

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΣΤΟ ΣΕΛΛΙ ΡΕΘΥΜΝΗΣ

Μία από τις πολλές εκκλησίες με τοιχογραφίες στην Κρήτη¹, που περιμένουν συντήρηση, δημοσίευση ή — χωρίς υπερβολή — άφανισμό, είναι και

1. 'Ο G. Gerola, *Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 94 (1934-35), 139-216, κατέγραψε 809 εκκλησίες με τοιχογραφίες. 'Η κατάσταση των τοιχογραφιών ήταν τότε από σχετικά καλή μέχρι κακή. Στή μετάφραση του καταλόγου του Gerola, ό Κ. Ε. Λασιθιωτάκης (G. Gerola, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, 'Ηράκλειον 1961, 13, 108-112· σύντμηση: Gerola - Λασιθιωτάκης) πρόσθεσε 36 νέες εκκλησίες· πολλές από τις τοιχογραφίες και μερικές από τις εκκλησίες, που κατέγραψε ό Gerola, δέν υπήρχαν πιά. 'Η 'Αρχαιολογική 'Υπηρεσία όμως, παράλληλα με τή συντήρηση των ήδη γνωστών εκκλησιών και τοιχογραφιών, καταγράφει νέες (βλ. τις εκθέσεις της στα *Κρητικά Χρονικά* (έφεξής = *Κρ. Χρ.*) και στο *Αρχαιολογικόν Δελτίον*. Στο παρελθόν, ό Μ. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες στην Κρήτη, Κρ. Χρ.* 6 (1952), 59-91, εξέτασε 31 εκκλησίες και έκανε εικονογραφικές και στυλιστικές παρατηρήσεις για τήν περίοδο λίγο πριν από τό 1300 μέχρι λίγο μετά από τό μέσα του 14ου αιώνα (σ. 79 κέ.). Δέν προχώρησε όμως σε συστηματική ταξινόμηση και συγκριτική μελέτη του ύλικου, γιατί θεώρησε τήν εργασία αυτή πρόωγη, μιά και τά γνωστά από τις δημοσιεύσεις μνημεία τής Κρήτης ήταν έλάχιστα (σ. 59). Τήν έλλειψη αυτή τήν επισήμανε πάλι στην εργασία του «*Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV siècle*», *Πεπραγμένα του Θ' Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 12-19 'Απριλ. 1953 ('Ελληνικά, Παράρτημα 7), 'Αθήναι 1955, 136-148, ιδ. 148. 'Ο Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αί βυζαντινά τοιχογραφία της Κρήτης*, 'Αθήναι 1957, συγκέντρωσε τήν «ανάγκαια ύλη» για νά δώσει μία συνολική εικόνα των τοιχογραφιών τής Κρήτης (σ. 8, 187). 'Εξέτασε, μεταξύ άλλων, τις «ιστορικές προϋποθέσεις» των κρητικών τοιχογραφιών και τά εικονογραφικά θέματα, και παρέθεσε πίνακες χρονολογημένων τοιχογραφιών, κτητόρων, ζωγράφων, κλπ. 'Ενα εύρετήριο θά έκανε τό βιβλίό αυτό ακόμη πιό εύχρηστο. Λεπτομερέστερη από τόν Gerola καταγραφή εκκλησιών με τοιχογραφίες, αλλά μόνο τής Δ. Κρήτης, έπιχείρησε ό Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες τής Δυτικής Κρήτης, Κρ. Χρ.* 21 (1969), 177-233, 459-93· 22 (1970), 133-210, 347-88· 23 (1971), 95-177. 'Από τις 249 εκκλησίες τής Δ. Κρήτης που αναφέρει ό Gerola, ό Λασιθιωτάκης επισκέφτηκε 141. Τις υπόλοιπες δέν τις είδε, έπειδή οί πληροφορίες του από τούς χωρικούς ήταν πώς δέν υπήρχαν πιά τοιχογραφίες. Δέν έπιχείρησε ακόμη νά χρονολογήσει τις άχρονολόγητες τοιχογραφίες, αφήνοντας τήν εργασία αυτή για άλλους. Για περισσότερη βιβλιογραφία βλ. *Κρ. Χρ.* 20 (1966), 213-39, και 23 (1971), 284. Πολλοί από τούς πίνακες εικόνων των παραπάνω δημοσιεύσεων, καθώς και έκείνοι

του Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὸ Σελλί¹ τῆς ἐπαρχίας Ρεθύμνης, 17 χλμ. Ν. ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο (εἰκ. 1). Ὁ ναὸς ἔχει ἓνα μόνον κλίτος, ὅπως καὶ οἱ περισσότερες ἐκκλησίες τῆς Κρήτης², ἐξωτερικῶν διαστάσεων 7,50 X 4,50 περίπου μέτρων. Ἡ στέγη του εἶναι δικλινής. Ἐσωτερικὰ σκεπάζεται ἀπὸ μία ὀξυκόρυφη καμάρα, ἡ ὁποία διακόπτεται ἀπὸ τρεῖς τοξωτὲς νευρώσεις, ποὺ στηρίζονται πάνω σὲ ἕξι παραστάδες μὲ ἀπλὰ ἐπίκρανα. Ἔτσι, τὸ ἔσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας χωρίζεται σὲ τρία διάχωρα. Στὸν Β. τοῖχο ἀνοίχτηκε μεταγενέστερα³ ἓνα μικρὸ παράθυρο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταστραφοῦν τοιχογραφίες, ὅχι μόνον στὸ μέρος ὅπου ἀνοίχτηκε τὸ παράθυρο, ἀλλὰ καὶ σὲ μεγάλη ἀκτίνα γύρω του: πάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο ἓνα μέρος ἀπὸ τὴ Σπαύρωση καὶ τὸν Ἐνταφιασμό, ἐνῶ ἀπὸ κάτω ὁ χῶρος ποὺ ἀντιστοιχεῖ σὲ δύο παραστάσεις εἶναι ἀσβεστωμένος καὶ δὲν φαίνεται ἂν οἱ τοιχογραφίες εἶναι καταστραμμένες ἢ καλυμμένες. Τοιχογραφίες καταστράφηκαν ἐπίσης ἀπὸ τὶς ἐγκοπὲς ποὺ ἔγιναν στὸν Β. καὶ στὸν Ν. τοῖχο γιὰ νὰ στερεωθεῖ τὸ χωρὶς καλλιτεχνικὴ ἀξία ξύλινο εἰκονοστάσι⁴. Στὸν Β. τοῖχο καταστράφηκαν ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν

ἄλλων, δὲν εἶναι καὶ τόσο κατάλληλοι γιὰ μελέτη, πρᾶγμα ποὺ ὀφείλεται πολλὲς φορὲς στὴ μέτρια ποιότητα τοῦ χαρτιοῦ. Στὸ βιβλίο τοῦ Καλοκύρη π.χ. φαίνονται στὸν πίν. LXXXII περισσότερες λεπτομέρειες στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγ. Γρηγορίου στὴν Παναγία τῆς Κριτσᾶς παρὰ στὴ λεπτομέρεια τῆς κεφαλῆς του στὸν πίν. LXXXIII. Οἱ καλύτεροι πίνακες ἔχουν δημοσιευτεῖ ἀπὸ τὸν Κ. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973. Ἐπιχειρώντας τὴν ἐργασία αὐτὴ γιὰ τὴν ἐκκλησία στὸ Σελλί, τείνει κανεὶς περισσότερο στὸ νὰ ἐπαναλάβει τὶς ἐλλείψεις ποὺ ἐπισήμανε πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια περίπου ὁ Χατζηδάκης, παρὰ νὰ πεῖ ὅτι εἶναι σὲ θέση νὰ συγκρίνει ἄνετα τὸ στυλ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν μὲ ἄλλων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης. Ἡ δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης στὸ ἐγγὺς μέλλον θὰ συμπληρώσει τὶς εἰκονογραφικὲς ἐλλείψεις τῶν Gerola - Λασσιθιωτάκη, καὶ κυρίως θὰ συμβάλει στὴν καλύτερη γνώση τῆς μνημειώδους ζωγραφικῆς τῆς Παλαιολόγειας καὶ πρώιμης μεταβυζαντινῆς τέχνης. Οἱ δημοσιεύσεις τῶν Μ. Χατζηδάκη, Ν. Δρανδάκη, Κ. Καλοκύρη, Κ. Λασσιθιωτάκη καὶ ἄλλων ἐρευνητῶν θὰ ἀποτελέσουν ἀνεκτίμητο βοήθημα γιὰ τὴ σύνταξη ἐνὸς Corpus ὄλων τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Γιατὶ μόνον μὲ, καὶ μετὰ, τὴ δημοσίευση ἐνὸς τέτοιου ἔργου θὰ καταστεῖ δυνατὴ ἡ συστηματικὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Ἡ ἐγκατάσταση τοῦ νέου Πανεπιστημίου στὸ Ρέθυμνο θὰ πρέπει νὰ δημιουργήσει τὶς προϋποθέσεις καὶ νὰ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πραγματοποίησιν τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ποὺ θὰ ἀπαιτήσῃ τὴ συνεργασία ὄλων τῶν ἀρμόδιων.

1. Στὸν Gerola - Λασσιθιωτάκη, 52-53, ἀρ. 257 καὶ στὴν T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, I, Paris 1977, 149-50 — ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ — ἀπαριθμοῦνται οἱ τοιχογραφίες, ὅμως μὲ ἐλλείψεις.

2. Πρβλ. Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, Κυριαρχοῦντες τύποι Χριστιανικῶν ναῶν ἀπὸ τὸν 12^ο αἰῶνα καὶ ἐντεῦθεν στὴ δυτικὴ Κρήτη, *Κρ. Χρ.* 15-16 (1961-62) = *Πεπραγμένα Α' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Β', 175-201.

3. Κατὰ πληροφoρία τοῦ φιλόξενου παπα-Στελῆ, ἱερέα τῆς ἐκκλησίας, τὸ παράθυρο ἀνοίχτηκε ἀπὸ τὸν προκάτοχό του λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ δεῦτερο παγκόσμιο πόλεμο.

4. Τὸ σημερινὸ εἰκονοστάσι εἶναι ἀπὸ τὸ 1967, ἀλλὰ οἱ ἐγκοπὲς προϋπήρχαν.

'Ανάσταση πάνω, και δύο ὄρθιοι ἄγιοι κάτω, και στὸν Ν. τοῦχο μέρος τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου πάνω, και ἕνας ὄρθιος ἄγιος κάτω.

Στὸν Β. τοῦχο και πάνω ἀπὸ τὴν πρόθεση, πού εἶναι σκαμμένη στὸν τοῦχο, βρίσκεται ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τῆς ἐκκλησίας (εἰκ. 2). 'Η ἐπιγραφή ἔχει δημοσιευθεῖ ἀπὸ τὸν Gerola¹, ἀλλὰ ἐπειδὴ τὸ βιβλίο του δὲν εἶναι εὐκόλα προσιτό, θεωρῶ τὴν ἐπαναδημοσίευσή της χρήσιμη:

† 'Ανηστορίθη κ(αι) ηκονογράφη ο θίος κ(αι) πάν[σ]επτος ναος του αγίου κ(αι) ἐνδόξου κ(αι) πανφίμου ἀποστόλου κ(αι) ἐβαγγελιστοῦ ἰ]ω(άννου) [τ]οῦ θεολόγου. διὰ συνεργίας κ(αι) ἐξόδου πανκρατιου τε μ(οναχοῦ) κ(αι) κοντοβαυδέλων κ(αι) μιχ(αήλ). ὑερέος του καροφιλάτο. μη(νι) ὀκτώβριο. η'. ἔτους. ζ. λ. κ. ἰνδ.ε'.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ πρέπει λοιπὸν νὰ τελειώσαν στὶς 8 'Οκτωβρίου 1411 μὲ τὴ συνεργασία και τὰ ἐξόδα τοῦ μοναχοῦ Παγκρατίου, τῆς οἰκογένειας ἢ τῶν ἀδελφῶν Κοντοβαυδέλων² και τοῦ ἱερέα Μιχαήλ Καροφιλάτου³. 'Η ἐπιγραφή δὲν ἀναφέρει ἂν ἡ ἐκκλησία κτίστηκε κατὰ τὸ ἴδιο ἔτος ἢ νωρίτερα.

'Εκτὸς ἀπὸ τὶς ἀνεπανόρθωτες καταστροφές τῶν τοιχογραφιῶν πού ἀνάφερα παραπάνω, πολλές ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοιχογραφίες εἶναι χαλασμένες ἢ σκεπασμένες ἀπὸ ἕνα λεπτὸ στρώμα ἀσβέστη. Τὸ στρώμα αὐτὸ θολώνει τὶς παραστάσεις και στὰ περισσότερα μέρη, ἰδιαιτέρα στὰ ψηλά, δὲν ἀφήνει νὰ διακριθεῖ τί ἀπεικονίζεται. 'Ο,τι ἔχει διατηρηθεῖ ὅμως μᾶς ἐπιτρέπει τὴν ἀναγνώριση τῶν διαφόρων παραστάσεων. 'Επὶ πλέον οἱ μορφές πού σώθηκαν εἶναι ἀρκετὲς γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ διαπιστώσουμε πὼς μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς εἶναι ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητας. Μᾶς ἐπιτρέπουν ἀκόμη νὰ κάνουμε μία στυλιστικὴ ἀνάλυση τῶν τοιχογραφιῶν, τὶς ὁποῖες μπορεῖ κανεὶς νὰ διαιρέσει σὲ τρεῖς κυρίως κατηγορίες. Στὴν πρώτη κατηγορία ἀνήκει ἕνα ἀρχαῖζον στύλ, πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας (εἰκ. 3). Στὴ δεύτερη κατηγορία ἀνήκει ἕνα Παλαιολόγειο στύλ μὲ σχηματοποιημένες σκιές, πού περιλαμβάνει κυρίως μεγάλες μορφές, ὅπως π.χ. ἐκεῖνες τῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὴν Φιλοξενία τοῦ 'Αβραάμ (εἰκ. 6). Στὴν τρίτη κατηγορία ἀνήκει ἕνα στύλ, στὸ ὁποῖο δίνεται ἔμφαση στὰ πρόσωπα, πού εἶναι ἐκφραστικὰ και ζωγραφισμένα μὲ λεπτομέρειες. 'Ο καλλιτέχνης

1. G. Gerola, *Monumenti veneti nell' isola di Creta*, I-IV, Venezia 1905-32, IV, 477 ἀρ. 9.

2. 'Ο Gerola, ὁ.π., διαβάξει *Κοντοβαυδέλας* ἀντὶ *Κοντοβαυδέλων*. 'Αναρωτιέται μήπως πρέπει νὰ θεωρήσει κανεὶς τὸ *Κοντοβαυδέλα* σὰν ἐπίθετο (*Κοντοβαυδελλᾶς*) τοῦ μοναχοῦ Παγκρατίου ἢ ἂν δηλώνεται κάποιο ἄλλο πρόσωπο, ὁ κοντὸς Βαυδελλᾶς (= 'Αβδελλᾶς), τὸν ὁποῖο συσχετίζει μὲ τὸ χωριὸ 'Αβδελλᾶς στὸ Μυλοπόταμο.

3. Καλοκύρης, 55, *Καροφιλάκης* ἀντὶ *Καροφιλάτο*.

δείχνει ἐδῶ τις ἰκανότητές του δουλεύοντας σχεδὸν ἐλεύθερος ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς θεσμοὺς ποὺ τοῦ ἐπιβάλλονται στὸ στυλ τῶν δύο προηγούμενων κατηγοριῶν. Ἡ τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει κυρίως μικρὲς μορφές, ποὺ τις συναντᾶμε συνήθως σὲ μεγάλες παραστάσεις, ὅπως π.χ. στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, στὴ Δευτέρα Παρουσία, κλπ. (εἰκ. 9-11, 15). Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὲς τις τρεῖς κύριες κατηγορίες, ὑπάρχουν καὶ ἐνδιάμεσες, οἱ ὁποῖες ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ μορφές ποὺ παρουσιάζουν τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ τὰ βρῖσκουμε σὲ περισσότερες ἀπὸ μία ἀπὸ αὐτὲς τις τρεῖς κατηγορίες. Ἡ μελέτη τῶν ἐνδιάμεσων αὐτῶν μορφῶν θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ καθορίσουμε ἂν οἱ τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἕναν ἢ περισσότερους καλλιτέχνες.

Παρακάτω θὰ ἀναλυθοῦν μερικὲς μορφές ἀπὸ τις τρεῖς αὐτὲς κατηγορίες, καθὼς καὶ ἀπὸ τις ἐνδιάμεσες, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τῆς πρώτης κατηγορίας (εἰκ. 3). Ἀπεικονίζεται μὲ ἀνοικτὰ τὰ χέρια νὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ καὶ νὰ κρατᾶ τὸ εὐαγγέλιο στὸ ἀριστερό, ποὺ εἶναι ἀνοιγμένον, ὡς συνήθως, στὸ ἐδάφιο τοῦ Ἰωάννη, ἡ' 12: «ἐγὼ εἶμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου» κλπ.¹ Τὸ ὠρειδὲς πρόσωπό του εἶναι ἀπεικονισμένο συμμετρικὰ καὶ πλασιώνεται ἀπὸ ἕνα φωτοστέφανο σὲ ὄχρα μὲ σταυρὸ, στοὺς βραχίονες τοῦ ὁποῖου διακρίνεται ἡ λέξις Ο ΩΝ. Τὰ μαλλιά — μὲ καφέ, καφεκόκκινο καὶ ὄχρα, καὶ ἕνα τσουλουφάκι στὸ μέτωπο — τὰ φρύδια, τὰ ὀρθάνοιχτα, ἀμυγδαλωτὰ μάτια καὶ ἡ μακριὰ μύτη ἀποδίδονται σὲ γραμμικὸ στυλ. Ἡ γραμμικότητα αὐτὴ ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸν σχηματισμὸ ἑνὸς προσώπου χωρὶς βάθος καὶ πλαστικότητα, ποὺ μαζὶ μὲ τὴ σχεδὸν ἀπόλυτη συμμετρία τοῦ προσώπου, ἔχει σκοπὸ νὰ ἐκφράσει τὴν αὐστηρότητα καὶ τὸ ἀπρόσιτο τῆς θεϊκότητος τοῦ Χριστοῦ. Ἡ μορφή αὐτὴ ἀκολουθεῖ τὸ ἀρχαῖζον, παραδοσιακὸ στυλ μὲ τὸ ὁποῖο συνηθίζοταν νὰ ἀπεικονίζεται ὁ Παντοκράτωρ. Ἀντίθετα, στὰ μῆλα τοῦ προσώπου, στὸ μουστάκι καὶ στὰ γένια τὸ πλάσιμο δὲν γίνεται γραμμικὰ, ἀλλὰ μὲ τις σκιὲς τῶν χρωμάτων (malerisch), ποὺ χωρὶς μεγάλες ἀντιθέσεις διαχύνονται ἀπὸ τὸ ἀνοικτὸ (πορτοκαλὶ) στὸ σκουῖρο (καφέ). Στὸ στόμα πάλι φαίνεται νὰ ὑπερισχύει τὸ γραμμικὸ στυλ, ποὺ τὸ ξαναβλέπουμε στὴ ζωρὴ ρυτίδα τοῦ λαιμοῦ καὶ ἀπόλυτα κυρίαρχο στὸ σκουῖρο, πορφυρὸ χιτῶνα καὶ τὸ γκρι σκουῖρο ἱμάτιο².

1. Γιὰ τὸν Παντοκράτορα γενικὰ βλ. C. Capizzi, *Παντοκράτωρ* (Orientalia Christiana Analecta, 170), Roma 1964. K. Wessel, Das Bild des Pantokrator, *Polychronion. Festschrift F. Dölger*, Heidelberg 1966, 521-35. *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (= *RbK*), hrsg. K. Wessel, Stuttgart 1966 ff., I, 1014-20 (K. Wessel). *Lexikon der christlichen Ikonographie* (= *LCI*), hrsg. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968 ff., I, 392-94 (E. Lucchesi - Palli).

2. Ὁ Παντοκράτωρ μοιάζει στυλιστικὰ μ' αὐτὸν στὸν Ἅγιο Ἰσίδωρο, Κακοδίμι Σελίνου, Ν. Χανίων (1421 μ.Χ.), μόνο ποὺ ὁ τελευταῖος εἶναι λίγο πιὸ ἥπιος: Καλοκέρης,

Τὸ ἦπιο στὺλ στις παρειές, μουστάκι καὶ γένια τοῦ Παντοκράτορα τὸ ξαναβρίσκουμε στὸ Χριστό, ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ "Ἅγιον Μανδύλιον, στὴν κορυφὴ τοῦ ἀνατολικοῦ τόξου τῆς ἐκκλησίας (εἰκ. 4)¹. Ἡ ἠπιότητα ἐδῶ διαχύνεται σὲ ὄλο τὸ πρόσωπο καὶ ἐπικρατεῖ σὲ ὅλη τὴν ἐντύπωση ποὺ δίνει ἡ μορφή, παρὰ τὴν αὐστηρὴ τῆς συμμετρίας. Στὰ μάτια, τὴ μύτη καὶ τὰ χεῖλη ἐπικρατεῖ ἓνας κλασικισμὸς ποὺ τὸν βρίσκουμε ἀκόμη πιὸ ἐντονο στις μορφές τῶν ἀποστόλων ἀπὸ τὴν Κοίμηση, ποὺ ἀνήκουν στὴν τρίτη κατηγορία (εἰκ. 9-10). Ἰδιαίτερα ἐπιτυχῆς εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀσπραδιοῦ τοῦ ματιοῦ τοῦ Χριστοῦ μὲ μιὰ γρήγορη πινελιά, τὴν ὁποία χρησιμοποιοῖ ὁ καλλιτέχνης ἐκτενῶς, πάλι κυρίως στις μορφές τῆς τρίτης κατηγορίας ποὺ θὰ δοῦμε παρακάτω. Τὸ ἀσπράδι τῶν ματιῶν καὶ ἡ λεπτότητα τοῦ προσώπου συνδέουν τὴν πρώτη μὲ τὴν τρίτη κατηγορία.

Τὴ γραμμικότητα τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Παντοκράτορα τὴν ξαναβρίσκουμε *in extenso* στὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη, ποὺ ἀπεικονίζεται στὴν κορυφὴ τῆς καμάρας μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἀψίδα (εἰκ. 5)². Ἡ σχεδὸν ὀλικὴ ἐξαφάνιση κάθε ὄγκου καὶ ὁ μανιερισμὸς ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴ διευθέτηση τῶν γραμμικῶν φωτοσκιάσεων θυμίζουν περίκλειστα σμάλτα³.

93, πίν. XLVI. Kalokyris, BW63, Gerola - Λασιθιωτάκης, 165, ἀρ. 170. Gerola, IV, 460 ἀρ. 39. Κ. Λασιθιωτάκης, *Κρ. Χρ.* 22 (1970), 348-50 ἀρ. 103. Ὁ τύπος τοῦ Παντοκράτορα στὸ Σελλί μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ εἰκονογραφικὰ μ' ἐκεῖνον στὴν ἐκκλησία τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τοῦ Ρεῦ, γύρω στὸ 1250. D. Talbot Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, New York 1968, 46, pl. 43.

1. Στις μονόκλιτες ἐκκλησίες τῆς Κρήτης τὸ "Ἅγιον Μανδύλιον ἀπεικονίζεται καὶ στὸ ἀέτωμα πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς ἀψίδας, ἀντὶ τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ὅπως π.χ. στὸν Ἀγ. Ὀνούφριου τῆς Γέννας Ἀμαρίου, Ν. Ρεθύμνου (1329) (Καλοκύρης, 126, πίν. XLVII), στὸν Ἀγ. Ἰωάννη Σπήλιου, Ἀμάρι (1347) (Kalokyris, BW61), στὴν Ἀγ. Παρασκευὴ Κιτίου, ἐπαρχίας Σελίνου, Ν. Χανίων (1373): Λασιθιωτάκης, *Κρ. Χρ.* 22 (1970), 166 ἀρ. 66, εἰκ. 204. Γιὰ τὸ Ἀγ. Μανδύλιον βλ. K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, *Cah. Arch.* 11 (1960), 163-88 (ἐπαναδημοσιευμένο στοῦ ἴδιου, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, 224-246). *LCI* I, 18-19, λ. Abgar (J. Seibert). *RbK*, I, 22-25, λ. Acheiropoietos (K. Wessel).

2. Αὐτὴ εἶναι συνήθως ἡ θέση ὅπου ἀπεικονίζεται ὁ Χριστὸς τῆς Ἀνάληψης στις ἐκκλησίες τῆς Κρήτης. Ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ, στὸν Β. καὶ Ν. τοῖχο, εἶναι χωρισμένοι σὲ δυὸ ομάδες ἡ Παναγία, οἱ ἄγγελοι καὶ οἱ μαθητές. Βλ. Καλοκύρη, 79, σημ. 1, πίν. XXVIII-XXXII.1. Kalokyris, BW 49-52. Λασιθιωτάκης, *Κρ. Χρ.* 23 (1971), 111, ἀρ. 134, πίν. 36 (Ἀγ. Γεώργιος Κομητάδων, ἐπαρχίας Σφακίων, Ν. Χανίων).

3. Εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ μοιάζει ὁ Χριστὸς τοῦ Σελλιοῦ μ' ἐκεῖνον τῆς Ἀναλήψεως στὸν Ἀγ. Γεώργιον Ἀρτοῦ Ρεθύμνης: Ν. Δρανδάκης, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, *Κρ. Χρ.* 11 (1957), 65-161, ἰδ. 135, πίν. ΙΑ'. Οἱ μοντελαρισμένες σὲ στὺλ ἐμπνευσμένο ἀπὸ *email cloisonné* μορφές τοῦ Χριστοῦ, ὅπως στὴν Ἀνάσταση, Ἀνάληψη, κλπ. δὲν παρουσιάζονται μόνο σὲ ἐποχές ποὺ αὐτὸ τὸ ἄυλο στὺλ ἦταν τῆς

Ὡς ἀντιπροσωπευτικός τοῦ στυλ τῆς δεύτερης κατηγορίας — τοῦ Παλαιολογείου μὲ σχηματοποιημένες σκιές — δημοσιεύεται ὁ δεξιὸς ἄγγελος ἀπὸ τῆ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ¹ (εἰκ. 6). Τὸ πρόσωπο, ἀκολουθώντας τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῆς ὕστερης Παλαιολογείου τέχνης, δείχνει τὴν ἀπαιτούμενη πλαστικότητα τῆς ἐποχῆς. Τὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου καὶ οἱ σκιές ἀποδίδονται μὲ συγκριτικὰ παχιᾶς πινελιᾶς σὲ λαδὶ χρῶμα πάνω σὲ φόντο ἀπὸ ὄχρα. Ἡ ἔλλειψη λεπτότητας καὶ εὐκαμψίας στὶς σκιές τὶς καταντᾷ σχεδὸν σχηματοποιημένες, δίνοντας ἔτσι τὴν ἐντύπωση πὼς τὸ πρόσωπο εἶναι κατασκευασμένο ἀπὸ μάρμαρο. Σκληράδα καὶ δυσκαμψία παρουσιάζουν ἀκόμη πιὸ ἔντονα τὰ ἐνδύματα τοῦ ἀγγέλου. Οἱγωνιώδεις πτυχές τοῦ κίτρινου χιτώνα γύρω ἀπὸ τὸ λαϊμὸ δίνουν ἐντύπωση μετάλλου καὶ ἡ δυσκαμψία τῶν καμπύλων γραμμῶν στὸ πράσινο ἱμάτιο, σκληρότητας. Σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀνάληψης (εἰκ. 5), αὐτὰ τοῦ ἀγγέλου περιορίζουν τὴ γραμμικότητα καὶ τὴν πυκνότητα τῶν γραμμικῶν φωτοσκιάσεων πρὸς ἄφελος φωτεινῶν ἐπιπέδων καὶ ἀραιῶν, πλατυτέρων γραμμῶν. Σὲ ἀπόλυτη συμφωνία μὲ τὸ Παλαιολόγειο στυλ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ φόντο, καθὼς καὶ τὸ φαρδὺ κάθισμα καὶ τὸ ὑποπόδιο τοῦ ἀγγέλου μὲ τὶς γραμμικὲς τους σκιάσεις. Παρὰ τὸ σκληρὸ τρόπο πλασίματος τοῦ προσώπου, ὁ καλλιτέχνης ἐπιτυγχάνει νὰ παρουσιάσει μίαν κλασικὴ μορφή, πράγμα πὸν ὀφείλεται στὶς σωστὲς ἀναλογίες τοῦ προσώπου². Μὲ τὸ γύρισμα τῆς κεφαλῆς τοῦ ἀγγέλου πρὸς τὴ Σάρα, καὶ αὐτὸ τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου πρὸς τὸν Ἀβραάμ ἐπιτυγχάνεται μεγαλύτερη ἐνότητα στὴ σύνθεση.

μόδας, κυρίως τὸν 11^ο αἰώνα, ἀλλὰ καὶ ὅταν ἀκόμη ἐπικρατοῦσαν στυλ μὲ πλαστικὲς καὶ ὀγκώδεις μορφές. Βλ. π.χ. τὶς μορφές τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἀνάσταση καὶ τὴν Κοίμησι στὴν εἰκόνα ἀπὸ μωσαϊκὸ στὴν Opera del Duomo τῆς Φλωρεντίας· ἔγχρωμος πίνακας στὸν D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium*, London 1959, pl. XXXVII, μὲ χρονολόγησι στὸν 14^ο αἰώνα. Ἡ χρυσοκοντυλιὰ αὐτῆ παρουσιάζεται ἀκόμη καὶ στὴν προεικονοκλαστικὴ περίοδο, ἀλλὰ πιὸ δυσκαμπτη. Βλ. π.χ. δύο εἰκόνες στὸ Σινᾶ: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Vol. I, Princeton 1976, pls. B16-17.

1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, βλ. *RbK*, I, 18-19 (K. Wessel) καὶ *LCI*, I, 21-23 (E. Lucchesi Palli). M. Alpatov, La Trinité dans l'art byzantin et l'icone de Roublev, *Échos d'Orient* 26 (1927), 150-86.

2. Πολὺ κοντὰ στυλιστικά μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου εἶναι αὐτὸ τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν Ὑπαπαντῆ στὴν Ἀγ. Φωτεινὴ, κοντὰ στὴ Μ. Πρέβελη τῆς ἐπαρχίας Ἀγ. Βασιλείου, Ν. Ρεθύμνου (Kalokyris, BW 17. Καλοκύρης, 64, σημ. 1, πίν. V.2. Gerola - Λασσιθιωτάκης, 57 ἀρ. 303· ἡ χρονολογία τοῦ Καλοκύρη στὸν 14^ο αἰώνα εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μου λίγῳ πρώιμη), στὸν Ἀγ. Φανούριο, Βαλσαμόνερο ἐπαρχίας Καινούργιου, Ν. Ἡρακλείου (Kalokyris, C23. Gerola-Λασσιθιωτάκης, 87 ἀρ. 590. Χατζηδάκης, 72-75. Ἀ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν*, Ἀθῆναι 1957, 80-81). Πολυάριθμα εἶναι τὰ παραδείγματα στὰ ὁποῖα τὸ πρόσωπο μοντελᾶται κατὰ τὸν τρόπο τοῦ ἀγγέλου στὸ Σελλί, πρὶν καὶ μετὰ τὸ 1411· π.χ. στὴν ὄρθια ἁγία στὴν Παναγία

Μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ στυλ τῆς προηγούμενης μορφῆς τὰ βρίσκουμε στὰ πορτραῖτα τοῦ 'Ιωακείμ καὶ τῆς "Αννας ἀπὸ τὴν παράσταση τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου¹, ποὺ εἶναι ζωγραφισμένη στὴ μεσαία ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ διάχωρου τοῦ Ν. τοίχου (εἰκ. 7). Σχεδὸν σχηματοποιημένες εἶναι οἱ παχιές λαδιές σκιάσεις ποὺ χωρίζουν τὰ μαλλιά ἀπὸ τὰ μέτωπα, καθὼς καὶ οἱ σκιές τῶν ματιῶν καὶ τῶν δύο μορφῶν· ἀκόμη, μερικές ἀπὸ τὶς συνεχεῖς γραμμὲς στὸ μουστάκι καὶ στὸ στοργυλὸ γένι τοῦ 'Ιωακείμ, καὶ οἱ παχιές γραμμὲς στὰ χεῖλη, μάγουλο καὶ λαιμὸ τῆς "Αννας. Αὐτὲς οἱ συντηρητικότητες ὅμως περνοῦν σχεδὸν ἀπαρατήρητες μπροστὰ στὴν ἐκφραστικότητα τῶν μορφῶν, ποὺ δηλώνει τὴν καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ ζωγράφου. Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα ἡ ἐκφραστικὴ κίνηση τῶν γονέων τῆς Παναγίας εἶναι ἐντυπωσιακὴ. 'Ο 'Ιωακείμ γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ ἔμπρὸς καὶ σηκώνει τὸ κεφάλι του σὲ ἀντιθετικὴ κίνηση πρὸς τὰ πάνω, μιὰ ἀντίθεση ποὺ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὰ χέρια: τὸ δεξιό, σταυρωμένο μπροστὰ στὸ στῆθος, κλίνει πρὸς τὰ κάτω, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ἀνοίγει ἐκφραστικὰ πρὸς τὰ πάνω. 'Η "Αννα σκύβει καὶ κοιτάζει χαμογελαστὰ τὴν Παρθένο. Τὸ χαμόγελο δὲν ἐκδηλώνεται μόνο στὰ χεῖλη, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὰ μάτια τῆς "Αννας. Μιὰ λεπτὴ ἄσπρη γραμμὴ, τεθλασμένη στὸν κόκκινο πέπλο καὶ ἴσια στὸ μαφόριό της, προσθέτει χάρη καὶ λεπτότητα στὴ μορφή. Στὸ κεφάλι τοῦ 'Ιωακείμ ἐπικρατεῖ μιὰ πλαστικότητα, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὶς καμπύλες φωτοσκιάσεις στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια καὶ τὴν ἡμικυκλικὴ σκιά ποὺ ὀρίζει τὸ μῆλο τοῦ προσώπου. Κόκκινες καὶ ἄσπρες λεπτὲς πινελιές πάνω στὴν ὠχρα τονίζουν τὸ μῆλο ἀκόμη περισσότερο. Οἱ λαδιές, φαρδιές πινελιές στὸ πρόσωπο τῆς "Αννας τῆς δίνουν μιὰ κάπως χονδροειδῆ ἐμφάνιση, ποὺ ἔχει σκοπὸ νὰ ἐκφράσει τὴ μεγάλη της ἡλικία. 'Η χονδροειδὴς ὅμως ἐμφάνιση αὐτὴ ἰσορροπεῖται ἀπὸ τὸ χαμόγελό της καὶ τὴ λεπτὴ γραμμὴ τοῦ πέπλου. Τὰ φρύδια, μὲ τὴν πρὸς τὰ κάτω κατεύθυνσή τους, ποὺ εἶναι περισσότερο ἔντονη στὸν 'Ιωακείμ, καθὼς καὶ ἡ μικρὴ πινελιά ποὺ δηλώνει τὸ ἀσπράδι τῶν ματιῶν, συμβάλλουν πολὺ στὴν ἐκφραστικότητα τῶν μορφῶν. Στὴ

Γκουβερνιάτισσα στὶς Ποταμιές, ἐπαρχ. Πεδιάδας, Ν. 'Ηρακλείου: Κατζηδάκης, 65, πίν. Ε' 2, μὲ χρονολόγηση στὰ μέσα τοῦ 14ου. Chatzidakis, Rapports, passim, pl. 11b, μὲ χρονολόγηση στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου. Kalokyris, BW 119. Gerola - Λασιθιωτάκης: 81, ἀρ. 535. Στὸς "Αγ. 'Απόστολους Καβουσίου, 'Ιεράπετρα: 'Ε. Μπουρμπουδάκης, 'Αρχ. Δελτ. 25 (1979), Β2, πίν 429β, μὲ χρονολόγηση στὸν 15ο. Στὸν "Αγ. Γεώργιο 'Απάνω Σύμης, Βιάννου Ν. 'Ηρακλείου: Μπουρμπουδάκης, ὁ.π., πίν. 424γ, μὲ χρονολόγηση στὰ μέσα τοῦ 15ου. Gerola - Λασιθιωτάκης, 101 ἀρ. 741. Στὸν "Αγ. Γεώργιο 'Αρτοῦ Ρεθύμνης: Δρανδάκης, πίν. Γ'.

1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantine et en Occident*² (Acad. R. de Belgique. Classe des Beaux-Arts, Mémoires, 2e série XI.3), Bruxelles 1964, 136-67.

σκούρα λαδιά, κοίλη γραμμή, που ένώνει τὰ φρύδια, ἔχει προστεθεῖ ἔντεχνα στὸν Ἰωακείμ μία κοίλη φωτοσκίαση ἀπὸ κάτω καὶ τρεῖς ἄσπρες, κάθετες μικρὲς γραμμὲς ἀπὸ πάνω, που δηλώνουν ρυτίδες. Μὲ φωτοσκιάσεις ἀποδίδονται ἀκόμη καὶ οἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου πάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ μάτι. Κοῖλες, λαδιὲς γραμμὲς σχηματίζουν τὶς σακκοῦλες κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τῶν δύο μορφῶν, ἀλλὰ τὸ ἀριστερὸ μάτι τῆς Ἄννας ἔχει γίνει τριγωνικὸ, χάρη σὲ μία διαγώνια γραμμὴ πρὸς τὸ μάγουλο. Τῆ γραμμὴ αὐτὴ θὰ τῆ δοῦμε ἀναπτυγμένη νὰ ἐπικρατεῖ στὸ στυλ τῆς τρίτης κατηγορίας. Στὴ μορφὴ τοῦ Ἰωακείμ, σὰν σύνολο, ἐπιτυγχάνει ὁ καλλιτέχνης τὴν ἀκτινοβόληση ἑνὸς αἰσθήματος δραματικότητας καὶ πάθους¹.

Τὸ στυλ τῶν προσώπων τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας παρουσιάζεται καὶ σὲ μορφὲς ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Συγκρίνοντας τὸν Πέτρο (εἰκ. 8) μὲ τὸν Ἰωακείμ, παρατηροῦμε τὴν ἴδια μεταχείριση τοῦ πινέλου στὰ μαλλιά, μουστάκι καὶ γένια, καθὼς καὶ στὸ ἀσπράδι τῶν ματιῶν καὶ στὶς ρυτίδες τοῦ μετώπου. Ἡ μορφὴ τοῦ Πέτρου εἶναι πιὸ ἥπια ἀπ' αὐτὴ τοῦ Ἰωακείμ, πράγμα που δηλώνεται ἀπὸ τὶς λιγότερες ἀντιθέσεις τῶν ἀνοικτῶν καὶ σκούρων τμημάτων τοῦ προσώπου, τὶς λεπτότερες ἄσπρες καὶ σκούρες γραμμὲς, τὴ φυσικότερη κατεύθυνση τῶν φρυδιῶν, τὴν ἔλλειψη τῶν σακκοῦλιῶν πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὰ μάτια (που στὸν Ἰωακείμ δηλώνουν τὰ γηρατεῖά του), καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῶν ἀντιθετικῶν κινήσεων. Ἀκόμη καὶ στὴ γηραιότερη μορφὴ τοῦ ἀποστόλου δίπλα στὸν Πέτρο — προφανῶς τοῦ Ἰωάννη — ἀπουσιάζουν οἱ ζωηρὲς καμπύλες γραμμὲς τοῦ Ἰωακείμ, ἀφαιρώντας τῆς ἔτσι κάθε ἔχνος δραματικότητας καὶ θλίψης, που δὲν ἔχει θέση στὴν escorte τοῦ Φοβεροῦ Κριτῆ, ἀλλὰ ἀρμόζει στὸν Ἰωακείμ, που ἀποχωρίζεται τὴν κόρη που ἀπέκτησε σὲ μεγάλη ἡλικία. Οἱ καφεὲ καὶ λαδιὲς σκιὲς στὸ πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη συμβάλλουν στὴν ἔξαρση τῶν φωτεινῶν, καλυμμένων μὲ ὄχρα, μερῶν τοῦ προσώπου. Ἡ φωτεινότητα ἐντείνεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὶς λεπτές, ἄσπρες πινελιὲς στὴ μύτη, στὸ ἀσπράδι τῶν ματιῶν, στὶς ρυτίδες κάτω ἀπὸ τὸ μάτι καὶ τὶς καλλιγραφικὲς γραμμὲς στὰ μαλλιά καὶ στὰ γένια².

1. Ἐξίσου δραματικὴ, ἀλλὰ μὲ πιὸ ἔντονη ἔκφραση, εἶναι ἡ μορφὴ τοῦ Ἰωακείμ στὸν Ἄγ. Στέφανο Δρακῶνας, ἐπαρχίας Κισσάμου, Ν. Χανίων: Λασιθιωτάκης, Κρ. Χρ. 21 (1969), 199-202, εἰκ. 45. Kalokyris, 125, BW 88.

2. Γιὰ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ βλ. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, 83 κέ. V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien-München 1968, 26-28. M. Chatzidakis, *Études sur la peinture postbyzantine*, London 1976, V = Recherches sur la peintre Théophane le Crétois. *DOP* 23-24 (1969-70), 311-52, ἰδ. 336. Στυλιστικὲς ὁμοιότητες μὲ τὶς μορφὲς τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Ἰωάννη στὸ Σελλὶ βρῖσκει κανεὶς στὴ μορφὴ τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ στὸν Ἄγ. Φανούριο στὸ Βαλσαμόνερο (Χατζηδάκης, πίν. Δ' 1. Kalokyris, BW 115) καὶ στὸν Ἄγ. Ἐλευθέριο στὸν Ἄγ. Γεώργιο Ἄρτου Ρεθύμνης (Δραυδάκης,

Στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου¹ συναντᾶμε τὸ στυλ τῆς τρίτης κατηγορίας, ὅπου ὁ ζωγράφος φτάνει στὸ ἀπόγειο τῆς δυνατότητάς του, τόσο καλλιτεχνικά, ὅσο καὶ στὴν ἔκφραση μιᾶς ἀνιούσας κλίμακας ἀπεικόνισης αἰσθημάτων. Τὸ αἶσθημα τῆς θλίψης στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν ποὺ πλαισιώνουν τὸ νεκρικό κρεβάτι τῆς Παναγίας δὲν ἐκφράζεται μὲ τὴν ἴδια ἔνταση, ἀλλὰ σὲ τρεῖς διαφορετικὲς βαθμίδες. Οἱ τρεῖς ἐπίσκοποι, ποὺ στέκονται στὴν κεφαλὴ τοῦ κρεβατιοῦ, χαρακτηρίζονται ἀπὸ ὑπερβολικὴ σοβαρότητα καὶ αὐστηρότητα, ποὺ ἀποτελοῦν καὶ τὴν πρώτη βαθμίδα στὴν κλίμακα ἔκφρασης θλίψης (εἰκ. 9). Ὁ καλλιτέχνης ἐκφράζει σοβαρότητα καὶ αὐστηρότητα στὸν πρῶτο ἐπίσκοπο ἀριστερὰ μὲ τὸ νὰ ἀπεικονίσει πρῶτα ἀπ' ὅλα ἕνα στενόμακρο πρόσωπο. Ἡ ἐπιμήκυνση τοῦ προσώπου ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ μακριά, εὐθεία μύτη καὶ τὴ μεγάλη, σὰν οὐλή, ρυτίδα (ποὺ πρωτοσυναντήσαμε ἀτροφικὰ στὴν "Αννα) ἀπὸ τὸ μάτι ὡς τὴν ἄκρη τοῦ μουστακιοῦ. Ἐνισχύεται ἀκόμη ἀπὸ τὴν πρὸς τὰ κάτω κατεύθυνση τῶν σχιστῶν ματιῶν καὶ τῶν φρυδιῶν, καὶ τὸ μακρὸ γένι ποὺ στενεύει στὴν ἄκρη. Τὸ πρόσωπο τοῦ μεσαίου ἐπισκόπου — δυστυχῶς ἀρκετὰ καταστραμμένο — ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο, ὅχι μόνον μὲ τὴ στροφή του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸ σχῆμα του, ποὺ εἶναι σφαιρικό. Ἡ σφαιρικότητα ἐνισχύεται μὲ τὸ γένι, ποὺ δὲν εἶναι μακρὸ καὶ ἴσιο, ἀλλὰ σχηματίζεται ἀπὸ καμπύλες γραμμὲς ποὺ διαμορφώνουν μοῦσκιες, δηλώνοντας ἔτσι ἕναν ὄγκο, ποὺ εἶναι σὲ ἀρμονία μὲ τὴν ὅλη σύλληψη τῆς κεφαλῆς αὐτῆς². Ἡ δεξιὰ μορφή — ὁ Ἰάκωβος — εἶναι ἕνα ἀριστούργημα βυζαντινῆς αὐστηρότητας. Τὸ σχετικὰ φαρδὺ στὸ πάνω μέρος κεφάλι μὲ τὰ 'καλοχτενισμένα' μαλλιά, μεταβάλλεται σὲ ἐπίμηκες, χάρη κυρίως, στὴ στενόμακρη, εὐθεία, κλασικὴ μύτη. Ἡ λεπτὴ γραμμὴ τῆς μύτης εἶναι συνέχεια τῆς τριγωνικῆς φωτοσίαισης μεταξὺ τῶν φρυδιῶν, ποὺ συμβάλλει στὴν αὐστηρότητα τῆς μορφῆς. Ἡ γραμμὴ τῆς μύτης φαρδαίνει ἐλαφρῶς στὸ κάτω μέρος καὶ γυρίζει στὸ πλάι γιὰ νὰ δηλώσει τὰ πτερύγια τῆς μύτης, χωρὶς ὅμως νὰ χάσει σὲ λεπτότητα. Τὰ φρύδια ἔχουν μία ἐλαφρῶς κλίση πρὸς τὰ κάτω, ποὺ παραλληλίζεται ἀπὸ τὰ σχιστὰ μάτια. Τὸ ἀσπράδι τοῦ ματιοῦ σχηματίζεται

πίν. Ε' 1). Ἐξάρση τῶν φωτεινῶν τμημάτων τοῦ προσώπου, ἀλλὰ μὲ μεγαλύτερη κίνηση στὰ χαρακτηριστικά, συναντᾶται καὶ στὸν "Αγ. Γεώργιο τοῦ Staro Nagoričino, 1318: G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III, Paris 1962, xvi, pls. 91.1-2, 117.3.

1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, βλ. L. Wratislaw - Mitrovic, N. Oukunev, *La Dormition de la Ste Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3 (1931), 134-180. *LCI*, IV, 333-35 (J. Myslivec). *RbK*, II, 1256-62 (K. Wessel).

2. Ἀκόμη καὶ τὸ χρῶμα τοῦ φωτοστεφάνου (κόκκινο) εἶναι διαφορετικὸ ἀπ' ἐκεῖνο τῶν ἄλλων ἐπισκόπων (κίτρινο).

ἀπὸ μία λεπτή, λευκή πινελιά. Μὲ ἱμπρεσιονιστικὴ γρηγοράδα ἀποδίδονται οἱ καφεῖ γραμμὲς τοῦ σχηματίζουσαν τὰ μάτια καὶ τὰ φρύδια καὶ οἱ φωτεινὲς σκιᾶς τοῦ προσώπου, στὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ ἡ ρυτίδα-οὐλὴ τοῦ ματιοῦ¹. Στὴν αὐστηρότητα τῆς μορφῆς συμβάλλει καὶ τὸ μπλε-γκρίζο μὲ ἄσπρες γραμμὲς μουστάκι, ποὺ παχὺ κατεβαίνει πρὸς τὰ κάτω καὶ ἐνώνεται μὲ τὰ γένια. Τὰ γένια ἔχουν λιγότερο ὄγκο ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ προηγούμενου ἐπισκόπου, πράγμα ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ ἐλαφρότερους κυματισμούς. Καθορίζουν ἀκόμη καὶ τὸ σχῆμα ὄλου τοῦ προσώπου, ποὺ ἔχει γίνεαι σχεδὸν τριγωνικόν. Ζωηρὴ ἀντίθεση πρὸς τὰ πλαστικὰ πρόσωπα προξενοῦν τὰ πολυσταύρια καὶ τὰ ὠμοφύρια μὲ τὰ αὐστηρὰ γεωμετρικὰ τους σχέδια.

Ἡ δεύτερη καὶ ἐντονότερη βαθμίδα στὴν κλίμακα ἔκφρασης θλίψης παρουσιάζεται στὴν ὁμάδα τῶν ἀποστόλων, ποὺ εἶναι συγκεντρωμένοι στὰ πόδια τοῦ νεκρικοῦ κρεβατιοῦ τῆς Παναγίας (εἰκ. 10). "Οἱ τοὺς κλίνουν ἐλαφρῶς τὰ κεφάλια τους καὶ κοιτάζουν πρὸς τὴν Παναγία. Ἡ ρυτίδα-οὐλὴ στὰ μάγουλα κυριαρχεῖ ἐπίμονα σὲ ὅλες τὶς μορφές. Στὸν πρεσβύτερο ἀπόστολο, ποὺ μοιάζει εἰκονογραφικὰ μὲ τὸν Ἰωάννη, ἡ δεύτερη βαθμίδα θλίψης ἐκδηλώνεται περισσότερο παρὰ στοὺς ἄλλους ἀπόστολους. Αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν κοιλότητα τῶν φρυδιῶν, ἀσφαλῶς μὲ τὴ βαθύτερη ρυτίδα στὸ μάγουλο, καὶ ἐπὶ πλέον μὲ τὸ σχῆμα τοῦ στόματος, ποὺ παίρνει μίαν κλίση πρὸς τὰ κάτω, ἐνισχυμένη ἀπὸ τὴ διαχωριστικὴ σκιά ἀνάμεσα στὸ μουστάκι καὶ στὸ γένι. Τὰ γηρατεῖα του, ποὺ δηλώνονται μὲ τὰ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένια, συμβάλλουν κι αὐτὰ στὴν ἔκφραση θλίψης. Ἐλάχιστα ὅμως ὑστερεῖ ἡ ἔκφραση τοῦ αἰσθήματος αὐτοῦ στὸ νεανικὸ τῶρα πρόσωπο τοῦ ἀποστόλου ποὺ ἀπεικονίζεται κάτω δεξιὰ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη. Ἐδῶ συμβάλλει ἡ κοίλη φωτοσκίαση στὸ πάνω χεῖλος² καὶ ἡ μικρὴ ρυτίδα στὴ γωνία τῶν χειλιῶν, ποὺ φαίνονται λίγο πιὸ σαρκώδη ἀπὸ τοῦ Ἰωάννη. Ὁ ἀπόστολος ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη

1. Ἡ ρυτίδα-οὐλὴ εἶναι τὸ ραφινάρισμα τῆς τριγωνικῆς σκιάς κάτω ἀπὸ τὸ μάτι, ποὺ δηλώνει θλίψη. Βλ. π.χ. τὴν Παναγία ἀπὸ τὴν Σταύρωση σὲ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ: Weitzmann, *Icons*, Β 60, μὲ χρονολόγηση στὰ τέλη τοῦ 10ου, ἢ τὶς εἰκόνες τῆς Σταύρωσης στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν καὶ στὴν Ἀρχιεπισκοπὴ τῆς Λευκωσίας: K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojic, *Die Ikonen*, Herrsching 1977, nos. 93-94, μὲ χρονολόγηση στὸν 13ο αἰώνα. Μερικὰ παραδείγματα στὴν Κρήτη, ὅχι ὅμως καὶ τόσο ἐπιτυχημένα ὅπως στὸ Σελλί, βρίσκουμε στὶς Σταυρώσεις τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, Μελισσουργάκι, ἐπαρχίας Μυλοποτάμου, Ν. Ρεθύμνου: Ε. Μπουρμπουδάκης, *Ἀρχ. Δελτ.* 24 (1969), Β' 2, εἰκ. 455β, καὶ στὴ Θεοτόκο, Κάδρου, ἐπαρχίας Σελίνου, Ν. Χανίων: Καλοκύρης, πίν. XIV. Kalokyris, C4-5 (ἐπαρχιακὸ στυλ). Χρησιμοποιήθηκε ὅμως ἐκτενέστατα καὶ σὰν εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο χωρὶς νὰ ἐκφράζει αὐτὸ τὸ αἶσθημα.

2. Τὴν κοίλη φωτοσκίαση στὸ ἐπάνω χεῖλος τὴν βρίσκουμε, π.χ., στὶς ἐξίσου κλασικὲς μορφές τῶν παρθένων σὲ εἰκόνα τῆς Μ. Χελανδαρίου: Weitzmann, Chatzidakis, Radojic, 190.

φέρειν τὸ χέρι του στὸ μάγουλο, πὺ ἀποτελεῖ τὴν καθιερωμένη χειρονομία ἔκφρασης λύπης¹.

Στὸν ἀπόστολο Παῦλο συναντᾶμε τὴν ἀνώτερη βαθμίδα θλίψης (εἰκ. 15). Ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου του δηλώνει τὸ σπαραγμὸ, τὴν ἀπελπισία, τὴ συντριβὴ καὶ τὸν ὀδυρμὸ τοῦ κορυφαίου τῶν ἀποστόλων, πὺ ἔχει γονατίσει, ἔχει φέρει τὸ πρόσωπό του κοντὰ στὸ κρεβάτι τῆς Παρθένου καὶ τὸ κρατᾶ σπασμωδικὰ μὲ τὰ δύο του χέρια. Μὲ τὸ ἱμπρεσιονιστικὸ ζωγράφισμα τῶν ἰσχνῶν δακτύλων ἐνισχύεται καὶ ἀντανανκᾶται σ' αὐτὰ ἡ ὀδύνη, πὺ εἶναι ἐκδηλη σ' ὅλο τὸ πρόσωπο². Κι ἐδῶ, ἀλλὰ ἀκόμη πιὸ ἐπιτυχημένα καὶ ἔντονα ἀπὸ τὶς προηγούμενες μορφές, τὰ φρύδια καὶ τὰ μάτια, ἐνισχυμένα πάνω καὶ κάτω ἀπὸ λεπτές φωτοσκιάσεις, κλίνουν πρὸς τὰ κάτω, ἐνῶ ἀνυψώνεται τὸ μεσόφρυδο, τὸ ὁποῖο κυριαρχεῖται ἀπὸ ἓνα φωτεινὸ τρίγωνο. Ἡ χαρακτηριστικὴ ρυτίδα στὸ μάγουλο σχηματίζεται ἀπὸ τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἐνὸς φωτεινοῦ καὶ ἐνὸς σκοτεινοῦ τμήματος. Ἡ ἔκφραση τῆς θλίψης ἐντείνεται μὲ τὸ νὰ ἀποδοθεῖ τὸ στόμα μισάνοιχτο. Τὰ ὄρια τοῦ κάτω χείλους καθορίζονται ἀπὸ μία λεπτὴ, κοίλη γραμμὴ. Τὸ πάνω χεῖλος πρωτοστατεῖ στὴν ἔκφραση λύπης: σχηματίζεται ἀπὸ μία παχιά, ἀνοιχτόχρωμη πινελιά, πὺ ἐνισχύεται ἀπὸ μία λεπτὴ, ἀλλὰ ἔντονη, ἄσπρη, κοίλη γραμμὴ. Αἴσθημα ρίγους, τέλος, προσθέτουν στὴ μορφή οἱ ἀραιῆς σκοῦρες γραμμὲς στὰ μαλλιά.

Τὴ ρυτίδα στὸ μάγουλο, συνοδευόμενη ἀπὸ σκιά, τὴν ξαναβρίσκουμε στὸ πρόσωπο τῆς Εὐας ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας³ (εἰκ. 11). Ἡ Εὐα γονατίζει σὲ στάση δέησης δεξιὰ ἀπὸ τὸν πύρινο ποταμὸ, πὺ ἐκβάλλει ἀπὸ τὸν θρόνο τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Ἀδάμ. Τὸ ἀσπράδι τῶν ματιῶν εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ ἐκεῖνο στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν τῶν προηγούμενων παραστάσεων, γιὰ νὰ δηλωθεῖ ὅτι ἡ Εὐα κοιτᾶζει πρὸς τὰ πάνω, πρὸς τὸν Χριστό. Τὸ πρὸς τὰ πάνω βλέμμα δηλώνεται ἀκόμη μὲ τὴ μεγάλη ἀπόσταση μεταξὺ ματιοῦ καὶ φρυδιοῦ, τὸ στενὸ μέτωπο καὶ τὴν ἐλαφριά κλίση πρὸς τὰ πάνω τῶν χειλιῶν καὶ τῆς κεφαλῆς. Τὸ κόκκινο μαφόριο καὶ ὁ πρᾶσινος χιτῶνας τῆς Εὐας, ὅπως καὶ τὰ ἐνδύματα τῶν ἀποστόλων ἀπὸ τὴν ἴδια παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας (εἰκ. 8), ἀποδίδονται μὲ πολὺ λιγότερες λεπτομέρειες ἀπ' ὅ,τι τὸ πρόσωπο.

1. Γιὰ τὴν ἔκφραση λύπης στὴ μεσοβυζαντινὴ τέχνη, κυρίως μὲ χειρονομίες καὶ σπανίως μὲ τὴν ἀλλοίωση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, βλ. H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *DOP* 31 (1977), 123-164, ἰδ. 166-171.

2. Σὲ παρόμοιο στυλ καὶ σχεδὸν μὲ τὴν ἴδια ἐκφραστικὴ ἀπεικονίζεται ὁ Ἰωάννης στὴν Κοίμηση τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά: Velmans, 203, fig. 136. M. Chatzidakis, *Mystras*, Athens 1981, 77, fig. 55.

3. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Δευτέρας Παρουσίας βλ. *LCI*, IV, 513-23 (B. Brenk). D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' 8 (1975-76), 145-71, ἰδ. 166, μὲ βιβλιογραφία.

Στὸ πρόσωπο τῆς Ραχήλ, ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Σφαγῆς τῶν Νηπίων, ἡ ρυτίδα-οὐλή παρουσιάζεται πὺρ βαθιὰ ἀπὸ τὶς προηγούμενες μορφές¹ (εἰκ. 12). Ἡ ἀπόγνωση ἐκφράζεται στὸ σχεδὸν σχηματοποιημένο πρόσωπο, παράλληλα μὲ τὴ ρυτίδα-οὐλή, μὲ τὴν ὀξεία γωνία ποὺ σχηματίζουν τὰ φρύδια καὶ ἡ μύτη καὶ τὸ 'πετρωμένο' στόμα. Τὸ μάτι τῆς, ποὺ κοιτάζει τὸν στρατιώτη, εἶναι ζωγραφισμένο σκοῦρο καὶ ἔχει μία λεπτὴ, ἄσπρη κουκίδα, δηλώνοντας ἔτσι μίσος. Ὁ καλλιτέχνης δείχνει τὴ Ραχήλ² νὰ κρατᾷ σφιχτὰ τὸ παιδί τῆς καὶ νὰ τὸ γυρίζει ἐλαφρῶς πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση τοῦ στρατιώτη, σὰν νὰ θέλει νὰ τὸ προστατεύσει. Ἡ κίνηση ὅμως, σὰν μέσο ἀπόδοσης αἰσθήματος, ὑστερεῖ πολὺ σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἐκφραστικότητα τοῦ προσώπου. Τὰ χεῖλη, τὸ σαγόνι καὶ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου ἀποδίδονται μὲ σχεδὸν τοῦ ἴδιου τύπου σχηματοποιημένες σκιές, ὅπως στὸν ἄγγελο τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ³ (εἰκ. 6). Στὸ στρατιώτη, παράλληλα μὲ τὴν ἀποτυχημένη ἐκφραση τοῦ προσώπου, ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ εἶναι περισσότερο προστατευτικὴ παρὰ ἐπιθετικὴ, καὶ μόνον ἡ παρουσία τοῦ ξίφους δείχνει τὶς προθέσεις του.

Στὸ πρόσωπο τοῦ Μεγάλου Ἀθανασίου μᾶς προσφέρει ὁ καλλιτέχνης μία μπαρόκ μορφή (εἰκ. 13). Ἀπεικονίζεται ὄρθιος στὴν ἀψίδα, κάτω ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα, μαζὶ μὲ τὸν Ἅγιο Νικόλαο, τὸν Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο καὶ τὸν Μέγα Βασίλειο. Ἡ μπαρόκ ἐντύπωση ἐπιτυγχάνεται κυρίως μὲ τὴν ὑπερβολικὰ πλούσια φαρυδιά γενειάδα⁴. Τὸ φάρδος ἐνισχύεται ἀπὸ τὶς κάθετες καφεκόκκινες πλατιὲς πινελιὲς καὶ τὶς λεπτὲς φωτοσκιάσεις. Μαζὶ μὲ τὶς ἀραιὲς φωτοσκιάσεις στὸ μουστάκι, καθὼς καὶ μ' αὐτὲς ποὺ τονίζουν τὴν πρὸς τὰ κάτω κατεύθυνση τοῦ φρυδιοῦ, ἡ μορφή παίρνει μιὰ ἐκφραση τραχύτητας. Οἱ σχετικὰ ἡρεμὲς φωτοσκιάσεις στὰ μαλλιά ὅμως προξενοῦν μιὰ ἀντίθεση. Ἡ ἀντίθεση αὐτὴ συμβάλλει στὴν δημιουργία τῆς μπαρόκ ἐμφάνισης.

Στὶς μορφὲς ἀπὸ τὶς διάφορες στυλιστικὲς κατηγορίες ποὺ ἐξετάσαμε, καθὼς καὶ σ' ἐκεῖνες ποὺ διασυνδέουν τὶς κατηγορίες αὐτές, παρατηροῦμε κοινὰ στυλιστικὰ στοιχεῖα. Ἔτσι, τὸν τρόπο πλασίματος τῶν παρειῶν τοῦ Παντοκράτορα τὸν συναντήσαμε καὶ στὸ Ἅγιον Μανδύλιον (εἰκ. 3-4). Τὴ γραμμικότητα τῶν ἐνδυμάτων τοῦ Παντοκράτορα τὴν εἶδαμε καὶ στὰ ἐνδύ-

1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Σφαγῆς τῶν Νηπίων, βλ. *LCI*, II, 509s13(O.A. Nygren).

2. Ἡ ἀναχρονιστικὴ παρουσία στὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων τῆς Ραχήλ, γυναικίας τοῦ Ἰακώβ ποὺ ἔκλαιγε γιὰ τὰ παιδιά τῆς (Ἰερ. λη' 15), δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴν μνημόνευσή τῆς στὸ ἐδάφιο τοῦ Ματθαίου περὶ τῆς Βρεφοκτονίας (β' 16-18).

3. Στυλιστικὰ μπορεῖ νὰ συγκρίνει κανεὶς τὶς μορφὲς αὐτῆς τῆς παράστασης μ' ἐκεῖνες ἀπὸ τὴν ἴδια παράσταση στὴν Παναγία τοῦ Κάντανου (Ἀνισαράκι), ἐπαρχίας Σελίνου: Kalokyris, BW16. Gerola - Λασιθιωτάκης, 39 ἀρ. 148. Λασιθιωτάκης, *Kp. Xp.* 22 (1970), 191-97, ἀρ. 148.

4. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Μ. Ἀθανασίου βλ. *LCI*, V, 267-72 (J. Myslivec). *RbK*, II, 1041-48 (A. Chatzinikolaou).

ματα τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη, καθὼς καὶ στὸν ἄγγελο ἀπὸ τὴν Φιλοξενία (εἰκ. 3, 5-6). Στὸ δεξιὸ 'πέτο' τῶν ἱματίων καὶ τοῦ Παντοκράτορα καὶ τοῦ ἀγγέλου, ποὺ διαμορφώνονται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, μερικὲς ἀπὸ τὶς φωτεινὲς γραμμὲς σταματοῦν καὶ γυρίζουν σχηματίζοντας ἀγκίστρι. Μιὰ ἀπλή ἀπόδοση ἐνδυμάτων παρατηροῦμε στὶς μορφὲς ἀπὸ τὴ Δευτέρα Παρουσία, τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας καὶ τῆς Ραχήλ (εἰκ. 7-8, 11-12). Τὶς σχεδὸν σχηματοποιημένες σκιὲς στὸ πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου τὶς συναντᾶμε καὶ στὰ πρόσωπα τοῦ Ἰωακεῖμ καὶ τῆς Ἄννας, καθὼς καὶ στὴ Ραχήλ (εἰκ. 6-7, 12). Τὸν τρόπο πλασίματος τῶν μαλλιῶν καὶ τῆς γενειάδας τοῦ Ἰωακεῖμ τὸν ξαναβρίσκουμε στὸν Ἰωάννη ἀπὸ τὴν Κοίμηση, στὸν Μ. Ἀθανάσιο (μόνο στὰ μαλλιά), στοὺς τρεῖς ἐπισκόπους καὶ στὶς μορφὲς ἀπὸ τὴν Δευτέρα Παρουσία, ὅπου μερικὲς φορὲς οἱ γραμμὲς ἀποδίδονται σὲ καλλιγραφικὸ στυλ (εἰκ. 7-10, 13). Ἡ ρυτίδα-οὐλὴ παρουσιάζεται στὶς μορφὲς ἀπὸ τὴν Κοίμηση, τὴν Εὐα καὶ τὴ Ραχήλ (εἰκ. 9-12). Τὸν τρόπο ἀπόδοσης τῆς μύτης τοῦ Μ. Ἀθανασίου τὸν βλέπουμε καὶ στὸν Ἰωάννη ἀπὸ τὴ Δευτέρα Παρουσία, στοὺς ἀποστόλους, στὸ Ἁγιον Μανδύλιον, καὶ ἄλλοῦ (εἰκ. 4, 8, 10, 13).

Τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὰ πρόσωπα εἶναι ἢ ὄχρα σὲ διάφορες ἀποχρώσεις, πάνω στὴν ὁποία προστίθονται τὸ λαδί, τὸ καφέ καὶ τὸ καφεκόκκινο γιὰ τὶς σκιὲς, καὶ τὸ ἄσπρο, τὸ πορτοκαλί καὶ σπανίως τὸ κόκκινο (ροζ) γιὰ τὰ ἀνοιχτὰ μέρη τοῦ προσώπου. Γιὰ τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια χρησιμοποιοῦνται συνήθως τὸ καφέ ἢ τὸ καφεκόκκινο καὶ σπανίως ἢ ὄχρα, ὅπως π.χ. στὰ ἀνοιχτὰ μέρη τῶν μαλλιῶν τοῦ Παντοκράτορα. Στὰ φωτοστέφανα συναντᾶμε πάλι τὴν ὄχρα, ποὺ ἀντικαθιστᾶ τὸ χρυσό, μερικὲς φορὲς ὅμως καὶ ἄλλα χρώματα, ὅπως τὸ κόκκινο καὶ τὸ πράσινο (Πέτρος καὶ Ἰωάννης ἀπὸ τὴ Δευτέρα Παρουσία). Τὸ καφεκόκκινο χρησιμοποιεῖται ἀκόμη καὶ γιὰ τὸ περίγραμμα τῶν μαλλιῶν, π.χ. στὸν Ἰωακεῖμ καὶ στοὺς ἀποστόλους τῆς Κοιμήσεως. Στὸ ἀρχιτεκτονικὸ φόντο καὶ στὰ ἐπιπλα (στὸν ἄγγελο) βρίσκουμε τὸ λαδί, τὸ κίτρινο καὶ τὸ πορτοκαλί (σκιὲς).

Τὰ συνδετικὰ στυλιστικὰ στοιχεῖα τῶν μορφῶν ποὺ μελετήθηκαν ἐδῶ ὀδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι αὐτὲς ἔχουν ζωγραφιστεῖ ἀπὸ ἓνα καλλιτέχνη, ἄσχετα ἂν εἶχε βοηθοὺς ἢ ὄχι. Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ἀκολουθεῖ σὲ μερικὲς μορφὲς ἓνα ἀρχαῖζον γραμμικὸ στυλ, ὅπως στὸν Παντοκράτορα καὶ στὸ Ἁγιον Μανδύλιον (εἰκ. 3-4). Σὲ ἄλλες μορφὲς χρησιμοποιεῖ τὸ Παλαιολόγειο στυλ μὲ τὶς σχηματοποιημένες σκιὲς, ὅπως π.χ. στὸν ἄγγελο καὶ στὴ Ραχήλ (εἰκ. 6 καὶ 12). Σὲ μερικὲς ἄλλες μορφὲς πάλι χρησιμοποιεῖ ἓνα καλλιγραφικὸ στυλ — ποὺ ἐπικρατεῖ στὸ δεῦτερο μιστὸ τοῦ 12ου αἰώνα — ὅπως π.χ. στὸν Ἰωάννη ἀπὸ τὴν Δευτέρα Παρουσία καὶ στὸν Ἰάκωβο ἀπὸ τὴν Κοίμηση (εἰκ. 8-9). Ὁ καλλιτέχνης ἐργάζεται λοιπὸν σ' ἓνα στυλ ποὺ τὸ διακρίνει ἡ ἐκλεκτικότητα, χαρακτηριστικὸ τῆς Παλαιολόγειας τέχνης. Εἶναι ἀκόμη ἱκανὸς νὰ ἀπεικονίζει κλασικὲς μορφὲς καὶ στὰ παραπάνω τρία στυλ. Στὸ Ἁγιον Μανδύλιον ἢ

κλασικότητα επιτυγχάνεται με γραμμικότητα και συμμετρία, στὸν ἄγγελο με σωστὲς ἀναλογίες καὶ χωρὶς πολλὲς λεπτομέρειες, ἐνῶ ἀντίθετα στὸν Ἰάκωβο, με τὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν (εἰκ. 4, 6, 9). Τὰ αἰσθήματα δὲν ἀποδίδονται με μπαρόκ κινήσεις καὶ ὀγκώδεις μορφές, ὅπως στὶς περισσότερες Παλαιολόγειες παραστάσεις (π.χ. στὴν Κοίμηση τοῦ Σοροάνι, 1265 μ.Χ., στὸν Θορῆνο τοῦ Ἀγ. Κλήμεντος Ἀχρίδας, 1295, ἢ στὴν Ἀνάληψη τῆς Παντάνασσας τοῦ Μυστρά, 1428)¹. Τὴν ἀδυναμία τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἐκφράσει τὸ αἶσθημα τοῦ φόβου με κίνηση τὴν εἶδαμε στὴν μορφή τῆς Ραχὴλ (εἰκ. 12). Με μεγάλη ὅμως ἐπιτυχία ἀποδίδει τὰ αἰσθήματα στὰ πρόσωπα. Τὸ πορτραῖτο τοῦ Παύλου ἀπὸ τὴν Κοίμηση (εἰκ. 15) εἶναι τὸ ἀποκορύφωμα ἀπόδοσης αἰσθημάτων καὶ μαζί με τίς ἄλλες ἐκφραστικὲς μορφές κατατάσσει τὸν καλλιτέχνη ἀνάμεσα στοὺς καλύτερους ζωγράφους τῆς ἐποχῆς, ὄχι μόνο τῆς Κρήτης, ἀλλὰ καὶ ὅλου τοῦ βυζαντινοῦ χώρου. Εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς λίγους ζωγράφους τῆς Κρήτης γύρω στὸ 1400, ποὺ δὲν ἐργάζεται σὲ ἐπαρχιακὸ στυλ, ἀλλὰ φαίνεται νὰ ἔχει ἑρωτευοῦσιάνικη ἐκπαίδευση. Γνωρίζουμε ὀνόματα ζωγράφων ποὺ ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ πῆγαν ἢ ἤλθαν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴν Κρήτη², ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ ἡ ἄποψη ἂν ὁ ζωγράφος μας προέρχεται ἀπὸ ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς ἐποχῆς ἢ ἂν ἔμαθε τὴν τέχνη του στὴν Κρήτη.

Δὲν ἦταν σκοπὸς μου στὸ ἄρθρο αὐτὸ νὰ ἀπαριθμήσω ἓνα πρὸς ἓνα τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ποὺ ἀπεικονίζονται στὴν ἐκκλησία τοῦ Σελλιοῦ. Θὰ ἤθελα ὅμως νὰ ἐπισημάνω ἓναν ἀρκετὰ καταστραμμένο κύκλο με σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου³, ποὺ εἶναι ζωγραφισμένοι σὲ ἑφτά κάδρα, στὸ Δ. διάχωρο τοῦ Β. τοῖχου. Ἐνδιαφέρον ἀκόμη παρουσιάζουν οἱ τιμωρίες τῶν κολασμένων, χαμηλὰ στὸν Δ. τοῖχο, Β. τῆς εἰσόδου⁴ (εἰκ. 16). Χωρισμένες σὲ ἕξι πλαίσια, παριστάνουν πάνω ἀριστερὰ τὸν πλούσιο *λαίμαργο* νὰ τρώει, στὴ μέση τὸν *παραυλακιστὴ* φορτωμένο με τὸ ἄροτρό του καὶ δεξιὰ τοὺς *κοιμοῦντες τὴν Ἀγίαν Κυριακὴν*. Κάτω ἀριστερὰ ἀπεικονίζεται ὁ *φρονεὺς κρεμασμένος ἀνάποδα καὶ ὁ κλέπτης με μιὰ γίδα στὴν πλάτη*, στὴ μέση ἡ *μαυλίστρα* (μαστρωπὸς) καὶ ἡ *πόρνη* καὶ δεξιὰ ὁ *μυλωνᾶς* με βάρη στὸ λαιμὸ καὶ ὁ *παρακαμπανιστὴς* με ζυγαριές.

1. V. Djurić, *Soroćani*, Beograd 1963, pl. XXVII ff. Millet, *Yougoslavie*, III, xv, pl. 9.3. Chatzidakis, *Mystras*, fig. 64.

2. Γὰ ὀνόματα καὶ βιβλιογραφία, βλ. Chatzidakis, *Études*, V, 335, n. 102.

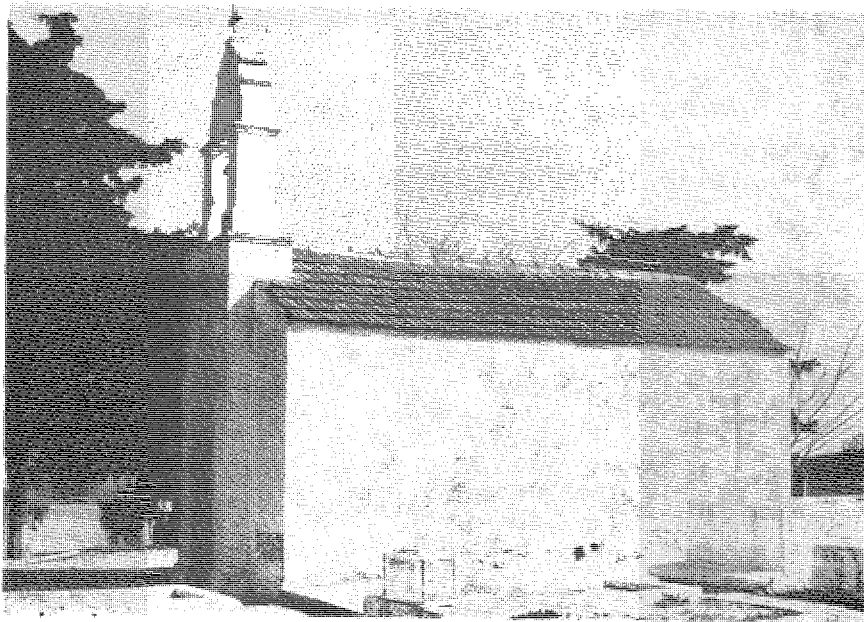
3. Γὰ τὴν εἰκονογραφία σκηνῶν ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, βλ. *LCI*, VII, 121 ff. (M. Lechner). Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἀνθίβολα δύο εἰκόνων τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' 3 (1962-63), 75-85, ἰδ. 75-80, πίν. 23-24.

4. Gerola, II, 343 no. 29. Gerola - Λασιθιωτάκης, 125. Γὰ τίς τιμωρίες τῶν κολασμένων βλ. ἀκόμη Mouriki, 156 κέ. με βιβλιογραφία. Σύγκρ. Π. Βοκοτόπουλο, Ἀρχ. Δελτ. 22 (1967), Β' 2, 356, πίν. 265-266α.

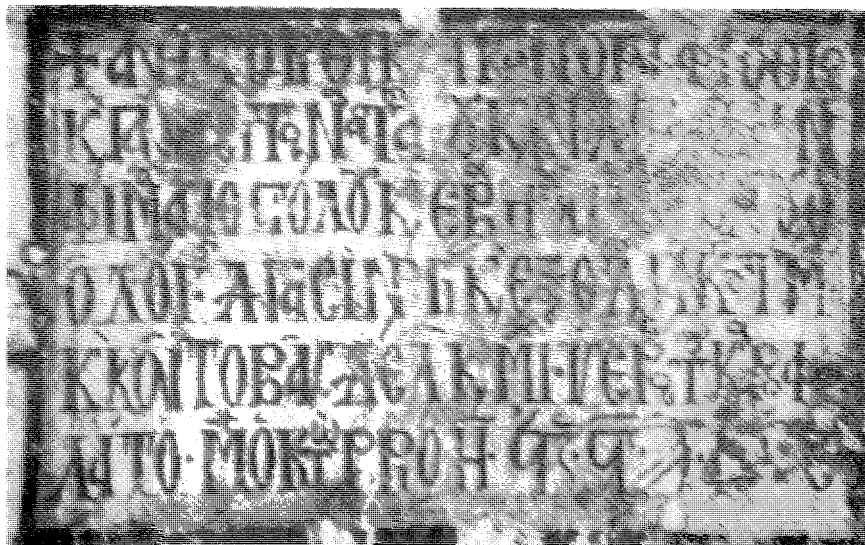
Ἰδιαίτερο εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ μεγάλη μορφή μιᾶς προσωποποίησης δίπλα στὴν Κοίμηση. Μολονότι εἶναι ἀρκετὰ καταστραμμένη, ἀποφάσισα νὰ τὴ δημοσιεύσω, ἐλπίζοντας πὼς μὲ τὴν περιγραφή ποὺ ἀκολουθεῖ θὰ μπορέσει κανεὶς νὰ τὴ διακρίνει. Εἶναι καθισμένη σὲ εὐρύ, ξύλινο θρόνο μὲ ὑποπόδιο καὶ ἔχει φτερά. Στὸ κεφάλι, ποὺ περιτριγυρίζεται ἀπὸ φωτοστέφανο, φορεῖ ἓνα μαντήλι. Στὸ γυμνὸ πάνω μέρος τοῦ σώματος διακρίνονται τὰ ἀσκητικά της στήθη. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ ἓναν ἄγγελο, σύμβολο τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου, ντυμένο σὲ αὐτοκρατορικὴ στολή. Τὸν ἀετό, σύμβολο τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη, τὸν κρατᾷ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι στὴν ἀγκυλιά της. Ὁ λέων εἶναι ξαπλωμένος δεξιά, πάνω στὸ θρόνο, καὶ γυρίζει τὸ κεφάλι του πρὸς τὴν προσωποποίηση. Στὰ πόδια της, πάνω στὸ ὑποπόδιο, κάθεται ὁ μόσχος ποὺ ἔχει φωτοστέφανο, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα σύμβολα. Δυσανάγνωστη, ἀλλὰ ἀναμφίβολη ἐπιγραφή ταυτίζει τὴν μορφή αὐτὴ μὲ τὴ Σοφία τοῦ Θεοῦ (εἰκ. 14).

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΠΙΑΘΑΡΑΚΗΣ

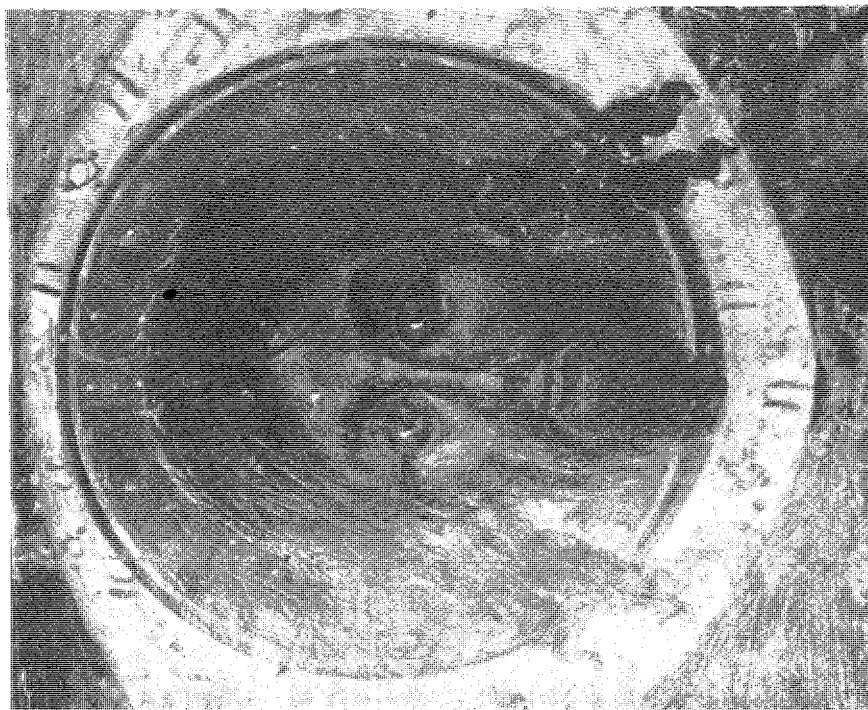
1. Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῆς Σοφίας τοῦ Θεοῦ βλ. *LCI*, IV, 39-43 (U. Mielke). A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse Divine*, *Cah. Arch.* 8 (1956), 254-261. J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, *Cah. Arch.* 10 (1959), 259-277.



1. 'Αγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, Σελλι Ρεθύμνης. ΝΔ ἄποψη.



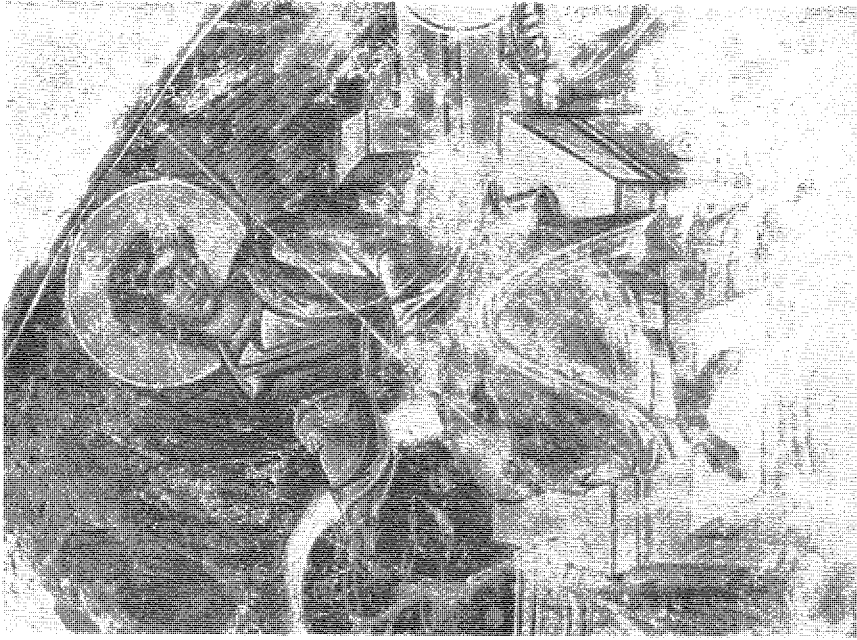
2. Κτητορική ἐπιγραφή (1411 μ.Χ.).



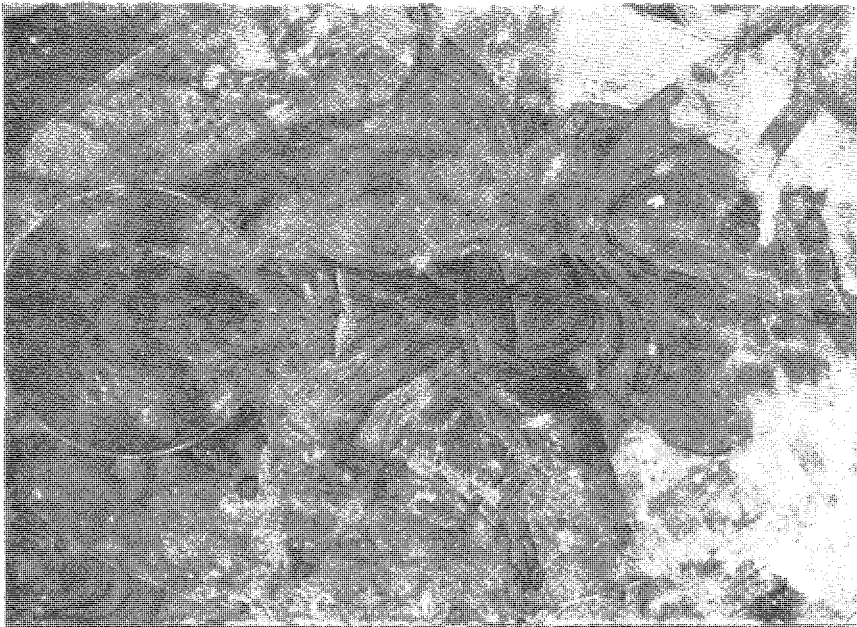
4. Το "Άγιον Μανδύλιον."



3. 'Ο Παντοφράτορ.



6. Ἄγγελος ἔπὶ τῆ Φιλώσενια τοῦ Ἀβραάμ.



5. Ὁ Χριστὸς ἔπὶ τῆν Ἀνάληψιν.



7. 'Ο 'Ιωακείμ και ή 'Αννα από τὰ Εισόδια τῆς Θεοτόκου.



8. 'Ο 'Ιωάννης και ό Πέτρος από τῆ Δευτέρα Παρουσία.



9. Ἐπίσκοποι ἀπὸ τὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου.



10. Ἀπόστολοι ἀπὸ τὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου.



12. 'Η Ραχλά από τή Σφραγή τῶν Νηπίων.



11. 'Η Εύα από τή Δευτέρα Παρουσία.



14. Προσωποποίηση τής Σοφίας του Θεού.



13. 'Ο Μέγας Άθανάσιος.



15. 'Ο 'Απόστολος Παῦλος ἀπὸ τὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου.



16. Τιμωρίες κολασμένων.