



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Αντωνίου Ανάφης (πίν.
62-65)

Παναγιώτης ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1960-1961), Περίοδος Δ' • Σελ. 183-194

ΑΘΗΝΑ 1962

ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΑΝΑΦΗΣ
(Πίν. 62 - 65)

Εἰς ἀπόκρημνον καὶ ἐρημικὴν τοποθεσίαν τῆς βορειοανατολικῆς ἀκτῆς τῆς Ἀνάφης, καὶ εἰς ἀπόστασιν 2.15' ὠρῶν ἀπὸ τὴν Χώραν, εὐρίσκεται ναὸς τιμώμενος ἐπ' ὀνόματι τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου¹. Ἀποτελεῖται οὗτος ἀπὸ δύο καμαροσκέπαστα δωμάτια, εἰς τὰ ὁποῖα εἶναι ἐντειχισμένα μερικά ἀρχαῖα μέλη. Ὡς μοῦ διηγήθησαν οἱ γηραιότεροι κάτοικοι τῆς νήσου, ὁλόκληρον τὸ ἀνατολικὸν τμήμα τοῦ βορείου δωματίου ἦτο ἄλλοτε κατάγραφον· σήμερον διατηροῦνται τοιχογραφίαι μόνον εἰς τὸ ἀνατολικὸν τμήμα τῆς νοτίας πλευρᾶς του, πλησίον τοῦ τέμπλου (Πίν. 62). Εἰς τὴν καμάραν σώζεται ἀκεραία ἡ Ὑπαπαντή, ὑπεράνω αὐτῆς τὸ κάτω τμήμα τῆς Γεννήσεως καὶ ἀριστερὰ αὐτῶν τὸ κάτω δεξιὸν τμήμα τῆς Ἀναλήψεως. Ἐπίσης διακρίνονται ἔχνη τοιχογραφίας κάτω ἀπὸ τὴν γένεσιν τοῦ τόξου τῆς καμάρας, ὑπὸ τὴν παράστασιν τῆς Ὑπαπαντῆς. Πιθανώτατα ἡ κυρία διακόσμησις τοῦ ναοῦ ἀπετελεῖτο εἰς μὲν τοὺς τοίχους ἀπὸ σειρὰν ὁλοσώμων μορφῶν κατ' ἐνώπιον, εἰς δὲ τὴν καμάραν ἀπὸ εὐαγγελικὰς σκηνὰς εἰς δύο ζώνας. Αἱ σκηναὶ χωρίζονται δι' ἐρυθρῶν λωρίδων μὲ λευκὰς παρυφάς. Εἶναι δυνατόν νὰ ἀποκαλυφθῇ μικρὸν ἀκόμη τμήμα τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῆς Γεννήσεως, κεκαλυμμένον σήμερον δι' ἀσβέστου. Παρὰ τὴν γεινίασιν τῆς θαλάσσης, τὰ χρώματα διατηροῦνται ζωηρότατα.

Περιγραφή. — Εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν (Πίν. 63), ἡ Θεοτόκος, φέρουσα βαθυπόρφυρον μαφόριον καὶ κυανοῦν κεκρύφαλον, κρατεῖ εἰς τὰς κεκαλυμμένας χεῖρας τῆς τὸν Ἰησοῦν. Παρίσταται σύννους, ἀναλογιζομένη προφανῶς τοὺς λόγους τοῦ Συμεῶν «καὶ σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία» (Λουκ. 2.35). Δεξιὰ τῆς Παναγίας ὁ Συμεὼν, φέρων χιτῶνα κυανοῦν καὶ ἱμάτιον καστανόχρουν, προσκλίνει διὰ νὰ δεχθῇ εἰς τὰς

1. Τὴν γνῶσιν τοῦ ναοῦ τοῦτου ὀφείλω εἰς τὸν πανοσιολογιώτατον Ἡγούμενον τῆς Ἱ. Μονῆς Καλαμιωτίσσης κ. Ἰωάννην Ἀρβανίτην καὶ τὸν Ἀρχιερατικὸν Ἐπίτροπον Ἀνάφης αἰδεσμιώτατον κ. Νικόλαον Λειβαδάραν, τοὺς ὁποίους καὶ ἐνταῦθα εὐχαριστῶ.

ἐπίσης κεκαλυμμένας χεῖρας του τὸν Χριστόν. Δεξιὰ τῆς κεφαλῆς του ἡ ἐπιγραφὴ Ο ΔΙΚΑΙ[Ο]C CΙΜ[ΕΩΝ]. Ὅπισθεν αὐτοῦ ἡ προφητὶς Ἄννα, κατὰ κρόταφον, μὲ κυανῇν ἐνδυμασίαν, δεικνύει τὸ Βρέφος διὰ τῆς ἀριστερᾶς. Ἀριστερά, ὅπισθεν τῆς Θεοτόκου, εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ κρατῶν ζευγὸς περιστερῶν. Καὶ αὐτοῦ αἱ χεῖρες εἶναι κεκαλυμμέναι, φέρει δὲ ἐνδύματα ὁμοίου χρώματος πρὸς τὰ τοῦ Συμεών. Προχωρεῖ μὲ τὸν δεξιὸν πόδα προτεταμένον, ἡ κίνησις δὲ αὐτῇ ἔρχεται εἰς ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ἡρεμον στάσιν τῆς Παναγίας. Ὁ Ἰωσήφ καὶ ὁ Συμεὼν φέρουν φωτοστεφάνους τεφρόχρους ἀνοικτούς, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰησοῦς χρώματος ὠχρας, ἡ Ἄννα ὑπόφαιον. Μεταξὺ Θεομήτορος καὶ Συμεών βαθμὶς καὶ βημόθυρα, χρώματος πρασίνου καὶ ὠχρας ἀντιστοίχως. Πρὸ αὐτῶν ἔδαφος τεφρόχρουν. Ὅπισθεν, ἐπὶ πεδίου κυανομαύρου, ὀρθοῦται κτήριον χρώματος πρασίνου, μὲ πύργους ἐκατέρωθεν, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἀπλοῦται κεραμόχρουν ὕφασμα. Εἰς τὸ κέντρον, μεταξὺ τῶν πύργων, τετράγωνον κιβώριον στηριζόμενον ἐπὶ τεσσάρων λεπτῶν κίωνων μὲ ἰωνίζοντα κιονόκρανα, ἀπὸ τοῦ ὁποίου κρέματα λυχνία.

Ἀπὸ τὴν παράστασιν ἡ ὁποία ὑπῆρχε κάτω ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντὴν (Πίν. 63) σώζονται ἴχνη κεφαλῆς κατὰ μέτωπον μὲ φωτοστέφανον καί, δεξιὰ αὐτῆς ὡς πρὸς τὸν θεατὴν, ἡ κεφαλὴ, οἱ ὄμοι καὶ τὸ ἀριστερὸν πτερὸν ἀγγέλου φέροντος φωτοστέφανον καὶ ἐστραμμένον πρὸς τὴν προηγουμένην μορφήν κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Προφανῶς εἰκονίζετο ἡ Θεοτόκος ἔνθρονος, κρατοῦσα πρὸ τοῦ στήθους τῆς τὸν Χριστόν (Πλατυτέρα), μεταξὺ δύο σεβιζόντων ἀγγέλων.

Ὑπεράνω τῆς Ὑπαπαντῆς εἶναι ἐξωγραφημένη ἡ Γέννησις (Πίν. 64), τῆς ὁποίας, ὡς ἤδη ἐλέχθη, μόνον τὸ κάτω τμήμα σώζεται. Εἰς τὸ κάτω μέρος παρίστανται, ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ, ὁ Ἰωσήφ καθήμενος ἐπὶ σάγματος καὶ στηρίζων τὴν κεφαλὴν διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρός, τὸ λουτρὸν τοῦ Βρέφους μὲ τὴν Σαλώμην χέουσας ὕδωρ ἀριστερὰ καὶ τὴν μαῖαν καθημένην δεξιὰ, καὶ ποιμὴν καθήμενος, φέρων βραχὺν ἐξωσμένον χιτῶνα καὶ στρέφων τὸ πρόσωπον πρὸς τὸν εὐαγγελιζόμενον αὐτὸν ἄγγελον, οὗτινος τὸ ἄνω μέρος τοῦ σώματος καλύπτεται ἀπὸ τὸ ἀσβεστόχρισμα. Ὁ Ἰησοῦς καὶ ὁ Ἰωσήφ φέρουν τεφρόχρους ἀνοικτούς φωτοστεφάνους. Ἡ ἐνδυμασία τῆς Σαλώμης εἶναι κεραμόχρους, τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς μαίας χρώματος ἐρυθροῦ πρὸς τὸ ἰώδες. Εἰς τὸ μέσον σώζεται τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τῆς Παναγίας, φερούσης βαθυκύανον μαφόριον καὶ ἀνακεκλιμένης ἐπὶ κεραμόχρου στρωμνῆς. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰωσήφ δὲν ἔχουν ζωγραφηθῇ οἱ ὀφθαλμοί, ἀπλῶς δ' ἐσχεδιάσθησαν τὰ λοιπὰ χαρακτηριστικά. Τὸ ἔδαφος εἶναι καστανοπράσινον.

Ἀριστερὰ τῆς Γεννήσεως καὶ τῆς Ὑπαπαντῆς εἰκονίζεται ἡ Ἀνάληψις (Πίν. 65). Ἀπὸ τὴν παράστασιν αὐτὴν σώζονται τρεῖς Ἀπόστολοι καὶ εἷς ἄγγελος. Προφανῶς ἀριστερώτερον θὰ ἦσαν ἄλλοι τρεῖς Ἀπόστο-

λοι, εἰς τὸ ἀπέναντι τμήμα τῆς καμάρας ἀντίστοιχον τμήμα τῆς παραστάσεως καὶ εἰς τὴν κορυφὴν τῆς καμάρας ὁ Κύριος ἀναλαμβάνομενος ἐν δόξῃ. Δύο ἐκ τῶν Ἀποστόλων, ἐστραμμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα, κοιτάζουν ὑψηλὰ καὶ φέρουν τὴν δεξιὰν εἰς τὸ μέτωπον, κατὰ χειρονομίαν συνήθη εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ἀναλήψεως. Ὁ ἄρ. ἔχει οὐλὴν κόμην καὶ γένειον, φωτοστέφανον τεφρόχρουν ἀνοικτόν, πράσινον χιτῶνα καὶ ἱμάτιον ἀνοικτοῦ καστανοῦ χρώματος. Τὸ ζυγωματικόν του ὁστοῦν διαγράφεται ἰσχυρῶς. Μὲ μίαν κομψὴν κίνησιν, συγκρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τὸ δεξιὸν κράσπεδον τοῦ ἱματίου του. Ἀσφαλῶς πρόκειται περὶ τοῦ Πέτρου. Ὁ δεξιὰ Ἀπόστολος ἔχει σιμὴν ρίνα, χαρακτηριστικὰ κοινὰ, σχεδὸν ἄσχημα, βραχεῖαν κόμην καὶ γένειον, φωτοστέφανον χρώματος ὠχρας, καστανέρυθρον χιτῶνα μὲ ἀνοικτογάλαζα φῶτα καὶ κυανοῦν ἱμάτιον. Φέρει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα πρὸς τὰ κάτω καὶ ἔμπρός. Ὁ τρίτος Ἀπόστολος, ὀπισθεν καὶ ἄνωθεν αὐτῶν, στρέφει τὴν κεφαλὴν κάτω δεξιὰ πρὸς τὸν δεῦτερον Ἀπόστολον ἐνῶ τείνει τὴν δεξιὰν πρὸς τὰ ἄνω. Φέρει πράσινον φωτοστέφανον, καστανέρυθρον χιτῶνα καὶ βαθυκύανον ἱμάτιον. Ὁ ἄγγελος, ἱστάμενος κατ' ἐνώπιον, στρέφει τὴν κεφαλὴν δεξιὰ ὥς πρὸς τὸν θεατὴν. Ἐχει φωτοστέφανον ὠχρας, καστανὰ πτερά, πράσινον χιτῶνα καὶ βαθὺ καστανέρυθρον ἱμάτιον. Τὸ ἔδαφος εἶναι πράσινον πρὸς τὸ καστανόν.

Εἰκονογραφία - Συγκρίσεις. — Ἡ παράστασις τῆς Ὑπαπαντῆς ἀνήκει, κατὰ τὴν ὑπὸ τοῦ κ. Ξυγγοπούλου ἐπιχειρηθεῖσαν κατάταξιν¹, εἰς τὸν παλαιότερον τύπον Α, ὅστις ἐπικρατεῖ μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος (ἡ Θεοτόκος φέρουσα τὸ Βρέφος καὶ ὁ Ἰωσήφ εἰσέρχονται εἰς τὸ ἱερὸν ὅπου τοὺς ὑποδέχεται ὁ Συμεών). Ἐπίσης ἡ θέσις τοῦ κιβωρίου εἰς τὸ κέντρον καὶ ἡ συμμετρικὴ διάταξις τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Ἀννης ἐκατέρωθεν τῶν κυρίων προσώπων τῆς παραστάσεως, εἶναι ἡ συνηθεστέρα κατὰ τοὺς κυρίως βυζαντινοὺς χρόνους².

Ἀξιοπρόσεκτος εἶναι ἡ στάσις τοῦ Ἰησοῦ, ὅστις ἔχει συσπειρωθῇ καὶ προσκολληθῇ εἰς τὸ στήθος τῆς Παναγίας καὶ δρᾷται τὸν βραχίονά της, δεικνύων ζωηρὸν φόβον ἐπὶ τῇ θέᾳ τοῦ ὑπεργήρου Συμεών, πρὸς τὸν ὅποιον στρέφει τὴν κεφαλὴν. Τὸ θέμα τοῦ Χριστοῦ φοβουμένου τὸν Συμεών ἀπαντᾷ εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ τύπου Α ἥδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 10^{ου} αἰῶνος, εἰς τὸ Μηνολόγιον τοῦ Βασιλείου Β' (Vat. Gr. 1613)³. Τὸ συναντῶμεν ἀκολούθως τὸν 11^{ον} αἰῶνα εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς δυτικῆς

1. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ὑπαπαντή, ἐν ΕΕΒΣ, Γ', 1929, σ. 329.

2. Αὐτόθι, σ. 333.

3. Προχείρως παρὰ Β. Λάξερφ, Ἱστορία Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς (ρωσ.), II, Μόσχα 1948, πίν. 72α.

πλευρᾶς τῆς νοτίας καμάρας εἰς τὴν Παναγίαν Χαλκέων¹, τὸν 12^{ον} εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀσίνου² καὶ τοῦ Νέρεξι³ καὶ τὸν 13^{ον} εἰς τὸ Ψαλτήριον 323 τῆς Βιβλιοθήκης Riccardiana τῆς Φλωρεντίας⁴. Ἡ μεγάλη του ὁμοῦς ἐξάπλωσις παρατηρεῖται κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος (ψηφιδωτὸν δίπτυχον Φλωρεντίας⁵, τοιχογραφίαι Πρωτάτου⁶, Χελανδαρίου⁷, παραστάδος νοτίας πύλης πρὸς νάρθηκα Παναγίας Χαλκέων⁸, Παναγίας Ἰπεκίου⁹, Dečani¹⁰, τετράπτυχον μονῆς Σινᾶ¹¹), ἐπαρχιακὰς ἐπιβιώσεις του δὲ συναντῶμεν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος εἰς τὸν Ἅγιον Ἀνδρέαν Ρουσούλη τῆς Καστοριᾶς¹² καὶ τὴν Παναγίαν Ἐλεοῦσαν τῆς Πρέσπας¹³. Εἰς τὰς παραστάσεις αὐτὰς ὁ Ἰησοῦς δὲν προσκολλᾶται ἐπὶ τοῦ στήθους τῆς Παναγίας· τὸ σῶμα του εἶναι εἴτε σχεδὸν κατ' ἐνώπιον (Μηνολόγιον, καμάρα Παναγίας Χαλκέων, Πρωτάτου, Παναγία Ἰπεκίου, Dečani, Ἅγιος Ἀνδρέας Καστοριᾶς, Ἐλεοῦσα Πρέσπας) εἴτε ἐστραμμένον πρὸς τὴν Θεοτόκον, κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἢ ἐντελῶς πλαγίως (Ἀσίνου, Νέρεξι, Ψαλτήριον Riccardiana, δίπτυχον Φλωρεντίας, Χελανδάρει, παραστάς πύλης Παναγίας Χαλκέων, τετράπτυχον Σινᾶ). Τὴν κεφαλὴν στρέφει πρὸς τὸν Συμεών, μὲ μοναδικὴν ἐξαίρεσιν τὸν Ἅγιον Ἀνδρέαν Ρουσούλη, ὅπου κύπτει πρὸς τὴν Παναγίαν. Εἰς τὰ παλαιότερα παραδείγματα (Μηνολόγιον, τοιχογραφία Παναγίας Χαλκέων 11^{ου} αἰῶνος) καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς ἐπιβιώσεις (Καστοριά καὶ Πρέσπα) τὰ χαρακτηριστικὰ του δὲν προδίδουν μεγάλην ταραχήν. Ποικιλίαν παρουσιάζει ἡ θέσις τῶν χειρῶν τοῦ Ἰησοῦ. Εἰς τὴν καμάραν τῆς

1. Δ. Εὐαγγελίδη, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων, Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 22.
2. Γ. Σωτηρίου, Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου, Α', Λεύκωμα, Ἀθῆναι 1935, πίν. 84.
3. G. Millet, La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie, Fascicule I, Album présenté par A. Frolov, Paris 1954, πίν. 17.4, 18.1.
4. H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, πίν. 52c.
5. Προχείρως παρὰ A. Grabar, La Peinture Byzantine, Genève 1953 (ἔκδ. Skira), σ. 191.
6. G. Millet, Monuments de l'Athos, I. Les Peintures, Paris 1927, πίν. 10.3, 17.1.
7. Αὐτόθι, πίν. 66.2.
8. Δ. Εὐαγγελίδης, ἔνθ' ἀν., πίν. 29.
9. V. Petković, La Peinture Serbe du Moyen-Age, II, Beograd 1934, πίν. CII.
10. Αὐτόθι, πίν. CXXXV.
11. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 209.
12. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, I, Βυζαντινὰ Τοιχογραφία, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 162a.
13. Σ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, πίν. XLII.

Παναγίας Χαλκέων (11^{ου} αἰῶνος) τὴν μὲν δεξιὰν θέτει ἐπὶ τοῦ ὤμου τῆς Θεοτόκου, τὴν δὲ ἀριστερὰν ἐπὶ τοῦ στήθους τῆς. Εἰς τὸ Νέρεζι φέρει τὴν ἀριστερὰν εἰς τὸν δεξιὸν ὄμον τῆς Παναγίας, ἐνῶ τὴν δεξιὰν ὑψώνει πρὸς τὸν πώγωνα αὐτῆς. Εἰς τὸ τετράπτυχον τοῦ Σινᾶ εἰκονίζεται εὐλογῶν. Εἰς τὰς ἄλλας παραστάσεις τείνει τὴν χεῖρα ἢ τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Παναγίαν ἢ τὴν ἐγγίζει. Συγγενέστεραι πρὸς τὴν ἡμετέραν παράστασιν εἶναι αἱ τοῦ Χελανδαρίου, τῆς παραστάδος τῆς πρὸς τὸν νάρθηκα πύλης τῆς Παναγίας Χαλκέων (14^{ου} αἰῶνος), ἰδίως δὲ τοῦ Νέρεζι, ὅπου ἡ στάσις, ἡ ζωηρὰ στροφή τῆς κεφαλῆς καὶ ἡ ἔκφρασις τοῦ Χριστοῦ προδίδουν ἔντονον φόβον, ὅπως καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον.

Ὡς ἤδη παρετήρησεν ὁ Radojčić¹, τὸ θέμα τοῦτο σχετίζεται πρὸς τὸν τύπον τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ὅπως αὕτη παρίστατο κατὰ τὸν 14^{ον} καὶ 15^{ον} αἰῶνα², κατὰ τὰ τρία τέταρτα, ὁλόσωμος, ἱσταμένη, κρατοῦσα εἰς τὴν ἀγκάλην τῆς τὸν Χριστόν, ὅστις καὶ ἐδῶ στρέφει τὸ μὲν σῶμα καὶ τὰς χεῖρας πρὸς τὴν Μητέρα του, τὴν δὲ κεφαλὴν ὀπίσω. Δεδομένου ὅτι ὁ τύπος οὗτος εἶναι κατὰ πολὺ νεώτερος τῶν ἀπεικονίσεων τοῦ Χριστοῦ φοβουμένου τὸν Συμεὼν εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν, ἢ ἐξέλιξις αὕτη τοῦ παλαιότερου γνωστοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὴν Ἀρακιώτισσαν τῆς Κύπρου³, ὀφείλεται ἀσφαλῶς εἰς μίμησιν τῆς στάσεως τῆς ἱσταμένης Θεοτόκου καὶ τοῦ ἐντρόμου Ἰησοῦ εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν⁴.

Σημειωτέον ὅτι καὶ εἰς ὠρισμένους ἐκ τῶν παραστάσεων ὅπου τὸ Θεῖον Βρέφος κρατεῖ ὄχι ἡ Παναγία ἀλλ' ὁ Συμεὼν, εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς προσβλέπων αὐτὸν ἔντρομος, ὅπως π.χ. εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον τοῦ Ἰπεκίου⁵,

1. S. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, ἐν Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, V, 1956, σ. 76.

2. Κόντσε (πρὸ τοῦ 1366): Petković, ἐνθ' ἀν., I, Beograd 1930, πίν. 148b. Πρόσοψις Κουμπελίδικης Καστοριάς (1495): ABME, Δ', 1938, σ. 135 καὶ Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 117β.

3. Γ. Σωτηρίου, Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου, ἐν ΑΕ, 1953 - 1954 (Τόμος εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, Μέρος Α'), σ. 88, πίν. I.

4. Radojčić, αὐτόθι. Καὶ ὁ καθ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἀν., σ. 89, παρατηρεῖ ὅτι ἡ ἰδέα ἡ ἐμπνεύσασα τὴν παράστασιν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους προέρχεται πιθανώτατα ἀπὸ τοῦ σχετικὸν μὲ τὴν Ὑπαπαντὴν χωρίον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ « σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία » (Λουκ. 2.35) καὶ ἀπὸ τὴν σχετικὴν ὁμολογίαν. Σημειωτέον ὅτι ὁ Grabar (La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 259) καὶ ὁ Ξυγγόπουλος (Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν Εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 71) τὴν συνάπτουν πρὸς τὴν σύνθεσιν τοῦ Ἰησοῦ Ἀναπεσόντος. Περὶ τοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους βλ. καὶ Ἀ. Ξυγγόπουλου, Σχέδιον ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσην, Ἀθῆναι 1957, σσ. 187 - 190, ἐνθα καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. Petković, ἐνθ' ἀν., II, πίν. LXXXVII.

εἰς ἑξάπτυχον τῆς μονῆς Σινᾶ¹ (ἀμφότερα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος) καὶ εἰς τὸ Κούρτ Μπογκὰν τοῦ Πόντου (16^{ου} αἰῶνος)².

Τὸ πρόσωπον τοῦ Συμεὼν μὲ τὴν ἀνάστατον κόμην καὶ τὴν ἰσχυρῶς διαγραφομένην ρῖνα ἐνθυμίζει μορφὰς τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, κυρίως τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου³ καὶ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης⁴. Αἱ μεγάλοι καμπύλοι τῶν πτυχώσεων καὶ τὸ κυματιστὸν κράσπεδον τοῦ ἱματίου τοῦ ὑπενθυμίζουν τὴν Ἄνναν, εἰς τὴν Γκουβερνιώτισσαν τῆς Κρήτης (μέσων 14^{ου} αἰῶνος)⁵. Κυματοειδῆ γραμμὴν σχηματίζει καὶ τὸ κράσπεδον τοῦ μαφορίου τῆς Θεοτόκου. Αὕτη, κατὰ τὸ μαλακὸν πλάσιμον τοῦ προσώπου, τὸ ἀφηρημένον βλέμμα, τὴν λεπτὴν καὶ ἐπιμήκη ρῖνα, τὸν στρογγύλον πώγωνα καὶ τὴν ὑπὸ τὸ κάτω χεῖλος τοξοειδῆ γραμμὴν, ὁμοιάζει πρὸς γυναικα κρατοῦσαν σκεῦος εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Ἰπεκίου⁶.

Οἱ ἀμυγδαλωτοὶ ὀφθαλμοὶ τοῦ Ἰωσήφ, μὲ τὸ λοξὸν βλέμμα καὶ τὴν ἔντονον ὑπ' αὐτοὺς σκιάν, ἣτις σχηματίζει περίπου τετράπλευρον, συνδέονται πρὸς τοὺς ὀφθαλμοὺς μορφῶν τοῦ Ἀρίλιε⁷, τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου Θεσσαλονίκης⁸, τῆς Γρατσάντισσας⁹ καὶ τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς Μυστρᾶ¹⁰. Ἐπίσης ἀναλογίας παρουσιάζει ὁ Ἰωσήφ πρὸς τὸν Ἅγιον Σίλβεστρον τῆς Στουπέντισσας κατὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ τὴν κόμμωσιν, πρὸς τὸν Προφήτην Ναοὺμ τοῦ Κάραν ὡς πρὸς τὰς τοξωτὰς ὀφρῦς καὶ πρὸς τὴν Θεοτόκον τοῦ Dobrun κατὰ τὸ σχῆμα καὶ τὴν ἀπόδοσιν τῆς ρινός¹¹. Συνεπῶς ἡ παράστασις τῆς Ὑπαπαντῆς συνδέεται τεχνοτροπικῶς καὶ εἰκονογραφικῶς κυρίως

1. Σωτηρίου, Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ, εἰκ. 215.

2. G. Millet-D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, πίν. LV.11.

3. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ Βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Λεύκωμα, Ἀθῆναι 1952, πίν. 92α.

4. Ἀ. Ευγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 7.2.

5. M. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, πίν. 8α.

6. Cecil Stewart, Serbian Legacy, London 1959, εἰκ. 14.

7. Millet-Frolow, ἔνθ' ἀν., Fasc. II, Paris 1957, πίν. 85.3. Ὡς ἀπέδειξεν ὁ Radojčić (Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, Jb. der Öst. Byz. Ges., VII, 1958, σ. 110), αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀρίλιε εἶναι ἔργον Θεσσαλονικέων ζωγράφων.

8. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν., πίν. 91β. A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, πίν. 1.1.

9. N. Okunev, Monumenta Artis Serbicæ, II, Pragæ MCMXXX, πίν. 7.

10. N. Δραγδάκη, Τοιχογραφίαι ναίσκων τοῦ Μυστρᾶ, εἰς Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, πίν. 17β.

11. Petković, ἔνθ' ἀν., II, πίν. XLIII, CXVI, CLXXIX.

πρὸς ἔργα τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος.

Τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἔχουν χαρακτηῖρα συμβατικῶν μᾶλλον ἢ πραγματικῶν κτηρίων καὶ ἡ παρὰστασις στερεῖται βάθους. Τὸ κουβούκλιον δὲν συνδέεται ὀργανικῶς πρὸς τὸ κτήριον καὶ τὰ βημόθυρα. Ἡ προσπάθεια ὀρθῆς προοπτικῆς ἀπεικονίσεως τοῦ κιβωρίου, τὸ γεγονὸς ὅτι τοῦτο οὐδὲν καμπύλον στοιχεῖον ἔχει, ἀντιθέτως πρὸς τὴν κρατοῦσαν συνήθειαν, καὶ τὰ ἰωνίζοντα κιονόκρανα, ὀφείλονται ἴσως εἰς ἰταλικὴν ἐπίδρασιν¹. Τὸ σχῆμα τῆς ἐκ τοῦ κουβουκλίου ἐξηρημένης λυχνίας ἐνθυμίζει ἀραβικὰς κανδήλας τοῦ 14^{ου} καὶ 15^{ου} αἰῶνος².

Ὡς πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως δυνάμεθα νὰ ὑποθέσωμεν, κατ' ἀναλογίαν πρὸς ἄλλας παραστάσεις, εἰς τὸν κύκλον τῶν ὁποίων ἀνῆκει αὕτη³, ὅτι ὑπεράνω τοῦ Ἰωσήφ εἰκονίζοντο οἱ τρεῖς Μάγοι, εἰς τὸ ἀνώτατον δὲ τμήμα ὅμιλοι ἀγγέλων ἐκατέρωθεν δέσμευς ἀκτίνων.

Τὸ ἱμάτιον τοῦ καθημένου Ἰωσήφ καλύπτει τὸν αὐχένα καὶ μέρος τῆς κεφαλῆς του. Ἀνάλογον λεπτομέρειαν συναντῶμεν εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ Παρισικοῦ κώδικος 54, τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, καὶ εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ⁴, τὸ αὐτὸ δὲ συνέβαινε πιθανῶς καὶ εἰς τὸ μωσαϊκὸν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης⁵. Καὶ κατὰ τὴν καθόλου στάσιν των συνδέονται αἱ μορφαὶ αὐταὶ πρὸς τὸν ἡμέτερον Ἰωσήφ. Ἐνδυμα καλύπτει τὸν αὐχένα των φέρουν καὶ ὁ Ἰωσήφ εἰς τὴν Γέννησιν, ὁ Πέτρος εἰς τὸν Νιπτῆρα καὶ διάφοροι Ἀπόστολοι εἰς τὴν Ραθυμίαν τοῦ Πρωτάτου καὶ ὁ Ἰωσήφ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χελανδαρίου⁶.

Τὸν Ἰωσήφ καθημένον ἐπὶ σάγματος συναντῶμεν εἰς τοιχογραφίας τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁷, ὥς καὶ εἰς μεταβυζαντινὰς τοιαύτας, γενομένας κατὰ μίμησιν παλαιότερων προτύπων⁸. Ἡ λεπτομέρεια αὕτη ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τοῦ 11^{ου} αἰῶνος εἰς ψηφιδωτὰ καὶ μικρογρα-

1. Πρβλ. M. Chatzidakis, Rapports, ἐνθ' ἄν., σσ. 147-148. Κουβούκλιον χωρὶς καμπύλα στοιχεῖα συναντῶμεν καὶ εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Ἰπεκίου (Petković, ἐνθ' ἄν., II, πίν. XXIV).

2. Μουσεῖον Μπενάκη, Ὁδηγός, Ἀθῆναι 1935, σ. 62.

3. Μικρογραφία κώδ. Paris. Gr. 54: H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle, Paris 1929, πίν. XCII.1. Ἀρίμ: Millet-Frolov, ἐνθ' ἄν., II, πίν. 71.3.

4. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 125.3.

5. Ἀ. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., πίν. 13.2.

6. Millet, Athos, πίν. 10.2, 20.2, 22.1, 23.2, 65.4.

7. Βλ. M. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, εἰς Κρητ. Χρον., 5', 1952, σ. 81.

8. Ἅγιος Νικόλαος Λαύρας (Millet, Athos, πίν. 258.3). Βλ. καὶ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, Paris 1916, σ. 99.

φίας καὶ ἀπὸ τοῦ 12^{ου} εἰς εἰκόνας καὶ ἀνάγλυφα¹. Παρατηρητέον ὅτι ἐλλείπει ὁ ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος πρὸ τοῦ Ἰωσήφ εἰκονιζόμενος ποιμήν².

Ἀξιοσημείωτος εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀπεδόθησαν τὸ λουτρὸν τοῦ Βρέφους καὶ ὁ εὐαγγελιζόμενος ποιμήν. Εἰς τὸ λουτρὸν ὁ Ἰησοῦς παρίσταται ἐξηπλωμένος, μὲ τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ σώματος ἐξέχον τοῦ ὕδατος, τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους καὶ τοὺς πόδας κεκαμμένους κατ' ὀρθὴν γωνίαν. Καὶ εἰς ἄλλας παραστάσεις τῆς Γεννήσεως εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ἐξηπλωμένος ἐντὸς τοῦ λουτροῦ³, οὐδαμοῦ ὅμως, καθ' ὅσον γνωρίζω, εἰς αὐτὴν τὴν στάσιν. Ἐὰν δὲν ἀπατῶμαι, μόνον εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Ἀρίλλε ἔχει παρασταθῇ ὁ Χριστὸς κατὰ τόσον πρωτότυπον τρόπον, ἐκεῖ ὅμως εἰκονίζεται ἐξηπλωμένος ὑπτίως εἰς τὰ γόνατα τῆς μαίας⁴. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ποιμένα, οὗτος κἀθηται κατ' ἐνώπιον, μὲ τοὺς πόδας ἀνοικτούς. Φέρει τὴν ἀριστερὰν χεῖρα ἐμπρός, ἐνῶ διὰ τῆς δεξιᾶς κρατεῖ πλησίον τοῦ στόματος τὸν αὐλὸν τὸν ὁποῖον μόλις ἔπαυσε παίζων. Ἡ κεφαλὴ του, ἀντιθέτως πρὸς τὸ σῶμα, εἰκονίζεται κατὰ κρόταφον. Τὴν στρέφει πρὸς τὸν ὑπεράνω αὐτοῦ ἄγγελον, εἰς σημεῖον ὥστε ὁ ἄξων τοῦ κορμοῦ του νὰ εἶναι κάθετος πρὸς τὸν ἄξονα τῆς ρινός. Δὲν ἠδυνήθη νὰ ἀνεύρω εἰς τὰς γνωστάς μου παραστάσεις τῆς Γεννήσεως ὁμοίαν στάσιν τοῦ καθημένου βοσκοῦ, τὴν ἰδίαν ὅμως διάταξιν τῶν ποδῶν παρατηροῦμεν εἰς μικρογραφίας τῶν

1. Εἰς τὰ παραδείγματα τὰ ὁποῖα ἀναφέρει ὁ κ. Χατζηδάκης (ἐνθ' ἀν., σημ. 26), δεόν νὰ προστεθοῦν: τὸ μωσαϊκὸν τοῦ Ὁσίου Λουκά (E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, Mass. 1931, εἰκ. 3), μικρογραφία τοῦ Εὐαγγελίου τοῦ Σκευοφυλακίου τῆς Μονῆς Λαύρας (K. Weitzmann, *Das Evangelium im Skeuophylakion zu Laura*, ἐν *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, πίν. II.2), τῶν κωδίκων Μαρκανοῦ 540 καὶ Διονυσίου 587 (H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, πίν. 142c καὶ 140g) καὶ τοῦ Εὐαγγελισταρίου Οἰκ. Πατρ. 3 (Γ. Σωτηρίου, *Κεμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθήναι 1937, εἰκ. 57), τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Cappella Palatina τοῦ Παλέρμου (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 17), τετράπτυχον τῆς Μονῆς Σινᾶ (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 77) καὶ πλᾶξ ἐκ στεατίτου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τοῦ Τολέδου (O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, σ. 240).

2. Περὶ αὐτοῦ βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλον, ἐνθ' ἀν., σσ. 12-13.

3. Π.χ. εἰς φύλλον τριπτύχου τοῦ Σινᾶ (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Μονῆς Σινᾶ*, εἰκ. 44), εἰς ἐπιστύλιον εἰκονοστασίου τῆς αὐτῆς μονῆς (αὐτόθι, εἰκ. 102), εἰς μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Βατοπεδ. 610 (Millet, *Recherches*, εἰκ. 102), εἰς τὸ ψηφιδωτὸν δίπτυχον τῆς Opera del Duomo τῆς Φλωρεντίας (προχείρως παρὰ Grabar, *La Peinture Byzantine*, σ. 191) καὶ εἰς τοιχογραφίαν τοῦ Matejić (Petković, ἐνθ' ἀν., II, πίν. CXLVI). Πρβλ. καὶ τὸ λουτρὸν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Νέρεζι (Millet-Frolow, ἐνθ' ἀν., I, πίν. 17.3).

4. Millet-Frolow, ἐνθ' ἀν., II, πίν. 72.3.

κωδίκων Paris. Gr. 533 (11ου αιώνος) καὶ Laur. VI 23 (12ου αιώνος)¹.

Τὸ ἀσύνηθες σχῆμα τῆς κολυμβήθρας, τὸ χρῶμα της (ὄχρα) καὶ αἱ κάθετοι καὶ ὀριζόντιοι γραμμαὶ δεικνύουν ὅτι πρόκειται περὶ ξυλίνου κάδου· διὰ τῶν ὀριζοντίων γραμμῶν δηλοῦνται αἱ στεφάναι, διὰ τῶν καθέτων τὰ χωρίσματα τῶν σανίδων. Ξυλίνους κάδους, διαφόρου ὅμως σχήματος, συναντῶμεν ἐπίσης εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Παρισινοῦ κώδ. 550, τοῦ 12ου αιώνος², καὶ εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Ἀρίλιε³.

Εἰς τὴν Ἀνάληψιν, ὁ Πέτρος ἀνασηκώνει διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸ ἱμάτιόν του. Ἡ λεπτομέρεια αὕτη εἶναι συνήθης εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Ἰωάννου παρὰ τὸν Σταυρόν, ἀπαντᾷ δὲ καὶ εἰς τοὺς Ἀρχαγγέλους τοῦ Δαφνίου⁴, εἰς Ἀπόστολον μικρογραφίας τῆς Ἀναλήψεως τοῦ κώδ. 3 τοῦ Οἰκ. Πατριαρχείου⁵ καὶ εἰς ἀδιάγνωστον ἁγίαν, εἰς τὴν Γκουβερνιώτισσαν τῆς Κρήτης⁶.

Ἐντύπωσιν προκαλεῖ ἡ πολυχρωμία τῶν φωτοστεφάνων, οἱ ὅποιοι ἔχουν κυανᾶς παρυφάς. Ὑπάρχουν ἀρκετὰ παραδείγματα πολυχρώμων φωτοστεφάνων κατὰ τὰς ἀρχὰς τῆς δευτέρας χιλιετηρίδος, συνήθως ὅμως εἰς μεμονωμένας μορφάς⁷. Πολυχρώμους φωτοστεφάνους εἰς συνθέσεις συναντῶμεν εἰς τὴν Ἀνάστασιν τῆς Νέας Μονῆς Χίου⁸ καὶ τοῦ Δαφνίου καὶ εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ νάρθηκος τῆς Παναγίας Χαλκῶν Θεσσαλονίκης⁹.

Γενικῶς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου διακρίνει ἐλευθερία εἰς τὸ σχέδιον, εὐκαμψία τῶν στάσεων, ρέουσα καὶ πλαστικὴ πτυχολογία καὶ πλουσία πολυχρωμία. Αἱ πτυχαὶ ἀποδίδονται διὰ τοῦ αὐτοῦ πρὸς τὸ ὕψος χρώματος εἰς σκοτεινότερον τόνον, πλὴν τοῦ χιτῶνος τοῦ κάτω δεξιὰ Ἀποστόλου τῆς Ἀναλήψεως ὅπου παρατίθενται ψυχρὰ καὶ θερμὰ χρώματα. Τὰ πρόσωπα ἔχουν ἔντονον πλαστικότητα. Ὁ προπλασμός εἶναι σιτόχρους, μὲ μαλακὰ καστανὰς σκιάς περιορισμένης ἐκτάσεως. Ἐντονοὶ χρωματικαὶ ἀντιθέσεις ἐπιτυγχάνονται διὰ τῆς χρησιμοποίησεως εἰς τὰ ἐνδύματα συμπλη-

1. O m o n t, ἔνθ' ἄν., πίν. CIV.3. M i l l e t, Recherches, εἰκ. 78, 79.

2. O m o n t, ἔνθ' ἄν., πίν. CXI.1.

3. M i l l e t - F r o l o w, ἔνθ' ἄν., II, πίν. 79.3.

4. D i e z - D e m u s, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 66, 67.

5. Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, πίν. 55, ἀριστερά.

6. M. Chatzidakis, Rapports, ἔνθ' ἄν., σ. 146.

7. Πρβλ. A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, σσ. 38, σημ. 4, 104, 140, 226 - 227, 307 καὶ Σ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ Μεταβυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, σ. 49.

8. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις παρὰ G r a b a r, La peinture Byzantine, σ. 112.

9. Τὴν σχετικὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τὸν κ. Μ. Χατζηδάκην, τὸν ὅποιον εὐχαριστῶ θερμῶς διὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὰς πολυτίμους συμβουλὰς του. Ἐπίσης εὐχαριστῶ διὰ τὰς ὑποδείξεις του τὸν καθ. κ. Ἀ. Ξυγγόπουλον.

ρωματικῶν χρωμάτων. Τὰς ἡμετέρας τοιχογραφίας χαρακτηρίζουν ἐπίσης ραδινότης τῶν μορφῶν (Ἰωσήφ καὶ Θεοτόκος Ὑπαπαντῆς), προσωπογραφικὸς ρεαλισμὸς (Ἀπόστολοι Ἀναλήψεως), πρωτοτυπία εἰς τὰς στάσεις (Χριστὸς καὶ ποιμὴν Γεννήσεως), ἐκφραστικότης (Παναγία καὶ Χριστὸς Ὑπαπαντῆς) καὶ χρῆσις πραγματιστικῶν στοιχείων (σάγμα καὶ κάδος εἰς τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως).

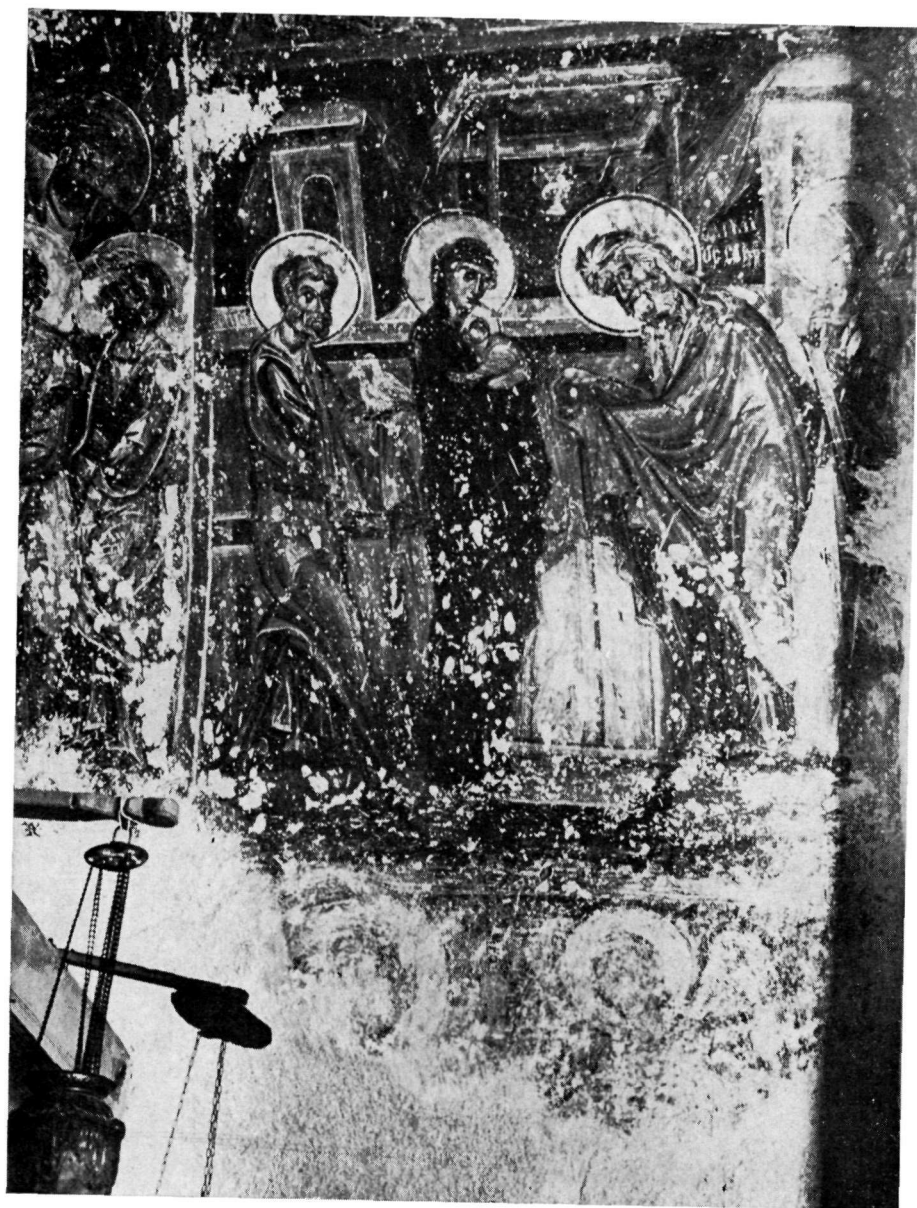
Ἀπὸ τὴν μελέτην τῆς εἰκονογραφίας καὶ τῆς τεχντροπίας ἐξάγεται ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου συνάπτονται κυρίως πρὸς τοιχογραφίας τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, νομίζω δὲ ὅτι δυνάμεθα νὰ τὰς τοποθετήσωμεν εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Δυστυχῶς ἡ ἔλλειψις ἐπιγραφικῶν καὶ ἱστορικῶν μαρτυριῶν δὲν ἐπιτρέπει ἀκριβεστέραν χρονολόγησιν.

Ἡ διακόσμησις τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου ὀφείλεται εἰς δόκιμον καλλιτέχνην μὲ ἰσχυρὰν προσωπικότητα, τὸν ὁποῖον διακρίνει μεγάλη παρατηρητικότης καὶ λίαν ἀνεπτυγμένον αἶσθημα τοῦ χρώματος, ἐπιδιώκοντα νὰ πρωτοτυπήσῃ καὶ νὰ ἐντυπωσιάσῃ. Οὗτος ἐγνώριζεν ἀσφαλῶς τὴν τέχνην τῶν μεγάλων καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς ἐποχῆς του, ἰδίως τῆς Θεσσαλονίκης. Τὰς τοιχογραφίας τῆς μακρινῆς Ἀνάφης χαρακτηρίζει « μοντερνισμὸς » καὶ ἄνωτέρα καλλιτεχνικὴ ποιότης, συμβάλλουν δὲ αὗται εἰς τὴν καλυτέραν γνῶσιν τῆς πρωΐμου παλαιολογεῖου ζωγραφικῆς εἰς τὴν Νότιον Ἑλλάδα.

Π. Α. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ
Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ νοτίου τοίχου.



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ
Ἡ Ὑπαπαντή.



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ
Ἡ Γέννησις.



ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΑΝΑΦΗΣ

Ἡ Ἀνάληψις.

RÉSUMÉ

LES PEINTURES MURALES DE SAINT-ANTOINE D'ANAPHI (Pl. 62-65)

Sur la côte nord-est de l'île d'Anaphi, l'une des Cyclades, se trouve une chapelle à deux nefs voûtées, dédiée à Saint Antoine. Sa décoration consistait en figures debout sur les parois verticales et en scènes évangéliques en deux zones sur la voûte. De cette décoration il ne subsiste, sur la paroi sud de la nef nord, que la Présentation au Temple (Pl. 63), une partie de la Nativité (Pl. 64) et de l'Ascension (Pl. 65) et des traces d'une Vierge Platyτέρα entre deux anges (Pl. 63).

Dans la Présentation, le Christ est dans les bras de la Vierge. Ce type est en usage jusqu'au XIV^e siècle. L'attitude de Jésus est remarquable. Il regarde Siméon plein de frayeur tandis qu'il se serre sur sa Mère et saisit son bras. Ce thème se rencontre de la fin du X^e siècle (Ménologe de Basile II) au début du XV^e (fresques de St.-André Roussoulis à Kastoria et de la Panagia Éléousa de Prespa). Il est surtout fréquent pendant la première moitié du XIV^e siècle (mosaïque portative de Florence, fresques du Protaton, de Chilandari, de la Panagia Chalkéon, de l'église de la Vierge de Peć, de Dečani, tétraptyque du monastère du Sinaï) et a inspiré le type de la Vierge de la Passion, telle qu'on la voit à Konče et à Kastoria. Notre représentation rappelle surtout celles de Nerezi, de Chilandari et de la Panagia Chalkéon (XIV^e s.).

Dans la Nativité, Joseph est assis sur un bât. Ce détail apparaît dès le début du XI^e siècle (Hosios Loucas, Évangile du Trésor de Lavra); il est assez fréquent dans des fresques des îles de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. L'habit de Joseph recouvre sa nuque et une partie de sa tête. On rencontre le même détail dans une miniature du Paris. gr. 54 et dans des fresques du Protaton, de Chilandari et de la Péribleptos de Mistra. Le berger qu'on représente souvent, à partir du XIV^e siècle, debout devant Joseph manque. La scène du bain du Nouveau-né est fort originale: Jésus est couché dans un baquet, les mains croisées sur la poitrine et les genoux pliés en angle droit.

Les nimbes sont de couleurs variées, à bordure bleue.

Les peintures de Saint-Antoine se distinguent par la liberté du dessin, l'aisance des attitudes, le sens plastique du modelé des figures et des draperies où sont évités les zig-zags, ainsi que par la richesse

des couleurs. Les figures y sont élancées (Joseph et Marie de la Présentation), les visages pris dans le milieu vivant du peintre (Apôtres), les attitudes originales (Jésus et berger de la Nativité), les figures expressives (Vierge et Christ de la Présentation). De l'étude de l'iconographie et du style des peintures d'Anaphi il ressort qu'elles s'apparentent à des fresques de la Macédoine et de la Serbie de la fin du XIII^e et de la première moitié du XIV^e siècle (Saint-Euthyme et Saints-Apôtres de Thessalonique, Protaton, Chilandari, Arilje, Saint-Démétrius de Peć, Sainte-Anne de Studenica, Gračanica). On pourrait donc les dater du début du XIV^e siècle.

Les fresques de Saint-Antoine sont l'œuvre d'un artiste expert qui connaissait l'art des grands centres artistiques de son époque, en particulier de Thessalonique. Elles contribuent à une meilleure connaissance de l'expansion des nouvelles tendances de la peinture du temps des Paléologues dans le sud de la Grèce.

P. L. VOCOTOPOULOS