

# ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΥΠΟ  
ΣΤΑΥΡΟΥ ΝΙΚΟΛ. ΜΑΔΕΡΑΚΗ

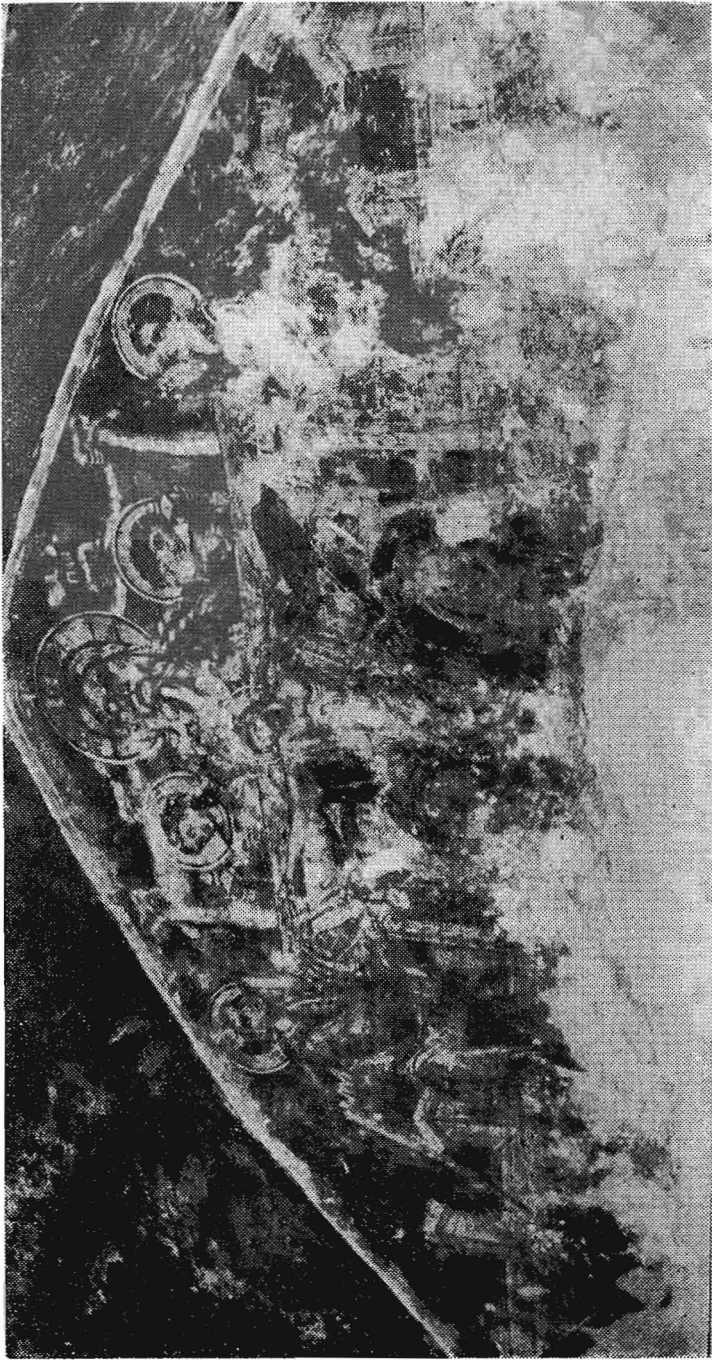
## Α' Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ-ΘΡΟΝΟΣ ΤΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΡΟΥΣΤΙΚΩΝ.

Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ χωριοῦ Ρούστικα<sup>1</sup>. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο καμαροσκέπαστα δωμάτια, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μόνο τὸ βόρειο, τὸ ἀφιερωμένο στὴν Παναγία, εἶναι τοιχογραφημένο. Τὸ νότιο κλίτος, ἀφιερωμένο στὸ Χριστό, δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀρχαῖο. Ἡ ἐκκλησία σώζει σὲ ἱκανοποιητικὴ κατάσταση τὶς τοιχογραφίες της. Μόνο αἱ μορφές τῶν Ἀγίων τοῦ βορείου καὶ τοῦ νοτίου τοῖχου ἔχουν ὑποστῆ σοβαρὲς καταστροφές ἀπὸ τὴν ὑγρασία, βόρεια, καὶ ἀπὸ δύο τοξωτὰ ἀνοιγμάτα, νότιο. Ἐπίσης ἔχει καταστραφῆ ἡ Δέηση καὶ μέρος τῶν Ἀποστόλων-Κριτῶν τῆς Β' Παρουσίας<sup>2</sup> στὸ δυτικὸ τοῖχο, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα, ἐπειδὴ ἀνοίχτηκε ἐδῶ ἓνα μέγαλο, περίπου στρογγυλό, παράθυρο. Οἱ τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας εἶναι χρονολογημένες μὲ ἐπιγραφή στὰ 1381/2<sup>3</sup> καὶ εἶναι ἀπὸ τὶς σπουδαιότερες τῆς Κρήτης, καὶ γιὰ τὴν ποιότητά των, καὶ γιὰ τὸν πλοῦτο τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων. Ἀπὸ τὰ θέματα τῆς ἐκκλησίας, διαλέγω νὰ παρουσιάσω στὴν ἐργασία μου αὐτὴ τὸ σημαντικώτερο ἀπὸ εἰκονογραφικῆς καὶ ἱστορικῆς ἀπόψεως, κατὰ τὴν γνώμη μου,

1. Γιὰ τὴν ἐκκλησία: G. Gerola, Τοπογραφικὸς Κατάλογος τῶν τοιχογραφ. ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης (μετ. Κ. Λασσιθιωτάκης, Ἡράκλειο 1961), ἀρ. 243. Γ. Β. Ἀντοράκης. Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Ρουστικῶν (ΚΡΗΤ. ΕΣΤΙΑ τ. ΙΣΤ' (1964), σ. 155-156. Τοῦ Ἰδίου, Τοιχογραφημένοι ναοὶ τῆς Κρήτης, ΚΡΗΤ. ΕΣΤΙΑ, τ. 232-233, σ. 243-260 καὶ τ. 234-235, σ. 334-341. Ἡ ἐκκλησία ἀναφέρεται ὅτι ἔχει πέτρινο καμπαναριὸ τοῦ 1527 (Σ. Σπανάκης, Κρήτη, τ. Β', σ. 237). Γιὰ λίθινο καμπαναριὸ τοῦ 1527 μιλεῖ ὁ Gerola (Monumenti Veneti nell' Isola di Kreta, τ. 3, σ. 172), ἡ πληροφορία ὅμως ἀφορᾷ τὸ καμπαναριὸ τοῦ Προφ. Ἡλία, στὸ ἴδιο χωριό. Δὲν μπόρεσα νὰ ἐξακριβώσω, ἀν καὶ τὸ λίθινο καμπαναριὸ τῆς Παναγίας εἶναι χρονολογημένο στὰ 1527.

2. Γιὰ τὴν παράσταση τῆς Κόλασης τῆς ἐκκλησίας βλ.: Σ. Ν. Μαδεράκης: Ἡ Κόλαση καὶ οἱ Ποινὲς τῶν Κολασμένων σὰν θέματα τῆς Β' Παρουσίας στὶς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης, στὸ ὙΔΩΡ ΕΚ ΠΕΤΡΑΣ, τ. II ("Ἅγιος Νικόλαος Κρήτης 1978), σ. 187, 194, 198, 212, εἰκ. 9β καὶ σημ. 13.

3. Monumenti, τ. IV, σ. 474, ἀρ. ἐπιγρ. 2.



Εις. 1. Παναγία στα Ρούστικα: Ἡ Ἁγία Τριάδα-Θρόνος τῆς Χάριτος.



τὴν Ἁγία Τριάδα-Θρόνο τῆς Χάριτος, θέμα ποῦ γιὰ πρώτη φορὰ συναντοῦμε σ' ἓνα βυζαντινὸ μνημεῖο, εἶναι ὅμως γνωστότατο στὴν τέχνη τῆς Δύσης ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα.

Ἡ Ἁγία Τριάδα-Θρόνος τῆς Χάριτος τῶν Ρουστίκων, εἶναι ἡ πέμπτη παραλλαγή τοῦ θέματος τῆς Ἁγίας Τριάδας, ποῦ συναντοῦμε στὴν Κρήτη. Τὸ θέμα ἔχει εἰκονιστεῖ στὸν τριγωνικὸ χῶρο πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ καὶ ἔχει ἀντικαταστήσει στὸ χῶρον αὐτὸ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ.

\* \* \*

Σ' ἓνα μεγάλο πίνακα (εἰκ. 1, 2, 4) βλέπομε δύο ἀγγέλους-διακόνους μὲ διάλιθους χιτῶνες (στιχάρια), ὠράρια καὶ ἐπιμανίκια, νὰ πετοῦν ἀκόμη, νὰ σύρουν καὶ νὰ ἀπλώνουν πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τριάδα ἓνα κόκκινο τετράγωνο ὕφασμα, ἢ πίσω πλευρὰ τοῦ ὁποίου εἶναι λευκὴ μ' ἓνα ψευδοαβακωτὸ κόσμημα. Ἐνας τρίτος Ἄγγελος, τοῦ ὁποίου μόνο τὰ χέρια φαίνονται, γιὰ νὰ μὴν εἰκονιστεῖ ἴσως πάνω ἀπὸ τὴν Ἁγία Τριάδα, εἶναι κρυμμένος πίσω ἀπὸ τὸ ὕφασμα.

Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, ὅπως εἰκονίζεται ὁ Πατέρας, κάθεται σὲ θρόνο μὲ ὀριζόντιο ἐρεισίνωτο (πλάτη), ποῦ φέρει στὸ νοῦ τὸ θρόνο τοῦ Ἀπόκαυκου στὴ μικρογραφία τοῦ Gr. 2144 τοῦ Παρισιῶ<sup>4</sup>. Ὁ Πατέρας φέρει σταυροφόρο φωτοστέφανο (φεγγίο) μὲ τὴν ἐπιγραφή «Ο ΩΝ» (Ἀποκ. Α', 8) καὶ ἡ λευκὴ του κόμη χωρίζεται στὰ δύο ἀπὸ τὴ χωρίστρα καὶ ἀπολήγει σὲ τέσσερις βοστρύχους, ποῦ πέφτουν συμμετρικὰ ἀνὰ δύο σὲ κάθε ὄμο. Σὲ δύο βοστρύχους χωρίζεται καὶ ἡ μακρὰ κυματιστὴ γενειάδα. Φορεῖ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν λαδοπράσινο πολύπτυχο χιτῶνα μὲ πλατειεῖς χειρίδες καὶ πλατεῖα πορφυρὴ ταινία (clavus) στὸ δεξιὸν ὄμο. Τὸ βαθυγάλαζο ἱμάτιό του εἶναι ριγμένο στὴν πλάτη, τὸν ἀριστερὸν ὄμο καὶ σκεπάζει τοὺς μηρούς. Μὲ τὴν πλατεῖα κίνηση τῶν χειρῶν Του τὸ ἱμάτιο ἀνυψεῖ στὸ στήθος καὶ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸν ὄμο καὶ μέρος τοῦ στήθους. Πρασινόχρυσοι τόνοι διασποῦν τὴ μονοτονία τοῦ μπλὲ καὶ κιτρινόχρυσοι τοῦ λαδοπράσινου. Ὁ Πατέρας ὑψώνει μὲ τὰ δύο Του χέρια τὸ Σταυρό, ποῦ ἔχει ἀνάμεσα στὰ ἀνοικτὰ Του σκέλη καὶ μπροστὰ στὸ στήθος καὶ στὸν ὁποῖο εἶναι προσηλωμένος ὁ Χριστὸς νεκρὸς μὲ τὸ κεφάλι πεσμένο στὸ δεξιὸν ὄμο (εἰκ. 2). Ὁ Πατέρας ἔχει εἰκονιστεῖ σὲ πολὺ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές σὰν μοναδικὴ *Maiestas Domini*, ποῦ ἀπαίτησε καὶ κρατεῖ τώρα τὸ θυσιασμένον Ἰῶ Του, ποῦ Τοῦ προσφέρθηκε ἐκούσια θυσία. Ὁ Χριστὸς εἶναι ἱστορημένος σὲ πολὺ μικρότερη κλίμακα μὲ τὸ κεφάλι γερμένο πάνω στὸν ὄμο, σὲ ἐνδειχτὴ ὑποταγῆς στὸν Πατέρα. Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζεται κάθετο καὶ παράλληλο πρὸς τὴν κάθετη κεραία τοῦ Σταυροῦ καί, ὅπως ὁ ἀριστερὸς γλουτὸς καὶ μηρὸς κλίνουν πρὸς τὰ

4. D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz* (Μόναχο 1959), π. XXXIV.



*Εικ. 2. Παναγία στὰ Ρούστικα: Θρόνος τῆς Χάριτος,  
λεπτ. εικ. 1. Τὸ κέντρο τῆς παράστασης.*

δεξιά καὶ τὸ ἀριστερὸ γόνατο καὶ ἡ κνήμη περνοῦν πάνω ἀπὸ τὴ δεξιά, ὁ Χριστὸς φαίνεται νὰ εἶχε εἰκονιστεῖ προσηλωμένος στὸ Σταυρὸ μὲ τρία καρφιά. Ἡ εἰκονογραφία αὐτὴ τοῦ Ἐσταυρωμένου, ἔστω κι ἂν τὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ δὲν σώζεται, εἶναι πολὺ πιθανὴ καὶ μοναδικὴ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ στὸ βυζαντινὸ κόσμο, ἂν καὶ εἶναι πάρα πολὺ συνηθισμένη στὴ Δύση. Μιὰ μόνο φορὰ ἀπὸ βυζαντινὸ ἔργο εἶναι γνωστὸ τὸ μοτίβο ἀπὸ μιὰ ἐμφιαλωμένη ἀνάγλυφὴ κεραμικῆ εἰκόνα, ποὺ κοσμοῦσε ἐξωτερικὰ τὸν Ἅγιο Βασίλειο στὴν Ἄρτα, σήμερὰ ἀποτοιχισμένη. Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Ἰωάννη καὶ τῆς Παναγίας καὶ τὸ πρόσωπό τῆς στὸ ἔργο αὐτὸ τῆς Ἄρτας θυμίζουσι ἔντονα δυτικὰ πρότυπα<sup>5</sup>. Ὁ Χριστὸς ἐπίσης εἶναι προσηλωμένος στὸ Σταυρὸ μὲ τρία

5. G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile (Paris 1916) σ. 416 γιὰ τὴ Σταύρωση τῆς ἐμφιαλωμένης πῆλινης ἀνάγλυφης εἰκόνας τῆς Ἄρτας. Ἀπεικόνιση: Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη (Κατάλογος Ἐκθέσεως γιὰ τὴν ἀνακήρυξη τῆς Ἀθήνας ὡς πολιτιστικῆς πρωτεύουσας τῆς Εὐρώπης, 1985), ἀρ. 303 καὶ σ. 416, ὅπου καὶ σύντομη περιγραφή καὶ ἡ μέχρι σήμερὰ βιβλιογραφία. Τὸ θέμα τοῦ Σταυρωμένου μὲ τρία καρφιά εἶναι δυτικὸ (βλ. σημ. μου 7, ὅπου ἡ κύρια βιβλιογραφία). Στὸ Βυζαντ. Κόσμο ξέρομε τὸ θέμα ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ τοῦ 13ου αἰ. (Γ. καὶ Μ. Σωτηροπούλου, Εἰκόνες τοῦ Σινᾶ — Ἀθήνα 1956/58 — εἰκ. 194) καὶ δύο μικρογραφίες ἀπὸ τὴν Ἀρμενία τοῦ 1378 καὶ 1401 ἀντίστοιχα (Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaram Collections [Yerevan] - Leningrad 1984 - εἰκ. 26 καὶ 160). Ἡ εἰκόνα τῆς Ἄρτας σχετίζεται μὲ δυτικὰ πρότυπα, ἰταλικὰ, καὶ ἐργαστήρια Ἰσως, ὅμως ἡ δομὴ τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἰκονίζεται κάθετο καὶ παράλληλο πρὸς τὸ Σταυρὸ, ἀρκετὰ λεπτὸ καὶ ἀποστεωμένο, μὲ τὰ πόδια σφικτὰ κολλημένα καὶ κάθετα, σχετίζεται μὲ πρότυπα πέρα τῶν Ἄλπεων (βλ. π.χ. L' Europe Gothique XIIe-XIIIe siècles - Κατάλογος 12ῆς ἐκθέσεως τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Παρίσι 1968, π. 14 (ἀρ. 61) καὶ 122 (ἀρ. 422) καὶ M. Aubert, Le Gothique à son apogée (Paris 1964), εἰκ. σ. 165, παρὰ τὴ διαφορὰ στὸ Σταυρὸ καὶ τὴ θέση τῆς κεφαλῆς). Οἱ Ἰταλοὶ, ἐνῶ στὴν ἀρχὴ διστάζουσι ἀνάμεσα στὸ ποῖο πόδι, τὸ δεξιὸ ἢ τὸ ἀριστερὸ, θὰ τοποθετηθεῖ πάνω στὸ ἄλλο, τὴν κάθετη τοποθέτηση τοῦ σώματος ἢ τὸ δίπλωμα στὰ γόνατα, τὸ κρέμασμα τοῦ σώματος δεξιά ἢ ἀριστερὰ τῆς κάθετης κεραίας τοῦ Σταυροῦ καὶ τὴν ἔντονη ἢ ὄχι συστροφή του (G. Millet, Recherches, εἰκ. 437 - 440 καὶ 470 - 471 καὶ E. Carli, Les Primitifs sur bois - Paris 1964 - εἰκ. σ. 7, κάτω δεξιά, καὶ πλν. I καὶ VIII) καὶ θὰ συνυπάρχει καὶ ὁ τύπος μὲ τέσσερα καρφιά, τελικὰ θὰ υἱοθετήσουν ἕναν τύπο Σταυρωμένου μὲ τὸ σῶμα ἀποδιδόμενον μὲ γωνίες σὲ σχῆμα ἀνάποδου κόπα, τοῦ ἑλληνικοῦ συμβόλου τοῦ ἀριθμοῦ ἐνενηντα, καὶ ἐλαφρὰ γεμμένο λοξὰ πρὸς τὰ δεξιά. Τὸν τύπο, ὅσο ξέρω, θὰ χρησιμοποιήσῃ πρῶτος ὁ Τζιοβάννι Πιζάνο στὸν ἀμβωνά του στὸν καθεδρικὸ τῆς Πίζας, ὁ ὁποῖος κατασκευάστηκε μετὰξὺ 1303 καὶ 1310 (βλ. Histoire de l' art, la grande aventure des trésors du monde (Grange Batelière - Paris 1974), τ. 5, εἰκ. σ. 10. Στὴ σ. 11 ὀλόκληρος ὁ ἀμβωνά. Πρβλ. καὶ εἰκ. σ. 2 στὸν ἀμβωνά τοῦ 1260 τοῦ Νικολὸ Πιζάνο, τῆ Σταύρωση) καὶ στὴ συνέχεια ὁ Τζιόττο καὶ ὁ Ντούτσιο (Histoire de l' art, ἐνθ' ἄν. εἰκ. σ. 26), τὴ Σταύρωση στὸ Σκροβένι, καὶ M. Heubel, La Peinture Gothique I (Lausanne 1965) τ. 7 τῆς Γεν. Ἱστορίας τῆς ζωγραφικῆς, εἰκ. σ. 68 μιὰ ἀκόμη Σταύρωση τοῦ Τζιόττο σὲ εἰκόνα. βλ. τὴ Σταύρωση ἀπὸ τὴ Maestà τοῦ Ντούτσιο: E. Carli, Les grandes Maîtres toscanes du XIVe siècle (Paris 1963, εἰκ. σ. 52), ἀλλὰ καὶ οἱ ἄλλοι ἰτα-

καρφιά και ή δεξιά κνήμη περνᾶ πάνω από την άριστερή, όπως συνηθίζεται στην τέχνη τῆς Δύσης<sup>6</sup>, χωρίς όμως νά αποκλείεται και τὸ αντίθετο<sup>7</sup>. Ὁ κορμὸς όμως τοῦ Χριστοῦ και τὸ ὕφος γενικά στην παράσταση αὐτῆ τῆς "Αρτας, ἀν και σχετίζεται με πέρα τῶν "Αλπεων πρότυπα, γίνεται προσπάθεια νά εἶναι πιὸ κοντὰ στὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Ὁπωσδήποτε ή εἰκονογραφία τοῦ Ἰωάννη και τῆς Παναγίας σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ἀπὸ τὴν "Αρτα ἀκολουθεῖ ἀπὸ πολὺ κοντὰ και ἐπηρεάζεται ἀπὸ ρεαλιστικὰ και ἐξπρεσιονιστικὰ πρότυπα τῆς πρώιμης γοθθικῆς τέχνης, πὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἔντονο ἀντικλασικὸ πνεῦμα, ὅπως τὸ βλέπομε σὲ μιὰ σειρά ἔργων μετὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰ., ὅπου τὰ πρόσωπα ἀποδίδονται λαϊκότερα με χειρονομίες και στάσεις ἐντελῶς καθημερινές, πρᾶγμα πὺ προσδίδει σ' αὐτὰ δραματικότητα και πάθος, ὅπως π.χ. εἶναι τὰ γλυπτὰ τοῦ λεγομένου «Δασκάλου τοῦ Νάουμπουργκ»<sup>7α</sup>. "Οτι ὁ Χριστὸς στην Ἁγία

λοὶ ζωγράφοι (βλ. πρόχειρα παραδείγματα: La Pittura Riminese del Trecento, στή σειρά «Οἱ μεγάλοι ζωγράφοι», στὰ ἰταλικὰ, ἀρ. τ. 228, εἰκ. 1 και π. ἔγχρ. I, V, VI, IX και La Pittura dell' Italia settentrionale nell' età Gotica, ἴδια σειρά ἀρ. τεύχ. 253, εἰκ. 2, 4, 17, ἄνω, και ἀσπρ. 4). Μάλιστα, ὅπως ἀνοίγουν οἱ μηροί, τὰ γόνατα και οἱ κνήμες και μόνο τὸ ἄκρο τοῦ ἔνδς πέλματος πατεῖ με τὰ δάκτυλα σχεδὸν πάνω στὸ ἄλλο και καρφώνονται με ἕνα καρφί, ὅπως τελικὰ ἀπὸ τῖς ἀρχές τοῦ 14ου αἰ. διαμορφώνεται ὁ γοθθικός τύπος τῆς Σταύρωσης στην Ἰταλία, ὁ πὺ συνηθισμένος, ἀλλὰ και ἐκτὸς τῆς Ἰταλίας, φτίνειται οἱ δυτικοὶ ζωγράφοι ὅτι ὀδηγοῦνται σὲ νέους δρόμους (τὰ παραδείγματα στῖς ἀναφορές μου τῖς βιβλιογραφικῆς σ' αὐτὴν τὴ σημείωση). Ἡ στάση τῶρα τῆς Παναγίας και τοῦ Ἰωάννη στην εἰκόνα τῆς "Αρτας, ἀν και τὴν ξαναβρίσκομε στην ἀρμενικὴ μικρογραφία τοῦ 1401 και λιγώτερο στην Παναγία μιᾶς ἄλλης μικρογραφίας με τὴ Σταύρωση, ἀρμενικῆς ἐπίσης τοῦ 1268, ή ὁποία ἀντιγράφει πιστὰ ἕνα δυτικὸ πρότυπο (Armenian miniatures, ἔνθ' ἀν. εἰκ. 160 και 102), εἶναι πολὺ σπάνια, ὅσο ξέρω, σὲ δυτικὰ ἔργα (βλ. Σταύρωση σὲ τοιχογραφία τοῦ λεγομένου Ζωγράφου τοῦ San Pietro in Sylvis, στὸ Bagnacavallo, Pieve, Ἰταλία. Ἁπεικόνιση: La pittura riminese, ἔνθ' ἀν. π. V). Και τὰ πρόσωπα, κυρίως τῆς Παναγίας, λιγώτερο τοῦ Ἰωάννη, στην εἰκ. τῆς "Αρτας φυσιογνωμικὰ συνδέονται με πρότυπα πέρα ἀπὸ τῖς "Αλπεῖς, παρὰ τὸ ὅτι ὁ τεχνίτης τῆς "Αρτας τὰ ἐκλαϊκεύει σημαντικὰ (βλ. A. M a l r e a u x, La métamorphose des dieux - Paris 1957 -, εἰκ. σ. 221, 239, 242, 302, παρατηρήσεις στὸ κείμενό μου σ. 718, 720 και σὺμ. 7α-β). Ἀντίθετα ὁ κρητικὸς ἀγιογράφος στην Παναγία τῶν Ρουστικῶν, ὅταν ζωγραφίζει τὸ σῶμα τοῦ Σταυρωμένου στην παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἐνῶ πιθάνωτατα χρησιμοποιεῖ πρότυπα πέρα τῶν "Αλπεων (πρβλ. εἰκ. 2 και 5 και 6 σὲ τούτῃ τὴν ἐργασία), τὰ προσαρμόζει στὰ πρότυπα και στην τεχνικὴ τῶν συγχρόνων και λίγο παλαιότερων του κρητικῶν ἀγιογράφων μετὰ τὸ 1350 και μιᾶς ἐξαπατᾶ γιὰ μιὰ στιγμὴ. Μόνον ή μελέτη τῆς δομῆς και τοῦ σχήματος τοῦ σώματος τοῦ Σταυρωμένου και ή ἐλαφρὰ στροφή του πρὸς τὰ δεξιά και ή ὀσση τῶν ποδιῶν βάζουν τὰ πρᾶγματα σὴ θέση των.

6. G. M i l l e t, Recherches, σ. 312 κ.έ.

7. G. M i l l e t, Recherches, εἰκ. 437 - 440 και 470, 471. Γιὰ τὸ θέμα και τῖς πηγές του βλ. G. C a m e s, Recherches sur les origines du Crucifix à trois clous, στὰ Cahiers Archéologiques (στὸ ἐξῆς C. A.), τ. XIII (1966), σ. 185 - 201 και εἰκ. 2 - 6 τὰ παλαιότερα παραδείγματα.

7α. P. K i d s o n, Ὁ Μεσαιωνικὸς Κόσμος (Παγκόσμια Ἱστορία τῆς Τέχνης,



*Εἰκ. 3. Παναγία στὰ Ρούστικα: Ἡ Σταύρωση.*



Τριάδα στα Ρούστικα εικονιζόταν προσηλωμένος με τρία καρφιά στο Σταυρό δείχνει και η διαφορά στην εικονογραφία Του, ἐδῶ και στή Σταύρωση (εἰκ. 3), ἀλλὰ και τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ στήν Ἀποκαθήλωση, ὅπως εἰκονίστηκαν στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ βορείου μισοῦ τῆς καμάρας τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὸ δεῦτερο βέβαια ἅγιογράφο, ὁ ὁποῖος ἐργάζεται πιθανώτατα σ' αὐτήν. Ὁ Χριστὸς στή Σταύρωση εἰκονίζεται με τὸν κορμὸ παράλληλο στήν κάθετη κεραία τοῦ Σταυροῦ, τὸ βάρος ὅμως τοῦ νεκροῦ σώματος πιέζει με δύναμη τοὺς μηρούς, ποὺ μετακινοῦνται πρὸς τὰ δεξιὰ και ἀναγκάζουν τὰ γόνατα νὰ διπλώσουν ἔτσι, ὥστε ὁ Χριστὸς νὰ φαίνεται ὅτι θέλει νὰ καθίσει. Οἱ κνήμες στή συνέχεια βρίσκουν πάλι τὴν κάθετη θέση των και τὰ πέλματα καρφώνονται με δύο καρφιά στήν ὀριζόντια κάτω σανίδα τοῦ Σταυροῦ, ὅπου πατεῖ ὁ Χριστὸς. Ὁ ἅγιογράφος τῶν Ρουστίκων χρησιμοποιεῖ στή Σταύρωση μιὰ εἰκονογραφία γνωστὴ στήν Κρήτη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 14οῦ αἰ., εἶναι πολὺ συνηθισμένη στὸ ἔργο τοῦ Ἰωάννη τοῦ Παγωμένου και τῶν μαθητῶν του, οἱ ὁποῖοι φέρνουν τὸ μοτίβο στὶς ἀκραῖες συνέπειές του. Ἄν και σ' αὐτὸ ἀκολουθοῦν ἄλλους κρητικὸς ἅγιογράφους τοῦ τέλους τοῦ 13οῦ και τῶν ἀρχῶν τοῦ 14οῦ αἰ.<sup>7β</sup>, ποὺ ἴσως βέβαια νὰ ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ δυτικὰ πρότυπα και νὰ ἐρμήνευσαν ἔτσι τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὅμως, ὅπως τὸ σῶμα ἀποδίδεται με τολμηρότατες και μοναδικές στήν τέχνη αὐτῆς τῆς ἐποχῆς παραμορφώσεις τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, ἄγνωστες, σὲ μένα τοῦλάχιστον, ἀπὸ ἔργα ἐκτὸς Κρήτης, κάνουν αὐτὲς τὶς παραστάσεις τοῦ Παγωμένου και τῶν μαθητῶν του μοναδικές, ἐντελῶς πρωτότυπες, και τὶς παραστάσεις τῆς Σταύρωσης μονα-

ἐκδοση Φυτράκης - Ἀθήνα 1967), τ. 7, εἰκ. ἔγχρ. 72 και 73 και εἰκ. ἀσπρόμ. 96, 98, γιὰ τὰ πρόσωπα και τὶς χειρονομίες, και 76 γιὰ τὴν πτυχολογία τῆς εἰκόνας τῆς Ἄρτας.

7β. Ἐνα παράδειγμα τῆς Σχολῆς Παγωμένου, ἀπὸ πολὺ περισσότερο (μέσα τοῦ 14οῦ αἰ.): Κ. Λ α σ σ ι θ ι ω τ ἄ κ η ς, Δύο ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανίων, στὸ Δελτ. τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας (στὸ ἐξ. Δ.Χ.Α.Ε.), περ. Δ', τ. Β', π. Θ, 1 και τὸ παλαιότερο πικράδειγμα: Σ. Ν. Μ α δ ε ρ ἄ κ η ς, Βυζαντ. Μνημεῖα τοῦ Νομοῦ Χανίων: Ὁ Ἅγιος Δημήτριος στὸ Λειβαδῆ Σελίνου και οἱ τοιχογραφίες του, στὰ ΧΑΝΙΑ 1987, (ἐτήσια ἐκδοση τοῦ Δήμου Χανίων), εἰκ. 8 και 9 και σ. 78-80. Οἱ διαφορές, ποὺ διακρίνουν και διαφοροποιοῦν τὶς κρητικὲς παραστάσεις αὐτὲς τῆς Σταύρωσης ἀπὸ τὶς ἀντιστοιχίες των δυτικῆς, εἶναι σημαντικὲς και φανερὲς στήν πρώτη σύγκριση. Οἱ κρητικοὶ ἅγιογράφοι ἀσφαλῶς ἐπηρεάζονται, ὅπως εἶναι φυσικὸ σὲ μιὰ ἐποχή, ποὺ ὁ μισὸς ἴσως πληθυσμὸς τῆς Κρήτης εἶναι Ἴταλοι, ἀπὸ δυτικὰ ἔργα, ὅμως τ' ἀνασυνθέτουν ἔτσι και τὰ προσαρμόζουν στὶς δικές των αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις και εἰκονογραφικὲς παραδόσεις, ὥστε νὰ μὴ θυμίζουσαν σχεδὸν καθόλου τὰ πρότυπά των, ὅπως μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε ἀμέσως ἀπὸ τὴ σύγκριση με σύγχρονα ἢ παλαιότερα ἔργα, ἀνάλογα με αὐτὰ ποὺ ἦταν δυνατὸν νὰ κυκλοφοροῦν και στήν Κρήτη: Βλ. τοὺς δυτικὸς τύπους π.χ. L' Europe Gothique, XIIe - XIVe siècles, 30<sup>ο</sup> ἄν. πίν. 14, 36, 43, 72, 79, 89, 91, 116, 122, 132, 138 και P. K i d s o n, 30<sup>ο</sup> ἄν. πίν. ἔγχρ. 74, 75, 80 και ἀσπρ. 98, 102, 103, γιὰ νὰ μὴ ἀναφέρω τὸν Τζιόττο και τοὺς ἄλλους Ἴταλοὺς καλλιτέχνες, στοὺς ὁποίους συνήθως ἀναφερόμαστε, ἀπλοποιώντας πολλὲς φορὲς τὰ πράγματα (Γι' αὐτοὺς βλ. παρατηρήσεις μου στή σημ. 5 παραπάνω).



δικές ἀπεικονίσεις τοῦ πάθους. Τέτοιες τολμηρές ἀπεικονίσεις τοῦ Σταυρωμένου δὲν γνωρίζομε ἀπὸ κανένα ἀπολύτως δυτικὸ ἔργο<sup>8</sup>. Καὶ τὸ μοτίβο βέβαια αὐτὸ τῆς Σταύρωσης θεωρεῖται ὅτι κατάγεται ἀπὸ ἀνατολικά πρότυπα, ἀφοῦ τὸ συναντοῦμε μὲ μικρὲς διαφορὲς στὴ Συρία, Ἀρμενία, Γεωργία καὶ Ρωσία<sup>9</sup>. Ἀπὸ τὴ σύγκριση τοῦ Σταυρωμένου στὶς παραστάσεις τῆς Σταύρωσης καὶ τῆς Ἁγίας Τριάδας στὰ Ρούστικα (εἰκ. 2 καὶ 4), φαίνεται ὅτι ὁ Χριστὸς εἰκονίζοταν προσηλωμένος στὸ Σταυρὸ μὲ τρία καρφιά, ἐκτὸς ἂν ὁ ἀγιογράφος ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα ἐνὸς ἄλλου ἀγιογράφου, παλαιότερου του μερικὰ χρόνια, ὁ ὁποῖος εἰκονίζει τὸ ἴδιο τὸ Χριστό, ὅμως τὰ πόδια του εἶναι προσηλωμένα μὲ τέσσερα καρφιά. Ὁ ἀγιογράφος αὐτὸς ἐπέλεσε τὶς τοιχογραφίες τοῦ πρώτου στρώματος στὴν ἐκκλησίαι τῆς Παναγίας τῆς Μεσοχωρίτισσας στὶς Μάλες Ἱεράπετρας, στὸ β' μισὸ τοῦ 14ου αἰ. καί, ἂν καὶ ἐπηρεάζεται ἐντονα ἀπὸ ἓνα δυτικὸ πρότυπο, ὅμως, δὲν εἰκονίζει τὸ Χριστὸ προσηλωμένο μὲ τρία καρφιά, εἰκονογραφία ποὺ συναντοῦμε πρώτη φορά σὲ κρητικὸ μνημεῖο στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰ. καὶ θ' ἀκολουθήσουν ὅλοι σχεδὸν οἱ ὀρθόδοξοι ἀγιογράφοι μετὰ τὰ μέσα τοῦ ἴδιου αἰῶνα<sup>10</sup>. Ἐνα λευκὸ τέλος

8. Γιὰ ἄλλα δυτικὰ παραδείγματα: G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst* (Gütersloch 1968), τ. 2, εἰκ. 503 καὶ 508. E. Cattaneo - E. Bacceschi, *L'opera completa di Duccio* (Μιλάνο 1972), π. LIII καὶ ἔργα ἀριθμ. 127, 144, 147.

9. G. Millet, *Recherches*, σ. 413 - 414 καὶ στὰ ἐπόμενα καὶ εἰκ. 431, 432, 441, 442, 459, 471 καὶ Μ. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, στὰ ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, τ. Στ' (1952), σ. 83-84 καὶ π. Γ<sup>2</sup>.

10. Βλ. Θ. Προβατάκη, «Παναγία ἡ Μεσοχωρίτισσα», ἕνας παλαιολόγιος ναὸς στὶς Μάλες Λασιθίου, *ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΣ ΘΕΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ*, τιμητικὸ ἀφιέρωμα στὸν Κ. Καλοκύρη (Θεσσαλονίκη 1985), εἰκ. 17 καὶ 18, λεπτ.). Πολλὲς λεπτομέρειες τοῦ Σταυρωμένου αὐτοῦ εἶναι ἀναμφίβολα δυτικὲς, ἀσφαλῶς ὅμως τὶς παίρνει ἀπὸ ἄλλο παλαιότερο κρητικὸ μνημεῖο ἢ καὶ σύγχρονό του. Τὸ πρῶτο γνωστὸ σὲ μὲνα ἀναμφίβολα κρητικὸ παράδειγμα τοῦ Σταυρωμένου μὲ τρία καρφιά εἶναι ἡ Σταύρωση τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου στὶς Βουκολιὲς Κισάμου, ποὺ ἀνήκει στὸν ἓνα ἀπὸ τοὺς δύο πιθανώτατα ἀγιογράφους, ποὺ ἐργάζονται στὴν ἐκκλησία. Ἡ μὲν ομάδα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς φαίνεται σὰν τέταρτο ἔργο τοῦ ἀγιογράφου τοῦ Μιχαὴλ Ἀρχαγγέλου στὸν Πρινὲ Σελίνου, ποὺ ἐργάζεται στὰ 1410, σύμφωνα μὲ τὴ χρονολογημένη ἐπιγραφή τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σελίνου, ἄρα καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Κων/νου μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν γύρω σ' αὐτὴ τὴ χρονολογία. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Ἁγίου Κων/νου, στὸ δυτικὸ τοῖχο, σώζει σήμερα μόνον δύο γράμματα τῆς χρονολογίας τῆς καὶ δὲν ξέρομε ἂν ὁ Γκερόλα εἶδε ἢ συμπεράνε τὸ τρίτο καὶ δίδει τὴ χρονολογία μεταξὺ τοῦ 1452 καὶ 1462. Ἡ χρονολογία αὐτὴ βέβαια ἀναφέρεται στὸ δεῦτερον ἀγιογράφο. Ἐπίσης ὁ Γκερόλα τοποθετεῖ τὴν ἐκκλησία στὸ Νέμπρος καὶ ὄχι στὶς Βουκολιὲς (G e r o l a, *Monumenti*, τ. IV, σ. 415, ἀρ. ἐπιγρ. 10 καὶ Τοπογρ. Κατάλογος, ἀρ. 32). Γιὰ τὸν Μιχαὴλ Ἀρχάγγελο στὸν Πρινὲ: *Monumenti*, τ. IV, σ. 468 καὶ Τοπογραφ. Κατάλογος, ἀρ. 182. Ἐπίσης: Κ. Λασιθιωτάκης, Ἐκκλησίες



*Εικ. 4. Παναγία στὰ Ρούστικα: Θρόνος τῆς Χάριτος,  
λεπτ. τῆς εἰκ. 1. Ὁ ἀριστερός Ἄγγελος, διάκονος.*

διαφανές ὕφασμα καλύπτει τοὺς γλουτοὺς καὶ τοὺς μηροὺς τοῦ Χριστοῦ τόσο στὴν παράσταση τῆς Ἀγίας Τριάδας, ὅσο καὶ στὴ Σταύρωση στὴν ἐκκλησία τῶν Ρουστίκων<sup>11</sup>. Ὁ Σταυρὸς ἔχει σχεδιαστεῖ μὲ ἐλεύθερη ρεαλιστικὴ διάθεση, ὅπως δείχνει ἡ προσπάθεια τοῦ ἁγιογράφου ν' ἀποδώσει τὰ νερά καὶ τὴν ὑφή τοῦ ξύλου, πρᾶγμα συνηθισμένο στὴν Κρήτη μετὰ τὸ 1350. Οἱ ἄκρες τῆς ὀριζόντιας κεραίας τοῦ Σταυροῦ ἔχουν κοπεῖ λοξὰ σὲ ὀρθογώνιο τρίγωνο, ὅπως σὲ ὀρισμένα δυτικὰ παραδείγματα (εἰκ. 1 καὶ 4).

Ἀνάμεσα στὰ γένια τοῦ Πατέρα καὶ τὴν κεφαλὴ τοῦ Υἱοῦ πετᾶ ἡ περιστερὰ τοῦ Ἀγίου Πνεύματος μὲ κατεύθυνση πρὸς τὸ Χριστό. Ἡ οὐρά τῆς ἀκουμπᾶ ἀκόμη στὰ χεῖλη τοῦ Πατέρα, σαφῆς ἀσφαλῶς ἀναφορὰ στὴν ἐκπόρευση τοῦ Ἀγίου Πνεύματος ἀπὸ τὸν Πατέρα μόνο.

Τὸ θρόνο τῆς Ἀγίας Τριάδας δορυφοροῦν δύο ἄγγελοι, οἱ ὁποῖοι ἔχουν εἰκονιστεῖ πίσω ἀπὸ τὸ θρόνον ἐλαφρὰ διαγώνια, ὥστε νὰ ἀποτελοῦν τοὺς διαγωνίους ἄξονες τῆς σύνθεσης. Ἡ εἰκονογραφία τῶν ἀγγέλων καὶ ἡ θέση των εἶναι πολὺ παλιὰ στὴ βυζαντινὴ τέχνη καὶ φέρει στὸ νοῦ τοὺς δορυφόρους π.χ. τοῦ Πιλάτου στὴ μικρογραφία τῆς Κρίσης τοῦ Πιλάτου στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ροσσάνο, τὶς προσωποποιήσεις τῆς Μεγαλοψυχίας καὶ Φρόνησης δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Τζουλιάνας Ἀνίκια στὴ μικρογραφία τοῦ Διοσκουρίδη τῆς Βιέννης, τοὺς Ἀποστ. Πέτρο καὶ Παῦλο, ποὺ δορυφοροῦν τὸ Χριστὸ στὸ δίπτυχο, τὸ λεγόμενο τοῦ Ἀγίου Luricin στὸ Παρίσι, τὶς μορφές δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ ὑπάτου Magnus στὸ ἐλεφαντοστὸ τοῦ Παρισιοῦ<sup>12</sup>, ἢ τοὺς ἀγγέλους δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς Παναγίας στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ<sup>13</sup>. Στὴν ἴδια παράδοση ἀνήκει καὶ ἡ μορφή, προσωποποίηση μιᾶς ἀρετῆς, πίσω ἀπὸ τὸ θρόνο τοῦ Ἀπόκαυτου, ποὺ ἀνάφερα παραπάνω.

Ὀλόκληρη ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται μπροστὰ σὲ τεῖχος μὲ τέσσερις πύργους. Τὸ τεῖχος κατάγεται ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία τῆς Σταύρωσης καὶ συμβολίζει τὴν Ἱερουσαλήμ. Ἡ Ἀγία Τριάδα ἀποτελεῖ μιὰ θεοφάνεια, ποὺ ἐντοπίζεται στὸ χῶρο τοῦ μαρτυρίου τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ παρουσία τοῦ τεῖχους κατάγεται ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴ Χριστολογία τῆς πρὸς Ἑβραίους Ἐπιστολῆς τοῦ Παύλου (κεφ. ΙΓ' 10-14). Δὲν ξέρομε τί εἰκονιζόταν στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα,

τῆς Δυτ. Κρήτης, στὰ ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, τ. ΚΒ', σ. 360-362 καὶ εἰκ. 333-338. Γιὰ τὰ μετὰ τὸ 1450 κρητικὰ παραδείγματα: Μ. Χ α τ ζ η δ α κ η ς, Εἰκόνες τῆς Πάτμου (Ἀθήνα 1977), εἰκ. 42 στὸ δεξιὸ φύλλο καὶ τοῦ Ἰδίου: Etudes sur la peinture Post-byzantine (Variorum Reprints - London 1976), π. 1, 16, μιὰ Σταύρωση τοῦ Λαμπάρδου, IV, Η' μιὰ τοῦ Ἀ. Ρίτζου, ΚΑ, 1, μιὰ τοῦ Πάβια.

11. Γ. κ α ι Μ. Σ ω τ η ρ ι ο υ, Εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, εἰκ. 64, 77, κάτω, καὶ 89. Ἐπίσης G. Schiller, ἔνθ' ἄν., τ. 2, εἰκ. 510, 514, 511, 512, 528.

12. A. G r a b a r, L' âge d' or de Justinien (Παρίσι 1966), εἰκ. 232, ἔνω, 214, 338, 339, 326. Πρβλ. καὶ εἰκ. 320 καὶ D. T. R i c e, ἔνθ' ἄν., εἰκ. 22 καὶ 23.

13. Γ. κ α ι Μ. Σ ω τ η ρ ι ο υ, ἔνθ' ἄν. εἰκ. 4 καὶ 6 (λεπτ.).

γιατί ή καταστροφή είναι ολοκληρωτική (είκ. 1). Τò πιθανώτερο είναι ότι είχαμε μιὰ δυναμική και ήχι στατική παράσταση, ήπως συμβαίνει στη Δύση, ήπου τὰ τρία στοιχειὰ τής σύνθεσης είναι συνήθως χαλαρά συνδεδεμένα, αντίθετα με τήν κλειστή και αύστηρή, σ' ένα σφικτό σύμπλεγμα δοσμένη σύνθεση τής Κρήτης (είκ. 9,13,5,6,8). Είχαμε δηλ. στὰ Ρούστικα πιθανώς μιὰ μετέωρη παράσταση, που έχει συλληφθεῖ σάν μιὰ ξαφνική ἐπιφάνεια τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ. Τήν ἐντύπωση ἐπιτείνει και τò γεγονός ότι ὁ Πατέρας κρατεῖ και ἀνασηκώνει, σάν νὰ παρουσιάζει σέ μᾶς, τò Σταυρὸ και τò Σταυρωμένο.

Οἱ ἐπιγραφές, που ταυτίζουν τήν παράσταση δὲν σώθηκαν ἀκέραϊες. Μόνο ή λέξη «ΔΕΙΠΝΑ» διαβάζεται ἀριστερά τής κεφαλῆς τοῦ Πατέρα ἀκέραια. Πάνω ἀπὸ τὸ φεγγίο Του δὲ τὰ δύο γράμματα πρέπει νὰ είναι βραχυγραφία τῶν λέξεων Ἰησοῦς ή Χριστός (IC XP). Κατὰ τήν γνώμη μου ή ἐπιγραφή κατάγεται, έχει σχέση και ἀποτελεῖ παράφραση ὀρισμένων λέξεων ἀπὸ τήν Α' πρὸς Κορινθίους Ἐπιστολή τοῦ Παύλου (κεφ. ΙΑ', 20), ήπου γίνεται λόγος για τὸ Κυριακὸ Δεῖπνο· «...συνερχομένων οὖν ὑμῶν ἐπὶ τὸ αὐτὸ οὐκ ἔστι ΚΥΡΙΑΚΟΝ ΔΕΙΠΝΟΝ φαγεῖν». Στὸ κεφάλαιο αὐτὸ τής ἐπιστολῆς τοῦ Παύλου, ήπως ξέρομε, γίνεται λόγος για τήν παράδοση τοῦ μυστηρίου τής Θείας Εὐχαριστίας στοὺς Ἀποστόλους, τή σημασία τοῦ μυστηρίου και τή διαφορά του ἀπὸ τίς ἀγάπες στοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους. Ἡ ἐπιγραφή λοιπὸν τής Ἁγίας Τριάδας τῶν Ρουστίκων μπορεῖ νὰ ἦταν ή νὰ συμπληρωθεῖ «ΤΑ ΧΡ (ή IC) ΔΕΙΠΝΑ».

Τὸ βάθος τοῦ πίνακα είναι τὸ σκοτεινὸ μπλὲ τοῦ οὐρανοῦ τής βαθειᾶς αὐγῆς.

## Β'. Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ-ΘΡΟΝΟΣ ΤΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΛΛΑ ΤΡΙΑΔΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΤΗ ΔΥΣΗ.

Ἡ παράσταση τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος, ὅπως τὴ συναντήσαμε στὰ Ρούστικα, εἶναι γνωστὴ στὴν τέχνη τῆς Δύσης ὕστερα ἀπὸ τὸν 11ον αἰ. μὲ τὸ λατινικὸ τίτλο «Sedes Gratiae» ἢ τὸ γερμανικὸ «Gnadenstuhl. Μὲ τὸν ἴδιο τίτλο εἶναι γνωστὲς καὶ ἄλλες παραστάσεις τῆς Ἀγίας Τριάδας, γιὰ τίς ὁποῖες μιλοῦ στὰ ἐπόμενα. Ὁ τίτλος τῆς παράστασης εἶναι μετὰφραση τῆς φράσης τοῦ Παύλου «...προσερχώμεθα οὖν μετὰ παρρησίας τῷ θρόνῳ τῆς Χάριτος, ἵνα λάβωμεν ἔλεον καὶ χάριν εὐρωμεν εἰς εὐκαιρον βοήθειαν» (Ἐβρ. Δ' 16) καὶ μὲ τὸν ὄρο ἐννοεῖται ὁ Σταυρὸς τοῦ Χριστοῦ.

Προδρομικὴ παράσταση τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος θεωρεῖται ἓνα χαρακτηριστὸ στὸ πίσω μέρος τοῦ Σταυροῦ τοῦ Λεοθαρίου (ἸΑαγεν, περ. 980). Στὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ βλέπομε τὸ Χριστὸ νεκρὸ πάνω στὸ Σταυρὸ καὶ προσηλωμένο μὲ τέσσερα καρφιά. Στὸν οὐρανὸ ἱστορεῖται ἡ Χεὶρ τοῦ Θεοῦ μὲ στεφάνι, μέσα στὸ ὁποῖο εἰκονίζεται ἡ Περιστέρα, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος τοῦ Σταυροῦ ἐλίσσεται φίδι. Στὴν παράσταση ὑπάρχει σύμπτωση τῆς Σταύρωσης μ' ἓνα παλαιοχριστιανικὸ θέμα τῆς Χειρὸς μὲ στεφάνι.<sup>14</sup> Ἐνα ἀκόμη προστάδιο τοῦ θέματος βρίσκομε σὲ μιὰ πλάκα ἀπὸ τὸ βωμὸ τὸ λεγόμενον τοῦ Mauritius (1160 περ., στὸ Siegburg σήμερα). Ἐδῶ ὁ Πατέρας εἰκονίζεται μὲ τὴ μορφή τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν κι ὄχι συμβολικὰ μὲ τὴ Χεῖρα, ποὺ εὐλογεῖ<sup>15</sup>. Ἡ πλάκα εἶναι χωρισμένη σὲ τρεῖς ζῶνες. Στὴν κατώτερη εἰκονίζεται ἀναστημένος ὁ Ἀδάμ ἀπὸ τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ, ποὺ τρέχει ἀπὸ τὸ Σταυρὸ, στὴ μέση ἢ Σταύρωση στὴν παραδοσιακὴ πιά εἰκονογραφία καὶ στὴν ὑψηλότερη ζώνη ὁ Πατέρας, ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὴ δεξιὰ καὶ ὑψώνει τὴν ἀριστερὴ χεῖρα σὲ χειρονομία σιωπῆς ἢ ἀπαγόρευσης, μὲ τὴν παλάμη δηλ. ἀνοικτὴ πρὸς τὸ μέρος τοῦ θεατῆ. Ἡ περιστέρα κάθετα στὸ ἄνω μέρος τῆς κάθετης κεραίας τοῦ Σταυροῦ. Ἡ ἐπιγραφή «TRINITAS», ἀνάμεσα στὴν μεσαία καὶ ἄνω ζώνη, ταυτίζει τὴν παράσταση. Στὴν πλάκα αὐτὴ ἔχομε πάλι τρία αὐτοτελεῖ θέματα· τὸν Παλαιὸ τῶν ἡμερῶν, ποὺ ἀντικατάστησε τὸ παλαιοχριστιανικὸ θέμα τῆς Χειρὸς μὲ στεφάνι, τὴ Σταύρωση καὶ τὴν ἀνάσταση τῶν νεκρῶν καὶ μόνο ἡ ἐπιγραφή Trinitas συνδυάζει τὰ θέματα μὲ τὴν Ἀγία Τριάδα. Τὴν ἴδια εἰκονογραφία τῆς πλάκας τοῦ βωμοῦ Mauritius βλέπομε σὲ μιὰ μικρογραφία τοῦ 1250 πε-

14. G. Schiller, Ikonographie, τ. 2, 395.

15. G. Schiller, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 409.



Εἰκ. 5: Βιέννη (Βιβλ. ᾽Αλμπερτίνα):  
Φύλλο Μισαλίου μετὸ Θρόνο τῆς Χάριτος.



ρίπου ἀπὸ τὴν Ἀγγλία (Ὁξφόρδη),<sup>16</sup> ὅπου ἔχει ὑποθεθεῖ ὅτι γίνεται ἀναφορὰ στὴν ἐκπόρευση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος μόνο ἀπὸ τὸν Πατέρα. Ὁ Πατέρας κρατεῖ τὴν περιστερὰ καὶ μοιάζει ἔτοιμος νὰ τὴν ἀποστείλει. Ἡ προσωποποίηση τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς Συναγωγῆς καὶ τρεῖς ἀναστημένοι νεκροὶ συμπληρώνουν τὴν παράσταση.

Πρώτη ἀπεικόνιση τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος στὴν ὁλοκληρωμένη του μορφῆ, τὸν Πατέρα δηλ. νὰ κρατεῖ τὸ σταυρωμένο Υἱό, βρισκομε στὸ μισάλιο (Βιβλίο μὲ τὴ λατινικὴ λειτουργία) τὸ λεγόμενο τοῦ Καμπραὶ (1120 περ.). Στὴ μικρογραφίαν αὐτῆ<sup>17</sup> βλέπομε σὲ ἔλλειψοειδῆ δόξα (μαντόρλα) τὸν ἔνθρονο Πατέρα μὲ σταυροφόρο φεγγίλο νὰ κρατεῖ τὸ Σταυρό, πάνω στὸν ὅποιον εἶναι ὁ Χριστὸς προσηλωμένος καὶ νεκρός. Ἡ περιστερὰ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος πετᾶ ἀνάμεσα στὶς κεφαλὲς τοῦ Πατέρα καὶ τοῦ Υἱοῦ ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Ὁ Σταυρὸς ἀκουμπᾷ στὸ κάτω περιθώριο τῆς μικρογραφίας καὶ ἡ παράσταση ὁλόκληρη ἱστορεῖ τὸ γράμμα «Τ», μὲ τὸ ὅποιο ἀρχίζει ἡ εὐχὴ τῆς Ἀναφορᾶς στὶς παλιὲς λατινικὲς λειτουργίες: *Te igitur clementissime Pater...*. Τὴν ἴδιαν εὐχὴ εἰκονογραφεῖ ἡ μικρογραφία ἐνὸς ἀποσπασμένου φύλλου μισαλίου στὴ Βιέννη (β' μισὸ τοῦ 12ου αἰ. εἰκ. 5)<sup>18</sup>. Στὴ μικρογραφία αὐτὴ ὁ Σταυρὸς εἶναι μέσα στὸ Ποτήριο, ὅπου ρέει τὸ αἷμα τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ. Ὁ Σταυρὸς ἔχει τὸ σχῆμα «Τ», τὸ «κυριακὸν σημεῖον» τοῦ Κλήμεντος, γνωστὸ σχῆμα, ποὺ βρισκομε σὲ παλαιοχριστιανικὲς ἐπιγραφὰς τάφων<sup>19</sup>. Τὸν ἴδιο τύπο ἔχει ὁ Σταυρὸς καὶ σ' ἓνα ἄλλο μισάλιο στὴ Νέα Ὑόρκη σήμερα (εἰκ. 6)<sup>20</sup>. Τὴν εἰκονογραφία τοῦ μισαλίου τοῦ Καμπραὶ βρισκομε στὰ 1228-1230 σ' ἓνα δίσκα<sup>21</sup>, σύγχρονη δὲ μὲ τὴ μικρογραφία τοῦ Καμπραὶ εἶναι μιὰ παράσταση χαραγμένη σὲ πλάκα, ποὺ κοσμοῦσε ἓνα βωμὸ καὶ προέρχεται ἀπὸ τὸ Hildensheim (1132-Λονδῖνο). Ἡ πλάκα αὐτὴ ἀποτελεῖ τὸ διάμεσα στάδιο τῆς ἐξέλιξης τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος ἀπὸ παραστάσεις τοῦ τύπου τοῦ Σταυροῦ τοῦ Λοθαρίου στὸν κλασικὸ τύπο<sup>22</sup>.

Ἡ πιὸ ὀνομαστὴ παράσταση τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος εἶναι ἓνας μεγάλος πίνακας (Retable), ποὺ κοσμοῦσε Ἁγία Τράπεζα καὶ προέρχεται ἀπὸ τὴ

16. G. Schiller, εἰκ. 410.

17. G. Schiller, ἔνθ' ἄν., εἰκ. 413.

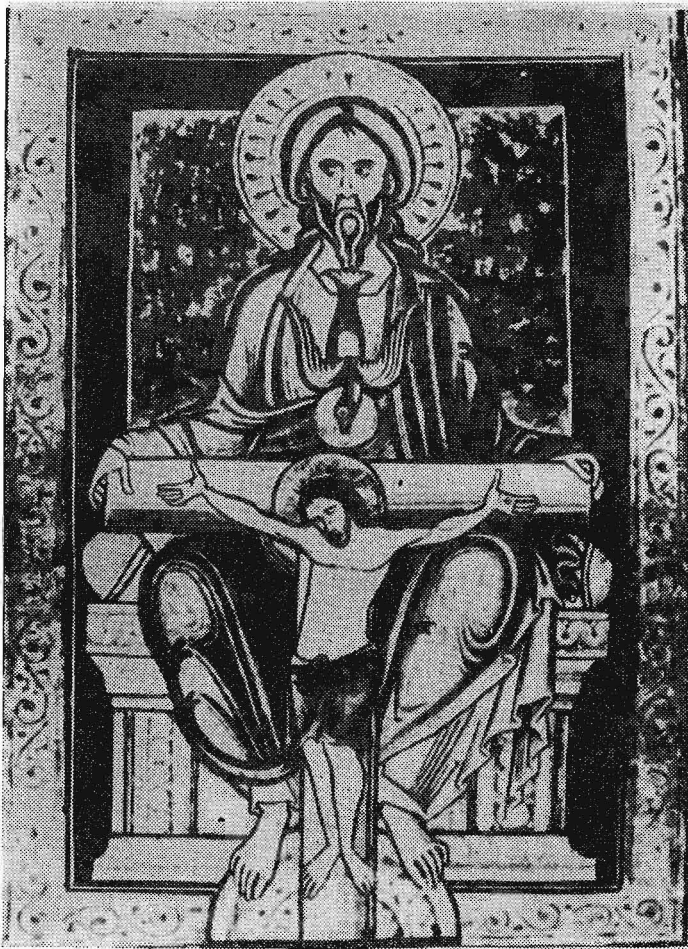
18. H. Schrade, *La peinture Romane* (Paris - Bruxelles 1966), εἰκ. σ. 279, 1 καὶ G. Schiller, εἰκ. 414.

19. Γ. Α. Σωτηρίου, *Χριστιαν. καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία*, (Ἀθήνα), τ. Α' σ. 103.

20. H. Schrade, ἔνθ' ἄν., εἰκ. σ. 277, 5.

21. G. Schiller, εἰκ. 425.

22. G. Schiller, εἰκ. 411.



*Εικ. 6. Μισάλιο, τὸ λεγόμενον τοῦ Ἁγίου Berthold  
(Νέα Ὑόρκη), Θρόνος τῆς Χάριτος.*

Σοέστη τῆς Γερμανίας, (Βερολῖνο, Κρατικὰ Μουσεῖα)<sup>23</sup>. Τὸ Retable ἔχει συλληφθεῖ σὰν τρίπτυχο. Στὸ κεντρικὸ φύλλο (εἰκ. 7 καὶ 8) εἰκονίζεται ὁ Θρόνος τῆς Χάριτος, στὸ δεξιὸ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης<sup>24</sup> στὸ ἀριστερὸ φύλλο ὡς πρὸς τὴν Ἁγία Τριάδα, ὥστε νὰ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ τυπικὴ

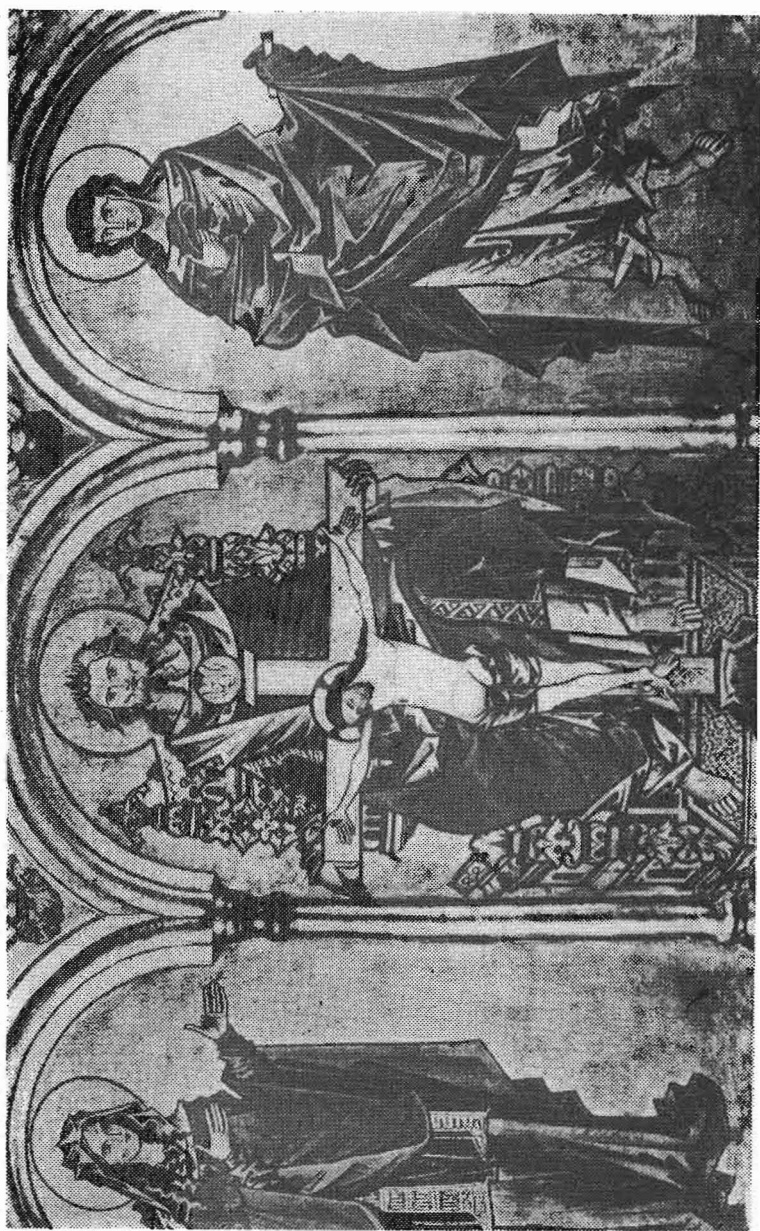
23. H. Schrade, πίν. σ. 185, λεπτ. Πατέρα, σ. 201. Περιγραφή καὶ ἐρμηνεία τοῦ θέματος, σ. 198. G. Schiller, εἰκ. 412.

24. Ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση τοῦ Ἰωάννη: M. Hubert, *Le Cothique à son apogée* (Paris 1964), εἰκ. σ. 169.

Σταύρωση. Ὁ πατέρας, Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, μὲ σταυροφόρο φεγγίιο καὶ τὴν ἐπιγραφή «Α-Ω» (Ἄποκ. Α,8), κάθεται σὲ μεγαλοπρεπέστατο θρόνο, σχεδιασμένο σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειές του σὰν ἐξεζητημένο γοτθικὸ οἰκοδόμημα. Μπροστὰ στὸ ὑποπόδιο εἰκονίζεται ὁ Γολγοθᾶς, ὅπως στὴ Σταύρωση, ὅπου εἶναι καρφωμένος ὁ Σταυρός. Ὁ Πατέρας στὸν τύπο τῆς *Maiestas Domini*, ὁ ὁποῖος ἔχει δεχτεῖ τὴν προσφορά τοῦ Υἱοῦ καὶ κρατεῖ τὸ Σταυρωμένο σὰν σημεῖο ἀποδοχῆς τῆς προσφορᾶς, δὲν παρουσιάζεται στὸν ζωγράφο τῆς Σοέστης ὡς ὁ Πρατότατος, διότι οἱ βόστρυχοι ποὺ περιβάλλουν τὸ πρόσωπο εἶναι ὅμοιοι μὲ φλόγες, ποὺ κυματίζουν<sup>25</sup>. Ἀντίθετα τὸ πρόσωπο τοῦ Σταυρωμένου εἶναι γεμάτο πρατότητα, γιατί ἔχει κλίνει τὴν κεφαλὴ, ὅπως θὰ τό 'κανε ὁ μάρτυς, ποὺ εἶναι γεμάτος ὑποταγὴ τὴν ὥρα τοῦ μαρτυρίου τῆς ἴδιας του ζωῆς. Τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο τοῦ Πατέρα εἶναι γεμάτο ἀπὸ τὸν τρόμο τοῦ θείου. Σὲ κανένα ἄλλο *Gnadenstuhl* προγενέστερο ὁ Πατέρας καὶ ὁ Υἱὸς δὲν ἔχουν τόσο πολὺ διαφοροποιηθεῖ ὅσον ἐδῶ.... Ὁ ζωγράφος τῆς Σοέστης, ὅσο μπορούμε νὰ ξέρομε, εἶναι ὁ πρῶτος, ποὺ διαφοροποίησε τὰ δύο πρόσωπα τόσο, ὅσο εἶναι δυνατό, γιὰ νὰ δείξει πεντακάθαρα ὅτι ἡ θυσία τοῦ Υἱοῦ, ποὺ ἀπαιτήσε ὁ Πατέρας, εἶναι τὸ πραγματικὰ φοβερὸ μυστήριο. Φαίνεται ὅτι ὁ ζωγράφος ὀδηγήθηκε σ' αὐτὴ τὴν παράσταση ἀπὸ μιὰ ἀνάμνηση τοῦ Ἄβραάμ, κάνοντας τὸ Θρόνο τῆς Χάριτος σὰν τὸ ἀντίστοιχο τοῦ ἀκόλου τοῦ Ἄβραάμ<sup>26</sup>. Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις τοῦ Schrade γιὰ τὸ Θρόνο τῆς Χάριτος τῆς Σοέστης μῆπως ἀνταποκρίνονται καλύτερα στὸ ἴδιο θέμα στὰ Ρούστικα; Ὁ Πατέρας στὸ τρίπτυχο τῆς Σοέστης φορεῖ πράσινο ἱμάτιο καὶ πορφυρὸ χιτῶνα μὲ πλούσιες χρυσοκονδυλιές, ἀνασηκώνει τὸ Σταυρὸ μὲ τὸ ἀριστερὸ Του χέρι καὶ ἀκουμπᾷ τὸ δεξιὸ στὴν ἄκρη τῆς ὀριζόντιας κεραίας. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται νεκρὸς πάνω στὸ Σταυρὸ μὲ τὸ κεφάλι γεμμένο στὸ δεξιὸν ἄμο. Ὅπως ὁ κορμὸς πέφτει βαρὺς, πιέζει τὴν κοιλία καὶ τὴν κάνει νὰ προβάλλεται τοξωτῆ, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα καὶ τὰ πόδια παραμένουν παράλληλα μὲ τὴν κάθετη κεραία τοῦ Σταυροῦ. Ἡ δεξιὰ κνήμη περνᾷ πάνω ἀπὸ τὴν ἀριστερή, διασταυρῶνεται μὲ αὐτὴν σὲ μιὰ χορευτικὴ κίνηση, τυπικὴ σ' ὅλες τὶς Σταυρώσεις αὐτοῦ τοῦ τύπου στὰ δυτικὰ ἔργα, καὶ τὸ δεξιὸ πόδι πατεῖ στὸν ταρσὸ τοῦ ἀριστεροῦ καὶ μ' ἓνα καρφί προσηλώνεται στὸ Σταυρὸ. Τὸ ἄνω μέρος τῆς κάθετης κεραίας τοῦ Σταυροῦ ἀπολήγει σὲ δίσκο, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Περιστέρα μὲ ἀνοικτὰ τὰ πτερά. Κάτω ἀπὸ τὸ δίσκο σὲ μιὰ μικρὴ πινακίδα εἶναι βραχυγραφημένη ἡ ἐπιγραφή Ἰησοῦς Ναζωραῖος Βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων στὰ λατινικὰ (JNRI). Ἡ Ἁγία Τριάδα τῆς Σοέστης εἶναι ἡ πιὸ συγγενικὴ παράσταση, ὡς πρὸς τὸ κεντρικὸ σύμπλεγμα, μὲ τὴν ἀντίστοιχη τῆς Παναγίας τῶν Ρουστίκων, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη (εἰκ. 2 καὶ 7).

25. H. Schrade, ἐνθ' ἄν., εἰκ. ἔγχρ. σ. 201.

26. H. Schrade, σ. 198.



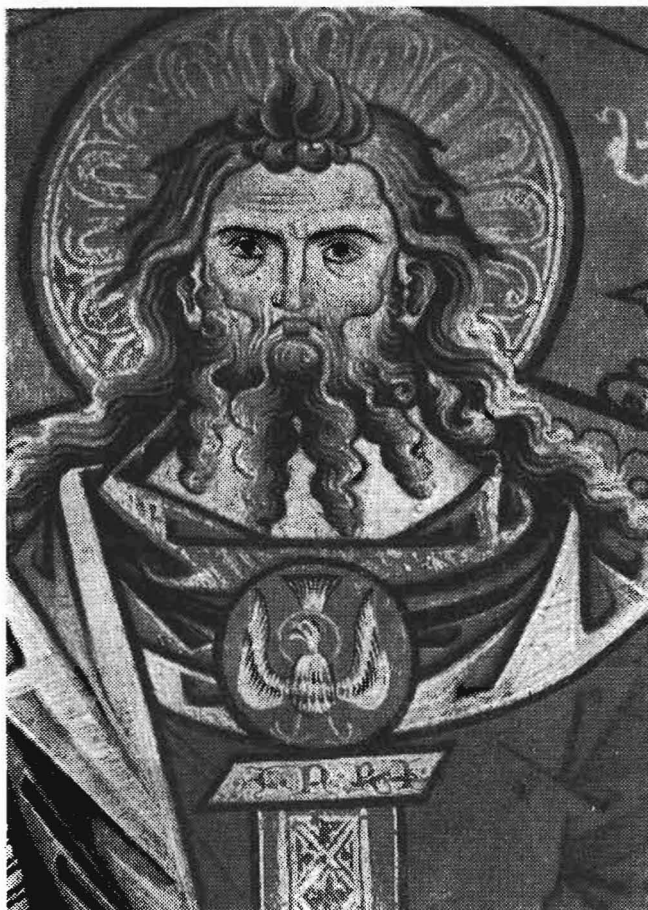
Εικ. 7. Βερολίνο, Κρατικά Μουσεία: Ἀντεπέντιο τῆς Σοέστης· Παναγία,  
Θεός τῆς Χάριτος, Ἰωάννης.

\* \* \*

Μία παράσταση πού ἐρμηνεύτηκε σάν Θρόνος τῆς Χάριτος, ἀν καὶ πρέπει νὰ δοῦμε τὸ θέμα μὲ κάποια ἐπιφύλαξη, ἔσωσε ἓνα βιτρώ τοῦ ἀββαείου τοῦ Saint Denis, πού χρονολογεῖται στὰ 1140-1144<sup>27</sup>. Μέσα σ' ἓνα ἄρμα ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν κρατεῖ τὸ Σταυρὸ μὲ τὸν σταυρωμένο Ἰῶ, πού εἰκονίζεται, ζωντανὸς στὸν τύπο τοῦ θριαμβευτῆ Χριστοῦ (Christus Triumphans), ὅπως εἰκονίζονταν ὁ Χριστὸς πρὶν τὸν 11ο αἰ.<sup>28</sup>. Ἡ ἐπιγραφή ὀνοματίζει τὴ σκηνή

27. Βλ. ἀποκατάσταση τοῦ βιτρώ ὁλοκλήρου κατὰ τὸν G r o d e c k i: H. G. Franz, *Le Roman tardif et le premier Cothique* (Albin Michel - Paris 1973), σχ. 43, σ. 133. Γιὰ τὸ θέμα: E. M â l e, *L' art religieux du XIIIe siècle en France* (ἐπανεκδόση τοῦ ἔργου, Paris 1958), τ. 2, σ. 75-76 καὶ εἰκ. 94.

28. Βλ. τὶς παλαιότερες παραστάσεις τοῦ θέματος: A. G r a b a r, *L' Age d'or*, εἰκ. 205 καὶ 299. Οἱ βυζαντινοὶ θὰ συνεχίσουν αὐτὴν τὴν εἰκονογραφία, ἀκολουθώντας τὸ λεγόμενο συριακὸν τύπο, ὡς τὸν 9ο αἰ. (G. M i l l e t, *Recherches*, σ. 396-397 καὶ ἐξ. εἰκ. 447, 448, 449, 452, 460, 462 καὶ D. T. R i c e, ἔνθ' ἄν., εἰκ. 90, 91). Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 10ου αἰ. ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ ἀρχίζει νὰ γέρνει καὶ ν' ἀκουμπᾷ στὸ δεξιὸν ὄμο καὶ τὸν ἐπόμενον αἰῶνα θὰ εἰκονιστεῖ νεκρὸς (Βλ. G. M i l l e t, *Recherches*, σ. 405-406, ὅπου ἀναριθμοῦνται τὰ πρῶτα παραδείγματα). Τὸ πάθος θὰ συγκινήσει πολὺ ἐνωρὶς τοὺς Βυζαντινοὺς, ὅμως θὰ διατάσουν πολὺ μέχρι ν' ἀπεικονίσουν τὸ Χριστὸ νεκρὸ πάνω στὸ Σταυρὸ (Βλ. παρατηρήσεις G. M i l l e t, ἔνθ' ἄν. σ. 398-400) καὶ θ' ἀπεικονίζον τὸ Χριστὸ ζωντανὸ στὸ Σταυρὸ, ἔστω κι ἂν ἡ κεφαλὴ γέρνει στὸ δεξιὸν ὄμο. Μάλιστα θὰ πρέπει νὰ δοῦμε ὅτι ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ζωντανὸς πάνω στὸ Σταυρὸ σ' ὅλα τὰ ἔργα μικροτεχνίας, ὅπου ἀναγράφεται ἡ ἐπιγραφή ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιον τοῦ Ἰωάννη κ. ΙΘ, 26-27 (D. T. R i c e, ἔνθ' ἄν. εἰκ. 138 καὶ 105, 136). Στὴν Κρήτῃ θὰ ἐπιβιώσουν οἱ παραδόσεις αὐτὲς καὶ τὸ 14ο αἰ. καὶ ὁ ἀγιογράφος τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς στὴν Κίτυρο Σελίνου (G. G e r o l a, Τοπογρ. Κατάλογος, ἀριθμ. 102) θὰ χρησιμοποιήσει γιὰ τὴ Σταύρωση τὸν τύπο, πού θὰ χρησιμοποιήσει ὁ κωνσταντινοπολίτης ὁμοτέχνος του στὸν 11ο αἰ. σ' ἓνα σμάλτο (D. T. R i c e, εἰκ. 138). Μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα Σταύρωση, ἀπὸ εἰκονογραφικῆς ἀπόψεως, ἔστω κι ἂν τὰ ἀνεκδοτολογικὰ στοιχεῖα καὶ τὸ παραφύρτωμα τῆς παράστασης τὴν ζημιώνουν σοβαρὰ, βλέπομε στὴν Παναγία τὴν Γκουβερνιώτισσα (M. C h a t z i d a k i s, *Rapports entre la peinture de Macédoine et de la Crète au XIVe siècle*, στὰ Περτ. τοῦ Θ' Βυζ. Συνεδρίου—Ἀθήνα 1955—, τ. Α' πίν. 7, ἄνω). Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στὸν τύπο τοῦ θριαμβευτῆ Χριστοῦ μὲ δάφνιο στεφάνι, κοιτάζοντάς μας κατὰματα. Τὰ χέρια Του ἔχουν καρφωθεῖ ἤδη στὸ Σταυρὸ. Ἄν καὶ τὸ σῶμά Του καὶ τὰ πόδια σώζονται ἐλάχιστα, ὁ Χριστὸς εἰκονίζονταν νὰ πατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι στὸ ἔδαφος, ἐνῶ τὸ διπλωμένο στὸ γόνατο δεξιό, μόλις εἶχε πατήσει στὴ μικρὴ σανίδα (suppedaneum), ὅπου καρφωνόταν τὰ πόδια. Εἶχαμε δηλ. μιὰ εἰκονογραφία συγγενικὴ μὲ ἐκείνη τοῦ Curcer (G. M i l l e t, *Recherches*, εἰκ. 420 καὶ εἰκ. 422, 423 καὶ σ. 392 καὶ ἐξ.). Στὴν Γκουβερνιώτισσα ὅμως εἰκονίζεται ἡ Σταύρωση καὶ ὄχι ἡ Ἀνάβαση στὸ Σταυρὸ, ὅπως στὴν ἐκκλησία τῆς Γιουγκοσλαβίας. Ἡ Σταύρωση μάλιστα εἰκονίζεται λίγο πρὶν τὴν ὁλοκλήρωσή της, ὅπως δείχνει καὶ ὁ δῆμος δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ, πού προσπαθεῖ νὰ δέσει τὰ πόδια τοῦ ληστῆ στὸ σταυρὸ. Ἡ ἐπιγραφή εἶναι παρμένη ἀπὸ τὰ ἐδάφια 26 καὶ 27 τοῦ κεφαλ. ΙΘ' τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Ἰωάννη, πράγμα πού δείχνει ὅτι ἔχομε τὴ Σταύρωση καὶ ὄχι τὴν Ἀνάβαση στὸ Σταυρὸ, ὅπως μπορούσε νὰ υποθέσει κάποιος. Στὴ γειτονικὴ ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ, στὸ ἴδιο χωριό, ἔχομε τέσσερις



Είκ. 8. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν καὶ τὸ Ἅγιο Πνεῦμα  
(λεπτ. τῆς είκ. 7).

«Ἄρμα τοῦ Ἀμιναδάβ» (Ἄσμα Ἀσμάτων ΣΤ' 12). Τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν εἰκονίζονται ἀκτινωτὰ γύρω ἀπὸ τὸ ἄρμα. Κατὰ τοὺς σχολιαστῆς

σκηνὲς ἀπὸ τὸ πάθος: Τὸ Χριστὸ μπροστὰ στὸ Σταυρὸ. Ὁ Χριστὸς μὲ τὸ μακρὸ «κόκκινων ῥάσον» τῆς ἀφήγησης τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Νικοδήμου στέκεται μπροστὰ στὸν ἤδη στημένο Σταυρὸ, μὲ δεμένα τὰ χέρια, ἐνῶ μπροστὰ Του στέκεται ἓνας ὑπηρέτης καὶ κρατεῖ τὸ σκοινί. Ἐνας ἄλλος δούλος βάζει τὰ τελευταῖα στηρίγματα στὴ βάση τοῦ Σταυροῦ καὶ ἓνας ἄλλος σκαρφαλώνει χωρὶς σκάλα σ' αὐτόν. Τρεῖς Ἑβραῖοι παρακολουθοῦν τὶς ἐργασίες ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά. Ἡ εἰκονογραφία συγγενεῖ μετὰ τὴ μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου Ἰβήρων 5, μόνον ποὺ ὁ Χριστὸς στέκεται δεξιὰ τοῦ Σταυροῦ (G. Millet, Recherches, εικ.



τοῦ Ἄσματος τῶν Ἀσμάτων ὁ Ἀμιναδάβ στὸ ἄρμα του συμβολίζει τὸ Χριστὸ στὸ Σταυρὸ καὶ οἱ τέσσερις ρόδες του τοὺς τέσσερις Εὐαγγελιστῆς<sup>29</sup>. Ἀπὸ τὴν παράσταση λείπει ἡ Περιστερά, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλες παραστάσεις τῆς Ἁγίας Τριάδας. Τὸ θέμα τοῦ βιτρώ αὐτοῦ καὶ τῶν ἄλλων τοῦ Saint Denis περιέγραψε ὁ ἄββᾶς τοῦ μοναστηριοῦ Syger στὸ ἔργο του «De rebus in administratione sua gestis», καὶ τὰ ὑπαγόρευσε ὁ ἴδιος. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ θεωρήθηκε ἀπὸ τοὺς γάλλους μελετητῆς ὁ πιθανὸς δημιουργὸς τοῦ θέματος τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος καὶ ὅτι τὸ θέμα εἶναι γαλλικὸ καὶ ἀπὸ τὴν Γαλλία μετὰ διαδόθηκε στὶς ἄλλες χῶρες.

Τὸ θέμα τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος γίνεται κοινότατο μετὰ τὸ 14ο αἰῶνα τόσο στὴ γλυπτικῆ<sup>30</sup>, ὅσο καὶ τὴν ζωγραφικῆ (εἰκ. 9-11 καὶ 17). Πολλὲς φο-

410 καὶ σ. 382). Δίπλα εἰκονίζεται ἡ Ἀνάβαση στὸ Σταυρὸ, ποὺ μᾶς βοηθεῖ νὰ συμπληρώσουμε τὴν εικονογραφία τοῦ Σταυρωμένου στὴ Γκυβερνιώτισσα, τῆς ὁποίας ὁ ἅγιος γράφος χρησιμοποίησε πιθανώτατα ὡς πρότυπο τὴν παράσταση αὐτὴ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ, ἂν καὶ δὲν ἀποκλείεται φυσικὰ τὸ ἀντίθετο. Ὁ ἅγιος γράφος στὴν παράσταση αὐτὴ εἰκόνισε τὸ Χριστὸ ν' ἀνεβαίνει στὸ Σταυρὸ χρησιμοποιώντας σκάλα. Ἡδὴ τὰ δύο Του χέρια καρφώνονται στὸ Σταυρὸ ἀπὸ τέσσερις ἐργάτες — ὅνας τὰ κρατεῖ παράλληλα στὸ Σταυρὸ καὶ ὁ ἄλλος τὰ καρφώνει— ἀνεβασμένους σὲ σκάλες. Τὸ δεξιὸ πόδι τοῦ Χριστοῦ κρατεῖ τεντωμένο ἄλλος ἐργάτης, γιὰ νὰ καρφωθεῖ στὸ suppedaneum, κάτω ἀπὸ τὴν προσεκτικὴ ἐπιτήρηση ἑνὸς ἑβραίου προὔχοντα, ποὺ ἔχει σκύψει βαθιὰ καὶ παρακολουθεῖ τὸ κάρφωμα. Τὸ ἀριστερὸ πόδι τοῦ Χριστοῦ πατεῖ ἀκόμη στὴ σκάλα καὶ κάνει τὴν ἴδια κίνηση μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ Σταυρωμένου στὴ Γκυβερνιώτισσα. Πολλὰ ἄλλα πρόσωπα παραστέκονται στὸ πάθος καὶ παρακολουθοῦν. Ἀπὸ αὐτὰ λοιπὸν πρέπει νὰ συμπεράνομε ὅτι στὴν Γκυβερνιώτισσα εἰκονίστηκε ἡ ἀμέσως ἐπόμενη φάση τῆς Σταύρωσης, ὅταν μόνον τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ ἔμεναν ἀκάρφωτα, ἡ καλύτερα εἰκονίζονταν τὸ ἀριστερὸ νὰ καρφώνεται καὶ τὸ δεξιὸ νὰ πατεῖ ἀκόμη στὴ σκάλα. Τὰ θέματα αὐτὰ εἶναι μοναδικὰ γιὰ τὴν ὥρα, ὅσο ξέρω, καὶ οἱ ἅγιογράφοι τῶν δύο συγχρόνων περίπου μνημείων ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ καὶ πιθανῶς χρησιμοποίησαν ὡς πρότυπο ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο, ἄγνωστο αὐτῇ τῇ στιγμῇ, στὸ ὁποῖο εἰκονίζονταν ἡ Σταύρωση στιγμῇ πρὸς στιγμῇ καὶ σὲ πάρα πολλὰ ἐπεισόδια. Στὸ ὅτι λοιπὸν ἡ Σταύρωση τῆς Γκυβερνιώτισσας ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση ἑνὸς τέτοιου χειρογράφου ἢ μιᾶς ἐξιστόρησης λεπτομερέστατης τῆς Σταύρωσης, ὅσο κι ἂν σήμερα δὲν ξέρομε κανένα τέτοιον εἰκονογραφικὸ κύκλο, ὀφείλεται καὶ τὸ ὅτι ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μὲ ἀνοικτὰ μάτια, εἰκονογραφία ποὺ ὑπαγορεύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς, τὸ ὁποῖο ἐξιστορεῖται στὴν Γκυβερνιώτισσα, δηλ. ἡ παράδοση τῆς Παναγίας στὸν Ἰωάννη, ὅπως δείχνει ἡ ἐπιγραφή. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ θεωρήσομε ὅτι ἔχομε σ' αὐτὸ τὸ θέμα μιὰ δυτικὴ ἐπίδραση, ὅπως ὑποστηρίχθηκε: M. Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences on the fourteenth century art of Crete*, Περρ. τοῦ 14ου Διεθν. Βυζαντ. Συνεδρίου, 11/5-Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, τ. 32/5, Wien 1982, σ. 304-305, εἰκ. 10.

29. Honorius d' Autun, Σχόλια στὸ Ἄσμα Ἀσμάτων, *Patrologia Latina* (P.L.), τ. CXXII, 462 καὶ πρόχ. E. Mâle, ἐνθ' ἂν., σμ. 154, στὴ σ. 90.

30. Π.χ. L' Europe Gothique, XII - XIIIe siècles, ἀρ. 86 καὶ 116, σ. 62 καὶ πίν. 55. Ἐπίσης: Γαλλικὴ Μεσαιωνικὴ Γλυπτικὴ τοῦ Μπορντώ καὶ τῆς περιοχῆς του. (Κατάλογος Ἐκθεσῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν 1977) ἀριθμ. 66 καὶ σ. 198-199.



Εἰκ. 9. Ζωγράφος τῆς περιοχῆς τοῦ Μόζα ἢ τῆς Ρηνανίας: Θρόνος τῆς Χάριτος καὶ Ἄγγελοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους — τέλος 14ου αἰ. — (Κεντρικὸ φύλλο τριπτύχου — Βερολίνο, Κρατ. Μουσεία).

ρὲς μάλιστα συνδυάζεται τὸ θέμα μὲ ἄλλα διαφορετικὰ καὶ διακοσμεῖ χώρους ἄσχετους μὲ τὴ Θεία Λειτουργία. Ὁ Μαζάτσιο π.χ., σὲ μιὰ τοιχογραφία στὴ Σάντα Μαρία Νοβέλλα στὴ Φλωρεντία, θὰ τὸ χρησιμοποιήσει γιὰ νὰ διακοσμήσει ἓνα ταφικὸ μνημεῖο<sup>31</sup> καὶ ὁ Ντύρερ κεντρικὸ θέμα στὸν πίνακά του «Ἡ Ἁγία Τριάδα λατρευομένη ἀπὸ Ἀγίους», θέμα ποῦ συμβολίζει τὴν ἐκκλησία (Βιέννη)<sup>32</sup>. Στὸν πίνακα αὐτὸν ὁ Πατέρας κρατεῖ τὸ Σταυρωμένον Ὑῖον μὲ τὰ

31. A. Martindale, 'Ο ἄνθρωπος καὶ ἡ Ἀναγέννηση (Παγκ. Ἱστορία τῆς Τέχνης - Ἀθήνα 1967), τ. 8, εἰκ. ἀσπρ. 16.

32. A. Braham, Dürer (Spring Books, London 1965), πίν. 36, ἐπίσης π. 37 ἢ σπουδὴ τοῦ ἔργου. Στὴν ἀρχὴ ὁ Ντύρερ εἶχε σχεδιάσει τὸ θέμα μέσα σὲ ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο ἰταλικοῦ τύπου καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ θέμα τοῦ Ἀγγέλου τῆς μεγάλης Βουλῆς



Εἰκ. 10. Ζωγράφος συγγενικός στοῦ Nardo di Cione:  
Θρόνος τῆς Χάριτος, 14ος αἰ. (Φλωρεντία, Πανακο-  
θήκη τῆς Ἀκαδημίας).



Εικ. 11. Μικρογρ. τοῦ Cor. 98 (φ. 1r): Θρόνος τῆς  
Χάριτος (Μουσεῖο Ἁγίου Πετρωνίου, Μπολόνια).

χέρια καλυμμένα με ἓνα πράσινο ὕφασμα, ποὺ περνᾷ πίσω ἀπὸ τὸ Σταυρό, ἐνῶ ἡ Περιστερὰ πετᾷ πάνω ἀπὸ τὴν κεφαλή του. Ὁ J. Molouel καὶ ὁ H.

(Ἄποκ., Α, 16, Β, 16, ΙΘ, 15, 21. Πρβλ. Ἑσαΐας, ΜΘ, 2 καὶ Θ, 6 καὶ Ἑβρ. Δ, 12. H. Schrade, εἰκ. 235, 5, ἓνα παλαιὸ παράδειγμα). Στὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τὸ θέμα ἱστορεῖται μετὰ τὸ Χριστὸ Ἐμμανουὴλ (Ἑσ. Θ, 6) νὰ κρατεῖ δρεπάνι (Ἁγιος Δημήτριος Πέτρ-Γιουγκοσλαβία) ἢ ξίφος (Ντετσάνη).



Εἰκ. 12. Jean Molouel, Ἁγία Τριάδα (*La grande Pitié ronde* - Λοῦβρο).

Bellechose χρησιμοποίησαν τὸ θέμα στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, μὲ τὴν κοινωνία τοῦ Ἁγίου Διονυσίου<sup>33</sup>.

\* \* \*

Κι ἄλλες βέβαια παραλλαγές τοῦ θέματος τῆς Ἁγίας Τριάδας γνωρίζει ἡ τέχνη τῆς Δύσης. Μιά εἶναι ὁ βυζαντινὸς τύπος τῆς Πατρότητας ἢ κάθεται, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μιλήσω παρακάτω. Τὸ θέμα γνωρίζομε ἀπὸ μιὰ μικρογρα-

33. A. Chatelet - J. Thuillière, *La Peinture Française de Fouquet à Pous-sin* (Skira - Genève 1963), πίν. σ. 17-18. Δύο ἀκόμη παραδείγματα ἀπὸ τὰ πολλά, ποὺ ὑπάρχουν, σημειώνει ὁ Mille t: *Recherches*, σ. 412, σημ. 8.



Εἰκ. 13. Ἐπιτάφιος Θεῶνος (*La petite Pitié ronde*  
— Λοῦβρο).

φία τῆς Βίβλου τῆς λεγομένης τοῦ Ἁγίου Benigne (Ντιζόν)<sup>34</sup>. Ἡ μικρογραφία ἱστορεῖ τὸ γράμμα «Ι», μετὸ ὁποῖο ἀρχίζει τὸ Κατὰ Ἰωάννην Εὐαγγέλιο στὴ λατινική: *In principio erat verbum*. Τὸ ἴδιο θέμα συναντοῦμε καὶ σ' ἓνα βιτρώ στὴν Ἁγία Ἐλισάβετ τοῦ Marbourg<sup>35</sup>. Καὶ στὰ δύο παραδείγματα ὁ Πατέρας κρατεῖ στοὺς κόλπους Του τὸ Χριστὸ-Ἐμμανουήλ, ὅπως ἡ Πλατυτέρα ἢ βυζαντινὴ. Ἡ Περιστερὰ κάθεται στὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στὸ βιτρώ, ἐνῶ στὴ μικρογραφία δὲν εἰκονίζεται. Συγγενικὴ μετὶς παραπάνω παραστά-

34. G. Schiller, *Ikonographie*, τ. 1 (1966), εἰκ. 1.

35. L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien* (Paris 1956), τ. 2, σ. 26.



σεις εἶναι ἡ μικρογραφία τοῦ Harley Ms 603, φ.1, τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου. Σ' αὐτὴν ὁ Πατέρας, στὸν τύπο τοῦ ἀγένειου παλαιοχριστιανικοῦ Χριστοῦ, μὲ σταυροφόρο φεγγίο, κρατεῖ τὸν Παῖδα Χριστό, ὅπως ἡ βυζαντινὴ Γλυκοφιλοῦσα Παναγία. Ὁ Χριστὸς κρατεῖ τὴν κοσμικὴ σφαῖρα, ἐνῶ στὸ δεξιὸ χέρι τοῦ Πατέρα, ποὺ εὐλογεῖ, καὶ στὸ ὕψος τοῦ ἀγκῶνα κάθεται ἡ Περιστερὰ<sup>36</sup>.

\* \* \*

Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ., ὁπότε συναντοῦμε τὰ πρῶτα γνωστὰ παραδείγματα, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Θρήνου δημιουργήθηκε στὴ δυτικὴ τέχνη μιὰ ἀκόμη παραλλαγή τῆς Ἁγίας Τριάδας, ποὺ ὀνομάζεται Θρόνος τῆς Χάριτος. Πρῶτο γνωστὸ παράδειγμα ὁ πίνακας τοῦ Μολουέλ στὸ Λούβρο (1400 περίπου), ποὺ εἶναι γνωστὸς πῶς πολὺ μὲ τὸν τίτλο *La grande Pitié ronde* καὶ εἰκονίζει ἓνα Θρῆνο, μόνο ποὺ τὸ νεκρὸ Χριστὸ κρατεῖ ἀπὸ τοὺς ὤμους καὶ ἀνασηκώνει ὁ Πατέρας καὶ ὄχι ἡ Παναγία, ἡ Περιστερὰ δὲ πετᾶ σὰν νὰ βγῆκε μόλις ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Πατέρα, πρὸς τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 12)<sup>37</sup>. Ἡ παράσταση ἀσφαλῶς προῆλθε ἀπὸ τὸν κλασικὸ τύπο τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος, ὕστερα ἀπὸ τὴν παράλειψη τοῦ Σταυροῦ καὶ ἀφοῦ δανειστηκαν ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα τοῦ Θρήνου. Τοῦτο δείχνει καὶ ἡ σύγκριση μὲ ἓνα ἄλλο στρογγυλὸ πίνακα τοῦ Λούβρου, γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο *La petite pitié ronde* (εἰκ. 13), ὅπου ὁ Πατέρας ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ Νικόδημο καὶ δὲν εἰκονίζεται φυσικὰ ἡ Περιστερὰ<sup>38</sup>. Τὸ ἴδιο θέμα εἰκόνισε δύο φορές ὁ λεγόμενος Μαιτρ τοῦ Φλεμάλ (*Städelsches Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main* καὶ Μουσεῖα Λενιγκράντ)<sup>39</sup> (εἰκ. 14). Στους πίνακες αὐτοὺς ὁ Θρόνος τῆς Χάριτος περιορίζεται στὰ τρία πρόσωπα τῆς Ἁγίας Τριάδας. Ὁ Πατέρας κρατεῖ τὸ νεκρὸ Γιὸ ὄχι σταυρωμένο, ἀλλ' ὅπως στὸ Θρῆνο τοῦ Μολουέλ (εἰκ. 12 πρβλ. εἰκ. 15) καὶ ἡ περιστερὰ κάθεται στὸν ὦμο τοῦ Χριστοῦ. Τὸ θέμα θὰ χρησιμοποιήσει ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος στὸν γνωστὸ πίνακά του Ὁ οὐράνιος Πατὴρ (Πράδο) (εἰκ. 45)<sup>40</sup>, θὰ πολλαπλασιάσει ὁμως τοὺς Ἀγγέλους σὲ σχέση μὲ τὰ ἄλλα γνωστὰ παραδείγματα καὶ θὰ εἰκονίσει τὴν Περιστερὰ νὰ πετᾶ πάνω ἀπὸ τὴν κεφαλὴ τοῦ Πατέρα. Τὸ θέμα θεωρεῖται ὅτι τὸ δανειστικὸ ἀπὸ ἓνα χαρακτηριστικὸ τοῦ Ντύρερ<sup>41</sup>. Ἔστω κι ἂν ἡ θέση τῆς Περιστερᾶς καὶ οἱ ὀμάδες

36. E. A. Kantorowicz, *The Quinity of Winchester*, στὸ *Art Bulletin*, τ. 29 (1947), εἰκ. 35.

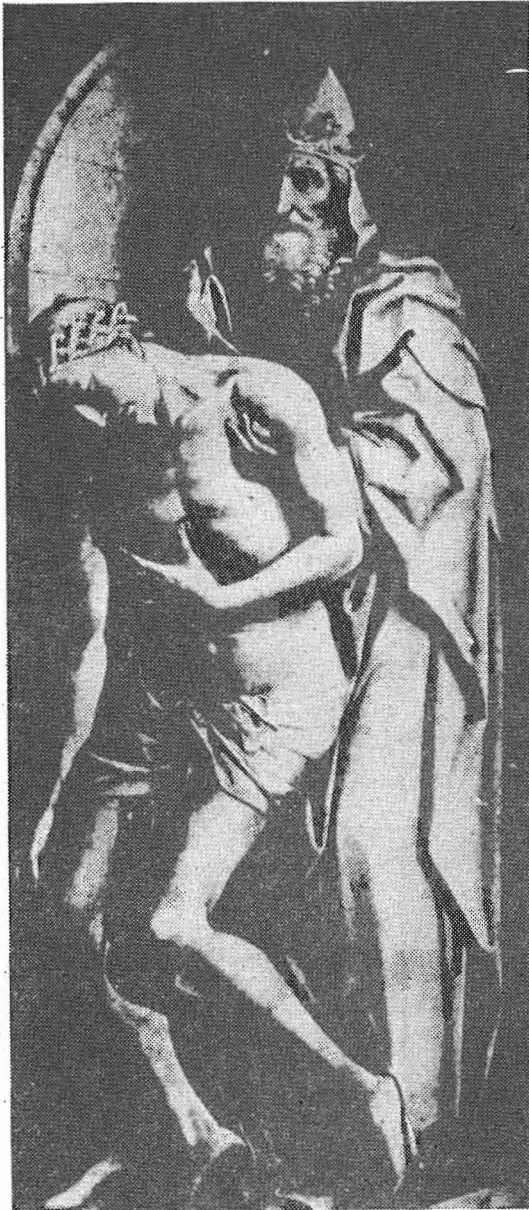
37. A. Martindale, Ὁ Ἄνθρωπος καὶ ἡ Ἀναγέννηση, π. ἔγχρ. 16.

38. G. Schiller, *Ikonographie*, τ. 2, εἰκ. 609.

39. J. K. Huysmans, *Trois Primitifs* (Paris 1967), εἰκ. σ. 115 καὶ 116. G. Schiller, *Ikonographie*, εἰκ. 787. Πρβλ. καὶ εἰκ. 773, 770, 775, 776, 778-780.

40. *Histoire de l'Art* (Grange Batelière - Paris 1974), εἰκ. σ. 193 καὶ G. Schiller, *ἔνθ' ἄν.* τ. 2. 789.

41. B. Panofsky, *Dürer* (Princeton 1948), t. II 185 καὶ G. Schiller, εἰκ. 788. Πρβλ. εἰκ. 768, 781, 784, 786, 808.



Εἰκ. 14. Maître τοῦ Flémalle (Robert Campin;):  
Ἁγία Τριάδα (Francfort - sur - le - Main).

τ. 2, εἰκ. 199-201 καὶ σ. 60-66 καὶ στὰ προηγούμενα.

τῶν Ἀγγέλων δεξιά καὶ ἀριστερὰ στὸν πίνακα τοῦ Θεοτοκόπουλου φέρνουν στὸ νοῦ τὸν πίνακα τῆς Βιέννης τοῦ Ντύρερ, ἰδιαίτερα τοὺς Ἀγγέλους στὶς ἄκρες τῆς ὀριζόντιας κεραίας τοῦ Σταυροῦ, τόσο τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ Ντύρερ, ὅσο καὶ ὁ πίνακας τοῦ Θεοτοκόπουλου καὶ οἱ πίνακες τοῦ Maître τοῦ Flémalle, ἀφοῦ ὁ πίνακας τοῦ Ἑρμιτάζ χρονολογεῖται στὰ 1433 - 1435<sup>42</sup>, πρέπει νὰ ἀνάγονται σ' ἓνα παλαιότερο πρότυπο. Τὰ ἔργα τοῦ Maître τοῦ Flémalle μάλιστα πρέπει νὰ χρησίμεψαν σὰν πρότυπα πολλῶν παραστάσεων τοῦ θέματος στὴ Δύση, ἴσως καὶ γιὰ τὸ Ντύρερ καὶ τὸν Γκρέκο. Ὁ Ντύρερ ἀσφαλῶς γνώριζε τὸν Maître τοῦ Flémalle, ὅταν σχεδίαζε τὸ χαρακτηριστικὸ του, καὶ μάλιστα τὸν πίνακα τοῦ Ἑρμιτάζ.

Στὴν ἴδια σειρὰ ἔργων καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς ἴδιας παράδοσης βρίσκονται οἱ διάφορες Πιετὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου (Πιετὰ Παλεστρίνα, Πινακοθήκης τῆς Φλωρεντίας — Ἀκαδημία, Καθεδρικοῦ Φλωρεντίας, Πύργου Σφόρττσα τοῦ Μιλάνου)<sup>43</sup>, εἰ

42. J. K. Huysmans, ἐνθ' ἄν. σ. 116.

43. G. Schiller, Ikonographie, εἰκ. 637, 638 Βλ. καὶ K. Klark, Le Nu (Paris 1969),



Εικ. 15. Δημοτ. Βιβλιοθ. τῆς Μπεζανσόν, Ms 69:  
Ἁγία Τριάδα (Πιετά).

ὁποῖες Πιετά ἀλλάξαν τὴν εἰκονογραφία τοῦ Θρήνου πρὸς τὸ παθητικώτερο (εἰκ. 16). Σ' ὅλες αὐτὲς τὶς παραστάσεις τὸ βασικὸ σχῆμα εἶναι: ἓνα ὄριμο πρόσωπο κρατεῖ ἓνα νεαρό, νεκρό. Τὸ σχῆμα αὐτὸ ὅμως κατάγεται ἀπὸ ἀρχαῖα πρότυπα, τὰ ὁποῖα καὶ ἀντιγράφει. Σὰν τέτοια μποροῦν νὰ ὑποδειχτοῦν τὸ σύμπλεγμα τῆς Νιόβης, πού κρατεῖ, γιὰ νὰ προφυλάξει, ἓνα ἀπὸ τὰ παιδιὰ της, μάταια ὅμως, ἀπὸ τὸ θέμα τοῦ θανάτου τῶν Νιοβίδων, ὅπως εἰκονίστηκε τὸ θέμα ἀπὸ τὸ Φειδία στὴ βάση τοῦ ἀγάλματος τοῦ Δία στὴν



Εικ. 16. Μιχαήλ Ἄγγελος, Πιετὰ (Καθεδρικός τῆς Φλωρεντίας).

Ὀλυμπία<sup>44</sup>, καὶ λιγώτερο ὅπως εἰκονίστηκε στὸ ἀέτωμα ποὺ χρησίμευσε σὰν πρότυπο πολλῶν ἀντιγράφων γνωστῶν σήμερα καὶ ἀποδίδεται στὸ Σκόπια<sup>45</sup>. Δεύτερο πρότυπο μπορεῖ νὰ ὑποδειχτεῖ τὸ σύμπλεγμα ποὺ εἰκονίζει τὸ Μενέλαο νὰ κρατεῖ τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Πατρόκλου<sup>46</sup>. Ὅλες οἱ παραστάσεις τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος καὶ τῶν Πιετᾶ, γιὰ τὶς ὁποῖες μίλησα ἐπιτροχάδην στὰ ἀμέσως προηγούμενα, εἶναι στενὰ συγγενικὲς μεταξύ των καὶ ἡ διαφορὰ των εἶναι πολὺ μικρὴ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία των, ὥστε πιθανώτατα ὀφείλεται καὶ στὴ διαφορὰ τῶν ἀρχαίων προτύπων ἀπὸ τὰ ὁποῖα προῆλθαν.

Στὴ Δύση χρησιμοποιεῖται φυσικά, ἔστω καὶ σπανιώτερα, γιὰ τὴν παράσταση τῆς Ἀγίας Τριάδας ἢ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Στὴ Δυτικὴ Τέχνη συναντοῦμε καὶ τὸ παλαιότερο γνωστὸ παράδειγμα τῆς Ἀγίας Τριάδας στὸν ὀριζόντιο τύπο, μὲ τὸν Πατέρα καὶ τὸν Υἱὸ σύνθρονους καὶ τὴν Περιστερὰ νὰ πετᾷ ἀνάμεσα στὶς κεφαλές των, ἐνῶ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια των εἶναι ριγμένος στὸ χῶμα ὁ Διάβολος ἢ ὁ Ἰούδας<sup>47</sup>. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἰκονογραφοῦν τὸ ἐδάφιο 1 τοῦ 109 Ψαλμοῦ: «Εἶπεν ὁ Κύριος τῷ Κυρίῳ μου· κάθου ἐκ δεξιῶν μου, ἕως ἂν θῶ τοὺς ἐχθρούς σου ὑποπόδιον τῶν ποδῶν σου». Στὶς δυτικὲς παραστάσεις τοῦ θέματος λείπει συνήθως ἡ Περιστερὰ. Ὁ τύπος χρησιμοποιήθηκε καὶ σὲ παραστάσεις ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὸν Εὐαγγελισμὸ καὶ τὴν Ἀμωμὴ Σύλληψη τοῦ Χριστοῦ, ὅπως στὴ μικρογραφία τοῦ *Officium Trinitatis* τοῦ Wintchester καὶ ἄλλα παραδείγματα<sup>48</sup>.

\* \* \*

Μία ἐντελῶς ἰδιότυπη παράσταση τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος διασώζει ἐν' ἀλαβάστρινῳ ἀγαλμα τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰ. (Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν). Στὸ ἀγαλμα (εἰκ. 17) ὁ Πατέρας κρατεῖ ἀνάμεσα στὰ γόνατά Του τὸ Σταυρὸ μὲ τὸ Χριστὸ νεκρὸ. Σὲ μιὰ πετσέτα, ποὺ κρέμεται ἀπὸ τοὺς βραχίονές Του, εἰκονίζονται ἐννιά μορφὲς σὲ προτομή. Ὁ Πατέρας εὐλογεῖ μὲ τὴ δεξιὰ, ἐνῶ ἡ χαμένη ἀριστερὴ χεὶρ θὰ πρέπει νὰ ἔκανε τὴ χειρονομία τῆς ἀπαγόρευσης ἢ τῆς ἐπιβολῆς σιωπῆς, δηλ. θὰ εἰκονιζόταν μὲ τὴν παλάμη ἀνοικτὴ

44. K. Schefold, *Grèce classique* (Paris 1967), σχ. 40, στὸ ἄκρο δεξιὰ καὶ σ. 127 καὶ 129.

45. K. Schefold, ἔνθ' ἀν. σχέδ. 77 καὶ σ. 224 καὶ J. Charbonneau, R. Martin, F. Villard, *Grèce hellénistique* (Paris 1970), εἰκ. 381. Τὸ θέμα τῶν Νιοβίδων εἶναι συνηθισμένο στὶς ρωμαϊκὲς σαρκοφάγους. Βλ. R. B. Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir* (Paris 1969) εἰκ. 314 καὶ 312 (σύνολο) ἕνα παράδειγμα.

46. J. Charbonneau κλπ., ἔνθ' ἀν., εἰκ. 385. Πρβλ. καὶ εἰκ. 334, ἀριστ.

47. E. A. Kantorowicz, ἔνθ' ἀν., εἰκ. 2, 7, 9, 10.

48. E. A. Kantorowicz, εἰκ. 1. Ἐπίσης L. Réau, ἔνθ' ἀν., σ. 29. Στὶς σ. 27-28 γίνεται λόγος γιὰ τὶς παραστάσεις, ὅπου ἡ Ἀγία Τριάδα συνδυάζεται μὲ τὴ Στέψη τῆς Παρθένου, καθὼς καὶ γιὰ τὰ παραδείγματα, ποὺ ἡ Παναγία κρατεῖ τὴν Ἀγία Τριάδα ἀντὶ μόνο τοῦ Χριστοῦ.





*Εἰκ. 17. Θρόνος τῆς Χάριτος (ἀλαβάστρινο ἀγαλμα, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν-Βοστώνη).*

πρὸς τὸ μέρος τοῦ θεατῆ. Μιὰ σειρά τρύπες στὸ στέрно χρησίμευαν ἀσφαλῶς γιὰ τὴ στήριξη τῆς Περιστερᾶς, ποὺ δὲν σώζεται ἐπίσης. Ἡ ἰδιοτυπία αὐτοῦ τοῦ θρόνου τῆς Χάριτος βρίσκεται στὸ ὅτι σ' αὐτὴ τὴν παράσταση τοῦ θέματος συνέπεσαν τρία διαφορετικὰ θέματα: Ὁ Θρόνος τῆς Χάριτος, ἡ παράσταση τοῦ Ἀβραάμ — πατέρα τῶν Ἐθνῶν καὶ τοῦ Ἀβραάμ μετὰ τις ψυχῆς τῶν Δικαίων





Εἰκ. 18. Βίβλος Souvigny, Ὁ Ἀβραάμ, πατέρας] τῶν Ἑθνῶν.

στὸν Παράδεισο, Θέμα (τὸ τελευταῖο) τῆς Β' Παρουσίας. Τὸ θέμα τοῦ Ἀβραάμ, πατέρα τῶν Ἑθνῶν, εἶναι ἀρκετὰ σπάνιο τόσο στὴν τέχνη τῆς Δύσης, ὅσο καὶ στὸ Βυζάντιο. Τὸ ξέρομε ἀπὸ τῆ μικρογραφία τῆς Βίβλου τοῦ Souvigny (εἰκ. 18), ὅπου εἰκονίζεται ὁ Ἀβραάμ νὰ κρατεῖ στὰ γόνατά του ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων,<sup>49</sup> καὶ ἀπὸ μιὰ τοιχογραφία βυζαντινὴ στὸ Manastir τῆς Γιουγκοσλαβίας<sup>50</sup>. Ὁ Βυζαντινὸς ἀγιογράφος ὁμοίως εἰκόνισε τὸν Ἀβραάμ νὰ κρατεῖ

49. L. Réau, *Iconographie*, τ. I, σ. 130.

50. A. Grabar, *Sur les sources des Peintres Byzantins des XIIIe et XIVe siècles*, στὰ C. A., τ. XII (1962), σ. 358-359 καὶ 362 κ.έ., γιὰ τὰ κάτοπτρα, εἰκ. 1.

δύο φιάλες (κουῦπες), μέσα στις οποίες εικονίζεται ένας λευκός, με αυτοκρατορική ένδυμασία, και κάτω από τ' ανοικτά χέρια του ένα πλήθος ανθρώπων, στη μία φιάλη, και στην άλλη ένας μαύρος και πολλοί επίσης άνθρωποι. Τὰ δύο πρόσωπα ἀπεικονίζουν τὸν Ἰσαάκ και τοὺς ἀπογόνους του, στοὺς ὁποίους οἱ βυζαντινοὶ ἔβλεπαν τοὺς Χριστιανοὺς, δηλ. τοὺς ἑαυτοὺς των, και τὸν Ἰσμαήλ και τοὺς ἀπογόνους του, δηλ. τοὺς Μουσουλμάνους. Οἱ δύο κουῦπες παίζουν τὸ ρόλο μαγικῶν κατόπτρων, μέσα στὰ ὁποῖα ὁ Ἀβραάμ βλέπει θαυματουργικά τοὺς ἀπογόνους του. Τὸ θέμα σχετίζεται με τὶς πολιτικὲς ἀντιλήψεις τῶν βυζαντινῶν και πρέπει νὰ δημιουργήθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὸν 9ον αἰ.<sup>51</sup> Τὸ θέμα αὐτὸ ἔχει σχέση και με τὶς φυλὲς και γλώσσες, πού ἱστοροῦνται στὸ κάτω μέρος τῆς Πεντηκοστῆς μετὰ τὸν 9ον αἰ., μάλιστα με τὴν παράσταση τῶν δύο μορφῶν, ἑνὸς λευκοῦ με ἢ χωρὶς αυτοκρατορική ένδυμασία και ἑνὸς μαύρου, και εικονίζονται στὴ θέση τοῦ Κόσμου τὸ 12ον αἰ. σὲ παραστάσεις τῆς Πεντηκοστῆς, θέμα πού σώζεται στὴν ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ στὰ Πλεμενιανά Σελίνου στὴν Κρήτη.<sup>52</sup> Σὲ μιὰ τοιχογραφία τέλος στὴν Civitate, ἀρκετὰ βυζαντινίζουσα, εικονίζεται ὁ Ἀβραάμ σὲ προτομὴ νὰ κρατεῖ σὲ μιὰ πετσέτα τρεῖς μικρὲς μορφὲς σὲ προτομὴ ἐπίσης. Τὸ θέμα πρέπει νὰ σχετίζεται με τὸ ἀποκαλυπτικὸ θέμα τῆς πάλης τῶν Ἀγγέλων με τὸ βύθιο δράκοντα, πού ἀπειλεῖ τὴ γυναίκα πού μόλις γέννησε, και τὸ παιδὶ της (Ἀποκ. ΙΒ' 1-9) και ἴσως εικονίζει ἢ τοιχογραφία τὸν Παράδεισο. Ἡ ἐπιγραφή ὁμως στὰ λατινικά: Abraham pat(er) mult(arum)gentium, σχετίζει τὴν παράσταση με τὸ θέμα τοῦ Ἀβραάμ πατέρα τῶν Ἑθνῶν<sup>53</sup>. Τὸ θέμα τοῦ Ἀβραάμ, πού κρατεῖ τὴν ψυχὴ τοῦ πτωχοῦ Λαζάρου στὰ γόνατά του στὴν παράσταση τοῦ Παραδείσου, παρουσιάζεται ἐπίσης πρώτη φορὰ τὸν 9ον αἰ. στὴν Κωνσταντινούπολη (Paris. Gr. 510)<sup>54</sup> και γίνεται τυπικὸ στὴν εἰκονογραφία τοῦ Παραδείσου. Στὰ μεταγενέστερα χρόνια και στὴν Κρήτη εικονίζονται συνήθως σὲ τέτοιες παραστάσεις και οἱ τρεῖς Πατριάρχες, Ἀβραάμ, Ἰσαάκ και Ἰακώβ, νὰ κρατοῦν σὲ πετσέτες τὶς ψυχὲς τῶν δικαίων, πού εικονίζονται σὰν μικρὰ παιδιὰ<sup>55</sup>. Ἀντὶ τῆς πετσέτας μπορεῖ νὰ ἔχομε τὶς ψυχὲς

51. A. Grabar, ἔνθ' ἀν. σ. 359 κ.έ., γιὰ τὴν Πεντηκοστῆ.

52. G. Gerola, Τοπ. Κατάλογος, ἀριθμ. 163 και Σ. Ν. Μαδεράκης, Μιὰ ἐκκλησία στὴν ἐπαρχία Σελίνου, Ὁ Χριστὸς στὰ Πλεμενιανά, στὰ Πεπραγμ. τοῦ Ε' Διεθνoῦς Κρητολ. Συνεδρίου (Ἡράκλειο Κρήτης 1986), τ. Β', σ. 264 - 265, πίν. ΟΔ (141).

53. H. Schrade, ἔνθ' ἀν., εἰκ. σ. 265, 6. Περιγραφή και ἐρμηνεία τῶν θεμάτων σ. 104-118, γιὰ τὸν Ἀβραάμ σ. 117 και εἰκ. σ. 259, 4-5, γιὰ τὴν πάλη τῶν Ἀγγέλων με Βύθιο Δράκοντα, εἰκ. σ. 107, 111, 114. Ἄλλες παρατηρήσεις γιὰ τὸν Ἀβραάμ σ. 190, 198.

54. Πρόχ. S. A. Papadopoulos, Essai d'interprétation du thème iconographique de la Paternité dans l' Art Byzantin, στὰ C.A. τ. XVIII (1968), εἰκ. 5 και 6 και P. Unterwiesing, The Cariye Tzami, τ. 3, εἰκ. 399 και 395, 396.

55. K. Καλοκύρη, Βυζαντ. Μνημεῖα τῆς Κρήτης (Ἡ Κερά τῆς Κριτσῆς),

σὲ μιὰ ἄκρη τοῦ ἀναδιπλωμένου ἱματίου των. Σπανιώτερα μόνο ὁ Ἀβραάμ κρατεῖ τὸ Λάζαρο στὰ γόνατά του, ἐνῶ οἱ δύο ἄλλοι Πατριάρχες κρατοῦν ἓνα ἄνθος σχηματοποιημένο, ὅπως στὴν τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὸ Καβούσι Λασιθίου<sup>53</sup> (εἰκ. 27 καὶ 28).

Τὸ παράξενο εἶναι ὅτι σὲ μιὰ ἀγγλικὴ μικρογραφία (Συλ. Erwin Rosenthal) εἰκονίζεται ὁ Ἀβραάμ στὸν Παράδεισο νὰ κρατεῖ στὰ γόνατά του τὸ Χριστὸ καὶ ὄχι τὸν πτωχὸ Λάζαρο, ποῦ εἶναι ὁ κανόνας<sup>57</sup>.

Ὅλα τὰ παραπάνω εἰκονογραφικὰ θέματα, ποῦ ἀνέφερα, σχετικὰ μὲ τὸν Ἀβραάμ, δείχνουν πεντακάθαρα, κατὰ τὴν γνώμη μου, ποῦ θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τὰ πρότυπα τοῦ Θρόνου τῆς Χάριτος καὶ ποῦ πρέπει νὰ δημιουργήθηκε τὸ τελευταῖο θέμα. Στὸ θέμα ὅμως θὰ ξαναγυρίσω στὰ ἐπόμενα.

ΚΡΗΤ. ΧΡΟΝΙΚΑ, τ. ΣΤ' (1952), σ. 244 καὶ 259. Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, πίν. Β, 2 καὶ Σ. Μαδεράκης, Ἡ Κόλαση, ὙΔΩΡ ΕΚ ΠΕΤΡΑΣ, τ. ΙΙ, σ. 226 καὶ εἰκ. 4, ἀριστ.. Πρβλ. καὶ σ. 56-57, στὸ τ. V-VI (1981).

56. Τοπ. Κατάλογος, ἀριθμ. 762.

57. E. A. Kantorowicz, εἰκ. 11. Πρβλ. H. Schradde, εἰκ. σ. 259,5.

## Γ'. Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ.

Στὸ Βυζαντινὸ Κόσμο ἡ Ἁγία Τριάδα, ὅπως εἶναι γνωστὸ, εἰκονίζεται συνήθως μὲ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (Γεν. ΙΕ'1-6), δηλ. μὲ τρεῖς Ἀγγέλους καθισμένους σὲ τραπέζι καὶ ὑπηρετούμενους ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ καὶ τὴ Σάρρα, κατὰ τὸν ἱστορικὸ τύπο (εἰκ. 46, 47), ἢ χωρὶς τὸν Ἀβραάμ καὶ τὴ Σάρρα, κατὰ τὸ συμβολικόν<sup>58</sup>. Τὸ θέμα εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ τῶν βυζαντινῶν ἀγιογράφων καὶ εἰκονίζεται στὴν Κρήτη στὸν τριγωνικὸ χῶρο πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ. Οἱ τρεῖς Ἀγγελοὶ εἰκονίζονται μὲ σταυροφόρα φεγγία (φωτοστεφάνους), μιὰ φορὰ δέ, ὅσο ξέρω, στὴν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Μονὴ Σελίνου, ἔργο τοῦ Θεοδώρου-Δανιὴλ Βενέρη (1290 περ.), ὁ μεσαῖος Ἀγγελὸς ὀνοματίζεται μὲ τὴ βραχυγραφία τοῦ ὀνόματος τοῦ Χριστοῦ (IC XP). Ὁ κρητικὸς ἀγιογράφος, λόγιος ἴσως, ὅταν ζωγράφιζε τὴν ἀξιοπρόσεκτη καὶ γι' ἄλλους λόγους τοιχογραφίαν αὐτή, στηρίχτηκε στὰ ἐδάφια 3 καὶ 22 τοῦ ΙΗ' κεφαλαίου τῆς Γένεσης, σύμφωνα μὲ τὰ ὁποῖα μόνον ὁ Λόγος, ὁ Χριστὸς δηλ., παρουσιάστηκε στὸν Ἀβραάμ. Ἐδῶ δηλ. ἔχομε ὄχι μιὰ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἀλλὰ τὸν κατ' ἐξοχὴν ἱστορικὸν τύπον τοῦ θέματος τῆς Φιλοξενίας.

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ ἐπιλέχθηκε γιὰ τὴν παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας καὶ σὰν λειτουργικὸν κατεξοχὴν θέμα καὶ σὰν προεικόνιση τοῦ μαρτυρικοῦ θανάτου τοῦ Χριστοῦ καὶ σὰν θέμα, ποῦ προπαγανδίζει πολιτικὴς ἀντιλήψεις τῶν βυζαντινῶν καὶ τὴν εἰκονογραφία τοῦ αὐτοκράτορα, κατὰ τὴν γνώμη μου, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ὑπάρχον πολλὰς διαφωνίας, ἀν πρέπει ν' ἀπεικονίζεται ὁ Πατέρας.

Δίπλα στὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ συναντοῦμε τρεῖς ἀκόμη τύπους τῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀγ. Τριάδας. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ συμβολικὴ παράσταση μὲ τρεῖς λογχοειδεῖς ἀκτῖνες φωτός, τὸ Θρόνον τῆς Χάριτος τῆς Παναγίας τῶν Ρουστίκων, τὴν Ἁγία Τριάδα στὸν ὀριζόντιον τύπον καὶ τὴν Ἁγία Τριάδα στὸν κάθετον τύπον ἢ Πατρότητα, ὅπως εἶναι πιὸ γνωστὸς ὁ τύπος. Τὸν ὀριζόντιον τύπον, ὅπου τὰ πρόσωπα εἰκονίζονται σύνθρονα, ἀνάμεσα δὲ στὶς κεφαλὰς των

58. Α. Ξυγγόπουλος, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη (Ἀθήνα 1936), σ. 5. καὶ Ν. Β. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ΚΡΗΤ. ΧΡΟΝΙΚΑ, τ. ΙΑ' (1957), σ. 81. Βλ. καὶ Θ. Μ. Προβατὰκη, Τὸ Ἅγιον Πνεῦμα στὴν Ὁρθόδοξὴ ζωγραφικὴ, στὸν τόμον ΤΟ ΑΓΙΟ ΠΝΕΥΜΑ, σεμινάριον τῶν Θεολόγων Θεσσαλονίκης, ἀριθμ. 5 (1971) σ. 133-134.



Εἰκ. 19. Σκλάβοποῦλα Σελίνου, ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ: Ἡ Ἁγία Τριὰδα (β' μισό τοῦ 14ου αἰ.).



*Εικ. 20. Νόμισμα τοῦ Βαλεντινιανοῦ τοῦ Α' καὶ τοῦ Βάλη (Ρώμη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο).*

πετᾶ ἡ περιστέρα, μᾶς ἔσωσε ἢ σὲ πολὺ μέτρια κατάσταση διατηρουμένη σήμερα τοιχογραφία τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ, στὴν Σκλαβοπούλα Σελλίνου (εἰκ. 19). Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν στὸ β' μισὸ τοῦ 14ου αἰ., παρὰ τὴν ἀντίθετη ἄποψη<sup>59</sup>. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς Ἁγίας Τριάδας, γνωστὸς ἀπὸ τὴ μικρογραφία τοῦ σερβικοῦ ψαλτηρίου τοῦ Μονάχου (φ. 146v)<sup>60</sup>

59. Ἀρχαιολ. Δελτίον, τ. 21 (1966), σ. 33, πίν. 47α-β καὶ 48α. Gerola, Τοπ. Κατάλογος, ἀριθμ. 85. Ἡ τοιχογραφία ἀνήκει στὸ τελευταῖο στρώμα καὶ νεώτερο.

60. J. S t r z y g o w s k i, Die Miniaturen des Serbischen Psalters (Wien 1909), πίν. 37, 1.





Ἐικ. 21. Νόμισμα τοῦ Ἰουστίνου καὶ τοῦ Ἰουστινιανοῦ  
(Λονδῖνο, Βρετανικὸ Μουσεῖο).

καὶ τοῦ Ψαλτηρίου τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Βελιγραδίου (φ. 189r)<sup>61</sup>, γενικεύεται στὴ μεταβυζαντινὴ ἐποχῇ,<sup>62</sup> ὅπως ξέρομε. Τὰ παλαιότερα παραδείγματα τῆς παράστασης αὐτῆς τῆς Ἁγίας Τριάδας, ποὺ εἰκονογραφεῖ τὸ ἐδάφιο 1 τοῦ 109 ψαλμοῦ, εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Δύσης, ὅπως εἶπα ἤδη. Στὰ δυτικὰ παραδείγματα λείπει ἢ περιστέρω συνήθως, στὸ Ψαλτήριό τοῦ Μονάρχου τὴν κρατεῖ ὁ Υἱός, ἐνῶ στὴν τοιχογραφία τῆς Σκλαβοπούλας πετᾶ μεταξὺ τῶν κεφαλῶν τοῦ Πατέρα καὶ τοῦ Υἱοῦ. Στὸ Χριστὸ στὴ Σκλαβοπούλα πάντως εἰκονίστηκε καὶ ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ στὸ δυτικὸ τοῖχο, πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο.

Ἡ Ἁγία Τριάδα τῆς Σκλαβοπούλας καὶ τῶν Ψαλτηρίων, ἔστω κι ἂν τὰ παλαιότερα παραδείγματα γνωρίζομε ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Δύσης, πρέπει νὰ ἀνάγεται σὲ βυζαντινὰ πρότυπα. Πρῶτα πρῶτα χρησιμοποιοῖ τὴν εἰκονογρα-

61. J. Strzygowski, ἐνθ' ἂν, εἰκ. 26 καὶ E. A. Kantorowicz, εἰκ. 34 καὶ σημ. 7.

62. Πρόχειρα: Θ. Μ. Προβατάκης, ἐνθ' ἂν., σ. 121, τὰ παραδείγματα.

φία τοῦ αὐτοκράτορα. Πρότυπά της μπορούμε νὰ θεωρήσουμε μετάλλια καὶ νομίσματα τῆς ἐποχῆς τοῦ Κωνσταντίνου καὶ τῶν διαδόχων του, ποὺ εἰκονίζουσι τοὺς σύνθρονους συναυτοκράτορες νὰ στεφανώνει ἡ Νίκη, ποὺ πετᾷ ἀνάμεσα στὰ κεφάλια των, ὅπως π.χ. σὲ νόμισμα τοῦ Βαλεντινιανοῦ καὶ τοῦ Βάλη (Ρώμη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο, εἰκ. 20)<sup>63</sup>, ἂν καὶ τὸ θέμα εἶναι ἀσφαλῶς ἀρχαιότερο, ἀφοῦ τὴν ἰδέα βρισκομε στὸ τόξο τοῦ Γαλερίου στὴ Θεσσαλονίκη, στὸ ἀνάγλυφο, ποὺ εἰκονίζει τὴν Pietas Augustorum, ἔστω κι ἂν στὴν παράσταση αὐτὴ δύο Νίκαιες στεφανώνουσι τοὺς αὐτοκράτορες, μιὰ δεξιὰ καὶ μιὰ ἀριστερά<sup>64</sup>. Τὸ θέμα θὰ ἐπιζῆσει σ' ὀλόκληρη τὴ βυζαντινὴ περίοδο. Σ' ἓνα νόμισμα τοῦ Ἰουστίνου καὶ τοῦ Ἰουστινιανοῦ τοῦ Α' (εἰκ. 21) εἰκονίζονται οἱ αὐτοκράτορες σύνθρονοι, τὴ νίκη ὅμως, ποὺ πετᾷ ἀνάμεσα στὶς κεφαλὰς τῶν αὐτοκρατόρων, ἀντικατέστησεν ὁ σταυρός<sup>65</sup>, θέμα ποὺ θὰ βροῦμε ἀκόμη καὶ στὴν ἐποχὴ τῶν Ἰσαύρων<sup>65α</sup>. Ὁ Σταυρός, ὡς γνωστόν, μεταξὺ τοῦ Ἀνθελμίου καὶ τοῦ Λέοντα, ἢ μεταξὺ ἄλλων αὐτοκρατόρων, ἀντικαθιστᾷ τὴν προσωποποίηση τῆς Concordia καὶ συμβολίζει τὴν «Concordia Imperatorum»<sup>66</sup>, πρᾶγμα ποὺ συμβόλιζε ἡ Νίκη παλαιότερα. Ἡ ἰδέα θὰ ἐπιζῆσει καὶ πολὺ ὕστερῶτερα, μόνο ποὺ μετὰ τὰ χρόνια τοῦ Ἡρακλείου οἱ αὐτοκράτορες εἰκονίζονται σὲ προτομῆ<sup>67</sup>. Σὲ μιὰ μικρογραφία τοῦ Τάφου (Ms 53, φ. 172v), ποὺ ἱστορεῖ τὸν 190,1 ψαλμό, τοῦ 11-12ου αἰ.<sup>68</sup> βλέπομε τὸ Θρόνο τῆς Ἐτοιμασίας μὲ τὸ σουδάριο, τὴ λόγχη, τὸ σπόγγο, τὸ Σταυρό, πάνω δὲ στὸ θρόνο νὰ κάθεται ἡ Περιστερά. Δεξιὰ τοῦ Θρόνου τῆς Ἐτοιμασίας, στὸν ἴδιο θρόνο, κάθεται ὁ Χριστὸς μὲ Εὐαγγέλιο. Ὅτι ὁ θρόνος εἰκονίζει τὸν Πατέρα καὶ ὅτι ἔχομε μιὰ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας δείχνει, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, καὶ τὸ ὅτι ἱστορεῖ τὸν 109,1 ψαλμό. Ὁ θρόνος τῆς Ἐτοιμασίας ἀντικαθιστᾷ τὸν Πατέρα καὶ δείχνει, κατὰ τὴν γνώμη μου, πόσο ἐπιφυλακτικοὶ εἶναι οἱ Βυζαντινοὶ ἀκόμη καὶ στὸ 12ον αἰ., ὅταν θέλουσι ν' ἀπεικονίσουσι τὸν Πατέρα. Μιὰ πολὺ παράξενη ἀπεικόνιση τῆς Ἁγίας Τριάδας, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε μακρινὴ ἀνάμνηση τῆς ἴδιας παράδοσης μὲ ἐκείνη τῆς μικρογραφίας τοῦ Τά-

63. R. B. Bandinelli, Rome, la fin de l'art antique (Paris 1970), εἰκ. 29 καὶ A. Grabar, Le premier art Chrétien (Paris 1966), εἰκ. 224, ἓνα μετάλλιο, χωρὶς ὅμως τὴ νίκη, καὶ εἰκ. 9. Τὰ νομίσματα συγκέντρωσε ὁ Kantorowicz, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 18,21-25, 26 A-D. Πρβλ. καὶ A. Grabar, L'empereur dans l'Art Byzantin (Paris 1936), πίν. XXIX, 7, 8, 13.

64. A. Grabar, Le premier Art Chrétien, εἰκ. 9.

65. Ἱστορία τοῦ Ἑλλην. Ἐθνους (Ἐκδοτ. Ἀθηνῶν), τ. Ζ', εἰκ. σ. 152, δεξιὰ.

65α. Σ. Ράνσιμαν, Βυζαντινὸς Πολιτισμὸς (Ἀθήνα 1969), πίν. VII.

66. F. Gerke, La fin de l'Art Antique et les débuts de l'Art Chrétien (Paris 1973), σ. 128.

67. Ἱστορία τοῦ Ἑλλην. Ἐθνους, τ. Ζ', εἰκ. σ. 226.

68. A. Kantorowicz, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 33 καὶ σ. 79. Γιὰ τὸν κενὸ θρόνο, A. Grabar, L'Empereur, σ. 199-200 καὶ 214 κ.ε.



*Εἰκ. 22. Δευτέρα Παρουσία (τμήμα): ἄνω, Ἁγία Τριάδα· κάτω, Δέηση (Λοῦβρο).*

φου Ms 53, μᾶς σώζει μιὰ ρωσικὴ εἰκόνα τοῦ 17ου αἰ. ἀπὸ τὴ Μόσχα, μὲ θέμα τὴ Β' Παρουσία, στὸ Λοῦβρο σήμερα<sup>69</sup> (εἰκ. 22). Στὴν εἰκόνα καὶ πάνω ἀπὸ τὴ Δέηση, σὲ σφαῖρα, εἰκονίζεται ὁ Πατέρας καὶ πάνω ἀπὸ τὸ θρόνο Του σὲ μετᾶλλιο ἢ Περιστερά. Τὰ δύο πρόσωπα στρέφονται πρὸς τὰ δεξιὰ, ὅπου

69. Ἀπεικόνιση ἑνὸς τμήματος τῆς εἰκόνας στὰ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ· ΛΟΥΒΡΟ (ἔκδ. Mondadori - Φυτράκης, Ἀθήνα 1979), εἰκ. σ. 79.

εικονίζεται ο Χριστός μέσα σε πύρινη, κόκκινη έλλειψοειδή δόξα, να βαδίζει προς τον Πατέρα, ο οποίος Τόν καλεῖ να καθίσει δίπλα του στο θρόνο, όπου κάθεται. Ο Χριστός βρίσκεται έξω από τη σφαῖρα, ή οποία συμβολίζει ασφαλώς τον ούρανό. "Ότι και ή παράσταση αυτή έμπνέεται από το έδάφιο 1 του 109 φαλμού είναι βέβαιο, καθώς και από το Δανιήλ (Ζ', 13-14).

\* \* \*

Την τρίτη παραλλαγή του θέματος τής 'Αγίας Τριάδας, την οποία μάς έσωσε και ή Κρήτη, είναι ή 'Αγ. Τριάδα-Πατρότητα. Ο τύπος συνίσταται στην απεικόνιση του Πατέρα, Παλαιού των ήμερών, ένθρονου, να κρατεί στα γόνατά Του τον άγένειο ή γενειοφόρο Χριστό. Μεταξύ του στόματος του Πατέρα και τής κεφαλής του Χριστού πετᾶ ή περιστέρα, όπως στα Ρούσικα. Το θέμα ξέρω δύο φορές από τοιχογραφίες τής Κρήτης. Το πρώτο γνωστό παράδειγμα είναι ή παράσταση τής 'Αγίας Τριάδας στον τριγωνικό χώρο πάνω από την άψίδα στον "Άγιο Γεώργιο, κοντά στο Πρέβελη<sup>70</sup>. Μια δεύτερη φορά το θέμα το συναντούμε στην έκκλησία του 'Αγίου Στεφάνου, στο χωριό Δρακώνα Κισάμου (εικ. 23,24). Η 'Αγία Τριάδα εικονίζεται στην πάνω δεξιά γωνία, όπως βλέπομε το θέμα, του Λιθοβολισμού του Στεφάνου. Η σκηνή είναι ή πρώτη από τις δύο σκηνές του βίου του 'Αγίου, που εικονίζονται στο νότιο τοῖχο τής 'Εκκλησίας και στην δεύτερη ζώνη των τοιχογραφιών<sup>71</sup>. Ο Στέφανος εικονίζεται σε όρεινό τοπίο, γονατισμένος σε Δέηση στη δεξιάν άκρη του πίνακα. Μπροστά του σε ήμικυκλικό περίπου άνοιγμα του ούρανού εικονίζεται ή 'Αγία Τριάδα με τα δύο πρόσωπα σε προτομή (εικ. 24), σε μέτρια κατάσταση. Ο Πατέρας με σταυροφόρο φεγγίο στον τύπο του Παλαιού των ήμερών στρέφεται έλαφρά προς το Στέφανο και τον εύλογεί. Από την χείρα που εύλογεί, ξεκινούν τρεις σαν λόγχες ακτίνες φωτός, άφηρημένη έννοια τής 'Αγίας Τριάδας. Στο άριστερό Του χέρι κρατεί κάτι σαν σακκούλακι ή μαντήλι, το όποιο προτείνει στον "Άγιο. Το αντίκειμενο αυτό πρέπει να θεωρήσομε μακρινή ανάμνηση τής Μαρρα, που κρατούσαν οι ύπατοι, άποτελοῦσε σύμβολο τής έξουσίας των και, ύψώνοντάς την, έδιδαν το σύνθημα ν' αρχίσουν οι

70. Κ. Καλοκύρης, Βυζαντινά τοιχογραφία τής Κρήτης (Άθήναι 1957) π.Λ και σ. 95-96.

71. G. Gerola, Τοπ. Κατάλογος άρ. 27 και Κ. Λασσιθιωτάκης, 'Εκκλησίες τής Δυτ. Κρήτης, στα ΚΡΗΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, τ. ΚΑ' σ. 199-202 και εικ. 41-49, για την έκκλησία γενικά. Πρόκειται για τη σκηνή 10 στο σχ. 12α, όπου δίδεται ή διάταξη των θεμάτων των εικονογραφικών. Καμμιά από τις τέσσερις σκηνές του βίου του 'Αγίου δεν ταυτίζεται. Η εικ. 42 είναι λεπτομ. των 'Εβραίων τής σκηνής του Κηρύγματος του Στεφάνου και όχι λεπτομ. τής Βαϊφόρου, από την όποια σώζεται μόνο το επάνω μέρος του κορμού και ή κεφαλή του Χριστού, το δένδρο και ένα παιδί στο δυτικό άκρο του νοτίου τοίχου.





Εἰκ. 23. Ἅγιος Στέφανος στὴ Λακαϊόνα Κισάμου: Ὁ Λιθοβολισμὸς τοῦ ἁγίου Στεφάνου (τμήμα): Ὁ Ἅγιος γονυπετὴς δέεται στὴν Ἁγία Τριάδα.

ἀγῶνες στὸν Ἰππόδρομο.<sup>72</sup> Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται παιδί στὸ στήθος τοῦ Πατέρα μὲ πορφυρὸ χιτῶνα (τοῦ Πατέρα εἶναι πράσινος), προτείνει τὸ δεξιὸ Του χέρι καὶ κρατεῖ ἓνα σφαιρικὸ ἀντικείμενο (κοσμικὴ σφαῖρα;). Μόνο τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ καὶ μέρος τοῦ κορμοῦ σώζεται. Ἡ Περιστερὰ πετᾷ ἀνάμεσα στὸ στόμα τοῦ Πατέρα καὶ τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ. Μόνο ἡ οὐρὰ της σώζεται, πού ἀκουμπᾷ ἀκόμη στὰ χεῖλη τοῦ Πατέρα. Πίσω ἀπὸ τὸ Στέφανο εἰκονίζονται δέκα τὸ λιγώτερο μορφές. Οἱ ὀκτὼ εἶναι στρατιῶτες ντυμένοι μὲ στολές, πού δείχνουν δυτικὲς ἐπιδράσεις. Ὁ πρῶτος κρατεῖ σπαθὶ στὸ ἀριστερὸ καὶ ἔχει ὑψωμένο τὸ δεξιὸ χέρι. Τὴν ἴδια κίνηση κάνουν καὶ ἄλλες μορφές καὶ πετοῦν προφανῶς πέτρες στὸν Ἅγιο. Μόνο ὁ στρατιώτης, πού ἀκολουθεῖ τὸν ἀξιωματικό, ψάχνει κάτι σ' ἓνα εἶδος πουγγιοῦ. Ἐνας ἀστὸς, πού ἀκολουθεῖ κατόπι καὶ φορεῖ ροῦχα καὶ καπέλλο δυτικοῦ τύπου, κρατεῖ στὸ χαμηλωμένο χέρι του μιὰ μεγάλη πέτρα. Ὁ Ἅγιος ἔχει δεχεῖ τις πρῶτες πέτρες καὶ ἀπὸ τὴν κεφαλὴ του τρέχει αἷμα.

Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι ἀσφαλῶς ἡ τελευταία ἀπὸ τις τέσσερις(;) πού ἱστοροῦν τὸ βίο τοῦ Ἁγίου, τοῦ ὁποῦ βίου ἡ ἀφήγησις ἀρχίζει ἀπὸ τὸ βόρειο τοῖχο τῆς ἐκκλησίας μὲ τὸ κήρυγμα τοῦ Στεφάνου, πού εἶναι ἡ πρώτη σκηνὴ τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου. Δίπλα σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ εἰκονίζεται ἡ δίκη τοῦ Στεφάνου. Στὸ νότιο τοῖχο εἰκονίστηκε ὁ Λιθοβολισμὸς καὶ μιὰ ἀκόμη σκηνή, τελειῶς κατεστραμμένη σήμερα. Ἴσως στὸ βόρειο τοῖχο ὑπῆρχαν τρεῖς σκηνές.

Πολλοὶ λόγοι ὀδήγησαν τὸν ἀγιογράφο τῆς Ἐκκλησίας νὰ προτιμήσει τὸ θέμα τῆς Ἁγίας Τριάδας στὴ σκηνὴ τοῦ λιθοβολισμοῦ. Στὴν ἱστῶρησι βίων ἁγίων, στὴν πρώτη σκηνὴ καὶ στὴν ἀνω δεξιὰ γωνία τῆς παράστασις ὅπως τὴν βλέπουμε, οἱ ἀγιογράφοι τῆς Κρήτης εἰκονίζουν σ' ἓνα ἡμικυκλικὸ ἀνοιγμα τοῦ οὐρανοῦ τὴ Χεῖρα πού εὐλογεῖ τὸν Ἅγιο, θέμα παλαιοχριστιανικό, πού κατάγεται ἀπὸ τὴ Παλαιὰ Διαθήκη καὶ συμβολίζει τὴν παρέμβαση τοῦ Θεοῦ στὰ ἀνθρώπινα. Ἡ Χεὶρ μπορεῖ φυσικὰ καὶ νὰ λείπει. Ἀπὸ τὴ Χεῖρα, πού ἀντικαθιστᾷ τὴν προσωπικὴν παράστασι τοῦ Πατέρα, τὸν ὁποῖο μὲ πολλὰς ἐπιφυλάξεις ἀπεικονίζουν οἱ Βυζαντινοὶ, ξεκινοῦν οἱ γνωστὲς τρεῖς σὰν λόγχεσ-ἀκτῖνες φωτός, πού βρίσκομε καὶ στὴ Γέννησι καὶ στὴ Βάπτισι καὶ στὸν Εὐαγγελισμὸ καὶ ἀποτελοῦν ἀφηρημένο σύμβολο τῆς Ἁγίας Τριάδας (εἰκ. 29, 30, 31). Τὸ ἴδιο πρᾶγμα βρίσκομε καὶ σὲ παραστάσεις μεμονωμένων, ἐπίπλων κυρίως Ἁγίων πιδ συχνὰ μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση αὐτῆς τῆς εἰκονογραφικῆς λεπτομέρειας καὶ τοῦ κειμένου ἀσφαλῶς τῶν Πράξεων: «Ἐπάρχων δὲ (Στέφανος) πλήρης Πνεύματος Ἁγίου, ἀτενίσας εἰς τὸν οὐρανὸν εἶδεν δόξαν Θεοῦ καὶ Ἰησοῦν ἐστῶτα ἐκ δεξιῶν τοῦ Θεοῦ καὶ εἶπεν· ἰδοὺ θεωρῶ τοὺς οὐρανοὺς ἀνεφωγμένους καὶ τὸν Ἰῖδν τοῦ ἀνθρώπου ἐκ δεξιῶν τοῦ Θεοῦ ἐστῶτα» (Πρ. Ζ' 55-56), ὁ ἀγιογράφος ἀντικατέστησε

72. D. T. Rice, ἐνθ' ἀν., εἰκ. 20, 22, 26, 30.





*Εἰκ. 24. Ἡ Ἁγία Τριάδα - Πατρότητα (λεπτ. τῆς εἰκ. 23).*

τὸ ἀφρημένο σύμβολο μὲ τὴν προσωπικὴ παράσταση τῆς Ἀγίας Τριάδας στὸν τύπο τῆς Πατρότητας. Τὸ φυσικώτερο βέβαια θὰ ἦταν νὰ εἰκονίζονταν ἡ Ἀγία Τριάδα στὴ σκηνὴ τῆς δίκης τοῦ Πρωτομάρτυρα, ὅπου καὶ ἀναφέρεται τὸ κείμενο τῶν Πράξεων, ἢ νὰ εἰκονιστεῖ ἡ Ἀγία Τριάδα στὸν ὀριζόντιο τύπο τῶν μεταβυζαντινῶν εἰκόνων καὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ στὴ Σκλαβοπούλα (εἰκ. 19)· προτίμησε ὅμως ὁ ἀγιογράφος νὰ τὴν ἱστορήσει στὴ σκηνὴ τοῦ λιθοβολισμοῦ νὰ ἐπιβραβεύει τὸ μάρτυρα, πράγμα ποὺ δείχνει καὶ τὸ ἀντικείμενο ποὺ κρατεῖ ὁ Πατέρας καὶ ποὺ πρέπει νὰ εἶναι μακρινὴ ἀνάμνηση τῆς Μαρρα, σύμβολο ἐξουσίας τῶν ὑπάτων, ποὺ ἔχει σχέση καὶ μὲ τὴν εἰκονογραφία τοῦ αὐτοκράτορα, ὅπως εἶπα ἤδη<sup>72α</sup>.

Νομίζω ὅτι θὰ πρέπει νὰ πῶ δύο λόγια ἀκόμη γὰρ τὶς σπουδαιότερες τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Στεφάνου, ἔστω κι ἂν αὐτὰ φανοῦν παρέκβαση. Ἡ μικροσκοπικὴ ἐκκλησία, ποὺ κινδυνεύει ἄμεσα νὰ καταστραφεῖ ὀλοσχερῶς, θὰ πρέπει νὰ τοιχογραφήθηκε γύρω στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Γιὰ μιὰ τέτοια πρώιμη χρονολόγηση συνηγορεῖ ἡ ἱμπρεσιονιστικὴ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν. Ὁ ἀγιογράφος σχεδιάζει καὶ πλάθει τὶς μορφές μὲ γρήγορες πινελλιές, ποὺ παρατίθενται σὲ φωτεινὴ φυσικὴ διαβάθμιση καθαρῶν χρωμάτων. Τὰ χρώματα σὲ γρήγορες πινελλιές, σὲ γραμμὲς ἢ κηλίδες, εἶναι πράσινα κυρίως, κόκκινα, μπλέ, πορτοκαλλιά καὶ βυσινί, λαμπρὰ καὶ στιλπνὰ σὲ καθαρὸς τόνους. Τὸ λευκὸ δίδει τὶς ἀκμές τῶν πτυχῶν καὶ τὰ περισσότερα φωτισμένα μέρη, καὶ μὲ τὴ φωτοσκίαση πλάθονται οἱ ὄγκοι. Ὅλα ἀναλύονται σὲ χρωματικούς τόνους καὶ σὲ χρωματικὲς ἀρμονίες, ὅταν ἀπομονώσουμε τμήματα τῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Κρήτης ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ 14ου αἰ., γενικεύεται ὅμως στὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Παγωμένου καὶ τῆς Σχολῆς του μετὰ τὸ 1330. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ δὲν ἀντικαθιστᾷ τὸν παλαιότερο ρυθμὸν παρὰ μόνον στὴ δεκαετία τοῦ 1340-1350. Πρῶτο ἔργο στὴ δυτ. Κρήτη, ποὺ δείχνει τὴν πλήρη κυριαρχία τῆς ἱμπρεσιονιστικῆς τεχνικῆς, εἶναι τὰ ἀποσπάσματα -δυστυχῶς- ἀπὸ τὶς μέτρια διατηρημένες τοιχογραφίες τῆς πρόσφατα ἀνακαινισμένης ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Θεοδώρου στὸ Μερτὲ Σελίνου (1344)<sup>73</sup> καὶ εἶναι ἡ τεχνικὴ, ποὺ κυριαρχεῖ στὴν Κρήτη, ἂν στηριχτοῦμε σὲ χρονολογημένα μνημεῖα καὶ στὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Παγωμένου, καὶ κυρίως τῶν μαθητῶν του, ἕως τὸ 1370 περίπου, ὅταν ἀρχίζει νὰ χάνει τὴν ἐλαφρότητα καὶ τὴ φρεσκάδα της καὶ νὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ μιὰ ἄλλη τεχνικὴ, ὅπου κυριαρχοῦν οἱ βαθεῖς τόνοι

72α. Τῆ Μαρρα εἶδος μαντηλιοῦ ἢ σακκουλακιοῦ κρατεῖ καὶ ὁ αὐτοκράτορας καὶ ἀποτελεῖ σύμβολό του, ὅταν κυρίως εἰκονίζεται ὡς ὑπάτος. Βλ. γιὰ τὸ θέμα: A. G r a b a r, L' Empereur, ἐνθ' ἄν. σ. 13 καὶ 75.

73. Σ. Ν. Μ α δ ε ρ ά κ η, Προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Ἐνσάρκωσης τοῦ Λόγου στὴν ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Θεοδώρου στὸ Μερτὲ Σελίνου, στὸ ΥΔΩΡ ΕΚ ΠΕΤΡΑΣ, τ. I (1978), σ. 59 - 104, ἰδίως σ. 81 κ.έ. καὶ εἰκ. 3 - 5.

καὶ ἀρχίζει νὰ κάνει τὴν ἀμφάνισή της ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνας<sup>74</sup>. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Στεφάνου εἶναι ἀπὸ τὶς καλύτερες τοῦ εἴδους αὐτοῦ, μὲ τὴ δροσερότητά των, τὴν ἐλαφρῆ, γεμάτη τρυφερότητα πινελλιά, πού φέρνει στὸ νοῦ Renoir, καὶ τὴ λαμπρότητα τῶν χρωμάτων, πού εἶναι μοναδικῆς ὁμορφιάς κ' εὐαισθησίας. Εἶναι ἐπίσης ἀπὸ τὶς παλαιότερες στὸ εἶδος καὶ μπαίνουν ἀμέσως μετὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου στὸ Μερτὲ καὶ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Παγωμένου καὶ δίπλα σὲ τοιχογραφίες, λαϊκώτερες βέβαια, δύο (;) ἀγιογράφων, πού ἐργάζονται δίπλα στοὺς μαθητὲς (ἔξ τὸ λιγώτερο, ἀπὸ τοὺς ὁποίους δύο ἐπώνυμοι) τοῦ Παγωμένου τῶν ἐτῶν 1350 καὶ ὅπωςδῆποτε πρὶν τὸ 1370.

\* \* \*

Τὴν παλαιότερη παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας-Πατρότητα, ὅπως τὴν ξέρομε ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Πρέβελη κυρίως, μᾶς ἔσωσε ὁ κώδ. 587 (φ. 3β) τῆς Μονῆς Διονυσίου στὸ Ἅγιον Ὄρος, πού χρονολογεῖται στὰ 1059<sup>75</sup>. Τὸ θέμα ἱστορεῖ τὸ γράμμα «Θ», μὲ τὸ ὁποῖο ἀρχίζει ἡ φράση τοῦ Ἰωάννη (Ἰωάν. Α' 18): «Θεὸν οὐδεὶς ἑώρακε πώποτε· ὁ μονογενὴς υἱὸς ὁ ὢν εἰς τὸν κόλπον τοῦ πατρὸς, ἐκεῖνος ἐξηγήσατο». Στὴ μικρογραφία ὁ Πατέρας κρατεῖ τὸν Ἰῖδὸ στὰ γόνατά Του, κάθεται σὲ θρόνο, φέρει μπλε σταυροφόρο φεγγί, ἐνῶ καὶ τὰ δύο πρόσωπα περιβάλλει φωτεινὴ δόξα, ἀπ' ὅπου ἐκπορεύονται χιαστί ἀκτῖνες φωτός. Δὲν εἰκονίζεται ἡ Περιστερὰ, τὴν ὁποία ἀσφαλῶς ὑποκαθιστᾷ ἡ φωτεινὴ δόξα. Στὴ μικρογραφία αὐτὴν ἔχομε τὸν καθαρὸ τύπο τῆς Πατρότητας καὶ ἡ συγγένεια ἡ εἰκονογραφικὴ μὲ τὴν Πλατυτέρα εἶναι καταφανής. Τὴν ἴδια εἰκονογραφία βλέπομε ἐξῆντα περίπου χρόνια ἀργότερα στὴ μικρογραφία τοῦ Vat. Gr. 394, φ. 7r, μόνο ἐδῶ ὁ Πατέρας κάθεται στὸ οὐράνιο τόξο, δὲν φέρει σταυροφόρο φεγγί καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὴ ἐπιγραφή «IC XP ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν»<sup>76</sup>. Τὴν ἴδια παράδοση ἀκολουθοῦν καὶ ἔχουν τὴν ἴδια εἰκονογραφία ἡ Ἁγία Τριάδα τῆς τοιχογραφίας τῆς Κουμπελίδικης στὴν Καστοριά<sup>77</sup> (εἰκ. 25), τοῦ 13ου αἰ., καὶ τῆς μικρογραφίας

74. Βλ. τὶς ὑποσημειώσεις στὴν ἐργασία μου: Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὸ Νομὸ Χανίων· Ἅγιος Δημήτριος στὸν Πλατανὲ Σελίνου, στὰ ΧΑΝΙΑ 1985, σ. 84 κ.έ.

75. Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους (Ἀθήνα 1973), τ. Α', εἰκ. 191.

76. Πρὸχ. S. A. P a p a d o p o u l o s, Essai, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 8.

77. Ἁ. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο ς, Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Καστοριάς, στὸ APXEION BYZANT. MNHMEIΩN EΛΛAΔOΣ (στὸ ἐξ. A.B.M.E.), τ. Δ' (1938), σ. 132-134, ὅπου καὶ ἄλλες παρατηρήσεις γιὰ τὴν Ἁγία Τριάδα. Στὴ σημ. 3 τῆς σ. 134 παραδειγμάτων τοῦ θέματος. Ὡραία ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση στὸ Ἡμερολόγιο τῆς Ἀποστ. Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος τοῦ 1981. Ἐπίσης: Βυζαντινὴ Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, Καστοριά (Μέλισσα - Ἀθήνα 1984), εἰκ. 7, σ. 90.



Εικ. 25. Καστοριά, Κομπελίδικη: Ἡ Ἁγία Τριάδα -  
πατρότητα (τμήμα).

τοῦ Suppl. Gr. 52, φ. IV τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης<sup>78</sup>. Στὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ μικρότερη κλίμακα, ὄριμος καὶ γενειοφόρος ἄνδρας καὶ ὄχι ἀγένειος, ὅπως στὶς δύο παραπάνω μικρογραφίες καὶ στὴν

78. L' Art Byzantin (Κατάλογος τῆς 9ης Ἐκθεσης τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, 1964), ἀρ. 297, σ. 307-308.



Εἰκ. 26. Ἡ Ἁγία Τριάδα - Πατρότητα (Οὐίτσεβο).  
 Ρωσικὴ εἰκόνα τῆς Σχολῆς τοῦ Νοβγορόντ  
 (14ος αἰ.). Μόσχα, Πωακ. Τρετιακόφ.

Πλατυτέρα. Καὶ στὰ δύο τελευταῖα παραδείγματα ὁ Χριστὸς κρατεῖ τὴν Περιστερά, σὲ δίσκο στὴν τοιχογραφία τῆς Καστοριᾶς, χωρὶς δίσκο στὴ μικρογραφία τῆς Βιέννης. Τὸ χειρόγραφο τῆς Βιέννης θεωρεῖται ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἐργαστήριο τῆς Κάτω Ἰταλίας, ἴσως τῆ Γκροτταφεράτα. Καὶ ἡ τοιχογραφία καὶ ἡ μικρογραφία ἐρμηνεύτηκαν ἀπὸ τοὺς δυτικούς θεολόγους ὡς ἔργα, τὰ ὁποῖα εἰκονογραφοῦν τὸ Filioque, γιὰτὶ δὲν εἶχαν προσέξει ὅτι ἡ μικρογρα-





Είκ. 27. Καβούσι 'Ιεραπέτρας, "Άγιος Γεώργιος: 'Ο Παράδεισος (τυμήμα): 'Ο 'Αβραάμ με τὸ Λάζαρο καὶ ὁ 'Ισαάκ.

φία τῆς Βιέννης συνοδεύει τὴν ἀναγραφή τοῦ Συμβόλου τῆς Πίστεως κατὰ τὸ 'Ορθόδοξο Δόγμα<sup>79</sup>.

'Ο τύπος τῆς 'Αγίας Τριάδας-Πατρότητας ἐπεβίωσε στὶς ρωσικὲς εἰκό-  
νες καὶ συναντᾶται συχνὰ μετὰ τὸ 14ο αἰ., μετὸν τίτλο Otetcestvo (Πατρό-  
τητα), διατήρησε δηλ. στὴ ρωσικὴ τέχνη τὸ θέμα ὄχι μόνο τὴν εἰκονογραφία,  
ἀλλὰ καὶ τὸν ἀρχικό του τίτλο, ὁ ὁποῖος δίδει καὶ τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος  
(εἰκ. 26, πρὸβλ. εἰκ. 27 καὶ 28)<sup>80</sup>, ὅπου ὁ Πατέρας κρατεῖ τὸν Υἱό, ὅπως  
ὁ 'Αβραάμ τὸ Λάζαρο.

79. Βυζαντ. Τέχνη στὴν Ἑλλάδα, σ. 85 καὶ L' Art Byzantin, σ. 308.

80. V. L a z a r e v, Novgorodian Icon - Painting (Μόσχα 1969), π. 31 καὶ σ.



Μιά ἀκόμη παραλλαγή τῆς Πατρότητας, ἀλλὰ καὶ τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Πόκου — ὁ ὅποιος θὰ δοῦμε στὰ ἐπόμενα ὅτι ἀποτελεῖ τριαδικὸ θέμα καὶ ἀκολουθεῖ τὸν κάθετο τύπο, στὸν ὁποῖο ἀνήκουν καὶ οἱ παραπάνω παραστάσεις — μᾶς γνωρίζει μιὰ ἀρμενικὴ μικρογραφία τοῦ 1280 τῆς Συλλογῆς Matenadaran (Ἑρεβάν-Ἀρμενία). Στὴ μικρογραφία (Ms 9422, φ. 20)<sup>80α</sup> εἰκονίζεται ἡ Ρίζα Ἰεσσαί, ποὺ καταλαμβάνει ὀλόκληρο τὸ δεξιὸ περιθώριο τοῦ φύλλου. Στὴν κορυφὴ τοῦ δένδρου εἰκονίζεται ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν σὲ προτομὴ νὰ εὐλογεῖ καὶ μέσα σὲ ἡμικυκλικὴ δόξα. Κάτω ἀπὸ Αὐτὸν εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ὄρθιος καὶ ὀλόσωμος, νὰ κρατεῖ δίσκο μὲ τὴν Περιστερά, ὅπως στὴν τοιχογραφία τῆς Καστοριάς. Ἡ παράσταση αὐτὴ τῆς Ἀγίας Τριάδας εἶναι ἄγνωστη σὲ μένα ἀπὸ ἄλλο μνημεῖο, ἀκολουθεῖ ὅμως τὴν ἴδια παράδοση, ποὺ ἀκολουθεῖ καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Θεοδώρου στὸ Μερτὲ Σελίνου Χανίων (εἰκ. 32,33), γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσω στὴ συνέχεια, καὶ ἡ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ ἐκκλησίας καὶ τῆς καμάρας στὸ Oubisi τῆς Γεωργίας<sup>80β</sup>, ὅπως ἐπίσης καὶ τῆς Πρόθεσης τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά, γιὰ τὴν ὁποία μιλῶ ἀμέσως παρακάτω. Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι ἡ ἀντίληψη τῆς διακόσμησης τῆς σελίδας τοῦ Εὐαγγελίου τῆς Ἀρμενίας καὶ τὰ χρώματα, φέρνουν στὸ νοῦ δυτικὰ ἔργα, μικρογραφίες τῆς Σχολῆς τῆς Μπολώνιας κυρίως καὶ τῆς Φλωρεντίας, ἢ τὴ διακόσμηση σελίδων χειρογράφων ὅπως π.χ. τῆς Βίβλου Guyard des Moulins (Ms 9901 τῆς Βιβλιοθήκης τῶν Βρυξελλῶν), τοῦ λεγομένου il Beroldo (Breviarium Ambrosianum, Cod. 2262 τῆς Τριβουλιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μιλάνου), τοῦ Μισαλίου M. 6 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ἀγίου Ἀμβροσίου στὸ Μιλάνο ἐπίσης, δωρεὰ τῶν Βισκόντι<sup>80γ</sup> καὶ τῶν περίφημων χειρογράφων, πρὶν ἱστορήθησαν τὴν ἐποχὴ τῶν Βασιλέων τῆς Βοημίας Καρόλου τοῦ IV (1347-1378) καὶ Βεγκεσλάου τοῦ IV (1378-1400) καὶ ἀποτελοῦν τὸ καύχημα τῆς Σχολῆς τῆς Βοημίας<sup>80δ</sup>. Ὅλα ὅμως τὰ δυτικὰ ἔργα ποὺ ξέρω εἶναι κατὰ

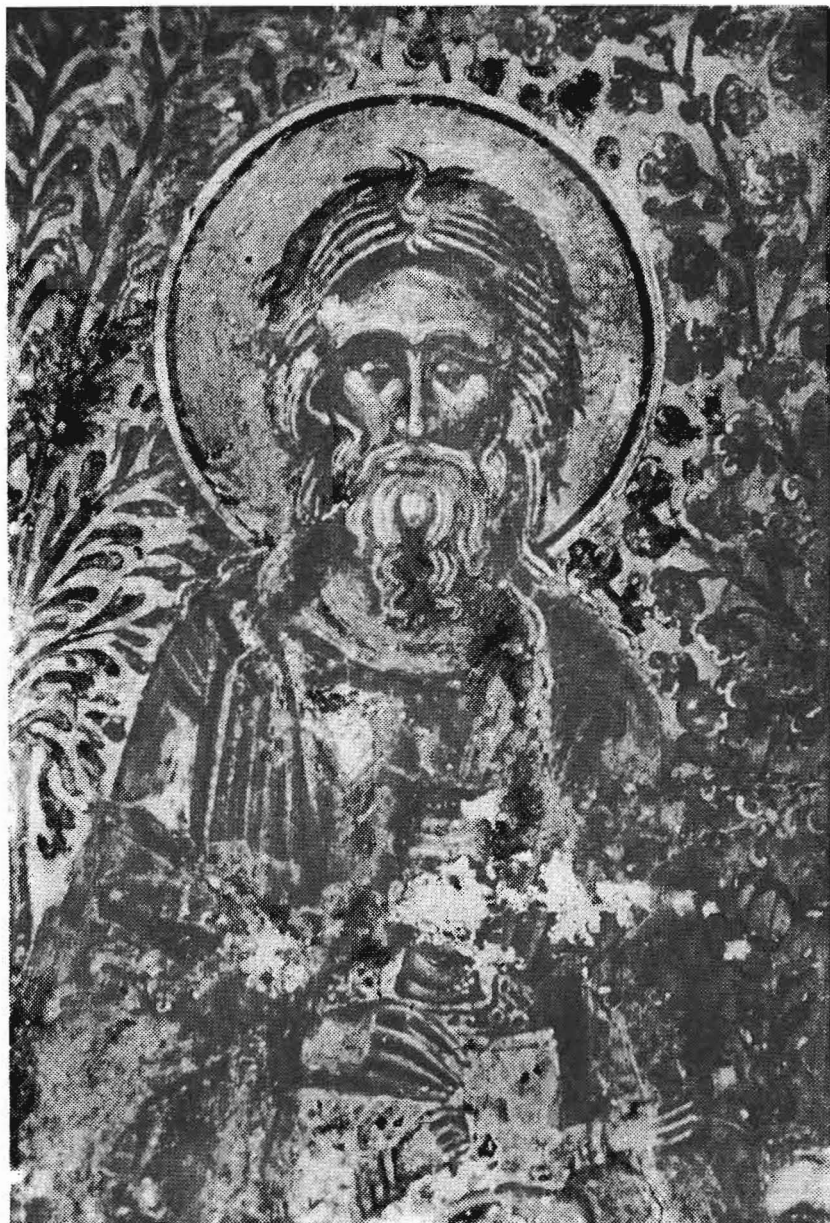
24-25 καὶ L' Art russe des Scythes à nos jours (Κατάλογος Ἐκθεσης στὸ Grand Palais-Παρίσι 1968), ἀρ. 288.

80α. Armeniam Miniatures of the 13th and 14th century from the Matenadaran Collection (Yerevan), Λευιγράντ 1984, εἰκ. 38, σχόλιο σ. ἔναντι εἰκ. 131.

80β. T. V e l m a n s, L' image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d' autres régions du Monde Byzantin, στὰ Cah. Archéol., τ. 29 (1980 - 1981), εἰκ. 49 καὶ εἰκ. 50, 51, 46, 47. Πρβλ. καὶ εἰκ. 52-53, ἓνα Βάπτισμα.

80γ. Προχ. G. M a n d e l, Les Manuscrits à peintures (Pont Royal - Paris 1964) εἰκ. 86 - 87, 118, 119. Πρβλ. καὶ εἰκ. 135, 136 - 141, 149. καὶ E. P i r a n i Gothic illuminated Manuscripts (London 1970), εἰκ. 33, 41, 56, ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψη διακόσμησης τῶν σελίδων μόνο.

80δ. Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στὴ Βοημία: F. W. F i s c h e r - J. J. M. T i m e r s, Le Gothique Tardif, entre le Mysticisme et la Réforme (Paris 1976), σ. 155-157. - M. H e r u b e l, La Peinture Gothique I (Γεν. Ἱστορία τῆς Τέχνης, Lausanne 1965), τ. 7, σ. 54-57 καὶ E. P i r a n i, ἔθθ' ἀν., σ. 147-152. Ὡραῖες ἀναπαραγωγὰς ἱστορημένων



Εικ. 28. Ὁ Ἀβραάμ μετὰ τὸ Λάζαρο (λεπτ. εἰκ. 27).

πολύ μεταγενέστερα ἀπὸ τὴν ἀρμενικὴ μικρογραφία, τῆς ὁποίας τόσο τὰ κοσμήματα, ὅσο καὶ οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι, παρὰ τὰ παραπάνω, ἀκολουθοῦν βυζαντινὰ πρότυπα καὶ γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ἀναπροσαρμόζει μιὰ ἀκόμη, ἄγνωστη γιὰ τὴν ὥρα, βυζαντινὴ παράσταση καὶ μᾶς σώζει μιὰ ἀκόμη παράσταση ἄγνωστη τῆς Ἁγίας Τριάδας.

Τὸ θέμα τῆς Ἁγίας Τριάδας-Θρόνος τῆς Χάριτος, ὅπως εἰκονίζεται στὰ Ρούστικα, διακοσμεῖ τις ἀψίδες τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἁγίου Ἀββακούμ καὶ τῆς Ὑπαπαντῆς στὸ Παραδείσι τῆς Ρόδου, τοιχογραφίες οἱ ὁποῖες χρονολογοῦνται στὸ τέλος τοῦ 15ου ἢ στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰ.<sup>81</sup> Καὶ στὰ δύο παραδείγματα ἀναφέρεται ὅτι λείπει ἡ Περιστερά.

Σὲ μιὰ ρωσικὴ εἰκόνα μὲ θέμα τὴ Δευτέρα Παρουσία (Στοκχόλμη, Ἐθνικὸ Μουσεῖο), ὁ Θρόνος τῆς Χάριτος ἀντικατέστησε τὸ Χριστὸ στὴ Δέηση<sup>82</sup>, τὸ θέμα ὅμως εἰκονίστηκε ἐλαφρὰ παραλλαγμένο. Μέσα σὲ φωτεινὴ δόξα εἰκονίζεται ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν καθισμένος σὲ πολυτελεῖ ἑθρόνο καὶ περιστοιχιζόμενος ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν, κρατεῖ δὲ μὲ τὸ δεξιό Του χέρι τὸ Σταυρωμένο, νεκρὸ στὸ Σταυρό, καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ ἓνα δίσκο, μέσα στὸν ὁποῖο εἰκονίζεται ἡ Περιστερά.

Δίπλα στὶς παραπάνω παραστάσεις τῆς Ἁγίας Τριάδας πρέπει νὰ τοποθετήσουμε τὰ θέματα τῆς Πρόθεσης τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ. Ἐδῶ τὰ τρία πρόσωπα εἰκονίζονται κάθετα σ' ἓνα σχῆμα γνωστὸ ἀπὸ τὴ Βάπτιση. Στὸ τεταρτοσφαίριο, σὲ παραδεισιακὸ τοπίο, εἰκονίζεται ὁ Πατέρας μεταξὺ δύο Χερουβείμ. Ὁ Πατέρας πατεῖ σὲ δίσκο, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Περιστερά. Στὸ ὑψηλότερο τμήμα τοῦ κυλίνδρου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς, Μέγας Ἀρχιερέας, νὰ χοροστατεῖ μεταξὺ δύο χορῶν ἀγγέλων, ποὺ περιφέρουν τὰ Τιμία Δῶρα, καὶ ἀμέσως πῶς κάτω ἡ Ἄκρα Ταπείνωση καὶ Ἱεράρχης<sup>83</sup>. Στὴν παράσταση αὐτὴ τῆς Περιβλέπτου, ὅπου βρισκομε τὴν περισσότερο ἀνεπτυγμένη παράσταση τῆς Θείας Λειτουργίας, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται «προσφέρων» στὴ σκηνὴ τοῦ μεγάλου Ἀρχιερέα, «προσφερόμενος» στὴν Ἄκρα Ταπείνωση καὶ «προσδεχόμενος» στὴν Ἁγία Τριάδα.

χειρογράφων ἀπὸ τὴ Βοημία: J. K r a s a, Il Gotico internazionale in Boemia, στὴ σειρά: Οἱ Μεγάλοι Ζωγράφοι (ἔκδ. Frat. Fabri) ἀριθμ. 206, εἰκ. X-XVI καὶ σ. 6, γιὰ τὰ χειρόγραφα.

81. Ἱστορία τοῦ Ἑλλ. Ἔθνους (Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν), τ. Θ', σ. 300.

82. A. G r a b a r, L' art du Moyen Âge en Europe orientale (Paris 1968), εἰκ. σ. 207 καὶ σ. 206 καὶ 208. Μιὰ ἄλλη Ἁγία Τριάδα μὲ τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν, G. S c h i l l e r, Ikonographie, τ. I, εἰκ. 4.

83. S. D u f r e n n e, Les programmes iconographiques des églises de Mistra (Paris 1970), σ. 14, 32 καὶ ἰδ. 53· καὶ G. M i l l e t, Les Monuments Byzantins de Mistra (Paris 1910), εἰκ. 113, 2 καὶ 113, 4, ὁ Πατέρας καὶ ἡ Περιστερά καὶ 113, 1-4, ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Λειτουργία.



Εικ. 29. Κριτσά, "Άγιος Ίωάννης ο Πρόδρομος: Εδαγγελισμός, με συμβολική παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας.



Εἰκ. 30. Ρούστικα, Παναγία: Ἀκάθιστος ὕμνος (οἶκος Η'): Γέννηση, ἄνω συμβολικὴ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδος.

\* \* \*

Ὁ συμβολικὸς τύπος τῆς Ἁγίας Τριάδας, μὲ τρεῖς ἀκτῖνες σὰν λόγχες, ἐκτὸς ἀπ' τὴν παραστάσει τῆς Γέννησης, τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 29 καὶ 30) καὶ τῆς Βάπτισης, συναντᾶται στὴν Κρήτη ἵα συνδεῖται τὸ Χριστὸ στὴν Ἀνάστασι, στὴν τοιχογραφία τῆς ἐκκλησίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὰ Ζυμβραγοῦ Κισάμου<sup>84</sup>. Ἡ παρουσία τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἔστω καὶ στὸ συμβο-

84. Κ. Λ α σ σ ι θ ι ω τ ἄ κ η ς, ἐνθ' ἄν. τ. ΚΑ', εἰκ. 98 καὶ σ. 229. Ἡ ἐρμηνεία, ποὺ δίδεται γιὰ τὴν τρεῖς δέσμες φωτὸς, εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴ ποὺ πρέπει καὶ ἀφορᾷ



λικό τύπο, μού είναι άγνωστη από άλλο παράδειγμα και μνημείο στην "Αδου Κάθοδο και άνεξηγήγη από θεολογική άποψη, κατάγεται όμως από την απόκρυφη παράδοση, από όπου κατάγεται και τὸ θέμα, όπως τουλάχιστον άφηγείται τὸ γεγονός τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου. Στὸ κεφ. Β' τοῦ Εὐαγγελίου αὐτοῦ, ὁ Νικόδημος άφηγείται ὅτι, ὅταν ἔλαμψε στὸν "Αδη τὸ φῶς τῆς 'Αναστάσεως, οἱ ἀπ' αἰῶνος κεκοιμημένοι ἔχάρησαν και ὁ 'Ησαΐας λέγει: «Τοῦτο τὸ φῶς ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐστὶ και ἐκ τοῦ Υἱοῦ και ἐκ τοῦ 'Αγίου Πνεύματος, περὶ οὗ ἐγὼ προεφήτευσά ἔτι ζῶν λέγων· Γῆ Ζαβουλὼν και Γῆ Νεφθαλεὶμ, ὁ λαὸς ὁ καθήμενος ἐν σκότει εἶδε φῶς μέγα»<sup>84α</sup> (εἰκ. 31).

\* \* \*

Εἶπαμε ὅτι ἡ Φιλοξενία τοῦ 'Αβραάμ εἶναι τὸ κατ' ἐξοχήν θέμα, με τὸ ὁποῖο ἀπεικονίζεται ἡ 'Αγία Τριάδα στὸ βυζαντινὸ κόσμο. "Ομως ἡ παρουσία τοῦ θέματος στὸν τριγωνικὸ χῶρο πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα ἔχει σχέση και με ἄλλα θέματα, πὸ ἱστοροῦνται στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, κυρίως τὸν Εὐαγγελισμὸ, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὴν 'Αγία Τριάδα ἢ τὴ Φιλοξενία και ὑπαγορεύεται ἀπὸ ἰδέες σχετικὲς με τὴν ἄμωμη σύλληψη τοῦ Χριστοῦ και, κατὰ συνέπεια, ἀποτελεῖ ἡ Φιλοξενία προεικόνιση και τῆς 'Ενσαρκώσεως, ὅπως ὑποστήριξα παλαιότερα<sup>85</sup>. Ξεκινώντας ἀπὸ τὸ διπλὸ λόγο τῆς ὑπαρξῆς τῆς Φιλοξενίας τοῦ 'Αβραάμ πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα, μπορούμε νὰ θεωρήσουμε τριαδικὰ θέματα δύο ἀκόμη, τὰ ὁποῖα συναντοῦμε σὲ ἐκκλησίες τῆς Κρήτης.

Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Πόκου, δηλ. τὸ δράμα τοῦ Γεδεών, πὸ περιγράφεται στὸ βιβλίον τῶν Κριτῶν (κεφ. ΣΤ' 37-40) και τὸ βλέπομε στὸν ἄξονα τῶν πέντε προεικονίσεων τῆς Θεοτόκου και τῆς 'Ενσαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ, πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ 'Αγίου Θεοδώρου στὸ Μερτὲ Σελίνου (1344).<sup>86</sup> Τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης, πὸ βλέπομε ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω (εἰκ. 32,33) εἶναι ὁ Χριστὸς σὲ μεταλλίον, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐξαρτᾶται ἓνα στεφάνι, ὅπου εἰκονίζεται ἡ Περιστέρα, και πὸ κάτω μέσα στὸν πόκο (τὸ μάτσο τὸ μαλλί) ἡ Παναγία, παιδούλα, χωρὶς τὸ Χριστό. "Ενα ὑπόλειμμα τοῦ ὀρθίου τετραγώνου ἀπὸ τὰ δύο στὸ πάνω μέρος τοῦ μεταλλίου τοῦ Χριστοῦ,

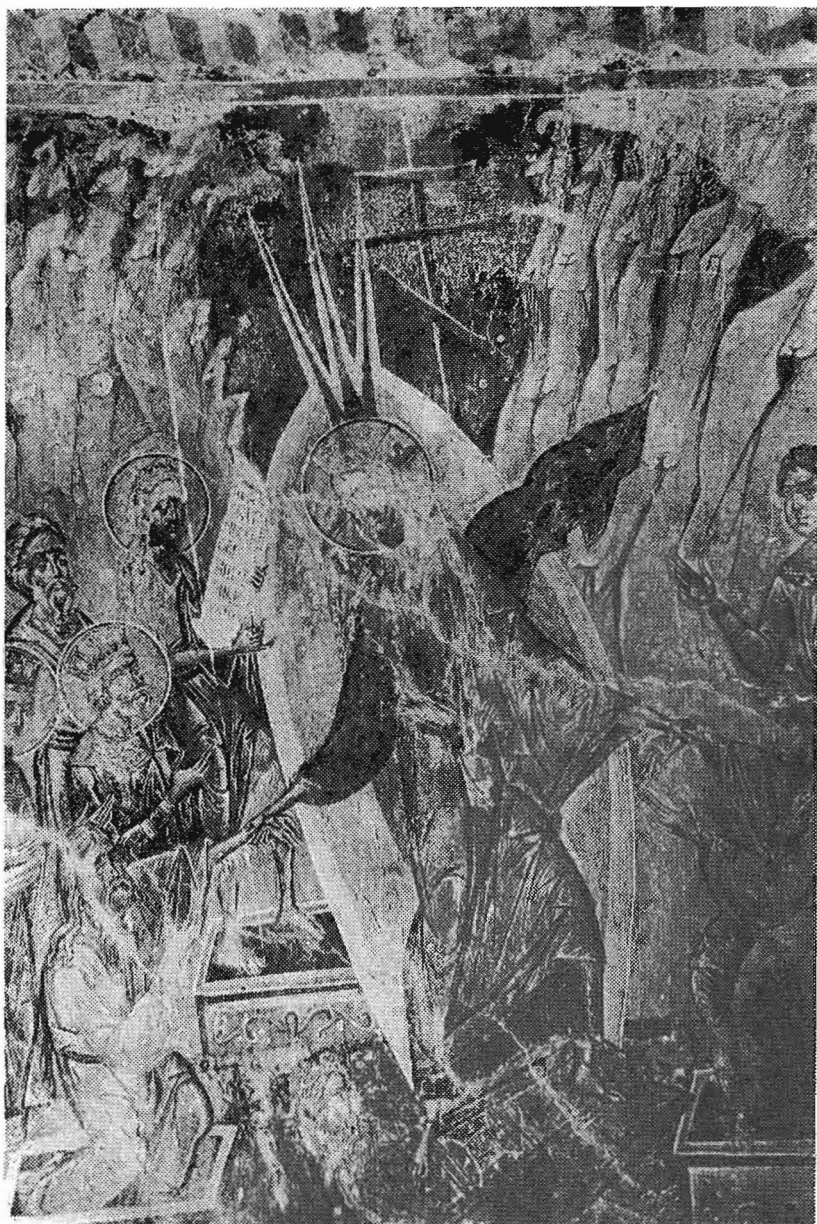
---

τὸ συμβολισμὸ τῆς φωτεινῆς δόξας, πὸ περιβάλλει τὸ Χριστὸ στὴν 'Ανάσταση και τὴ Μεταμόρφωση. 'Η ἔλλειψοειδῆς δόξα ἢ ὄχι εἶναι γνωστὸ ὅτι ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. σχετίστηκε ἀπὸ τὸ Θεοφάνη τὸν Κεραμῆα με τὸ "Αγιον Πνεῦμα, ὅπως και ἀργότερα στὸ 14ο ἀπὸ τὸ Γρηγόριο τὸν Παλαμᾶ: G. Millet, Recherches, σ. 230 - 231, ἐνῶ οἱ τρεῖς σὰν λόγχοι δέσμες φωτὸς εἶναι γνωστὸ ὅτι συμβολίζουν τὴν 'Αγία Τριάδα. Βλ. και σημ. 86α παρακάτω.

84α. C. Dischendorf, Evangelia Apocrypha, (Lipsiae 1853), σ. 302.

85. Σ. Ν. Μαδεράκης, Προεικόνισεις, ἐνθ' ἄν., σ. 62, 71-72.

86. Σ. Ν. Μαδεράκης, Προεικόνισεις, ἐνθ' ἄν., σ. 65 - 66 και εἰκ. 1 και 2.



Εἰκ. 31. Ζυμβραγοῦ Κισάμου, Ἐδαγγελισμός: Ἡ Ἀνάστασις καὶ συμβολικὴ παράστασις Ἁγίας Τριάδας.

σχῆμα γνωστό ἀπὸ τῆ Μεταμόρφωση, ὅπου δύο τετράγωνα ἓνα ὄρθιο καὶ ἓνα πλαγιαστό, πού συμβολίζουν τὸ ἄκτιστο φῶς καὶ τὸν οὐρανὸ καὶ περιβάλλουν τὸ Χριστὸ<sup>86α</sup>, δείχνει ὅτι ἡ παράσταση στὴν ἐκκλησία τῆς Κρήτης δὲν σώθηκε ὀλόκληρη καὶ ὅτι ἐδῶ ὑπῆρχαν τὰ δύο τετράγωνα καὶ μέσα εἰκονίζοταν ἢ ἡ Χεῖρ, πού εὐλογεῖ, ἢ, τὸ πιθανώτερο, προσωπικὰ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, ἀν δὲν εἶχαμε μία παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας στὸν τύπο τοῦ Ἁγίου Στεφάνου στὴ Δρακώνα (εἰκ. 24). Γιὰ τὸ πῶς πρέπει νὰ συμπληρώσουμε τὸ ἐπάνω τμήμα τῆς παράστασης τῶν προεικονίσεων τῆς ἐκκλησίας τῆς Κρήτης, μᾶς βεβαιώνουν οἱ μικρογραφίες τῶν Ψαλτηρίων, παραστάσεις οἱ ὁποῖες εἰκονογραφοῦν τὸν 171,6 ψαλμό: «Καταβήσεται ὡς ὑετὸς ἐπὶ πόκον, καὶ ὡσεὶ σταγόνες στάζουσαι ἐπὶ τὴν γῆν», ὅπως στὰ Ψαλτήρια Χλουδῶφ στὴ Μόσχα<sup>87</sup>, Μπαρπερίνι στὴ Ρώμη (φ. 114β)<sup>88</sup> καὶ Παντοκράτορος 61 στὸ Ἁγιον Ὄρος<sup>89</sup>, στὸ Ψαλτήριον τοῦ Λονδίνου (ADD. 19352, φ. 55β)<sup>90</sup> ἐπίσης μὲ τὴ διαφορά ὅτι ἐδῶ εἰκονογραφοῦνται οἱ 43,27 καὶ 44,3 ψαλμοί. Καὶ στὰ τέσσερα Ψαλτήρια ἢ σύνθεση τοῦ πόκου συνίσταται ἀπὸ τρία στοιχεῖα, πού μπαίνουν τὸ ἓνα κάτω ἀπὸ τὸ ἄλλο: Στὸ ὑψηλότερο μέρος τῆς εἰκόνας ἓνας δίσκος συμβολίζει τὸν οὐρανὸ ἀπ' ὅπου προβάλλει ἡ Χεῖρ, πού εὐλογεῖ, καὶ ἀκολουθεῖ ἡ Περιστερά, πού κατεβαίνει πρὸς τὴν Παναγία, ἢ ὁποῖα εἰκονίζεται σὲ προτομή καὶ μὲ τὸ Χριστὸ σὲ μετάλλιο ἢ ὄχι στὸ στήθος της, ὅπως ἡ Πλατυτέρα, ἢ μικρὴ κόρη χωρὶς τὸ Χριστὸ στὸ κάτω μέρος τῆς παράστασης (εἰκ. 33). Μόνο στὸ Ψαλτήριον τοῦ Ἁγίου Ὄρους λείπει ἡ Χεῖρ. Τὸ σχῆμα εἶναι γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό καὶ κυρίως ἀπὸ τὴ Βάπτισμα καὶ ἀπὸ μερικὲς παραστάσεις τῆς Γέννησης. Ἀπὸ ὅλα τὰ παραπάνω λοιπὸν συμπεραίνομε, ὅτι καὶ στὴν παράσταση τῶν Προεικονίσεων τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μερτὲ Σελίνου εἰκονίζοταν καὶ τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα, μόνον πού ἐδῶ ἡ Χεῖρ ἢ πιθανώτερα ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, δὲν εἰκονίζεται ὅπως εἰκονίζεται π.χ. στὴν Κλίμακα τοῦ Ἰακώβ στὴν Ἁγία Σοφία τῆς

86α. Π.χ. D. T. Rice, ἐνθ' ἄν., πίν. XXXIX. Περβλ. καὶ T. Velmans, L' image de la Déisis, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 52-53.

87. G. Schiller, Ikonographie, τ. I, εἰκ. 3. Γιὰ τὸν Εὐαγγελισμό τοῦ ἴδιου Ψαλτηρίου: E. A. Kantorowicz, εἰκ. 17.

88. J. Strzygowski, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 32.

89. Θεσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους (Ἐκδοτ. Ἀθηνῶν), τ. Γ' εἰκ. 206.

90. S. Der Nersessian, L' illumination des Psautiers Grecs du Moyen Age II (Paris 1970), εἰκ. 206. Δὲν γνῶριζα τὰ Ψαλτήρια, ὅταν ἔγραφα τὴν ἐργασία μου γιὰ τὶς προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου. Ὁ Πόκος στὴ μικρογραφία τῶν Ὀμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου τοῦ Κοκκινοβάφου, στὸ χειρόγραφο τοῦ Βατικανοῦ (Vat. Gr. 1162), εἰκονίζεται σὲ τρία μετάλλια, πού ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ ἡμικυκλικὸ ἄνοιγμα τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἀκολουθεῖται πιστὰ τὸ κείμενο τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης: V. Lazarev, Storia della Pittura Bizantina (Torino 1967), εἰκ. 254. Σύντομη περιγραφή στὴν ἐργασία μου Προεικονίσεις, σσμ. 17.





Εἰκ. 32. Μετὰς Σελίνου, Ἅγιος Θεόδωρος (1344): Γαρυῖλ, Προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Ἐισάρακωσος τοῦ Λόγου (Κλῆμαξ, Κεκλησισμένη Πόλι, Πόκος, Φωτεινὴ Νεφέλη, Βάτος ἢ ὄραμα τοῦ Δανυῖλ), Μανδύλιον.

Ἐπιπέδου<sup>91</sup> ἢ στὸν κώδικα 587μ, φύλλ. 34β τῆς Μονῆς Διονυσίου<sup>92</sup>, ἀλλ' εἰκονίζονται μέσα σὲ δύο τετράγωνα τὸ ἓνα ὄρθιο καὶ τὸ ἄλλο πλαγιαστό, τῶν ὁποίων φαίνεται ἓνα τμήμα στὸ ἄνω ἄκρο τῆς εἰκόνας (εἰκ. 33), καὶ ὄχι σὲ ἡμικύκλιο ἢ δίσκο, ὅπως ἐξάλλου εἰκονίζεται ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν καὶ στὴν ἐκκλησία τῶν Εἰσοδίων στὸ Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος (τέλος 14ου—ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰ.), γιὰ τὴν ὁποία τοιχογραφία θὰ μιλήσω στ' ἀμέσως ἐπόμενα. Πρέπει νὰ σημειώσω ὅτι στὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα 587 τῆς Μονῆς Διονυσίου δὲν εἰκονίζεται ὁ Πόκος, ἀλλὰ ἡ Προσευχὴ τοῦ Χριστοῦ (Ἰωάν. ΙΖ' 1-26). Δὲν μποροῦμε νὰ πούμε ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν σὲ μετάλλιο καὶ μεταξύ δύο Χερουβείμ στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τῆς ἐκκλησίας τῶν Εἰσοδίων στὸ Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος εἶναι τριαδικὸ θέμα, παρὰ τὸ ὅτι γίνεται κάποια σύγχυση πιθανῶς καὶ θεωρήθηκε ὅτι σχετίζεται μὲ τὸ Θρόνο τῆς Χάριτος<sup>92α</sup>. Τὸ θέμα ἀκολουθεῖ τὴν αὐστηρότερη βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὸν 11ο τὸ λιγώτερο αἰῶνα. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν ὅμως στὸ Σκλαβεροχώρι σχετίζεται μὲ τὸν Εὐαγγελισμό, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται ἀμέσως χαμηλότερα στὸν ἴδιο χῶρο καὶ ἔχει σχέση ἀσφαλῶς μὲ ἀντιλήψεις σχετικὲς μὲ τὸν Εὐαγγελισμό: Ἄ'Εναργέστερον γὰρ τοῦ ἀνδρὸς ἐνεποίησεν ἡ τοῦ Θεοῦ δύναμις, ἐπισκιάσασα τῇ Παρθένῳ σὺν τῷ ἐπεληλυθότι Ἄγιῳ Πνεύματι, παρατηρεῖ ὁ ἅγιος Πέτρος Ἀλεξανδρείας<sup>93</sup>. Ἡ ἰδέα αὐτὴ πρέπει νὰ δοῦμε ὅτι βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ θέμα καὶ τὸν Δ' οἶκο τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, πολὺ δὲ ἔνωρις στὸ Βυζάντιο συνετέλεσε στὸ νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ σχετικὰ μεγάλη σειρὰ εἰκονογραφικῶν θεμάτων, ποὺ σχετίζονται μὲ τὸν Εὐαγγελισμό. Μὲ ἀφετηρία αὐτὰ τὰ θέματα μποροῦμε νὰ δώσουμε καὶ μιὰ ἄλλη ἐρμηνεῖα στὴν παρουσία τοῦ θέματος τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν στὸ Σκλαβεροχώρι καὶ τῆς Ἁγίας Τριάδος στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τῆς Ἐκκλησίας, κυρίως στὴν Κρήτη, πέρ' ἀπὸ τὴν καθαρὰ λειτουργικὴ καὶ θεολογικὴ. Τὰ θέματα αὐτὰ τὰ σχετικὰ μὲ τὸν Εὐαγγελισμό καὶ γύρω ἀπὸ αὐτὸν μᾶς ἔσωσε ἡ σειρὰ τῶν μικρογραφιῶν, ποὺ ἱστοροῦν τὶς Ὀμιλίαι τοῦ Ἰακώβου, τοῦ Κοκκινοβάφου. Στὴν σειρὰ αὐτὴ (φ. 153β, 157, 159β, 106β, 165β, 171 173β, 177β, στὸ χειρόγραφο τοῦ Παρισιοῦ)<sup>94</sup>, τὰ θέματα ἀρχίζουν μὲ τὴν μικρογραφία, ποὺ ἱστορεῖ τὴν Ἁγία Τριάδα, στὸν

91. Hamman Mc Lean und Horst Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11bis zum 14 Zahrhundert, (Diessen 1963), εἰκ. 23.

92. Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὀρους, τ. Α', εἰκ. 212.

92α. Gallas, Wessel, Borboudakis: Byzantinisches Kreta (Ὁδηγὸς - München, 1983), σ. 396.

93. Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο του Περί Θεότητος, στὴ Βιβλιοθήκη τῶν Ἑλλήνων Πατέρων, τ. 18 (Ἀθήνα 1959), σ. 250, στ. 25-27.

94. Byzance et la France Médiévale, Κατάλογος τῆς Ἐκθεσῆς τῆς Ἑθν. Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ 1958, ἀριθμ. 36 καὶ σ. 22.





Εἰκ. 33. Ὁ Πόκος (λεπτ. εἰκ. 32).

τύπο τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ. Στὴν παράσταση αὐτὴ εἰκονίζεται ὁ μεσαῖος Ἄγγελος νὰ διατάσσει τὸ Γαβριὴλ νὰ φέρει τὸ μεγάλο μήνυμα στὴν Παναγία, ποὺ εἰκονίζεται χαμηλότερα στὴν ἴδια μικρογραφία, νὰ γένθει, καθισμένη μπροστὰ στὸν οἶκο τῆς<sup>95</sup>. Στὸ Σκλαβεροχώρι λοιπὸν ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν εἰκονίστηκε στὴ θέση τῆς Ἀγίας Τριάδας σὲ σχέση μετὰ τὸν Εὐαγγελισμό καὶ συνεχίζει τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, ποὺ μᾶς γνώρισαν οἱ μικρογραφίες τῶν Ὀμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου τοῦ Κοκκινοβάφου, ἡ τοιχογραφία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων στὴν Καστοριά<sup>96</sup>, ἢ εἰκόνες τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὅπου γίνεται καὶ νύξη τῆς Ἐνσάρκωσης, ἀφοῦ βλέπομε τὸ Χριστὸ νὰ σχηματίζεται στὸ σῶμα τῆς Παναγίας. Τέτοιες εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Oustioung (Μόσχα,

95. G. Schiller, *Ikographie*, τ. 1, εἰκ. 9-10.

96. Σ τ. Π ε λ ε κ α ν ἱ δ η ς, Καστοριά, I, Βυζαντ. Τοιχογραφίαί — Πίνακες (Θεσσαλονίκη 1953), π. 14α. Φαίνεται ὅτι ἡ παρουσία τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα τῆς ἐκκλησίας καὶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τὸν Εὐαγγελισμό ἐπιχωριάζει σὲ ὀρισμένες περιοχές, ὅπως στὴν Εὐβοία, ἀν καὶ ἡ τεκμηρίωσή μας δὲν εἶναι πλήρης (T. Velmanis, *Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée*, στὰ Cah. Arch., τ. XVIII (1968), σ. 208 καὶ Μελ. Ἐμμανουήλ - Γερουσόγ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὸ Πυργὶ Εὐβοίας, ΑΡΧΕΙΟ ΕΥΒΟΙΚΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ, τ. ΚΣΤ' (1984-85), σ. 393, εἰκ. 4-5. Τῆς Ἰδίας, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Δημητρίου στὸ Μακροχώρι καὶ τῆς Κοιμησεως τῆς Θεοτόκου στὸν Ὁξύλιθο Εὐβοίας, Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορίᾳ, Ἀθήνα 1984, σ. 28 καὶ 198). Τὸ θέμα τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν, ὅπως εἶναι γνωστὸ, κατάγεται ἀπὸ τὸ Δανιὴλ (κ.Ζ'9) καὶ διαμορφώνεται στὴ Μεσοβυζαντινὴ Περίοδο, ὅταν ἀποκτᾷ καὶ τὰ σταθερὰ εἰκονογραφικὰ του χαρακτηριστικὰ (K. Wessel, *Christus Bild*, στὸ *Reallexicon zur Byzantinischen Kunst I*, Stuttgart 1966, στ. 966). Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν παίρνει τὴ συμβολικὴ καὶ λειτουργικὴ του σημασία, στὸ πρόσωπό Του ἐνώνονται οἱ ἔννοιες τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ ἐνσαρκωθέντος Υἱοῦ, τὰ δύο πρόσωπα ταυτίζονται καὶ μετὰ αὐτὸν τὸν τρόπον ἀποδεικνύεται τὸ ἀδιαίρετον τῆς Ἀγίας Τριάδας μετὰ τὴς δογματικῆς ἔριδες τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰ. γύρω ἀπὸ τὴς δύο φύσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴς τρεῖς ὑποστάσεις (V. Lazarev, *Old russian murals and mosaics from the XI to XVI century* - London 1966 - σ. 124. L. Hadermann - Misgouich, *Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du dixième siècle*, στὰ Πρακτικὰ τοῦ Α' Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου - Λευκωσία 1969, τ. Β', σ. 48 καὶ N. Cumbarakı - Panselinou, *Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta, deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Κέντρο Βυζαντινῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 56 κ.έ.). Ἐπίσης ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν συνδυάζεται, σπανιότερα ἀπὸ τὸ Μανδύλιο, μετὰ τὸν Εὐαγγελισμό, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ἔννοια τῆς σάρκωσης τοῦ Θεοῦ στὸν Ἰησοῦ Χριστὸ καὶ δι' αὐτῆς τὴ σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου (D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus - das Bild* (Miscellanea Byzantina Monacensia, 2), München 1965, σ. 137 κ.έ.). Στὴν Κρήτη τὸ παράδειγμα εἶναι μοναδικὸ γιὰ τὴν ὥρα, ὅσο ξέρω, ὅλα δὲ τὰ παραπάνω, μαζὶ μετὰ τὰ ὅσα παρατηρῶ στὸ κείμενό μου, μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ θέματος καὶ δείχνουν ὅτι ὁ κρητικὸς ἀγιογράφος τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σκλαβεροχωριοῦ εἶναι γνώστης τῆς σημασίας τοῦ πολυσημάντου αὐτοῦ θέματος, ὅπως καὶ οἱ τόσοι ἄλλοι ὁμότεχνοὶ τοῦ κρητικοῦ ἀγιογράφοι.

Πινακοθήκη Τρετιακόφ)<sup>97</sup>, ὅπου στὸ ἄνω μέρος εἰκονίζεται ὁ Παλαιὸς σὲ φωτεινὴ δόξα καὶ περιστοιχιζόμενος ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν καὶ μιὰ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ<sup>98</sup>, καὶ οἱ δύο τοῦ 12ου αἰ. Στὴν τελευταία μόνο ὁ οὐρανὸς ἰστορεῖται σὺν ἡμικυκλικῇ χρυσοῦ δόξα. Ἀπὸ ἀντιλήψεις ἀνάλογες καὶ ἀπὸ ἀνάλογα εἰκονογραφικὰ πρότυπα κατάγονται καὶ παραστάσεις τῆς Δύσης, ὅπου ὅμως ἡ Ἁγία Τριάδα εἰκονίζεται στὸν ὀριζόντιο τύπο, μὲ τὸν Πατέρα καὶ τὸν Υἱὸ σὺνθρονους, ἐνῶ στὸ στέμμα τῆς Παναγίας, ποὺ εἰκονίζεται δίπλα, ἔχει φωλιάσει ἡ Περιστερά, ὅπως στὴ μικρογραφία τοῦ *Officium Trinitatis*, ἀντὶ νὰ κάθεται στὴν κεφαλὴ τῆς Παναγίας, ὅπως στὴ μικρογραφία τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Χλουδῶφ<sup>99</sup>. Ὁ Τζιόττο μὲ τὴ σειρά του στὴν ἀρχὴ τοῦ 14ου αἰ., στὸ παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι καὶ στὸ μέτωπο τοῦ θριαμβικοῦ τόξου, εἰκονίζει τὸν Πατέρα ἐνθρονο νὰ διατάσσει τὸ Γαβριήλ<sup>100</sup>. Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὸ τὸ θέμα ἔχομε τὸν Εὐαγγελισμό.

Ἀσφαλῶς κι ἄλλα πρότυπα μπορεῖ νὰ ἐπέδρασαν πάνω στὸν ἀγιογράφο τοῦ Σκλαβεροχωριοῦ, ἕναν ἀπὸ τοὺς καλύτερους τῆς Κρήτης, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ εἶχε ὑπόψη του καὶ τὸ θέμα τῆς Πρόθεσης τῆς Περιβλέπτου καὶ νὰ τὸ ἔδωκε ἐδῶ μὲ σύντμηση. Εἶναι δυνατὸν ἀκόμη ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν νὰ συνδυαστεῖ μὲ τὴν Πλατυτέρα τοῦ τερτερτσφαιρίου τῆς ἀψίδας, ἂν καὶ ἡ ἀπουσία τῆς Περιστερᾶς θὰ πρέπει νὰ μᾶς κάνει προσεκτικούς. Ὅπως δὴ περὶ τὴ τοιχογραφία τῆς Κρήτης δὲν εἶναι δύσκολο νὰ θεωρηθεῖ μιὰ μακρινὴ ἀνάμνηση τῆς εἰκονογραφίας τῆς ἀψίδας καὶ τοῦ θριαμβικοῦ τόξου ἐκκλησιῶν τῆς παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς, εἰκονογραφία, ποὺ ξέρομε ἀπὸ τὸ χαμένο σήμερα μωσαϊκὸ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Κάπουας<sup>101</sup>, ὅπου βρῖσκομε τὰ τρία στοιχεῖα τῆς σύνθεσης τοῦ Πόκου: Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, Περιστερά, Παναγία ἐνθρονη, καὶ μετωπικὴ μὲ τὸ Χριστὸ στὰ γόνατά της. Ἡ Παναγία—Αὐγούστα στὴν τοιχογραφία τῆς Κάπουας κάθεται σὲ πολυτελεῖ ἑθρόνο καὶ ὁ Χριστὸς κρατεῖ σταυροφόρο σκῆπτρο. Δεξιὰ τῆς Παναγίας εἰκονίζονται ὁ Πέτρος καὶ ὁ Στέφανος καὶ ἀριστερὰ ὁ Παῦλος καὶ ἡ ἁγία Ἀγάθη. Οἱ δύο Ἀπόστολοι εἰκονίζονται νὰ ἐπευφημοῦν μὲ τὴν γνωστὴ χειρονομία τῆς *acclamatio*. Ἡ εἰκονογραφία αὐτὴ τῆς ἀψίδας τῆς Κάπουας, ποὺ δημιουργήθηκε ἀσφαλῶς μετὰ τὴν

97. K. P a p a i o a n n o u, *La peinture Byzantine et Russe* (Lausanne 1965-Γεν. Ἱστορία τῆς Ζωγραφικῆς), τ. 5, εἰκ. σ. 84.

98. Ἱστορία τοῦ Ἑλλήν. Ἔθνους, τ. Θ', εἰκ. σ. 416 δεξιὰ καὶ στὸ κείμενο στὴν ἴδια σελίδα.

99. E. A. K a n t o r o w i c z, ἔνθ' ἄν. εἰκ. 1 καὶ L. R é a u, ἔνθ' ἄν., σ. 28. Ἡ μικρογραφία τοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Χλουδῶφ εἰκονογραφεῖ τὸν 44, 11 ψαλμὸ. Βλ. E. A. K a n t o r o w i c z, εἰκ. 17.

100. M. H e r u b e l, *La peinture Gothique I*, ἔνθ' ἄν., εἰκ. σ. 63. Γιὰ τὴν Παναγία στὸ Σκλαβεροχώρι: M. X α τ ζ η δ ἄ κ η ς, *Τοιχογραφίες* σ. 69 καὶ Byz. K r e t a, ἔνθ' ἄν., σ. 395-398, εἰκ. 364-367.

101. H. S c h r a d e, ἔνθ' ἄν., σχέδ. 17.

Δ' Οικουμενική Σύνοδο στην Ἀνατολή, ἀντικατέστησε τὸ θέμα τῆς *Traditio Legis*, ὅπως τὸ ξέρομε ἀπὸ τὶς σαρκοφάγους<sup>101α</sup>, ἢ τὸ θέμα τῆς κατακόμβης τῶν Ἀγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου, ὅπου ὁ Χριστός, καθισμένος στὸ ὄρος τοῦ Παραδείσου, ἐπευφημεῖται ἀπὸ τοὺς Ἀποστόλους, ἐνῶ χαμηλότερα εἰκονίζεται ὁ Ἀμνός<sup>101β</sup>, καὶ εἶναι παράλληλο μὲ ἐκεῖνο τῶν ἀψίδων τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ στὴ Ρώμη, τοῦ Ἀγίου Βιταλίου στὴ Ραβέννα<sup>101γ</sup> καὶ τοῦ Ἀγίου Θεοδώρου στὴ Ρώμη<sup>101δ</sup>. Ἡ εἰκονογραφία αὐτὴ κατάγεται ἀσφαλῶς ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Χριστοῦ κοσμοκράτορα, θέμα πιθανῶς, ποῦ δημιουργήθηκε στὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγ. Κωνσταντίνου<sup>102</sup>. Μπορεῖ λοιπὸν τὸ "Ἅγιον Πνεῦμα νὰ εἰκονίζεται καὶ πάνω ἀπὸ τὴν Πλατυτέρα καί, παρὰ τὸ ὅτι δὲν γνωρίζομε καμμιά παράσταση τῆς Πλατυτέρας σὲ βυζαντινὸ μνημεῖο ἀνάλογη μὲ ἐκείνη τῆς Κάπουας, δὲν ἀποκλείεται τὰ θέματα τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τῆς μικρῆς ἐκκλησίας τοῦ Σκλαβεροχωριοῦ καὶ ἄλλων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, ἔστω κι ἂν ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν δὲν εἶναι ἀπὸ ἄλλη ἐκκλησία γνωστός, ν' ἀποτελοῦν μιὰ μακρινὴ ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς εἰκονογραφίας ἐκτὸς τῶν ἄλλων. Τὸ Ἅγιον Πνεῦμα ὅμως εἰκονίζεται νὰ κατέρχεται καὶ πρὸς τὸν ἔνθρονο Χριστὸ στὴ Δέηση ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τοῦ οὐρανοῦ, ὅπου ὅμως δὲν εἰκονίζεται ὁ Παλαιὸς ἢ ἡ Χεῖρ, σὲ μιὰ μικρογραφία, ἢ ὅποια κοσμεῖ τὴν πραγματεία τῆς ἱατρικῆς, βοτανικῆς καὶ ἀστρολογίας τοῦ Νικολάου τοῦ Μυρεψοῦ, τοῦ ἔτους 1339 (Paris. Gr. 2443, φ. 10β)<sup>103</sup>. Παρὰ τὸ ὅτι τὸ σχῆμα εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴ Βάπτισι καὶ παρὰ τὶς δυτικῆς (;) ἐπιδράσεις στὸ φυτικὸ διάκοσμο τοῦ βᾶθους τῆς παράστασης, ἢ Δέηση αὐτὴ εἶναι καθαρὰ βυζαντινὴ, ὅπως δείχνει καὶ ὁ ἐλεφάντινος θρόνος μεταξὺ τῶν ἄλλων, ὁ ὁποῖος εἶναι διακοσμημένος μὲ ρόδακες, ποῦ ἀνάγονται στὴν παράδοση διακόσμησης μιᾶς μεγάλης σειρᾶς κιβωτιδίων ἀπὸ ἐλεφαντόδοντο τοῦ 10/11ου αἰ.<sup>104</sup>. Ἡ Δέηση αὐτὴ μάλιστα δὲν ἀποκλείεται ν' ἀντιγράφει μιὰ ἀψίδα ἐκκλησίας τῆς Κωνσταντινούπολης.

101α. A. G r a b a r, Le premier art chrétien, εἰκ. 41 καὶ 273 (Σαρκ. Ἰουλίου Βάσσου), 33 καὶ 276 (σαρκ. Μουσείου Λατερανοῦ), 283 (σαρκ. Ἀγ. Ἰωάννη In Valle-Beróna) λεπτ. 284, 285 (Σαρκ. Σπηλαίων τοῦ Βατικανοῦ), 293 (σαρκ. Ἀγ. Ἀμβροσίου-Μιλάνο).

101β. A. G r a b a r, Le premier art, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 234.

101γ. A. G r a b a r, L' âge d' or de Justinien, εἰκ. 146, 147 καὶ 149.

101δ. F. G e r k e, La fin de l' art antique, εἰκ. σ. 79.

102. F. G e r k e, ἐνθ' ἄν., σ. 80.

103. Byzance et la France médiévale, ἀρ. 84 καὶ πίν. XXIV. Πρβλ. Παντοκράτορα στὴν ἀψίδα τοῦ San Angelo in Formis: H. S c h r a d e, εἰκ. σ. 17 καὶ 18 καὶ εἰκ. σ. 16, 20 καὶ 51, τὰ βυζαντινὰ πρότυπα.

104. D. T. R i c e, Kunst aus Byzanz, εἰκ. 108, 110, 112. Πρβλ. καὶ τὸ θρόνο τοῦ Παντοκράτορα ἀνάμεσα στοὺς Πέτρο καὶ Παῦλο στὸ μωσαϊκὸ τὸ λεγόμενο «Τοῦ Θρόνου» στὴν Capella Palatina τοῦ Παλέρμου, μωσαϊκὸ τὸ ὁποῖο θεωρεῖται ὅτι ἔχει σχέση μὲ τὸ πῶς οἱ Νορμανδοὶ βασιλιάδες προσπαθοῦσαν νὰ οἰκιοποιήθουν τὴν εἰκονογραφία τοῦ Βυζαν-

“Όλα τὰ παραπάνω δείχνουν, ὅτι οἱ ἀγιογράφοι τοῦ Βυζαντίου καὶ τῆς Κρήτης εἶχαν μπροστά τους ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ εἰκονογραφικῶν θεμάτων, ποὺ μπορούσαν νὰ χρησιμοποιήσουν, γιὰ νὰ ἱστορήσουν τὴν Ἁγία Τριάδα ἀλλὰ καὶ τὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ τῶν ἐκκλησιῶν, θέματα τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦν σὲ πολλὰ σχήματα. Ἡ Κρήτη μᾶς διέσωσε μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα. Ἴσως μάλιστα ὑπάρχουν καὶ ἄλλα πολλὰ, ποὺ παραμένουν ἀγνωστα καὶ πού, ὅταν γίνουν γνωστά, θὰ λύσουν πολλὰ προβλήματα, ποὺ ἔχουν δημιουργηθεῖ γύρω ἀπὸ τὰ τριαδικὰ θέματα, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα προβλήματα ἐπισημαίνω στὸ τελευταῖο μέρος αὐτῆς τῆς ἐργασίας.

(Συνεχίζεται)

---

τινοῦ Αὐτοκράτορα, γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὶς διεκδικήσεις των στὰ βυζαντινὰ ἐδάφη. «(Ὁ Νορμανδὸς Βασιλιάς) εἶναι θρονιασμένος κάτω ἀπὸ τὸν «Ἵψιστον Ἀρχοντα», κάτω ἀπὸ τὸν Ἵψιστο. Κανεὶς δὲν μπορούσε νὰ κοιτάξει τὸν πρίγκηπα χωρὶς ν' ἀγκαλιάσει μὲ τὸ ἴδιο βλέμμα τὸν Κύριο, ποὺ εἶναι θρονιασμένος ἀπὸ πάνω του. Ὁ θεατὴς ἔπρεπε μὲ τὸ πρῶτο βλέμμα, τὸ ὁποῖο θὰ ἴριχε πάνω των (στὸ Χριστὸ καὶ τὸ Νορμανδὸ Βασιλιά) νὰ πειθόταν ὅτι ὁ Θεὸς καὶ ὁ βασιλιάς μετεῖχαν στὴν ἴδια ἐξουσία» (H. S c h r a d e, ἔνθ' ἀν., σ. 25 καὶ εἰκ. σ. 39). Πρβλ. καὶ τὴ στέψη τοῦ Ρογήρου στὴ Μαρτοράνα, στὸν ἴδιο, εἰκ. σ. 40 καὶ στέψη Κωνσταντίνου τοῦ Πορφυρογέννητου στὸ ἐλεφαντοστὸ τῆς Μόσχας: D. T. R i c e, εἰκ. 96. Ὁ S c h r a d e δίδει μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα εἰκονογραφικὴ ἐρμηνεῖα μερικῶν μωσαϊκῶν τῆς Capella Palatina στὶς σελ. 25-28, ἢ ὁποῖα στηρίζεται σ' ἕνα Λόγο τοῦ Φιλάγγελου, ὁ ὁποῖος Λόγος ἀργότερα ἀποδόθηκε στὸ Θεοφάνη Κεραμέα, ἐπίσκοπο Ταορμίνιας.