. Από την απόδοση του προσώπου της φαίνεται η υψηλή ποιότητα του έργου που χάθηκε. Από τα στοιχεία που σώθηκαν δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι αν η Παναγία συνοδευόταν, όπως συνήθως, από τον Ιωσήφ και αν ο Συμεών είχε δίπλα του την προφήτισσα Άννα, ούτε αν το βρέφος βρισκόταν στα χέρια του Συμεών, όπως συνηθίζεται τον 14ο αι., ή στα χέρια της μητέρας του, σύμφωνα με παλιότερα πρότυπα.<sup>38</sup>

Οι υπόλοιπες σκηνές του Δωδεκαόρτου τοποθετήθηκαν ανά δύο στα εσωρράχια των καμαρών και η Κοίμηση στον δυτικό τοίχο. Οι παραστάσεις αρχίζουν από το νοτιοανατολικό τόξο με τη Γέννηση και ακολουθούν τη χρονική κατάταξη των γεγονότων.

44. Απεικόνιση του νότιου τόξου με τις πολύ φθαρμένες παραστάσεις της Γέννησης και της Βάπτισης.

44



#### Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Ο ζωγράφος φαίνεται να μελέτησε και να αξιοποίησε ευρηματικά τον μικρό σχετικά χώρο της νοτιοανατολικής καμάρας, όπου εικονίζονται η Γέννηση και η Βάπτιση.

Η παράσταση της Γέννησης στο ανατολικό τμήμα της καμάρας είναι πολύ κατεστραμμένη, είναι όμως ορατή η προσπάθεια του καλλιτέχνη να δημιουργήσει τρία επίπεδα σ' ένα ορεινό τοπίο, για να περιλάβει όλα τα θέματα. Κεντρική μορφή της σύνθεσης είναι η ξαπλωμένη σε στρωμένη Θεοτόκος, από την οποία σώζεται μόνον το κεφάλι προς το αριστερό τμήμα της παράστασης. Σώζονται καλά το σπήλαιο και το σπαργανωμένο βρέφος μέσα σε μαρμάρινη φάτνη-σαρκοφάγο, σύμβολο του θανάτου και της θυσίας του Χριστού. Πίσω από τη φάτνη διακρίνονται τα κεφάλια των δύο ζώων (όνος και βους) που βρίσκονται συνήθως στη θέση αυτή.

Στο πάνω επίπεδο και πίσω από το ορεινό τοπίο εικονίζονταν οι άγγελοι που ανήγγειλαν τη Γέννηση. Ίχνη τους σώζονται μόνο στην αριστερή πλευρά· το υπόλοιπο είναι κατεστραμμένο.

Στο μεσαίο επίπεδο δεξιά, και περίπου στο ίδιο επίπεδο με την ξαπλωμένη Θεοτόκο και το βρέφος, δύο νεαροί βοσκοί στέκονται σε επαφή ο ένας δίπλα στον άλλον πάνω σε βράχο-πλάτωμα. Υψώνουν τα κεφάλια τους προς τον ή τους αγγέλους που δεν σώζονται. Στα πρόσωπά τους είναι έκδηλη η ταραχή. Ο ένας, που είναι ντυμένος με δορά ζώου και στραμμένος προς τον θεατή, στηρίζει το αριστερό χέρι σε ράβδο και υψώνει το δεξί σε κίνηση λόγου και έκπληξης. Ο δεύτερος φορεί κοντό χιτώνα και στο κεφάλι του έχει κωνικό καπέλο από φύλλα. Στηρίζει κι αυτός το αριστερό χέρι σε ράβδο και υψώνει το δεξί μπροστά

στο στήθος. Η ταραχή και ο φόβος του φαίνονται από τα ανοιχτά πόδια, την κλίση του σώματος προς τον άλλο βοσκό και το ταραγμένο βλέμμα του. Το σύμπλεγμα των δύο αυτών μορφών που αποδίδεται στους Αγίους Αποστόλους με ελευθερία, αντίστοιχη των γνωστών από την ελληνιστική εποχή ποιμενικών σκηνών, δείχνει την παιδεία του ζωγράφου.<sup>39</sup>

Στην αριστερή πλευρά, στο ίδιο επίπεδο, ο καλλιτέχνης εκμεταλλευόμενος το ορεινό τοπίο τοποθέτησε τους τρεις μάγους έφιππους να καλπάζουν για την ανεύρεση του Χριστού. Φορούν την καθιερωμένη στην εικονογράφηση τους ενδυμασία, δηλαδή κοντό χιτώνα, χλαμύδα και αναξυρίδες. Παρά τη μικρογραφική απόδοσή τους ο ζωγράφος πέτυχε να δώσει την έντονη κινητικότητα των αλόγων στην ανηφορική πορεία τους, καθώς και τις εκφράσεις στα πρόσωπα και στα σώματα των μάγων. Η σύνθεση θυμίζει τις ανάλογες παραστάσεις στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη<sup>40</sup> και στην Περίβλεπτο του Μυστρά.<sup>41</sup>

Στην κάτω ζώνη αντιπαρατίθενται δύο διαφορετικά θέματα. Αρι-

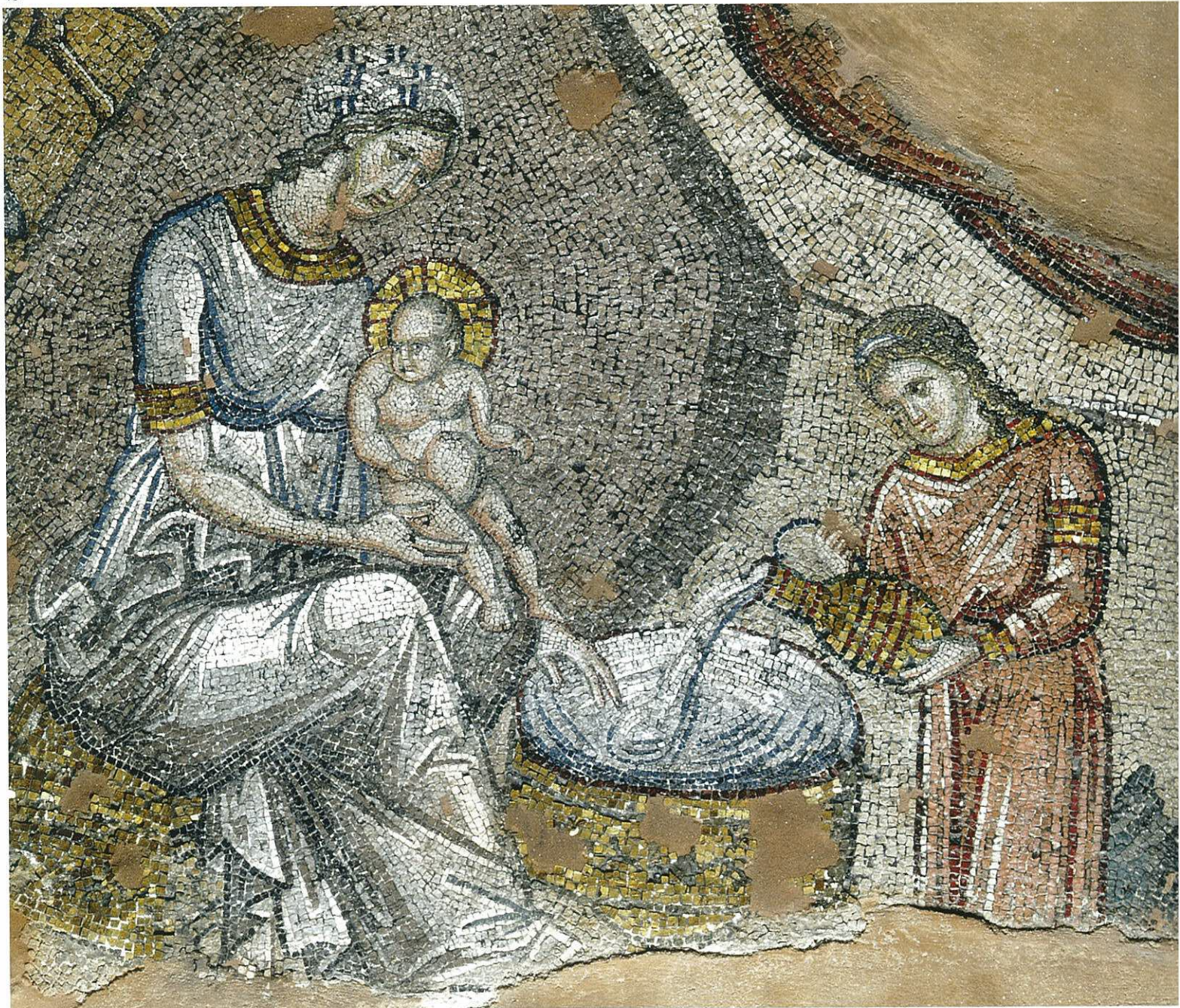
45. Η παράσταση της Γέννησης στο ανατολικό τμήμα της νότιας καμάρας είναι μια αριστουργηματική σύνθεση σε τρία επίπεδα. Παρά την καταστροφή διατηρούνται μέρος των αγγέλων, της Παναγίας με το βρέφος στη φάτνη, το λουτρό του βρέφους, οι βοσκοί που δέχονται την αναγγελία, ο προβληματισμένος Ιωσήφ και οι μάγοι που πορεύονται σε αναζήτηση του Χριστού.



46. Το λουτρό του βρέφους, μία από τις πιο ωραίες σκηνές της βυζαντινής τέχνης, στηρίζεται στα Απόκρυφα Ευαγγέλια. Στη σύνθεση εικονίζονται η μαία με το βρέφος στην αγκαλιά της να δοκιμάζει τη θερμότητα του νερού και η νεαρή θεραπαινίδα Σαλώμη. Ο προβληματισμός του Ιωσήφ για το γεγονός αποδίδεται αριστοτεχνικά με τη στάση του σώματος και την έκφραση του προσώπου. Δίπλα στον Ιωσήφ ένας βοσκός και πρόβατα.

στερά η χαριτωμένη σκηνή του λουτρού του βρέφους και δεξιά ο έντονος προβληματισμός του Ιωσήφ. Η λεπτομέρεια του λουτρού του βρέφους, που στηρίζεται στα Απόκρυφα Ευαγγέλια,<sup>42</sup> δίνει στο θέμα την αίσθηση της ανθρώπινης υπόστασης και μια χαρούμενη νότα παρά τη σοβαρότητα των προσώπων. Η ωραία αυτή σκηνή εικονίζει τη μαία καθισμένη να κρατά στην αγκαλιά της το βρέφος γυμνό και με χρυσό φωτοστέφανο. Με το αριστερό χέρι της δοκιμάζει τη θερμότητα του νερού στη χρυσή λεκάνη μπροστά της. Είναι μια μορφή πληθωρική και σοβαρή με πολύχρωμη καλύπτρα στο κεφάλι και πλούσιες πτυχώσεις στο ζωστό στη μέση ένδυμά της. Από την άλλη μεριά της λεκάνης

46





στέκεται η νεαρή Σαλώμη με χειριδωτό χιτώνα· σκύβει ελαφρά και ρίχνει νερό στη λεκάνη μ' ένα χρυσό σταμνί.

Στη δεξιά πλευρά, σε μικρή απόσταση από τη Σαλώμη, κάθεται ο Ιωσήφ με τα νώτα στραμμένα προς τη σκηνή του λουτρού σαν να μην έχει καμιά σχέση με το γεγονός. Τα χέρια του είναι τυλιγμένα με το ιμάτιο· προβάλλει μόνον η αριστερή παλάμη που ακουμπά στο αντίστοιχο μάγουλο, ενώ ο αγκώνας στηρίζεται στο αριστερό γόνατο. Το γενειοφόρο πρόσωπό του δεν σώζεται ολόκληρο, φαίνεται όμως στα μάτια του ο προβληματισμός. Δίπλα στον έντονα σκεπτόμενο Ιωσήφ στέκεται ένας βοσκός με μηλωτή, που σκύβει ελαφρά προς το μέρος



47. Οι τρεις μάγοι έφιπποι πορεύονται προς αναζήτηση του Χριστού. Παρά τη σχεδόν μικρογραφική απόδοση, ο ζωγράφος πετυχαίνει να δώσει την έντονη κίνηση των μάγων και των αλόγων τους.

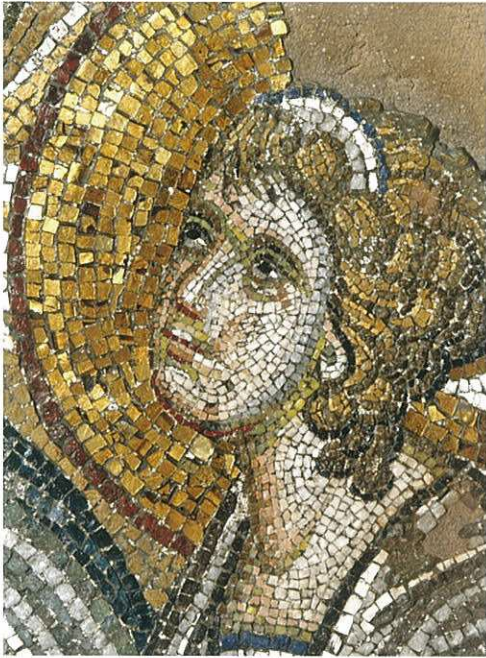
48. Δύο βοσκοί. Ο ζωγράφος αποδίδει με πολύ ρεαλισμό την έκπληξη και την ταραχή τους.

του κρατώντας στο δεξί χέρι μουσικό όργανο (αυλό). Κοντά του βρίσκονται τρία πρόβατα που κοιτάζουν και αυτά, όπως ο βοσκός, τον Ιωσήφ. Ανάλογη απόδοση του θέματος, όχι όμως σ' αυτήν ακριβώς τη μορφή, υπάρχει στη μικρογραφία του 12ου αι. του κώδικα Suppl. gr. 27 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι,<sup>43</sup> όπου όμως οι ποιμένες είναι δύο. Όμοια είναι η παράσταση και στο Αρίλιε (1297-1299), όμως οι μορφές τοποθετούνται αριστερά.<sup>44</sup> Είναι σαφές ότι ο ζωγράφος είχε υπόψη του κάποια πρότυπα, τα οποία δεν αντέγραψε απόλυτα. Με βάση τον χώρο που διέθετε και το ύφος που θέλησε να έχει η σύνθεση έδωσε στο έργο προσωπικό χαρακτήρα.

47



49



#### Η ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Η παράσταση έχει καταστραφεί στο πάνω και στο κάτω τμήμα της. Από το τοπίο σώζεται ο ποταμός Ιορδάνης και οι όχθες του. Μέσα στον ποταμό στέκεται ο Χριστός γυμνός, χαρακτηριστικό που αποδίδεται στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης. Τα χέρια του είναι αφημένα ελεύθερα κατά μήκος του σώματος. Τα δάχτυλα του αριστερού χεριού, το οποίο βρίσκεται πάνω από την προσωποποίηση του Ιορδάνη ποταμού, είναι ήρεμα, ανοιχτά σαν σε κίνηση προστασίας με την παλάμη προς τα κάτω. Στο δεξί χέρι ο αντίχειρας και τα δύο ακραία δάχτυλα είναι ενωμένα, ενώ τα δύο άλλα δείχνουν επιτιμητικά και κάπως απειλητικά προς τη μορφή που βρίσκεται μέσα στο νερό στο αριστερό τμήμα της παράστασης. Είναι μια γυμνή παιδική μορφή που υπεύει θαλάσσιο τέρας. Με το δεξί χέρι κρατά κάτι σαν χαλινάρι, για να συγκρατήσει το τέρας, και υψώνει το αριστερό πάνω από το κεφάλι του έτοιμο να χτυπήσει με το μαστίγιο το οποίο κρατά στο αριστερό χέρι του. Κοιτάζει έντονα και με φόβο προς τον Χρι-

50



στό. Η μορφή αυτή χαρακτηρίζεται από άλλους ως προσωποποίηση της θάλασσας και από άλλους ως ερωτιδέας.<sup>45</sup> Φαίνεται όμως πως μάλλον σχετίζεται με τον καθαγιασμό των υδάτων από τον Χριστό και αποτελεί υποδήλωση των κακών που δαμάζει ο ερχομός του Σωτήρα.<sup>46</sup>

Από τον Ιωάννη τον Βαπτιστή, που στέκεται στην αριστερή όχθη, λείπουν το κεφάλι, ο πάνω κορμός και το δεξί χέρι με το οποίο βάπτιζε τον Χριστό. Η στάση των ποδιών, τα οποία φαίνονται κάτω από τα ενδύματά του (μηλωτή και ιμάτιο), και η κλίση του σώματος δείχνουν την έντονη κίνησή του προς τον Χριστό. Πίσω και κάτω από τα πόδια του Ιωάννη εικονίζεται δέντρο και κοντά στη ρίζα του η αξίνη, σύμφωνα με τα κείμενα του Ματθαίου (3, 10) και του Λουκά (3, 9), ως προτροπή μετανοίας των ανθρώπων.

Στη δεξιά όχθη δύο άγγελοι κινούνται με το πρόσωπο και το σώμα στραμμένα προς τον Ιησού έχοντας καλυμμένα τα χέρια τους με λευκά υφάσματα (λέντια), για να τον υποδεχθούν. Πιο πάνω απ' αυτούς διατηρούνται ίχνη ενός η δύο ακόμη αγγέλων.

Τα πρότυπα της ωραίας αυτής παράστασης αναζητήθηκαν στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης. Ωστόσο ο ερωτιδέας, που ερμηνεύτηκε και ως προσωποποίηση της θάλασσας, παρά το γεγονός ότι η θάλασσα, σύμφωνα με μακραίωνη παράδοση από την αρχαιότητα, εικονίζεται ως γυναικεία μορφή, δεν ανήκει στην εικονογραφία της πρωτεύουσας. Γι' αυτό η απεικόνισή του αποδόθηκε σε παρανόηση. Όμως το θέμα υπάρχει σε έργα του μακεδονικού χώρου. Η παράσταση συσχετίστηκε με την αντίστοιχη παράσταση στην Παμμακάριστο της Κωνσταντινούπολης.<sup>47</sup> Σύμφωνα όμως με τους μελετητές του μνημείου της Κωνσταντινούπολης, αυτή ακολούθησε ως προς τη Βάπτιση πρότυπα από το Πρωτάτο<sup>48</sup> και το Αρίλιε.<sup>49</sup> Τα στοιχεία αυτά δείχνουν ότι οι επιδράσεις που δέχθηκε ο ζωγράφος ήταν ποικίλες, αλλά ότι βασικά έκανε τις δικές του επιλογές.

#### Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Στη δυτική καμάρα τοποθετήθηκαν οι παραστάσεις της Μεταμόρφωσης (νότιο τμήμα) και της Βαϊοφόρου (βόρειο τμήμα). Τα δύο θέματα χωρίζονται μ' ένα εντυπωσιακό κυκλικό κόσμημα στην κορυφή της καμάρας. Ανάλογα κοσμήματα πρέπει να υπήρχαν και στις άλλες καμάρες, αλλά δεν σώθηκαν.

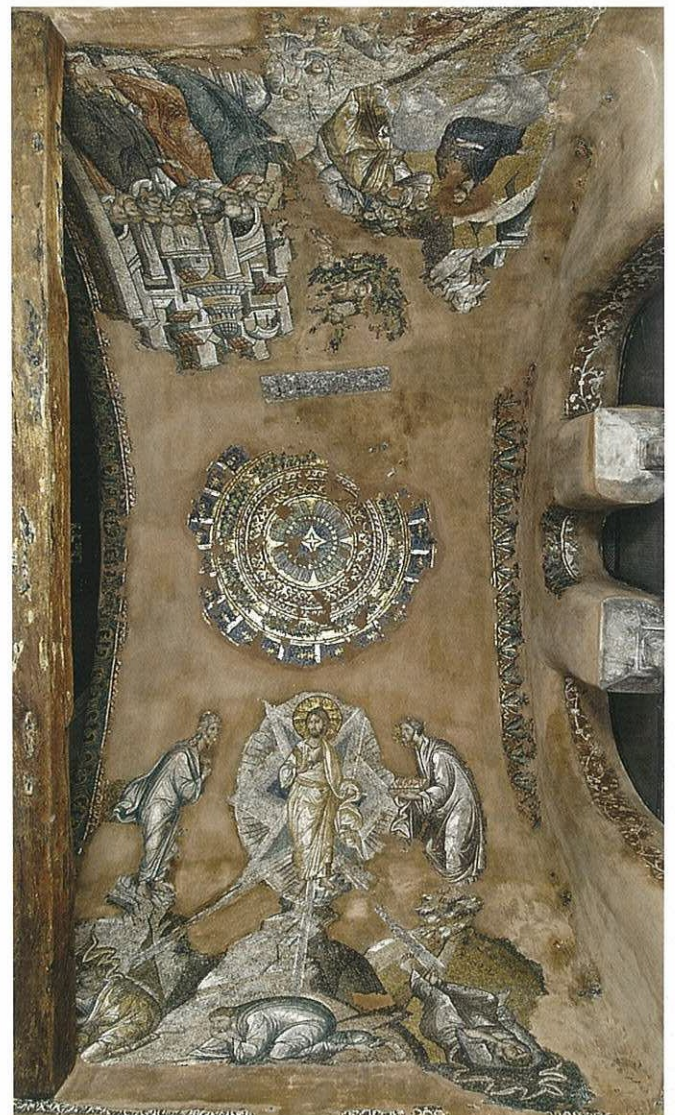
Η σύνθεση της Μεταμόρφωσης χωρίζεται σε δύο επίπεδα.<sup>50</sup> Στο πάνω εικονίζεται η θεϊκή παρουσία και στο κάτω η ανθρώπινη. Σε τρεις ισοϋψείς περίπου βράχους στο πάνω επίπεδο πατούν τρεις μορφές. Στον κεντρικό στέκεται ο Χριστός μέσα σε ελλειψοειδή ακτινωτή δόξα και δίπλα του, στραμμένοι προς αυτόν, οι προφήτες που εμφανίστηκαν κατά τη Μεταμόρφωση, ο Ηλίας αριστερά και ο Μωυσής με τις πλάκες του Νόμου στα χέρια δεξιά.

49. Άγγελος (λεπτομέρεια της εικ. 50).

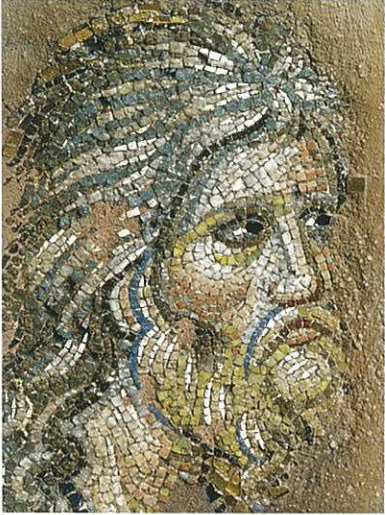
50. Η Βάπτιση. Ο Χριστός γυμνός μέσα στον Ιορδάνη ποταμό δέχεται το βάπτισμα από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Άγγελοι με λέντια (υφάσματα) ετοιμάζονται να τον υποδεχθούν. Μέσα στο ποτάμι, που καθαγιάζει με τη βάπτισή του ο Χριστός, εικονίζονται η προσωποποίηση του ποταμού Ιορδάνη και μια γυμνή παιδική μορφή που αντιμετωπίζει το γεγονός με ταραχή (δυτικό τμήμα νότιας καμάρας).

51. Τα ψηφιδωτά της δυτικής καμάρας που εικονίζουν τη Μεταμόρφωση και την Είσοδο στα Ιεροσόλυμα (Βαϊοφόρος). Ανάμεσα στις δύο παραστάσεις ένα εξαιρετικής τέχνης κυκλικό κόσμημα.

51



52



53



54



52. Ο Ηλίας (λεπτομέρεια της εικ. 55).

53. Ο Μωυσής (λεπτομέρεια της εικ. 55).

54. Το κυκλικό κόσμημα. (λεπτομέρεια της εικ. 51).

55. Η Μεταμόρφωση. Ο ζωγράφος αποδίδει τη σκηνή σε δύο επίπεδα: πάνω η θεϊκή παρουσία (ο Χριστός σε δόξα με τον προφήτη Ηλία και τον Μωυσή που κρατά τις πλάκες του νόμου) και κάτω η γήινη με τους αποστόλους Πέτρο, Ιάκωβο και Ιωάννη.

Άλλοι τρεις βράχοι στο κάτω επίπεδο απεικονίζουν το όρος Θαβώρ, όπου έλαβε χώρα το γεγονός. Παρόντες ήταν τρεις απόστολοι. Η σειρά με την οποία εικονίζονται οι απόστολοι στα περισσότερα μνημεία είναι Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Λουκά. Στους Αγίους Αποστόλους η σειρά είναι: Πέτρος, Ιάκωβος, Ιωάννης. Ακολουθείται δηλαδή το κείμενο του Ματθαίου (17, 1) και του Μάρκου (9, 2), πιθανόν γιατί το κείμενο του Ματθαίου διαβάζεται κατά τη λειτουργία της εορτής.<sup>51</sup> Μπορεί όμως ο ζωγράφος να επέλεξε αυτή τη σειρά για αισθητικούς λόγους με βάση τον χώρο που διέθετε και τον στόχο που είχε θέσει.

Οι τρεις απόστολοι στο κάτω επίπεδο προβάλλονται μπροστά από τους βράχους. Αριστερά εικονίζεται ο Πέτρος γονυπετής. Ενώ το σώμα είναι στραμμένο αριστερά, στην αντίθετη κατεύθυνση από τον Χριστό, το κεφάλι του στρέφεται με δέος προς τη λάμψη της δόξας. Η ταραχή του φαίνεται στην έκφραση του προσώπου και στην κίνηση του σώματός του. Ο Ιάκωβος στο μέσον, ο οποίος έχει πέσει στο έδαφος με το κεφάλι αριστερά και με έντονα καμπουριασμένη ράχη, υψώνει το αριστερό χέρι στο σαγόνι σε ένδειξη έκπληξης και φόβου. Ο Ιωάννης δεξιά πέφτει ανάσκελα και κατακυλά με το κεφάλι προς τα κάτω. Το δεξί χέρι ακολουθεί τη φορά του σώματος, το αριστερό όμως υψώνεται στο πρόσωπο, σαν να θέλει να καλύψει τα μάτια του. Ο ζωγράφος αξιοποιώντας τη θέση των βράχων έδωσε μια έντονα κινημένη παράσταση των αποστόλων με απόλυτα πετυχημένη απόδοση των συναισθημάτων της ταραχής και του φόβου που τους γεννήθηκαν από τη λάμψη και τη βροντή που ακούστηκε.

Από τους έως τώρα μελετητές συζητήθηκε ιδιαίτερα το θέμα του τρόπου απεικόνισης του Χριστού μέσα στην ελλειψοειδή και ακτινωτή δόξα. Μέσα σ' αυτήν σχηματίζεται ένα τετράγωνο και τέσσερις ρόμβοι που τοποθετούνται χιαστί. Απ' αυτούς εκπέμπονται δέσμες φωτεινών ακτίνων που κατευθύνονται προς τους αποστόλους. Τα σχήματα αυτά συσχετίστηκαν με τις θεωρίες των Ηουχαστών, επειδή στα κείμενα του Γρηγορίου του Παλαμά ερμηνεύονται ως συμβολικές απεικονίσεις των δύο άλλων προσώπων της Αγίας Τριάδας, τα οποία παρίστανται αόρατα κατά τη Μεταμόρφωση.<sup>52</sup> Όμως δεν μπορεί να διευκρινιστεί με βεβαιότητα αν αυτό σημαίνει ότι η Ηουχαστική κίνηση είχε επίδραση στον ζωγράφο ή στον κτήτορα ή αν η μονή είχε σχέση με τους Ηουχαστικούς κύκλους.

### Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ

Ο ζωγράφος ακολούθησε στην απόδοση του θέματος πρότυπα από τον 10ο αι., τα οποία συνεχίστηκαν και στις παλαιολόγειες παραστάσεις, δημιούργησε όμως μια σύνθεση προσωπικής έμπνευσης. Η εικονογράφηση περιλαμβάνει τις δύο καθιερωμένες στη βυζαντινή εικονογραφία ομάδες, την πορεία του Ιησού προς την Ιερουσαλήμ και το πλήθος που ετοιμάζεται να τον προϋπαντήσει.

56. Η Είσοδος στα Ιεροσόλυμα (Βαϊοφόρος).  
Η σύνθεση χωρίζεται μ' ένα έξαρμα γης σε δύο χωριστά επεισόδια, της πορείας του Ιησού προς την Ιερουσαλήμ και του πλήθους των Εβραίων οι οποίοι πορεύονται για να προϋπαντήσουν τον Χριστό, ενώ παιδιά στρώνουν υφάσματα στον δρόμο.

Το ορεινό τοπίο στο οποίο κινούνται οι μορφές χωρίζεται σε δύο τμήματα.<sup>53</sup> Αριστερά μπροστά από το όρος των Ελαιών, στο άκρο του οποίου διακρίνονται σπίτια της πόλης Βηθφαγή (Ματθαίος 21, 1, Μάρκος 11,

56



1, Λουκάς 19, 29), εικονίζεται η πορεία του Ιησού και των μαθητών του προς την Ιερουσαλήμ. Ο Χριστός κάθεται πλάγια σε λευκό υποζύγιο και στρέφει το σώμα του πίσω προς τους μαθητές του και προς το πλήθος που ακολουθεί. Το βλέμμα του όμως κατευθύνεται προς την ομάδα που βρίσκεται δεξιά, ενώνοντας τις δύο διαφορετικές χρονικές στιγμές, της πορείας και της υποδοχής. Στο αριστερό χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο και ευλογεί με το δεξί. Ρεαλιστική είναι η απόδοση των λυγισμένων ποδιών του ζώου, καθώς πορεύεται στον κατηφορικό δρόμο.

Η δεύτερη ομάδα διαχωρίζεται από την πρώτη μ' ένα χαμηλό έξαρμα γης. Στο βάθος απεικονίζεται η πόλη της Ιερουσαλήμ και μπροστά απ' αυτήν το πλήθος των Εβραίων που βγαίνουν να προϋπαντήσουν τον Χριστό. Πίσω από τα τείχη της πόλης εικονίζονται κτίσματα και ανάμεσά τους κυκλοτερής ναός, υποδήλωση του ναού του Σολομώντα ή του Παναγίου Τάφου.<sup>54</sup> Το πλήθος των Εβραίων κινείται προς τα αριστερά με έκδηλη προσμονή και ταραχή. Μπροστά τους και με φόντο το χαμηλό έξαρμα γης τρεις παιδικές μορφές με κοντούς αχειρίδωτους χιτώνες κρατούν βάρια και απλώνουν υφάσματα, για να πατήσει ο Χριστός. Ωραία λεπτομέρεια που ενώνει τις δύο συνθέσεις είναι τα ψηλά δέντρα, στην κορυφή των οποίων βρίσκονται παιδιά που κόβουν κλαδιά, ρωπογραφική σκηνή χαρακτηριστική των παλαιολόγειων κυρίως χρόνων, που δίνει μια χαρούμενη εικόνα και την αίσθηση της καθημερινότητας.

#### Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Στο εσωρράχιο της βόρειας καμάρας εικονίζονται η Σταύρωση (δυτικό τμήμα) και η Ανάσταση (ανατολικό τμήμα). Η παράσταση της Σταύρωσης έχει υποστεί εκτεταμένη καταστροφή, όχι όμως τόσο ώστε να μη διακρίνεται η εικονογραφική και η τεχνοτροπική απόδοσή της. Η σύνθεση είναι λιγοπρόσωπη και μεγαλοπρεπής.<sup>55</sup> Στο μέσον της παράστασης βρίσκεται ο Χριστός στον σταυρό. Λείπουν το πάνω μέρος του σώματος και τα πόδια από τις κνήμες και κάτω. Σώζεται όμως το λευκό περιζώμα που δένεται μπροστά σε κόμπο. Το νεκρό σώμα δεν φαίνεται να έχει έντονη καμπύλη, όπως έχει συχνά σε μνημεία της Μακεδονίας.<sup>56</sup> Ο ζωγράφος προτίμησε τον παλιότερο εικονογραφικό τύπο, όπως τον συναντούμε στο Δαφνί.<sup>57</sup> Αριστερά σώζονται μικρά τμήματα από το κάτω μέρος του χιτώνα δύο γυναικών, σίγουρα της Θεοτόκου και μίας από τις μυροφόρες. Τα πρόσωπα δεν σώζονται· γι' αυτό δεν μπορούμε να υποθέσουμε ποια ήταν η στάση της Παναγίας, αν δηλαδή είχε υψωμένο το χέρι στο μάγουλο ή ήταν έτοιμη να λιποθυμήσει. Από το όλο ύψος όμως της παράστασης φαίνεται ότι προτιμήθηκε ο πιο συγκρατημένος τρόπος έκφρασης των συναισθημάτων της.

Δεξιά, κοντά στον σταυρό, στέκεται ο Ιωάννης, ο αγαπημένος μαθη-

57



57. Η Είσοδος στα Ιεροσόλυμα (λεπτομέρεια της εικ. 56).

58. Οι παραστάσεις της Σταύρωσης και της Ανάστασης στη βόρεια καμάρα.

58



59. Ο Χριστός της Σταύρωσης.

60. Το σωζόμενο τμήμα της Σταύρωσης με τον θλιμμένο Ιωάννη και τον εκατόνταρχο.

61. Ο Αδάμ (λεπτομέρεια της εικ. 63).

62. Μορφή δικαίου (λεπτομέρεια της εικ. 63).

63. Η παράσταση της Ανάστασης (ανατολικό τμήμα βόρειας καμάρας). Η ιδιαίτερη κλίση που παίρνει ο λαιμός του Χριστού στην κίνησή του να ανασύρει τον Αδάμ από τη σαρκοφάγο και η κλίση της δόξας δίνουν στη σύνθεση μια όχι συνηθισμένη μορφή.

τής του Χριστού. Το σώμα του είναι καλυμμένο με το ιμάτιο και κάτω απ' αυτό φαίνονται τα λυγισμένα από τη θλίψη γόνατά του. Το αριστερό χέρι αφήνεται με εγκατάλειψη κατά μήκος του σώματος και το δεξί, υψωμένο στο πρόσωπο, στηρίζει το γερμένο κεφάλι, από το οποίο σώζεται μόνον το μισό. Πίσω από την ωραία αυτή μορφή, αποδοσμένη με πολύ συναίσθημα, στέκεται ο εκατόνταρχος με μεταλλικό θώρακα και χλαμύδα. Υψώνει το κεφάλι και το δεξί χέρι προς τον σταυρό.

Ο ζωγράφος, με την επιλογή του να εικονίσει μόνον τα κύρια πρόσωπα, πέτυχε να εκφράσει τον πόνο χωρίς περιττές κινήσεις και να δώσει μια ατμόσφαιρα περισυλλογής και σιωπής μπροστά στο μεγάλο γεγονός.

59



60





#### Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ (Η ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΟΝ ΑΔΗ)

Ο κύκλος του Δωδεκαόρτου με θέμα τον Χριστό κλείνει στο ανατολικό άκρο της βόρειας καμάρας με την παράσταση της Καθόδου στον Άδη.<sup>58</sup> Κυρίαρχη μορφή στη σύνθεση είναι φυσικά ο Χριστός μέσα σε ελλειψοειδή δόξα. Κινείται προς τα δεξιά με ορμητική κίνηση, η οποία κάνει το ιμάτιό του να ανεμίζει. Η ορμητική κίνηση μεταφέρεται και στην ελλειψοειδή δόξα που κλίνει και αυτή προς τα δεξιά. Στο αριστερό χέρι ο Χριστός κρατά τον σταυρό της Ανάστασης και με το δεξί ανασηκώνει τον Αδάμ κρατώντας τον από το δεξί χέρι. Κάτω από τα πόδια του ανοίγεται το σκοτεινό σπήλαιο του Άδη. Διακρίνονται μέσα σ' αυτό σκόρπιοι οι σπασμένοι μοχλοί των πυλών και κλειδιά. Εξαιτίας της καταστροφής δεν διακρίνεται αν μέσα στο σπήλαιο εικονίζονταν ο Άδης ή ο Σατανάς, το πιθανότερο όμως είναι ότι δεν εικονίζονταν.

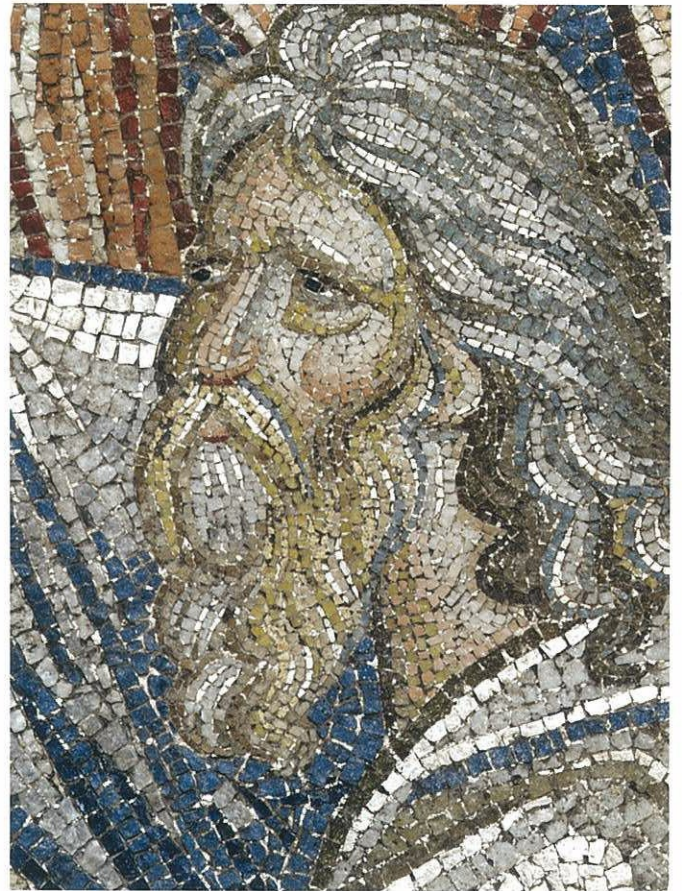
Η ένταση της κίνησης του Χριστού γίνεται περισσότερο έκδηλη με την απόδοση του ιδιαίτερα ψηλού, τεντωμένου λαιμού, που εμφανίζεται για πρώτη φορά στους Αγίους Αποστόλους και επαναλαμβάνεται λίγο αργότερα σε κάποιες μορφές στη Μονή της Χώρας,<sup>59</sup> στην Περίβλεπτο του Μυστρά (1360-1370)<sup>60</sup> και στη Θεοσκεπάστο της Τραπεζούντας (1376).<sup>61</sup> Η λεπτομέρεια αυτή αποδόθηκε σε κωνσταντινουπολίτικη επίδραση, αλλά τα έργα που αναφέρθηκαν είναι μεταγενέστερα από αυτά των Αγίων Αποστόλων. Η κλίση της δόξας έχει εντοπιστεί σε μικρογραφία του κώδικα 543 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι που ανήκει στον 14ο αι., είναι όμως και αυτή μεταγενέστερη του ψηφιδωτού.<sup>62</sup>

Σε χαμηλότερο επίπεδο από τον Χριστό εικονίζεται η γεροντική μορφή του Αδάμ με μακριά κυματιστά μαλλιά και γένια. Εικονίζεται γονυπετής μέσα σε σαρκοφάγο και υψώνει το αριστερό χέρι σε ικεσία προς τον Χριστό. Σύμφωνα με τα κείμενα ο Αδάμ προσκυνά τον Σωτήρα και ο Χριστός τον ανασηκώνει, για να τον πάρει μαζί του. Η απεικόνιση της σαρκοφάγου θεωρείται αρχαϊσμός, γιατί υπάρχει ήδη από τον 10ο-11ο αι. στο Δαφνί και θεωρείται κωνσταντινουπολίτικης προέλευσης.<sup>63</sup> Παρόμοια σαρκοφάγος υπάρχει και στην αριστερή πλευρά.

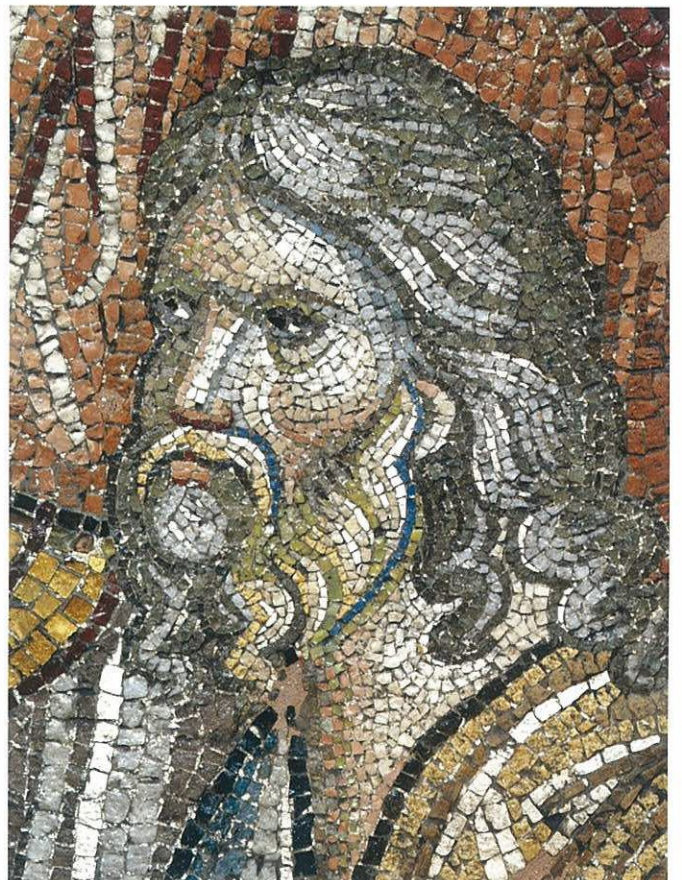
Πίσω από τον Αδάμ στέκεται η Εύα με υψωμένα, όπως ο Αδάμ, τα χέρια σε κίνηση ικεσίας και πίσω της η νεανική μορφή του Άβελ. Δίπλα στον Άβελ στέκεται άλλη μορφή δικαίου με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Πίσω τους ακολουθούν άλλες μορφές από τις οποίες φαίνονται μόνον τα πρόσωπα.

Στο αριστερό τμήμα της παράστασης πίσω από τον Ιησού στέκονται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και πιο κάτω η γεροντική μορφή του προφητάνακτα Δαβίδ με στέμμα στο κεφάλι και υψωμένα τα χέρια προς τον Χριστό. Το σώμα του Δαβίδ είναι στραμμένο προς τον Σωτήρα, το πρόσωπό του όμως στρέφεται προς τη μορφή δίπλα του, η οποία έχει τα χέρια απλωμένα μπροστά και καλυμμένα με το ιμάτιό της. Το πρόσωπο της μορφής είναι κατεστραμμένο, πρέπει όμως να είναι ο Σολομών, διότι συνήθως οι δύο αυτοί

61



62



προφήτες εικονίζονται μαζί. Πάνω απ' αυτόν σώζεται το κεφάλι ενός ακόμη προφητάνακτα και μίας ακόμη πολύ κατεστραμμένης μορφής. Η όλη σύνθεση φαίνεται ότι πλαισιωνόταν από βράχους, που δεν σώζονται πια.

Η παράσταση θυμίζει πολύ την ίδια παράσταση στον κώδικα Ιβήρων 5 του Αγίου Όρους, που χρονολογείται στον 13ο-14ο αι.,<sup>64</sup> χωρίς να ταυτίζεται απόλυτα. Η απεικόνιση της σαρκοφάγου αποδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη, πρέπει όμως να σημειωθεί ότι και στον ναό του Χριστού στη Βέροια, έργο του εξαιρετικού καλλιτέχνη Καλλιέργη (1315), τόσο ο Αδάμ όσο και η Εύα εικονίζονται γονυπετείς στα χείλη σαρκοφάγου.<sup>65</sup> Φαίνεται ότι ο ζωγράφος, για να δώσει μια πρωτότυπη σύνθεση με κίνηση και εσωτερικότητα, επέλεξε τα εικονογραφικά στοιχεία που ήθελε, χωρίς να μιμηθεί κανένα απόλυτα.

64



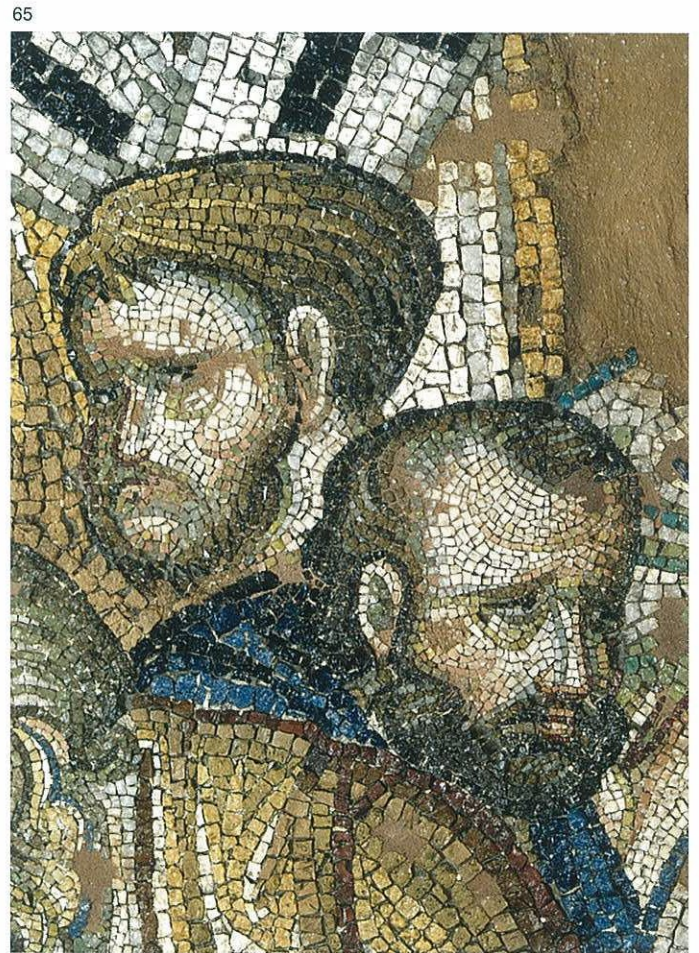
### Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Η τελευταία παράσταση του Δωδεκαόρτου βρίσκεται στη συνηθισμένη θέση της στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, πάνω από την είσοδο που οδηγεί από τον νάρθηκα στον κυρίως ναό.<sup>66</sup> Το αριστερό μέρος της είναι όλο κατεστραμμένο· σώζεται μικρό μόνον τμήμα αρχιτεκτονήματος. Λείπει η νεκρική κλίνη με την Παναγία και η απεικόνιση του Χριστού με την ψυχή της πίσω από την κλίνη. Οι απόστολοι, που εικονίζονται συνήθως άλλοι δίπλα στο κεφάλι και άλλοι κοντά στα πόδια της Παναγίας, στην παράσταση των Αγίων Αποστόλων φαίνεται να συγκεντρώνονται όλοι δεξιά. Από τους αποστόλους προηγείται ο Πέτρος, που σκύβει ελαφρά προς την κλίνη. Στο κλειστό αριστερό χέρι του φαίνεται να κρατά, όπως συνήθως, θυμιατό. Εξαιτίας της θέσης του Πέτρου, ο οποίος πάντα εικονίζεται δίπλα στο κεφάλι της Παναγίας, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η κεφαλή της εικονιζόταν δεξιά.<sup>67</sup> Πίσω από τον Πέτρο εικονίζονται ολόσωμοι δύο ακόμη απόστολοι. Ο πρώτος έχει τα χέρια μπροστά στο στήθος και έντονη θλίψη στα μάτια. Η δεύτερη μορφή, με μακριά λευκά κυματιστά μαλλιά και γένια, μπορεί, εξαιτίας των εικονογραφικών χαρακτηριστικών της, να ταυτιστεί με τον απόστολο Ανδρέα. Υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος, ενώ το αριστερό με κλειστή τη γροθιά είναι αφημένο κάτω. Η έκφραση του προσώπου και τα λυγισμένα γόνατά του δείχνουν τη θλίψη του. Ένας άλλος απόστολος πίσω από τον Πέτρο, από τον οποίον φαίνεται μόνον το στραμμένο προς τα δεξιά κεφάλι, έχει ανασηκωμένο το χέρι με ανοιχτή την παλάμη στο ύψος του προσώπου. Η συγκίνηση και η ταραχή φαίνονται στο πρόσωπο και στην παλάμη του. Τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά επιτρέπουν ίσως την ταύτιση του με τον Παύλο, που συνήθως εικονίζεται στα πόδια της Παναγίας. Οι υπόλοιποι απόστολοι δεν ταυτίζονται με βεβαιότητα. Ο αγένειος απόστολος μόνον μπορεί ίσως να ταυτιστεί με τον Φίλιππο ή με τον Θωμά, που εικονίζονται συνήθως νέοι.

Πίσω από τους αποστόλους εικονίζονται έως τη μέση δύο ιεράρχες, που ταυτίστηκαν με τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη (αριστερά) και τον Ιάκωβο (δεξιά), οι οποίοι εικονίζονται συνήθως στην Κοίμηση.<sup>68</sup>

Δεν μπορούμε να υποθέσουμε ποιες μορφές υπήρχαν στην αριστερή πλευρά, μπροστά από το σωζόμενο τμήμα αρχιτεκτονήματος. Ίσως να εικονίζονταν εδώ οι άγγελοι, οι χήρες, οι παρθένες και ο λαός και μερικές μορφές γυναικών που έβλεπαν από τα παράθυρα. Ίσως οι μορφές αυτές να ήταν ο λόγος της συγκέντρωσης των αποστόλων σε πυκνή διάταξη και σε διάφορα επίπεδα στη μία πλευρά.

Συνδεδεμένες με το θέμα της Κοίμησης είναι δύο μορφές, οι οποίες βρίσκονται συνήθως αριστερά και δεξιά από την παράσταση. Είναι ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός και ο Κοσμάς ο Μαϊουμά, των οποίων οι κανόνες ψάλλονται κατά την εορτή της Κοίμησης. Πιστεύεται μάλιστα ότι η απει-



64. Προφητάνακτας και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (λεπτομέρεια της εικ. 63).

65. Απόστολοι από την Κοίμηση (λεπτομέρεια της εικ. 66).

66

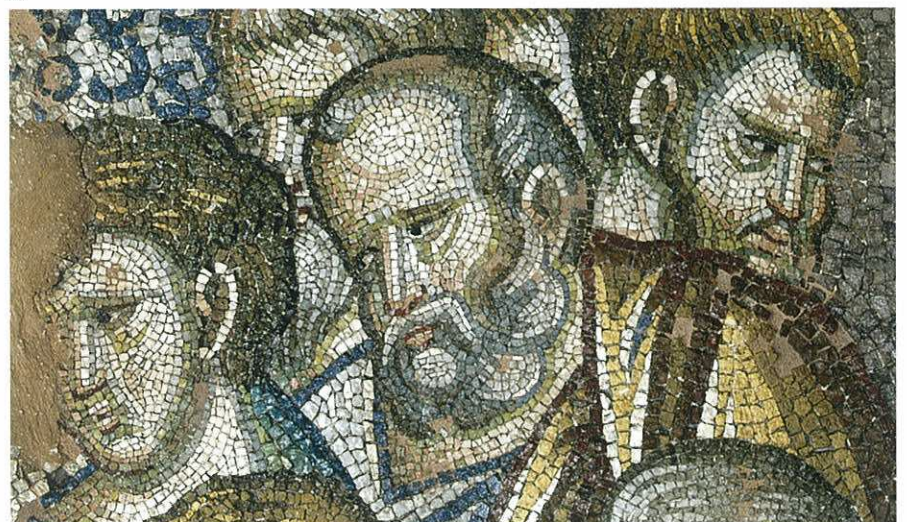


κόνισή τους οφείλεται στην ιδιαίτερη λατρεία της Παναγίας κατά την εποχή των Παλαιολόγων. Συγκεκριμένα, με βάση διάταγμα του 1297 του Ανδρόνικου Β΄, ορίστηκε να εορτάζεται η Κοίμηση της Παναγίας όλο τον μήνα Αύγουστο και όχι μόνον την παραμονή και την ημέρα της γιορτής, όπως παλιότερα. Η νηστεία επεκτάθηκε σε δύο εβδομάδες πριν και δύο εβδομάδες μετά τη γιορτή, αρχίζοντας από την 1η Αυγούστου. Κατά το διάστημα αυτό ορίζονταν να γίνονται γιορτές με ψαλμωδίες ύμνων και άλλες εορταστικές εκδηλώσεις. Είναι όμως γνωστό ότι η απεικόνιση των υμνωδών στην παράσταση της Κοίμησης υπήρχε και παλιότερα.<sup>69</sup>

Από την απεικόνιση των δύο υμνωδών στους Αγίους Αποστόλους σώζεται μόνον ένας, ο Κοσμάς ο Μαΐουμά, στη νότια πλευρά της δυτικής καμάρας κάτω από τη Μεταμόρφωση. Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, που εικονιζόταν στη βόρεια πλευρά, δεν σώθηκε.

Ο Κοσμάς ταυτίζεται με βάση το κείμενο του ειληταρίου του που περιέχει την Α΄ Ωδή του.<sup>70</sup> Φορεί ράσο του μεγάλου μοναχικού σχήματος και μανδύα που πορπώνεται μπροστά στο στήθος. Το σώμα του είναι στραμμένο προς την παράσταση της Κοίμησης. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό προς τα πάνω ειλητάριο, στο οποίο γράφει με το δεξί. Το κεφάλι του καλύπτεται με κουκούλιο, όπως στο Πρωτάτο<sup>71</sup> και στο Στάρο Ναγκορίτσινο.<sup>72</sup> Στα μνημεία όμως αυτά εικονίζεται ως γεροντική μορφή με λευκά μαλλιά, ενώ στους Αγίους Αποστόλους ο υμνωδός έχει ψαρά μαλλιά και γένια, όπως στις τοιχογραφίες του Χριστού της Βέροιας<sup>73</sup> και του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο της Θεσσαλονίκης,<sup>74</sup> και νωρίτερα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς.<sup>75</sup> Η μορφή του θυμίζει τον προφήτη Ιεζεκιήλ στον τρούλο του ναού, τη μορφή του οποίου πιστεύεται ότι αντέγραψε ο Καλλιέργης στον ναό του Χριστού της Βέροιας το 1315.<sup>76</sup> Η παρατήρηση αυτή αποτέλεσε στοιχείο για να διατυπωθεί η άποψη ότι η διακόσμηση του δυτικού τοίχου των Αγίων Αποστόλων είχε περατωθεί πριν από το 1315.

67



## ΜΟΡΦΕΣ ΑΓΙΩΝ

Η εικονογράφηση του ναού περιέλαβε έναν αριθμό όρθιων αγίων, των οποίων τα ονόματα έχουν αφαιρεθεί μαζί με τις χρυσές ψηφίδες του βάθους. Με βάση εικονογραφικά και φυσιογνωμικά στοιχεία αναγνωρίστηκαν δύο πεντάδες μαρτύρων.<sup>77</sup>

Η μία πεντάδα των αγίων που εορτάζουν στις 13 Δεκεμβρίου βρίσκεται στο νότιο τμήμα της δυτικής πλευράς. Πρόκειται για τους αγίους Ευστράτιο, Ορέστη, Μαρδάριο, Ευγένιο και μία ακέφαλη μορφή που πρέπει να ταυτιστεί με τον άγιο Αυξέντιο.

Η δεύτερη πεντάδα αγίων εικονίζεται στο βόρειο τμήμα της δυτικής πλευράς και είναι οι άγιοι Ακίνδυνος, Πηγάσιος, Αφθόνιος, Ελπιδοφόρος και Ανεμπόδιστος, που εορτάζουν στις 2 Νοεμβρίου. Από τους αγίους αυτούς οι μόνοι που ταυτίστηκαν με βάση τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους είναι οι άγιοι Ανεμπόδιστος και Αφθόνιος στο βόρειο άκρο της δυτικής πλευράς.

Εκτός από τις δύο πεντάδες των μαρτύρων υπάρχουν τρεις ακόμη αδιάγνωστοι άγιοι, δύο στα άκρα του τόξου που συνδέει το νοτιοδυτικό τμήμα με τον δυτικό τοίχο και ένας στο δυτικό άκρο του τόξου που συνδέει τον δυτικό τοίχο με τον βορειοδυτικό κίονα. Αντίστοιχα με αυτόν θα πρέπει να εικονιζόταν ακόμη ένας άγιος.

Κατά τη συντήρηση των ψηφιδωτών αποκαλύφθηκαν επίσης στην ημισφαιρική οροφή της νοτιοδυτικής γωνίας του ναού λείψανα πέντε κύκλων με οδοντωτό πλαίσιο και προτομές αγίων, από τους οποίους αναγνωρίζονται μόνον ο άγιος Μαρκιανός και ο άγιος Μαρτύριος. Όμοιοι κύκλοι με αγίους θα πρέπει να υπήρχαν και στην αντίστοιχη ημισφαιρική οροφή της βορειοδυτικής γωνίας, οι οποίοι δεν σώζονται.

Η συγκέντρωση τόσων αγίων στο δυτικό τμήμα του κυρίως ναού είναι μια ένδειξη ότι ακολουθείται η εικονογραφική παράδοση της Κωνσταντινούπολης, επειδή υπάρχει στα κωνσταντινουπολίτικα μνημεία της Μονής Δαφνίου και της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. Στα μνημεία όμως αυτά οι άγιοι βρίσκονται στον νάρθηκα, πιθανόν από έλλειψη χώρου.<sup>78</sup>

68



69



66. Η Κοίμηση της Θεοτόκου στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού. Η σύνθεση είναι πολύ κατεστραμμένη. Χαρακτηριστική είναι η συγκέντρωση των αποστόλων, σε μία πλευρά, ενώ συνήθως άλλοι βρίσκονται κοντά στο κεφάλι και άλλοι στα πόδια της Παναγίας.

67. Απόστολοι από την Κοίμηση (λεπτομέρεια της εικ. 66).

68. Δύο άγιοι. Δεξιά είναι πιθανόν ο άγιος Ευγένιος.

69. Ο άγιος Ευστράτιος.

## ΤΟ ΚΟΣΜΗΜΑ

Ο ζωγράφος έδωσε ιδιαίτερη σημασία στο κόσμημα, φυτικό ή γεωμετρικό, που περιβάλλει τις συνθέσεις θεωρώντας το, σωστά, ως σημαντικό παράγοντα στην αισθητική του έργου του.

Το φυτικό κόσμημα στηρίζεται κυρίως στη χρήση του παλαιοχριστιανικού θέματος της άκανθας. Εκτός από την άκανθα στις κατακόρυφες ταινίες χρησιμοποιούνται επίσης κρινοειδή τρίφυλλα με δύο άλλα μικρά φύλλα στην κορυφή τους. Στα τόξα των παραθύρων και στις στενές επιφάνειες της βάσης του τρούλου τοποθετήθηκαν κατά βάση μονόχρωμα σχηματοποιημένα φυτικά κοσμήματα με γραμμική μορφή.

Γεωμετρικά κοσμήματα (σπειρομαϊάνδρος) χρησιμοποιήθηκαν για την πλαισίωση της φυτικής διακόσμησης, ιδιαίτερα όμως η διπλή σειρά των μαϊάνδρων που σχηματίζουν πολυσταύρια. Όπου δεν υπήρχε αρκετός χώρος, χρησιμοποιήθηκε μια απλούστερη μορφή του ίδιου θέματος.

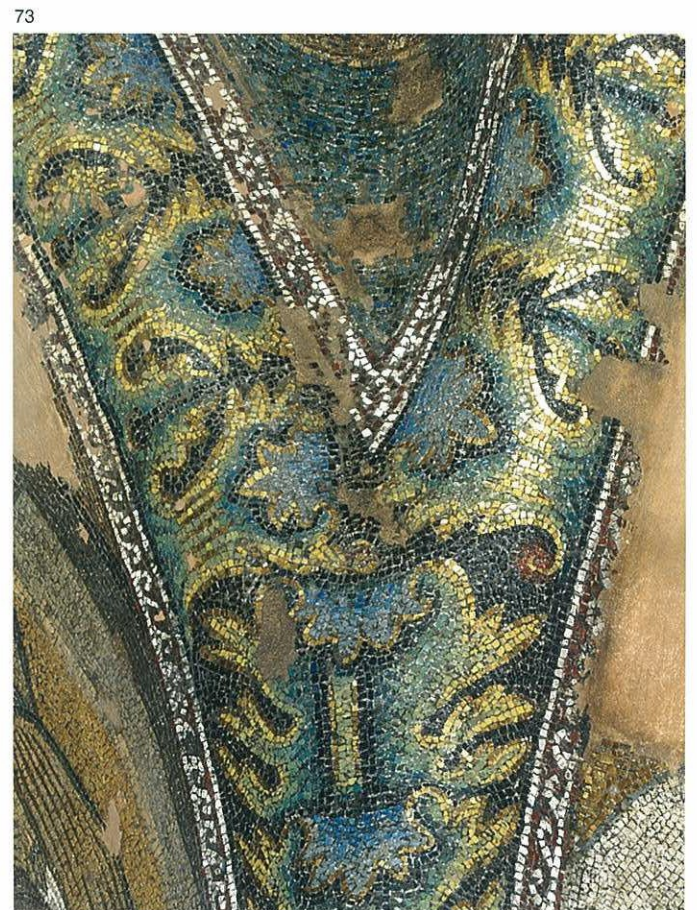
Το αριστουργηματικό κόσμημα του μεγάλου ρόδακα, που βρίσκεται στην κορυφή της δυτικής καμάρας ως διαχωριστικό των δύο παραστάσεων του τόξου, έχει ήδη αναφερθεί. Ίσως όμοιοι ρόδακες να υπήρχαν στο μέσον και των άλλων τόξων, όπως και στη Μονή της Χώρας.<sup>79</sup> Είναι μια λεπτή δουλειά με ποικιλία χρωμάτων και σχημάτων με εξαιρετική αρμονία.

Παρά το γεγονός ότι όλα τα κοσμήματα έχουν ομοιότητα με αυτά της Μονής της Χώρας, θα πρέπει να σημειωθεί ότι από καλλιτεχνική άποψη τα κοσμήματα των Αγίων Αποστόλων υπερτερούν σε ζωντάνια και δεξιότητα.<sup>80</sup>

## ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ

Οι μελετητές των ψηφιδωτών των Αγίων Αποστόλων έχουν ήδη τονίσει τις πολλές εικονογραφικές ιδιαιτερότητες που παρουσιάζονται στο έργο και οι οποίες αναφέρθηκαν ήδη κατά την παρουσίαση των θεμάτων. Από τις πιο σημαντικές είναι η απόδοση του χεριού του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλο, οι βοσκοί και το σύμπλεγμα Ιωσήφ-βοσκού στη Γέννηση, η παιδική μορφή πάνω στο θαλάσσιο τέρας και η γυμνότητα του Χριστού στη Βάπτιση, οι ακτίνες φωτός μέσα στη δόξα της Μεταμόρφωσης που συνδέθηκαν με τον Ησυχασμό, η διάταξη των ομάδων των μορφών στη Βαϊοφόρο, η έντονη κίνηση του Χριστού μέσα στην πλαγιαστή ελλειψοειδή δόξα, η απεικόνιση των σαρκοφάγων στην Ανάσταση και η συγκέντρωση των αποστόλων στο δεξί μέρος της παράστασης της Κοίμησης. Άλλες απ' αυτές τις ιδιαιτερότητες αποδόθηκαν σε κωνσταντινουπολίτικη επίδραση, άλλες σε επίδραση του μακεδονικού χώρου και άλλες σε παλιότερα πρότυπα. Η δια-

73. Κόσμημα (λεπτομέρεια).



πίστωση αυτή δείχνει τη γνώση αλλά και την ικανότητα του ζωγράφου να δημιουργήσει ένα δικό του έργο. Δεν είναι αντιγραφέας προτύπων αλλά δημιουργός. Είναι πιθανόν ο κήτορας να έπαιξε επίσης ρόλο στην επιλογή των θεμάτων και στον τρόπο απόδοσής τους. Οποσδήποτε όμως η σύνθεση κάθε παράστασης και η εκτέλεσή της είναι έργο του καλλιτέχνη και αποτέλεσμα της δικής του παιδείας και ικανότητας.

### ΣΤΙΛΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ – ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

74



Οι έως τώρα μελετητές είδαν στα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων την εργασία δύο ή τριών καλλιτεχνών. Ο πρώτος μελετητής Α. Ξυγγόπουλος, ο οποίος σημείωσε μια έλλειψη ομοιομορφίας στην τεχνική εκτέλεση, διατύπωσε την άποψη ότι δύο ήταν οι ψηφιδογράφοι που ανέλαβαν το έργο.<sup>81</sup> Έργο του ενός θεώρησε τα ψηφιδωτά του τρούλου, των σφαιρικών τριγώνων και των σκελών του σταυρού (Παντοκράτορας, προφήτες, ευαγγελιστές, Άγιο Μανδήλιο, Γέννηση, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Ανάσταση και οι άγιοι Μαρκιανός και Μαρτύριος). Στον δεύτερο ψηφιδογράφο απέδωσε τα ψηφιδωτά της κάτω ζώνης στο δυτικό τμήμα του κυρίως ναού (Υπαπαντή, Κοίμηση, τον άγιο Κοσμά τον Μαΐουμα και τους μάρτυρες) θεωρώντας ότι η τεχνική κατασκευής τους και η χρωματική κλίμακα είναι διαφορετική.

Κατά τον ίδιο ο πρώτος τεχνίτης χρησιμοποίησε για τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη πολύ μικρές ψηφίδες με λεπτότατες μεταβατικές αποχρώσεις του ίδιου χρώματος. Τις συνέθεσε με αριστοτεχνικό τρόπο, ώστε να δίνουν από μακριά την εντύπωση ενός ενιαίου τόνου που μεταβάλλεται απαλά από σκοτεινό σε φωτεινό. Το χρώμα στη γυμνή σάρκα είναι κατά το πλείστον καστανό και ρόδινο σε μεγάλη ποικιλία τόνων. Στα ενδύματα και στα αρχιτεκτονήματα χρησιμοποίησε πολλές αποχρώσεις του φαιού που αποκλίνουν προς το πράσινο, το ρόδινο, το γαλάζιο και το κίτρινο. Στο έργο του φαίνεται η έντονη επίδραση της τοιχογραφίας, στην οποία οφείλονται οι απαλές μεταβάσεις από τις σκοτεινές στις φωτεινές αποχρώσεις με τις οποίες επιτυγχάνεται η αναλυτικότητα των όγκων. Αυτή η λεπτόλογη επεξεργασία είναι που δημιουργεί την αίσθηση ότι πρόκειται για ζωγραφικό έργο. Άλλωστε αυτή την εποχή οι καλλιτέχνες χειρίζονται περισσότερο, λόγω του κόστους, την τοιχογραφία και την ψηφιδωτή εικόνα.

Ο δεύτερος τεχνίτης, κατά τον ίδιο μελετητή, χρησιμοποιεί συμπληρωματικά χρώματα στο πρόσωπο, στα γυμνά μέρη, στα μαλλιά και στα γένια. Αποφεύγει τους λεπτούς μεταβατικούς τόνους και σχηματοποιεί τα φωτεινά και σκοτεινά επίπεδα, που παίρνουν τη μορφή κηλίδων.

75



76



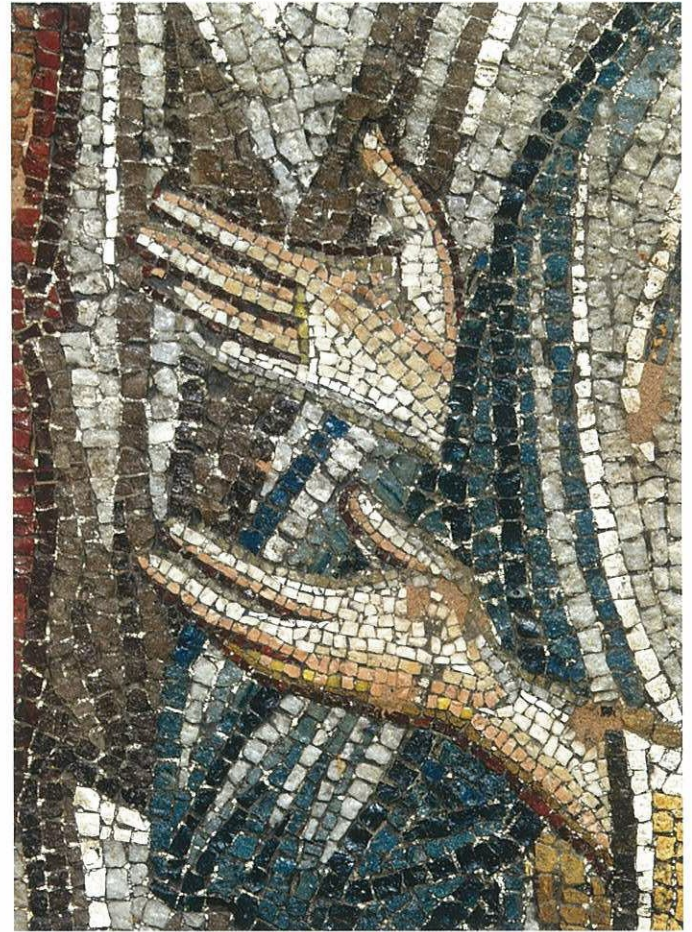
Χρησιμοποιεί με μεγάλη δεξιοτεχνία μέσα καθαρά ιμπρεσιονιστικά και είναι τολμηρός στην απόδοση της πραγματικότητας. Για να δώσει από μακριά την εντύπωση του φαιού χρώματος των μαλλιών και των γενιών, χρησιμοποιεί γαλάζιες, κίτρινες, πράσινες γραμμές και λευκές αποχρώσεις. Η χρησιμοποίηση μεγαλύτερων ψηφίδων σε σχέση με τον πρώτο τεχνίτη κάνει το έργο του πιο αδρό. Γι' αυτό ο Α. Ξυγγόπουλος καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο δεύτερος τεχνίτης είναι πραγματικός ψηφιδογράφος. Οι διαφορές αυτές στα γυμνά μέρη, στα μαλλιά και στα γένια, που υπάρχουν στο έργο των δύο τεχνιτών, δεν παρουσιάζονται στα ενδύματα. Αυτά έχουν την ίδια σκληρότητα, τις ίδιες απότομες φωτοσκιάσεις και ισχυρές αντιθέσεις. Ο ζωγράφος όμως πετυχαίνει πολύ αρμονικά αποτελέσματα χρησιμοποιώντας στα σκιερά μέρη ψηφίδες συμπληρωματικών χρωμάτων.

Εξαιτίας αυτών των παρατηρήσεων ο Α. Ξυγγόπουλος κατέληξε τελικά στο συμπέρασμα ότι οι δύο καλλιτέχνες εκπόνησαν μόνον τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη, ενώ τα ενδύματα και τα τοπία έγιναν από τους βοηθούς τους με βάση τα σχέδια που τους δόθηκαν. Η πρακτική άλλωστε του καταμερισμού της εργασίας είναι γνωστή.<sup>82</sup> Ο ίδιος ωστόσο τονίζει ότι ένας είναι ο ζωγράφος που συνέλαβε και σχεδίασε το έργο.

Την άποψη αυτή αποδέχεται και η Christine Stephan στη μελέτη της για τη ζωγραφική των Αγίων Αποστόλων.<sup>83</sup> Διαφοροποιείται όμως ως προς την κατανομή του έργου από τους δύο ζωγράφους. Πιστεύει επίσης ότι ίσως ένας τρίτος έκανε τους αγίους στα γωνιακά διαμερίσματα. Από τους δύο καλλιτέχνες ο ένας είναι πιο προχωρημένος και χρησιμοποιεί στοιχεία του δεύτερου παλαιολόγειου στιλ, ενώ ο δεύτερος, πιο συντηρητικός, εμφανίζει στοιχεία του λεγόμενου ογκώδους στιλ του τέλους του 13ου αι.<sup>84</sup> Τελικά διατυπώνει την άποψη ότι οι δύο καλλιτέχνες προέρχονταν από την Κωνσταντινούπολη και ότι πιθανότατα οι ίδιοι ανέλαβαν λίγο αργότερα τη ζωγραφική στη Μονή της Χώρας.<sup>85</sup>

Η ανίχνευση του αριθμού των ζωγράφων που εργάστηκαν στην εκπόνηση των ψηφιδωτών και η αναγνώριση του έργου του καθενός μένει στα όρια της υπόθεσης, επειδή λείπουν ιστορικά στοιχεία. Άλλωστε ήδη ο Α. Ξυγγόπουλος απέδωσε τα ενδύματα σε βοηθούς του εργαστηρίου εξαιτίας της διαφοροποίησης που παρουσιάζουν στην εκτέλεσή τους σε σχέση με τα πρόσωπα και τα γυμνά μέρη. Ωστόσο και οι δύο μελετητές των ψηφιδωτών συμφωνούν ότι ο σχεδιασμός του έργου έγινε από έναν ζωγράφο, επειδή είναι βέβαιο ότι στη σύνθεση των ψηφιδωτών υπάρχει ενιαία αντίληψη. Η διαφοροποίηση που παρουσιάζεται στη χρησιμοποίηση των χρωμάτων σε ορισμένες μορφές δεν είναι απαραίτητα στοιχείο διαφορετικών ζωγράφων· μπορεί να οφείλεται στη θέση της απεικόνισης και στο είδος του φωτισμού που είχε

77



74-76. Κοσμήματα (λεπτομέρειες).

77. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Ανάστασης (εικ. 63).



78. Το λουτρό του βρέφους (λεπτομέρεια της εικ. 46).

79. Ο Μωυσής με τις πλάκες του Νόμου (λεπτομέρεια της εικ. 55).

78



79



ο χώρος, θέμα το οποίο λάμβαναν υπόψη τους οι ζωγράφοι. Οι μικρές ψηφίδες στα πρόσωπα και στα γυμνά μέρη δεν οφείλονται σε διαφορετικούς καλλιτέχνες, επειδή χρησιμοποιούνται σ' όλες τις μορφές και επιβάλλονται από τον ενιαίο σχεδιασμό.

Οι προοδευτικές ή συντηρητικές τάσεις που διαπιστώθηκαν στα ψηφιδωτά μπορούν να αποδοθούν σε διαφορετικούς ζωγράφους, ίσως όμως να οφείλονται επίσης στις αναζητήσεις και στον προβληματισμό ενός ζωγράφου στον οποίον μπορούν να συνυπάρχουν οι παλιές και οι καινούριες τάσεις.

Σε όσα ειπώθηκαν παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε ένα ακόμη στοιχείο, το οποίο δεν έχει προσεχθεί. Πρόκειται για την απόδοση των ματιών, κατεξοχήν εκφραστικό μέσον του καλλιτέχνη. Τα μάτια έχουν έντονες σκούρες κόρες με λίγο έντονο λευκό. Η έντονη απόδοση της κόρης που κλίνει ανήσυχα προς τις γωνίες του ματιού, άλλοτε προς τα δεξιά και άλλοτε προς τα αριστερά, είναι ίδια σ' όλες τις μορφές και φαίνεται να χαρακτηρίζει την προσωπικότητα του επικεφαλής καλλιτέχνη και όχι δύο ή τριών ζωγράφων. Ποια άλλη συμμετοχή είχε, εκτός από τον σχεδιασμό, είναι ένα ερώτημα που δεν μπορεί να απαντηθεί.

Τόπος προέλευσης του ζωγράφου θεωρήθηκε η Κωνσταντινούπολη. Η χρησιμοποίηση προτύπων από την πρωτεύουσα είναι σαφής, ωστόσο πολλά στοιχεία αποδόθηκαν στον μακεδονικό χώρο. Αναρωτιέται έτσι κανείς ποια συμμετοχή είχαν στο έργο οι ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης, με δεδομένο ότι η πόλη παρουσιάζει αυτή την εποχή μια καλλιτεχνική ακμή που ακτινοβολεί σ' όλο τον βαλκανικό χώρο. Ζωγράφοι της είχαν μαθητεύσει ή είχαν εργαστεί στην Κωνσταντινούπολη<sup>86</sup> και φυσικά είχαν δεχθεί επιδράσεις απ' αυτήν.

Το έργο έγινε σε μια ευτυχή στιγμή, όταν πατριάρχης ήταν ο Νίφων (1310-1314), που καταγόταν από την κοντινή στη Θεσσαλονίκη Βέροια και είχε στενές σχέσεις με τη Θεσσαλονίκη. Γιατί άραγε να μην επέλεξε ζωγράφους απ' αυτήν; Το θέμα μένει ανοιχτό, επειδή δεν υπάρχουν ιστορικά τεκμήρια. Το σημαντικότερο είναι ότι τα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων είναι ένα αριστουργηματικό έργο με προσωπικό χαρακτήρα και με έντονες αναγεννησιακές τάσεις, προδρομικές της Αναγέννησης της Δύσης, απόδειξη της υψηλής ποιότητας της τέχνης αυτής της εποχής.