

Η ΤΩΝ ΘΕΙΩΝ ΕΥΚΟΣΜΙΑ ΚΑΙ ΤΑΞΙΣ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ

ΤΡΥΦΩΝΟΣ Π. ΤΣΟΜΠΑΝΗ

ΛΕΚΤΟΡΑ

Η ΤΩΝ ΘΕΙΩΝ ΕΥΚΟΣΜΙΑ ΚΑΙ ΤΑΞΙΣ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΥΓΔΟΝΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2009

[ΣΕΙΡΑ: **ΚΑΝΟΝΙΚΑ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΑ 6**]
ΥΠΕΥΘΥΝΟΙ: Θ. Ξ. ΓΙΑΓΚΟΥ - Ν. ΣΚΡΕΤΤΑΣ

ΤΡΥΦΩΝΟΣ Π. ΤΣΟΜΠΑΝΗ - ΛΕΚΤΟΡΑ
Η ΤΩΝ ΘΕΙΩΝ ΕΥΚΟΣΜΙΑ ΚΑΙ ΤΑΞΙΣ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΠΟΥΔΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ
Α' ΕΚΔΟΣΗ 2009

© copyright: Τρύφων Τσομπάνης
Ἀθανάσιος Καγιᾶς

ISBN: 978-960-7666-83-3

Ἐκδοτική παραγωγή
Γραφικές Τέχνες - Ἐκδόσεις ΜΥΤΔΟΝΙΑ
Ἀθανάσιος Καγιᾶς
Καμβουνίων 7, Τ.Κ. 546 21, Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 2310 231 556 - Fax: 2310 231 899
e-mail: info@ekdoseismygdonia.gr
www.ekdoseismygdonia.gr

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία ὡς ἐμπειρία καὶ ὡς πρόγευση τῆς Βασιλείας, φανερώνοντας τὴν ὡραιότητα Αὐτοῦ ποῦ εἶναι ὁ «ὡραῖος κάλλει παρὰ πάντας βροτούς»¹, ἀλλὰ καὶ ὄλων ἐκείνων ποῦ ἔθεσαν ὡς στόχο στὴ ζωὴ τους νὰ γίνουν μέτοχοι τῆς οὐράνιας αὐτῆς πραγματικότητας.

Ἡ σχέση τῶν εἰκόνων μὲ τοὺς πιστοὺς εἶναι μία σχέση λειτουργικὴ καὶ ὄχι ἀπλὰ αἰσθητικὴ, μιὰ σχέση ἀγάπης, ὅπου ὁ πιστὸς βλέπει τὰ ἀγαπημένα πρόσωπα τῶν ἁγίων του, τὰ προσκυνᾷ, τὰ καταφιλεῖ, τὰ εὐλαβεῖται, ὅπως θὰ ἔκανε βλέποντας κάθε ἀγαπημένο πρόσωπο. Ἡ Ἐκκλησία θεώρησε ἐξ ἀρχῆς πὼς οἱ εἰκόνες ἀποτελοῦν τὸ «γλωττοφόρο βιβλίον»², γιὰ ὄλους αὐτοὺς τοὺς πιστοὺς ποῦ δὲν ἔχουν τὴ δυνατότητα τῆς μελέτης τοῦ εὐαγγελίου καὶ δὲν ἔχουν ἄλλο τρόπο νὰ μυσταγωγηθοῦν στὸ μυστήριον τῆς θείας οἰκονομίας.

Ὡστόσο ἡ εἰκόνα, πέρα ἀπὸ αὐτὸν τὸν διδακτικὸ καὶ παιδαγωγικὸ τῆς ρόλο, ἔχει καὶ μιὰ ἄλλη διακονία νὰ ἐπιτελέσει. Ἐκφράζει τὴν πνευματικὴ καὶ δογματικὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας μὲ τὸν ἄηχο λόγο τῆς³, τὸν λόγο τῶν σχημά-

1. *Ἐγκώμια Μ. Παρασκευῆς.*

2. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας.* Λόγος Γ', ιβ', PG 94, 1333D–1336A.

3. Δαμασκηνοῦ, ὁ.π., PG 94, 1329A.

των και τῶν χρωμάτων, καλεῖ τοὺς πιστοὺς σὲ κοινωνία προσώπων και μετοχή στη χαρὰ τῆς πνευματικῆς εὐχαριστιακῆς τράπεζας, εἰσάγει τοὺς ἀνθρώπους στὴν τροχιά τῆς αἰωνιότητος, βοηθεῖ τὸν πιστὸ νὰ αἰσθανθεῖ τὴν ἐνοποιημένη Ἐκκλησία, ποὺ δὲν βρίσκεται μόνο μέσα στὸ ἅγιο δισκάριο και στὸ ἅγιο ποτήριο, ἀλλὰ παρίσταται και εἰκονιζόμενη στους τοίχους, τὶς καμάρες και τὰ τόξα τῶν ναῶν.

Ἡ ἐσχατολογικὴ προσδοκία ποὺ βιώνει ἡ Ἐκκλησία στὴ θεία λειτουργία της ἐκφράστηκε μὲ τὸν καλύτερο τρόπο στὴν ὀρθόδοξη εἰκόνα. Οἱ Πατέρες κηρύττουν πῶς ἡ λειτουργία εἶναι εἰκονιστικὴ, μὲ τὴν ἔννοια ὅτι μᾶς μιλάει μὲ εἰκόνες, οἱ ὁποῖες ἐπέχουν τὴ θέση ὀδοδεικτῶν στὴ ἐσχατολογικὴ μας πορεία. Ὅμως ἡ εἰκόνα γίνεται ὑπόμνημα τῆς Ἁγίας Γραφῆς και ἐρμηνεῖα ἱστορίῃ, σχόλιο θεολογικὸ και τυπικάρης ποὺ διδάσκει τὸ «τί» και τὸ «πῶς» τῆς λειτουργικῆς πράξης, εἶναι ἓνα λειτουργικὸ προσόμοιο, τὸ ὁποῖο μὲ τὸν δικό του ποιητικὸ, εἰκαστικὸ και λακωνικὸ τρόπο μᾶς ἀποκαλύπτει τὴ θεὰ τῶν ἀθεάτων.

Ἡ ὄρατὴ εἰκόνα ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν λεκτικὴ εἰκόνα, γιατί, ὅπως ὑπογραμμίζει ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, «ἂ ὁ λόγος διὰ τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικὴ σιωπῶσα διὰ μιμήσεως δείκνυσι»⁴. Ἡ ὀρθόδοξη εἰκόνα δὲν μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία και τὴ ζωὴ της, δηλαδή τὴ θεία λατρεία, και θὰ λέγαμε πῶς εἶναι καθοριστικὸ γιὰ τὸν ρόλο της, ποὺ ὡς μία γλῶσσα ἔρχεται νὰ μᾶς ἀποκαλύψει τὸ μυστήριο τοῦ μέλλοντος αἰῶνος.

Σὲ μία ἐποχὴ ποὺ ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία εὐτελίζεται και ἡ αἰσθητικὴ τοῦ λαοῦ συνθλίβεται ἀπὸ ἀπίστευτης

4. Μ. Βασιλείου, Ὁμιλία ΙΘ'. Εἰς τοὺς ἀγίους τεσσαράκοντα μάρτυρας, PG 31, 509A.

βαρβαρότητας «καλλιτεχνικές συμπληγάδες», ή τέχνη της Ἐκκλησίας κράτησε τὴ δροσιά τῆς νωπογραφίας αἰῶνες τώρα καὶ προσφέρει τὴ δική της ἀναψυχὴ στοὺς «θέλοντας θερίζειν σωτηρίαν»⁵, γινομένη παρακλήσεως χορηγὸς ἀλλὰ καὶ μυσταγωγικὴ διδαχὴ.

Οἱ ὀρθόδοξοι ζωγράφοι, ποὺ ἱστόρησαν τὴ θεολογικὴ ἐμπειρία τῆς Ἐκκλησίας, ἦταν ἄνθρωποι οἱ ὁποῖοι μέσα στὴν ἀφάνεια καὶ στὴν ἀνωνυμία τους, οἱ περισσότεροι, ἀγίασαν σπουδάζοντες στὸ εὐαγγέλιο καὶ στὰ συναξάρια τῶν ἀγίων ἀσκητῶν καὶ τῶν μαρτύρων. Ἔτσι μὲ τὴν τέχνη τους «ἐκήρυξαν τὸ ἔλεος, ὁμολόγησαν τὴν χάριν, οὐκ ἔκρυψαν τὴν εὐεργεσίαν»⁶.

Διδάχτηκαν τὴν ἀγιότητα καὶ τὴν ἀρετὴ, ἀλλὰ κατέγραψαν καὶ μὲ σοφὴ ἀκρίβεια τὴν τάξη τῆς λειτουργικῆς πράξης καὶ τὴν διέσωσαν ὅπως τὰ παλαιὰ τυπικά.

Στις σελίδες ποὺ ἀκολουθοῦν γίνεται μία παρουσίαση αὐτῆς τῆς εἰκαστικῆς καταγραφῆς καὶ ἱστορήσεως τῆς θείας λατρείας καὶ παρουσιάζεται ἡ μαρτυρία τῆς τέχνης, ὄχι μόνο γιὰ τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ, ἀλλὰ καὶ τὴ λογικὴ, τὸ ἦθος καὶ τὴν αἰσθητικὴ, ποὺ ἔχει ἀφοροῦν στὸν ναό, τὰ σκεῦη, τὰ ἄμφια, τὰ ἅγια μυστήρια.

Κάποιες ἀπὸ τὶς μελέτες παρουσιάστηκαν στὸ παρελθὸν σὲ τόμους συνεδρίων. Ἐδῶ παρουσιάζονται σὲ βελτιωμένη μορφή καὶ μὲ διάφορες προσθήκες ἢ διορθώσεις.

«Τὸ μυστήριον τοῦ βαπτίσματος», Δράμα 1996.

«Τὸ μυστήριον τοῦ γάμου», Δράμα 1997.

«Ἡ θεία λειτουργία», Δράμα 1998.

5. Ἀκολουθία Ἀκαθίστου Ὑμνου οἶκος Δ΄.

6. Λειτουργία Μ. Βασιλείου, *Εὐχὴ τῆς ἀναφορᾶς*.

«Τὸ μυστήριο τῆς μετανοίας», Δράμα 2003.

Οἱ σκέψεις καὶ οἱ προβληματισμοὶ τῶν παραπάνω εἰσηγήσεων ἀνακοινώθηκαν στὰ ἱερατικά - θεολογικά συνέδρια ποὺ συγκαλοῦσε ὁ ἀοίδιμος Μητροπολίτης Δράμας Διονύσιος, μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ συνδρομὴ τοῦ τομέα Λατρείας, Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης τοῦ Τμήματος Ποιμαντικῆς καὶ Κοινωνικῆς Θεολογίας τοῦ ΑΠΘ καὶ τὴν ὀργανωτικὴ εὐθύνη τοῦ ἀειμνήστου Καθηγητοῦ Ἰωάννου Φουντούλη.

Οἱ ἄλλες μελέτες —κεφάλαια τοῦ ἐνοποιημένου αὐτοῦ ἔργου— γράφτηκαν μὲ σκοπὸ νὰ προβληματίσουν γύρω ἀπὸ τὴ δυνατότητα τῆς ζωγραφικῆς νὰ καταγράψει τὴ λειτουργικὴ πρακτικὴ καὶ τὸ τυπικὸ τῆς θείας λατρείας. Ἡ πρώτη νὰ διερευνήσει τὸ θέμα τῆς μετάδοσης τῶν τιμῶν δώρων («Ἡ τῶν θείων εὐκοσμία καὶ τάξις»), ἡ δευτέρη, νὰ ξαναδεῖ προσεκτικὰ τὸ ζήτημα τῆς ἐξέλιξης τῆς ναοδομίας στὶς μέρες μας καὶ πόσο ὑπεύθυνα ἀντιμετωπίζεται αὐτὸ («Ἡ τέχνη τῆς λατρείας ἢ ἡ λατρεία τῆς τέχνης. Ναοδομικὴ αἰσθητικὴ») καὶ ἡ τρίτη («Ἡ λειτουργία τῆς εἰκόνας στὸν σύγχρονο κόσμος»), νὰ στοχαστεῖ πάνω στὸν αἰσθητικὸ καὶ θεολογικὸ λόγο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ νὰ ὑπογραμμίσει τὸν ἐπηρεασμὸ ποὺ δέχτηκε ἡ σύγχρονη νεοελληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση τῆς Ἀνατολῆς ἀλλὰ καὶ τὸ πῶς οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τῆς λεγόμενης μοντέρνας τέχνης μαθήτευσαν στὰ ἔργα τῶν δικῶν μας μεγάλων δασκάλων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς.

Θεωροῦμε ὅτι ἡ τέχνη τῆς λατρείας μας εἶναι πρωτίστως θέμα ποὺ πρέπει νὰ ἀπασχολεῖ τοὺς ποιμένες τῆς Ἐκκλησίας, ἀλλὰ καὶ ὁ λαὸς μπορεῖ σ' αὐτὴν νὰ βρεῖ ἕναν ἀσφαλὴ καὶ σοφὸ δάσκαλο, γιὰ νὰ ἀποκτήσει τὴν ἀπαραίτητη αἰσθητικὴ ἀγωγή, νὰ διδαχθεῖ τὴν ἱστορία καὶ τὸ

δόγμα και νὰ ἀποκτήσει γνώση γιὰ τὸ τελετουργικὸ τῆς θείας λατρείας μελετώντας τὶς εἰκόνες.

Ἡ θέση τοῦ ἁγίου Συμεὼν Θεσσαλονίκης ὅτι «τάξις συν-έχει πάντα ..., ὑπερμάχει οὖν τῶν ἱερῶν τάξεων ... ὡς ἀγαπῶν εὐπρέπειαν οἴκου Κυρίου»⁷ ἀποτελεῖ γιὰ τὸν κάθε πιστὸ ὑπόθεση προσωπικῆς εὐθύνης γιὰ τὸ μέλλον τῆς λατρείας καὶ τῆς τέχνης της, ποὺ δὲν παύει νὰ εἶναι δάσκαλός μας στὸ ἱερὸ καλλιτεχνικὸ μας ἦθος, ὅπως ἔλεγε ὁ ἀείμνηστος Δάσκαλός μας Ἰωάννης Φουντούλης, ὁ ὁποῖος ὀδήγησε μυσταγωγικὰ καὶ τὰ βήματα τοῦ γράφοντος στὴν ἀνακάλυψη τῆς λειτουργικῆς αὐτῆς ὠραιότητος.

Ἡ ἔκδοση τοῦ παρόντος πονήματος δὲν θὰ ἔφτανε στὸ τέλος της, χωρὶς τὴν ἀγαπητικὴ συνδρομὴ δύο ὁμοφύχων ἀδελφικῶν φίλων, τοῦ ἀρχιμανδρίτου π. Νικοδήμου Σκρέττα, Λέκτορος, καὶ τοῦ Ἀναπληρ. Καθηγητοῦ κ. Θεοδώρου Γιάγκου, τοὺς ὁποίους εὐχαριστῶ ἐκ καρδίας.

Ἐπειδὴ ὁ παρὼν τόμος περιέχει συλλογὴ ἄρθρων καὶ μελετημάτων, κρίναμε σκόπιμο νὰ μὴν καταρτισθεῖ πίνακας βιβλιογραφίας. Ὁ ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ δεῖ τὶς πηγές καὶ τὰ βοηθήματά μας στὶς ὑποσημειώσεις.

Εὐχαριστίες ἐπίσης ὀφείλω στὸν ἀγαπητό μου Γ. Φουστέρη γιὰ τὴ βοήθεια καὶ τὶς ὑποδείξεις του, καθὼς καὶ στὶς ἐκδόσεις «Μυγδονία» καὶ στὸν φίλο ἐκδότη κ. Ἀθανάσιο Καγιά γιὰ τὴν ἔνταξη τῆς ἔκδοσης στὴ σειρά «Κανονικὰ καὶ Λειτουργικὰ» τῶν ἐκδόσεών του.

7. Διάλογος, κεφ. ΤΞΕ', PG 155, 680C.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

A. Ἡ τέχνη τῆς Λατρείας ἢ ἡ Λατρεία τῆς τέχνης; Ναοδομικὴ αἰσθητικὴ	13
B. Ἡ θεία Λειτουργία	26
Γ. Τὸ βάπτισμα	58
Δ. Ὁ γάμος	95
Ε. Ἡ μετάνοια	141
ΣΤ. Ἡ μετάδοση τῆς θείας εὐχαριστίας	167
Z. Ἡ λειτουργία τῆς εἰκόνας στὸν σύγχρονο κόσμος . .	182
Ἐπίλογος	207
Πίνακες εἰκόνων	209

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ ἢ Η ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ;
ΝΑΟΔΟΜΙΚΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Παρά τὸ γεγονός ὅτι ἀπὸ τὸ 843 μ.Χ πέρασαν πάνω ἀπὸ 11 αἰῶνες, ἀπὸ τότε δηλαδή ποὺ ἡ Ἐκκλησία θέσπισε νὰ ἐορτάζει, νὰ τιμᾷ, νὰ πανηγυρίζει, νὰ διδάσκει τὴν τιμὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ἁγίων Του, καὶ κατ' ἐπέκταση καὶ τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο, ποὺ τὸ τίμησε μὲ τὴν ἐνανθρώπησή Του ὁ ἴδιος ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ, ἐν τούτοις ποτὲ τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο δὲν πολεμήθηκε μὲ τόση εἰκονοκλαστικὴ μανία ὅσο στὶς μέρες μας. Καὶ ὅμως ἡ Ἐκκλησία, γιὰ πολλοὺς αἰῶνες τώρα, βοᾷ «ἐν συγγραφαῖς, ἐν νοήμασιν, ἐν θυσίαις, ἐν ναοῖς, ἐν εἰκονίσμασιν»¹ καὶ ἀγωνίζεται νὰ ἀρθρώσει τὸν λόγο τῆς τέχνης, ἕναν λόγο σωτήριο τελικὰ, γιὰτὶ ἡ παιδαγωγικὴ καὶ ἡ μυσταγωγικὴ ἀξία του εἶναι ἀδιαμφισβήτητη. Εἶναι τὸ βιβλίον μας, εἶναι ὁ δάσκαλός μας.

Ἡ τέχνη εἶναι ἕνας δρόμος ἐπικοινωνίας, ποὺ τὸν βᾶδισαν οἱ πνευματικοὶ μας πρόγονοι, ἰχνηλατώντας στὰ βήματα ἐκείνων ποὺ, ὅταν χρειάστηκε, ἔγιναν ὁμολογητὲς καὶ μάρτυρες τῆς πίστεως μας. Τελικὰ ἦταν μία ἰχνηλασία σωτήριος, γιὰτὶ προσδιόρισε τὸν τρόπο τῆς ὑπάρξεώς τους. Στὸν ἄνθρωπο ὑπάρχει μία εἰκονιστικὴ λειτουργία, ταυ-

1. Συνοδικὸν τῆς Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας.

τόσημη σχεδόν με τη βιολογική του ύπαρξη, πού τον σπρώχνει να αναζητᾶ τὴ βεβαιότητα τοῦ φυσικοῦ καὶ νοητικοῦ προσανατολισμοῦ του². Χωρὶς τὶς εἰκόνες τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀντιληφθεῖ τὸ μυστήριο τῆς ζωῆς του καὶ τὸν τρόπο τῆς ὑπάρξεώς του. Ἔτσι λοιπόν, ἔχοντας ὁ ἄνθρωπος αὐτὴ τὴν εἰκονιστικὴ ἰδιότητα καὶ δυνατότητα ἐπικοινωνίας, διατηρεῖ τὴ συλλογικὴ μνήμη τῶν γενεῶν πού πέρασαν καὶ διαφυλάσσει κατὰ κάποιον τρόπο τὸν πολιτισμὸ του³.

Οἱ πιστοὶ μέσα στὴ λειτουργικὴ σύναξη ἀποκαθιστοῦν, μέσω τῶν εἰκόνων καὶ τῆς θείας λατρείας, τὸν σύνδεσμό τους με ὅλη τὴν Ἐκκλησία, οὐράνια καὶ ἐπίγεια, σὲ μιὰ ἐσχατολογικὴ προοπτικὴ⁴.

Ὅπως τὸ κήρυγμα γίνεται φορέας τῆς χάριτος τοῦ Θεοῦ, ἔτσι καὶ ἡ εἰκόνα γίνεται φορέας τῆς θεολογικῆς ἀλήθειας τῆς Ἐκκλησίας. Γι' αὐτὸ ἡ τέχνη μόνο μέσα στὸ πλαίσιο τῆς θείας λατρείας μπορεῖ νὰ ὑπάρχει καὶ νὰ λειτουργεῖ μυσταγωγικά, νὰ εἶναι τέχνη λειτουργικὴ, νὰ παραμυθεῖ, νὰ διδάσκει ἀφώνως, ὡς ἀνταπόδομα ἀγάπης, αὐτοὺς πού διψοῦν γιὰ τὴν ἀλήθεια καὶ προσπαθοῦν νὰ ἀφουγκραστοῦν τὸ ἡδύτατο ἐκχύλισμα τῆς καρδίας τῶν ὑμνογράφων, νὰ συλλαβίσουν τὸν λόγο τῶν ἱερῶν εἰκόνων, νὰ ὀσφρανθοῦν τὴν εὐωδία τῆς προσευχῆς, πού ὡς θυμίαμα κατευθύνεται ἐνώπιον τοῦ θρόνου τοῦ Θεοῦ τοῦ τρισαγίου. Μὲ αὐτὸν λοιπόν τὸν λειτουργικὸ τῆς ρόλου, ἡ τέχνη ἐνὸς ναοῦ, πού ἀντανακλᾷ τὴ διάταξη τοῦ κόσμου, με τοὺς τρού-

2. Ἀ. Κοντόπουλου, Ἡ σημασία τῆς ποιητικῆς εἰκόνας, Σύνορο 36 (1965) 89.

3. Ὁ.π.

4. Ἀ. Ἰ. Σούλτζ, Ἡ Βυζαντινὴ Λειτουργία, μτφρ. π. Δημήτριος Τζέρπος, ἐκδ. Ἀκρίτας, Ἀθήνα 1998, σ. 50.

λους να συμβολίζουν τούς κεκλιμένους ούρανοῦς, τὴν ἀψίδα μὲ τὴ Θεοτόκο, τούς τοίχους, τὰ τόξα, τὶς καμάρες, τὰ σταυροθόλια, τούς εἰκονιζομένους ἀγίους καὶ μάρτυρες⁵, βγαίνει ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τῆς κοινῆς αἰσθητικῆς καὶ δημιουργεῖ μία μυστικὴ αἴσθηση χαρᾶς, μιὰ αἴσθηση μετοχῆς στὰ τελούμενα, μιὰ βεβαιότητα παρουσίας τοῦ Θεοῦ, ποὺ πιστοποιεῖται μὲ τὸν λόγο τῆς τέχνης, ποὺ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ τὸ ἀπόσταγμα τῆς ἐμπειρίας καὶ τῆς προσευχῆς τῶν ἀνωνύμων καὶ ἐπωνύμων μαϊστόρων, οἱ ὁποῖοι ταπεινὰ δέχτηκαν «τὸν φωτισμὸν τῆς ψυχῆς, τῆς καρδίας καὶ τῆς διανοίας καὶ εὐθύναν τὰς χεῖράς των εἰς τὸ ἀρίστως διαγράφειν τὸ εἶδος τῆς ἐμφορείας Του, τῆς παναχράντου Αὐτοῦ μητρὸς καὶ πάντων τῶν ἀγίων»⁶. Ἡ κάθε μορφὴ τέχνης μέσα στὴ λατρεία συνυπάρχει καὶ συλλειτουργεῖ μὲ τὶς ἄλλες, ὅλες ἀλληλοπροϋποτίθενται καὶ ἀλληλοπεριχωροῦνται, ἢ κάθε μία ἀσκεῖ τὸν δικό της διακονικὸ ρόλο καὶ ἐκφράζει μὲ τὸν δικό της ἰδιαίτερο τρόπο τὸ μυστήριο τῆς Ἐκκλησίας⁷. Ἔτσι θὰ πρέπει νὰ τὶς βλέπουμε πάντοτε ὅλες μαζί, ὡς ἓνα ἐνιαῖο σύνολο.

Ἴσως αὐτὸ ποὺ ἔλειψε στὶς μέρες μας εἶναι ἡ καλὴ γνώση τῆς ἱστορίας τῆς λατρείας μας, ἡ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ εἰκαστικοῦ ἢ τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἢ τοῦ τελετουργικοῦ λόγου, ἡ σαφῆς γνώση τοῦ «τί» καὶ τοῦ «πῶς» τῆς λειτουργικῆς πράξης, ἡ βίωση τῆς λογικῆς τῆς λατρείας καὶ

5. Βλ. σχετικὰ στοῦ Λ. Οὐσπένσκυ, *Εἰκόνα ἢ ἔργο τέχνης*, ἐκδ. Παρουσία, Ἀθήνα 1991, σ. 23-42.

6. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Πετρούπολις 1909*, (φωτοαναστατικὴ ἔκδοση), ἐκδ. Σπανός, ἄ.χ., σ. 5.

7. Τρ. Τσομπάνη, *Ἡ Μεγάλῃ εἴσοδος στὴν Εἰκονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 27.

ὄσων περιβάλλουν αὐτὴ τὴ λογικὴ, ὡς μέσο ἀγωγῆς, παι-
δαγωγικῆς ἐποπτείας, αἰσθητικῆς διδασχῆς, καλλιτεχνικῆς
προπαιδείας κ.λπ.

Δυστυχῶς, ὅταν χάνεται τὸ ἀληθινὸ ὄραμα τῆς ἐκκλη-
σιαστικῆς μας τέχνης, τότε αὐτὴ ποὺ τὴν ὑποκαθιστᾶ εἶναι
κενὴ ἀπὸ ἱερὸ καὶ πνευματικὸ περιεχόμενον, δὲν εἶναι ὅπως
ἓνα ποιητικὸ «προσόμοιο» ἐνταγμένο σὲ μία ἀκολουθία
προσευχῆς, δὲν εἶναι «εὐήχητος ὑπαντὴ» μέσα σὲ μία σύ-
ναξη στρατευομένης καὶ θριαμβεύουσας Ἐκκλησίας,
ἀλλὰ πολλὲς φορές γίνεται καὶ πρόσκομμα πνευματικὸ⁸.
Παραδείγματα ὑπάρχουν πολλὰ ποὺ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ
θιγοῦν.

Πρὶν ἀπὸ καιρὸ σεβαστὸς φίλος, κληρικὸς στὴ Βραζι-
λία, μοῦ κοινολόγησε τὸν προβληματισμὸ του γιὰ τὸ νέο
ναὸ ποὺ ἀποφάσισαν νὰ οἰκοδομήσουν στὴν Brazil γιὰ λο-
γαριασμὸ τῆς ἑλληνικῆς κοινότητος. Ἐπὶ πολὺ καιρὸ συ-
ζητοῦσαν γιὰ τὸ μέγεθος τοῦ ναοῦ, γιὰ τὸ σχῆμα του, τὸν
ρυθμὸ του καὶ βέβαια οἱ συζητήσεις ἐγίνοντο μὲ ἀρχιτέ-
κτονες Ἕλληνες, ποὺ μεγάλωσαν καὶ σπούδασαν στὴ Βρα-
ζιλία καὶ Βραζιλιάνους, ποὺ δὲν ἦταν κἄν Ὀρθόδοξοι, δη-
λαδὴ ἀγνοοῦσαν ἐν πολλοῖς τὶς ἀρχὲς τῆς ὀρθόδοξης να-
οδομίας.

Κάποια σχέδια ποὺ ἔπεσαν στὸ τραπέζι τῶν συζητήσεων
δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἀντιγραφὲς ἀπὸ τὸ διαδίκτυο,

8. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὑπάρχουν περιπτώσεις κακοτε-
χνιῶν στὴ ζωγραφικὴ ἢ ἄγνοια τῶν κανόνων τῆς ὀρθόδοξης ζω-
γραφικῆς, ποὺ μπορεῖ μὲν νὰ θέλουν νὰ παρουσιαθοῦν ὡς πρω-
τοτυπία ἢ ὡς ἀτομικὸ κατόρθωμα τοῦ καλλιτέχνη, δυστυχῶς
ὅμως δημιουργοῦν ἀρνητικὰ αἰσθήματα στοὺς πιστοὺς, προ-
καλοῦν ταραχὴ ἢ φόβο, ἀλλὰ καὶ τείνουν νὰ ἐπιβάλουν μιὰ αἰσθη-
τικὴ ἀποψη ποὺ μόνον σύγχυση δημιουργεῖ γιὰ τὸ τί εἶναι τὸ
ῥαῖο στὴν αἰσθητικὴ μας παράδοση.

στο οποίο κατέφυγαν οι αρχιτέκτονες, και ἦταν κυρίως ναοὶ ποὺ ἀντέγραφαν τὴν ἀντίληψη τοῦ ρωσικοῦ στυλ ἢ σχέδια προτεσταντικῶν ναῶν. Πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι στὴν ἴδια πόλη ὑπάρχουν Ρῶσοι, Βούλγαροι, Σύριοι ὀρθόδοξοι, οἱ ὁποῖοι ὅμως οἰκοδομῶντας τοὺς ναοὺς τους στὴ φιλόξενη Βραζιλία ἀντέγραφαν ὁ καθένας καὶ ἕναν ναὸ τῆς χώρας του.

Στὴν ἀγωνία του ὁ ἱερεὺς μου ζήτησε κάποια σχέδια ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ βοηθήσουν τοὺς ἀρχιτέκτονές του. Τοῦ ἔστειλα λοιπὸν κάποιες ἐτοιμες μελέτες ποὺ ἐκπονήθηκαν ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ὑπηρεσία τοῦ ΟΔΕΠ στὴν Ἀθήνα πρὶν ἀπὸ χρόνια καὶ περιελάμβαναν σχέδια ναῶν γιὰ διάφορες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδος, π.χ. γιὰ κάποια ἀστική πόλη, γιὰ τὴν περιοχὴ τῆς Ἡπείρου, τῶν νησιῶν, τῆς Μακεδονίας, ποὺ βέβαια δὲν ἦταν τίποτε περυσότερο ἀπὸ μία ἀπλὴ ἀντιγραφή σὲ σμίκρυνση ἢ σὲ μεγέθυνση γνωστῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδος, στὸν ρυθμὸ τῆς δρομικῆς βασιλικῆς ἢ τῆς τρουλαίας καὶ τῆς σταυροειδοῦς μετὰ τρούλου, ὅπως καὶ ναῶν τῶν Κυκλάδων.

Τὰ πράγματα δυσκόλεψαν γιὰ τὸν ἱερέα, γιὰτὶ στὸ ἀρμόδιο συμβούλιο τῆς ἐλληνικῆς παροικίας, ποὺ θὰ ἀποφάσιζε γιὰ τὸν ναό, ὁ καθένας ἤθελε ἕνα ναὸ ποὺ θὰ τοῦ θύμιζε τὴν ἰδιαιτέρα του πατρίδα, οἱ δὲ προτάσεις ἔφταναν μέχρι καὶ γιὰ ἀντίγραφα τῆς Ἁγία-Σοφιάς. Ἀπόφαση δὲν βγήκε τελικὰ ἀκόμη.

Ἄλλος γνωστός μου ἱερέας ἀνέλαβε σὲ πόλη τῆς Βορείου Ἑλλάδος νὰ οἰκοδομήσει ἕναν προσκυνηματικὸ ναό, ποὺ θὰ συγκέντρωνε τὸ κοινὸ τῶν προσφύγων τοῦ Πόντου. Κι ἐδῶ οἱ ἴδιες ἱστορίες γιὰ ἀντίγραφα τῆς Παναγίας Σουμελᾶ ἢ ἄλλων γνωστῶν ναῶν κ.λπ.

Ἔτσι ἔχοντας ὑπ' ὄψη αὐτὲς τὶς δυὸ ἱστορίες, ἄρχισα σταδιακὰ νὰ «δικαιολογῶ» τοὺς ἐπισκόπους στὸ ἐξωτε-

ρικό, πού προτιμοῦν νὰ ἀγοράσουν ἕναν ναὸ ἀπὸ τοὺς Προτεστάντες ἢ τοὺς Ρωμαιοκαθολικούς, παρὰ νὰ χτίσουν ἕνα νέο, ἢ τοὺς ἐν Ἑλλάδι ἐπισκόπους, πού ἀρκοῦνται στὴν τυφλὴ ἀντιγραφὴ παλαιῶν προτύπων καὶ ἔτσι γλιτώνουν ἀπὸ τὰ προβλήματα.

Ὅμως λύνεται ἔτσι τὸ πρόβλημα;

Δυστυχῶς στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια κτίζονται πολλοὶ νέοι ναοί, ἀλλὰ δὲν κτίζονται ἐκκλησίες-μνημεῖα πού νὰ δημιουργοῦν παράδοση καὶ τέχνη, νὰ ἀποκαλύπτουν τὸν πολιτισμὸ τῆς ἐποχῆς τους καὶ τίς δυνατότητες τῶν νεοελλήνων νὰ συνεχίσουν μία σεβάσμια παράδοση, προσθέτοντας ὅμως καὶ ἕνα λιθαράκι πού θὰ χαρακτηρίζε τὴν ἐποχὴ τῶν κτητόρων. Ἰδίως ὅταν σὲ πόλεις ὅπου διατηροῦνται βυζαντινὰ μνημεῖα κτίζονται ναοὶ χωρὶς τὴν αἴσθηση τοῦ μέτρου, τότε οἱ συγκρίσεις εἶναι μοιραῖες καὶ ἀποκαρδιωτικές.

Αὐτὸ πού λείπει κυρίως ἀπὸ τοὺς σύγχρονους ναοδόμους μας ἀλλὰ καὶ τοὺς κτήτορες, δηλαδὴ ἐπισκόπους καὶ λαό, εἶναι ἡ γνώση τῆς χρήσης τοῦ ναοῦ. Κάθε ἔργο ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι κυρίως ἔργο πού ἐξυπηρετεῖ μία ἀνάγκη καὶ αὐτὴ ἡ ἀνάγκη εἶναι πού καθορίζει καὶ ἐπηρεάζει καὶ τὴ διάταξή του, ἀλλὰ καὶ τὸ οἰκοδομικὸ του πρόγραμμα. Ἄλλες ἀνάγκες ἐξυπηρετοῦσε μία βασιλικὴ πρὸ Χριστοῦ καὶ ἄλλες ἀνάγκες μετὰ, ὅταν χτίστηκαν οἱ πρῶτες χριστιανικὲς βασιλικές. Ἄλλες οἱ ἀνάγκες λατρείας ἐνὸς ναοῦ ἑβραϊκοῦ, ἄλλες ἐνὸς ναοῦ τῶν ἐθνικῶν. Ὁ κάθε ναὸς προσαρμοζόταν στὶς λειτουργικὲς ἀνάγκες καὶ στὶς ἰδιαιτερότητες τῆς κάθε λατρείας⁹.

9. Ἰω. Φουντούλη, *Λειτουργικὴ Α΄. Εἰσαγωγὴ στὴ θεία Λατρεία*, Θεσσαλονίκη, σ. 39 ἐξ.

Ἄλλο χριστιανικὸς ναὸς εἶναι «ἐκκλησία», δηλαδή χώρος συνάθροισης πιστῶν καὶ παραμονῆς τους ἐντὸς τοῦ ναοῦ, ὄχι ὡς θεατῶν, ἀλλὰ ὡς ὀργανικῶν μελῶν τῆς λειτουργικῆς πράξης.

Ὁ ἀρχαιοελληνικὸς ναὸς ἦταν ναὸς ποὺ ἔπρεπε νὰ κρατήσῃ τὸν λαὸ κοντὰ του, γι' αὐτὸ ἀπέδιδε μεγάλη σημασία στὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση καὶ ἔτσι ἐπιβαλλόταν στοὺς πιστοὺς, διότι ὅλα τὰ δρώμενα γίνονταν ἐκτὸς τοῦ ναοῦ, στὸν ὁποῖο ἔμπαινε μόνο τὸ ἱερατεῖο τῆς ἐποχῆς¹⁰.

Ἀντίθετα ὁ χριστιανικὸς ναὸς ἀπέβλεπε στὸ νὰ κρατήσῃ τοὺς πιστοὺς μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου. Γι' αὐτὸ ὁ Φίσερ χαρακτηρίζει τὸν ναὸ τῶν ἐθνικῶν ὡς «χτισμένο πρὸς τὰ ἔξω» καὶ τὸν ναὸ τῶν χριστιανῶν ὡς «χτισμένο πρὸς τὰ ἔσω»¹¹. Μάρτυρας αὐτῆς τῆς σκέψεως εἶναι ἡ λιτὴ καὶ ἀπέριττη στὸν ἐξωτερικὸ της διάκοσμο Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τῆς ὁποίας ὅμως τὸ ἐσωτερικὸ ἔχει μιὰν ἀνέλπιστη σὲ πλοῦτο διακόσμηση, ἡ ὁποία, ἐντασσόμενη στὸ λειτουργικὸ πλαίσιο τῆς θείας λατρείας, μετέστρεψε κατὰ τὴν παράδοση, ὅπως καταγράφεται στὸ *Χρονικὸν τοῦ Νέστορος*, ἕναν ὀλόκληρο λαὸ τὸν 9ο αἰῶνα στὸν Χριστιανισμό. Ἐκεῖ λειτούργησε ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα ἀρχιτεκτονικοῦ μέτρου καὶ θείας λατρείας, ἴσως στὴν πιὸ δυναμικὴ ἔκφραση¹².

10. Π. Μιχελῆ, *Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1972, σ. 49.

11. Ὁ.π.

12. Ἡ ἱστορία θέλει τοὺς Ρώσους νὰ ἐκστασιάζονται ἀπὸ τὴν ἀνυπερβλήτη ὁμορφιά, ποὺ συνάντησαν στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Κωνσταντινουπόλεως, καὶ αὐτὴ ἡ ἁρμονικὴ ἐνότητα ἀρχιτεκτονικῆς καὶ λειτουργικοῦ λόγου, εἰκονογραφίας καὶ ὕμνολογίας νὰ τοὺς ὀδηγοῦν στὴν πίστη.

Μέσα στον ὀρθόδοξο ναὸ ἡ διαμόρφωση καὶ ἡ διάπλαση τοῦ χώρου, μαζί με τὸν ζωγραφικὸ ἢ ψηφιδωτὸ διάκοσμο, μᾶς ἀποκαλύπτουν ἕναν κόσμο ποὺ δὲν τὸν φανταζόμαστε ἀπ' ἔξω. Ἕνας βασικὸς λόγος αὐτοῦ τοῦ πράγματος εἶναι ὅτι ἡ ἔκφραση τῆς ψυχικῆς διάθεσης τοῦ πιστοῦ εἶναι νὰ ζήσει περισσότερο μετὰ τὸν ἐσωτερικὸ τοῦ κόσμου τὰ τελούμενα ἐντὸς τοῦ ναοῦ παρὰ μετὰ τὸν ἐξωτερικὸ, ἐνῶ μετὰ τὴν ἐξωτερικὴ λιτότητα θέλει νὰ ὑπερτονίσει τὴ σημασία τοῦ περιεχομένου.

Ὁ Στρυγκόβσκι τονίζει χαρακτηριστικὰ ὅτι «ὁ χριστιανικὸς ναὸς ἔκαμε τὸν ἐσωτερικὸ τοῦ χώρου φορέα τῆς ἰδέας, ὥστε αὐτὸς κυρίως νὰ καθορίζει τὴ μορφή ποὺ θὰ πάρει τὸ ἐξωτερικὸ περίβλημα τοῦ ναοῦ. Ἄν δηλαδὴ ὁ ἀρχιτέκτονας τῆς κλασικῆς ἐποχῆς δούλευε τὸ ἔργο του, ὅπως ὁ γλύπτης τὸ μάρμαρο, σκαλίζοντάς το ἀπὸ ἔξω πρὸς τὰ μέσα, ὁ βυζαντινὸς ἀρχιτέκτονας τὸ δούλευε ὅπως ὁ ἀγγειοπλάστης τὸν πηλὸ, ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω. Ὁ πρῶτος ἔδινε στὴ μορφή ἕνα περιεχόμενο, ὁ δεῦτερος στὸ περιεχόμενο μία μορφή»¹³.

Θεωροῦμε ὁμως ἐξαιρέτως ἀναγκαῖο νὰ ἔλθουμε στὰ καθ' ἡμᾶς, στὸ σήμερον.

Στὶς ὀρθόδοξες κοινότητες τοῦ ἐξωτερικοῦ τὰ πράγματα εἶναι δύσκολα, γιατί δὲν ὑπάρχουν οἱ θεολογικὲς προϋποθέσεις τῶν ἀρχιτεκτόνων ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ τοὺς βοηθήσουν νὰ δημιουργήσουν κάτι νέο, τὸ ὁποῖο ὁμως νὰ μπορεῖ νὰ ὑπηρετεῖ τὴ λατρεία καὶ νὰ μὴ δημιουργεῖ προβλήματα. Κυρίως γίνεται μία μίξη στοιχείων ποὺ προσπαθοῦν νὰ συναγωνιστοῦν τοὺς ρωμαιοκαθολικοὺς ἢ προτεσταντικοὺς ναοὺς, τόσο ἐξωτερικὰ ὅσο καὶ ἐσωτερικὰ.

13. Π. Μιχελῆ, ὁ.π., σ. 54.

Όταν ακόμη, για παράδειγμα, χτίσουν μία τρουλαία βασιλική, ή έσωτερική διακόσμηση θυμίζει άλλο πράγμα, ακόμη και ή διάταξη τών καθισμάτων κατά τò πρότυπο τών ρωμαιοκαθολικών ναών, όπου θά πρέπει οί πιστοί καθήμενοι νά παρακολουθοῦν τὰ τελούμενα, στερεῖ ἀπό τò ναό ἀλλά και ἀπό τούς πιστούς τò πνεῦμα τῆς ἀσκητικῆς διάστασης τῆς λατρείας¹⁴.

Στὸν ὀρθόδοξο ναό δὲν ὑπῆρχαν ποτὲ καθίσματα, ἀλλὰ στασίδια, γιὰ νά ὑποστηρίζονται οί ἀδύναμοι στὸν κόπο. Πολλές φορές δὲ οί ἐγγάρακτες ἐπιγραφές, ποὺ ὑπάρχουν στὸ ἐξωτερικὸ τοῦ ναοῦ και λένε «δεῦτε πρὸς με πάντες οί κοπιῶντες ... κἀγὼ ἀναπαύσω ὑμᾶς ...» (βλ. *Ματθ. ια΄* 28), δίνουν τὴν κακὴ ἐντύπωση ὅτι ὁ ναὸς εἶναι χῶρος σωματικῆς ἀναπαύσεως και ὄχι ἀσκήσεως.

Στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο, όπου θά περιμένε κανεὶς τὰ πράγματα νά εἶναι καλύτερα, δυστυχῶς δὲν εἶναι. Οί λίγες ἐκκλησίες-μνημεῖα ποὺ ἔγιναν, ἂν ἔγιναν, ὑπογραμμίζουν τὸν κανόνα ποὺ θέλει τὴν ἐπανάληψη και τὴν ἀντιγραφή νά βασιλεύουν. Ἡ τάση γιὰ τὸ ἔσω ἀνταγωνίζεται τὴν τάση ποὺ κινεῖται πρὸς τὰ ἔξω. Φτιάχνουμε τούς ναοὺς και ξοδεύουμε τεράστια ποσὰ γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ «καλλιτεχνικὴ» διακόσμηση μὲ πέτρα, τοῦβλα ἀπὸ μάρμαρο, ποὺ προσπαθοῦν νά μιμηθοῦν ἄγνωστο τί, ἢ γίνονται ἐξωτερικὰ ἐπιχρίσματα μὲ μαρμαρόσκονη και δημιουργοῦμε ἀπομίμηση κυβολίθων, συναγωνιζόμενοι τὴν αἰσθητικὴ τῶν ἐργολάβων τῶν γύρω ἀπὸ τὸ ναὸ πολυκατοικιῶν¹⁵.

14. Βλ. Ἰω. Μ. Φουντούλη, «Τὸ πνεῦμα τῆς θείας λατρείας», *Λειτουργικὰ Θέματα*, τ. Α΄, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 53. Γ. Φίλια, *Τὸ ἀσκητικὸ στοιχεῖο στὴν ὀρθόδοξη λατρεία, Σύναξη*, τεῦχ. 53 (1995), σ. 57-64.

15. Ἡ ἀπώλεια τῆς αἰσθητικῆς ὁδηγεῖ στὴν ἀπώλεια τοῦ μέ-

Ἄλλὰ καὶ ὅταν ἀκόμη θέτουμε κάποιες ἀρχές, κάπου στὴν πορεία χάνεται τὸ μέτρο. Δηλαδή δημιουργοῦμε ναοὺς τεράστιους, γιατί πιστεύουμε πὼς κάποτε θὰ πρέπει νὰ χωρέσει μέσα ὅλος ὁ πληθυσμὸς τῆς πόλης μας.

Παρατηροῦμε σὲ μικρὰ χωριὰ καὶ μικρὲς πόλεις νὰ γίνονται πράγματα ποὺ εἶναι ἀχρείαστα καὶ δὲν ἔχουν καμιά λογικὴ νὰ γίνονται σήμερα. Π.χ. νὰ χτίζονται κιβώρια ἐπὶ τῆς Ἁγίας Τραπέζης, νὰ οἰκοδομεῖται σύνθρονο ποὺ δὲν πρόκειται νὰ χρησιμοποιηθεῖ ποτέ, ἢ νὰ γίνεται ἀκριβὸς μαρμαρόγλυπτος ἄμβωνας, ἐνῶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ ἀνεβεῖ ποτέ διάκονος ἢ ἀναγνώστης ἐπάνω. Τὰ δὲ τέμπλα συναγωνίζονται στὸ ὕψος τὰ ἀγιορεϊτικά ξυλόγλυπτα τοῦ 18ου αἰώνα.

Ὁ χώρος τοῦ ναοῦ, πέρα ἀπὸ τὰ στασίδια ποὺ ὑπάρχουν περιμετρικά, γεμίζει μὲ καθίσματα, τὰ ὁποῖα στεροῦν καὶ τὸν πιὸ εὐλαβῆ πιστὸ ἀπὸ τὴν δίωρη ἄσκησή του μέσα στὴ θεία λατρεία.

Στὶς μεγάλες πόλεις, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες μικρότερες, ἄρχισαν νὰ κτίζονται «ναοὶ – πολυκατοικίες», δυόροφες, τριόροφες, γιὰ τὴν κάλυψη κάθε ἐκκλησιαστικῆς δραστηριότητας. Ἔτσι ἔχουμε ναοὺς ποὺ λόγῳ ὕψους καὶ θέσης ἔχουν μπαλκόνια, ὅπου ἄνετα ὁ πιστὸς μπορεῖ νὰ «ἀπολαμβάνει» τὸ λιόγευμα στὸν Θερμαϊκὸ ἢ στὸν Σαρωνικὸ. Ἔχουμε ναοὺς ποὺ λόγῳ ὕψους καὶ μεγέθους χρησιμοποιοῦν ἀνελκυστήρες, ὥστε ὁ ἱερεὺς νὰ μπορεῖ νὰ ἀνεβαίνει στὸν γυναικωνίτη γιὰ νὰ κοινωνεῖ τοὺς πιστοὺς, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ «μετὰ φόβου Θεοῦ, πίστεως καὶ ἀγάπης προσ-

τροῦ καὶ ἡ ἀπώλεια αὐτῆ ὁδηγεῖ στὴν νεκρὴ ἀπομίμηση, στὴν ἐμπορευματοποίηση τῆς τέχνης, στὴν ἐκμετάλλευση τῶν κτητῶρων ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ νομίζουν πὼς δημιουργοῦν παράδοση.

έλθετε» να χρειάζεται προφανώς λεκτική τροποποίηση. Για να μην αναφερθούμε στις περιπτώσεις εκείνες, κυρίως των μυστηρίων του γάμου ή της βαπτίσεως, όπου ο ιερούργος του μυστηρίου καλεί τους πιστούς «να καθίσουν για να αρχίσει το μυστήριο», προσπαθώντας έτσι να επιβάλει μία ιδιότυπη λειτουργική ευταξία. Έχουμε άλλοτε ναούς όπου, αντί να οικοδομήσουν ένα ξεχωριστό βαπτιστήριο, όπως θα το ήθελε η παράδοση, βλέπει κανείς στο βόρειο κλίτος μία τεράστια μαρμαρίνη κολυμβήθρα, που όχι μόνο δημιουργεί πρόβλημα στη λιτανευτική πορεία της Μικρᾶς και της Μεγάλης εισόδου, αλλά και δείχνει άγνοια της ιστορίας της λατρείας μας.

Τὰ νέα υλικά κατασκευής, ή χρήση μπετόν, ή δυσκολία να υποτάξουμε τον χώρο δημιουργούν ανυπέρβλητα ένιστε προβλήματα στο έργο της άγιογράφησης του ναού. Τεράστιοι τροῦλοι 250 τ.μ. καλοῦνται να άγιογραφηθῶν, τὰ σφαιρικά τρίγωνα από 4 γίνονται 8, γιατί ο ξυλότυπος δὲν μπορεί να γίνει. Έτσι, αντί να έχουμε ιστορημένους τους τέσσερις Εὐαγγελιστές, φάχνει ο άγιογράφος θέματα για να γεμίσει τον χώρο.

Δημιουργοῦνται ἐξέχοντα γείσα με ὀδοντωτὸ διάκοσμο, που ἐπίσης εἶναι πρόβλημα στην άγιογράφηση του ναού. Φαίνεται μερικὲς φορές πὼς ο ναοδόμος δὲν λαμβάνει ὑπ' ὄψη του ή άγνοεἶ παντελῶς τὸ έργο του άγιογράφου που θα κληθεἶ να δώσει περιεχόμενο στο έργο του. Τὸν άγνοεἶ ακόμη και στὰ ὄχι λεία και καλὰ ἐπιχρίσματα, με ἀποτέλεσμα ὁ ναὸς να θέλει ἀρκετὴ ἐπεξεργασία πρὶν άγιογραφηθεἶ. Ἡ δὲ χρήση του φυσικοῦ φωτὸς και του ἤχου εἶναι ἕνα ακόμη πρόβλημα, που στο τέλος καλεἶται να τὸ λύσει ὁ ἠλεκτρολόγος ή ὁ ἠχοτεχνικός.

Στὴν Εὐρώπη και στὴν Ἀμερικὴ γνωρίζουμε πὼς, από

μία αρχιτεκτονική που υπηρέτουσε τη λατρεία, περάσαμε πλέον στη λατρεία της αρχιτεκτονικής, όπου ο έπισκέπτης μιὰς πόλης συγχέει τὸ ναὸ μὲ τὴν ὄπερα. Οἱ ὅποιες ὀρθόδοξες ἐκκλησίες χτίστηκαν στὴν Ἀμερική, Καναδά, Αὐστραλία, Εὐρώπη θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς καλὲς ἀρχιτεκτονικὲς προσπάθειες, οἱ ὁποῖες ὅμως δημιουργοῦν ἕναν ιδιότυπο «μονοθελτισμό», ὅπου τὸ ἰδιοθέλητο αἰσθητήριο τοῦ ἀρχιτέκτονα ἀπορροφᾷ τὴ θέληση, τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὶς ἀνάγκες τῆς λατρευτικῆς κοινότητας¹⁶.

Ὅταν δὲν ὑπάρχει γνήσια λειτουργικὴ ζωὴ καὶ δὲν βιώνεται σωστὰ ἡ παράδοσή μας, εἶναι ἐπόμενο νὰ μὴν ὑπάρχει καὶ ἀληθινὴ τέχνη¹⁷. Ἡ κάθε τέχνη ἔχει τὸ ἦθος τῆς, τὸ ὁποῖο συναρτώμενο μὲ τὸ ἦθος τῆς λατρείας ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ προσλάβει τὴν παράδοση καὶ ὅλες τὶς ἄλλες πολιτιστικὲς «προσχώσεις», ὥστε, μὲ μετριοπάθεια καὶ σεμνότητα, νὰ ἀναδείξει ὄχι τὸν τελετουργὸ ἢ τὸν ἀρχιτέκτονα, ἀλλὰ τὰ τελούμενα καὶ τὸν συμβολισμό τους¹⁸. Ἄν τὸ ἦθος τῆς τέχνης καὶ τῆς λατρείας ὑποταχθεῖ στὴν ἀτομικὴ αἰσθητικὴ καὶ στὴν ἐπίδειξη, τότε τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὀπισθοδρόμηση καὶ καλλιτεχνικὴ ἔκπτωση.

Ἡ παράδοσή μας εἶναι παράδοση ὑψηλῆς αἰσθητικῆς καὶ ἑλληνοπρεποῦς λιτότητας, κάλλους καὶ κλασικῆς συνέχειας, ὅπως ἔλεγε ὁ ἀείμνηστος δάσκαλός μας Ἰωάννης

16. Κ. Καλοκύρη, *Ἡ ναοδομία καὶ ἡ σύγχρονη τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 50.

17. Α. Κεσελόπουλου, *Ἡ λειτουργικὴ παράδοση στὸν Ἀλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, ἐκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 170.

18. Ἰω. Φουντούλη, *Θεῖα λατρεία καὶ τέχνη. Ὁρθοδοξία*, περ. Β', ἔτος Γ', τεύχ. Β' (1996), σ. 228.

Φουντούλης¹⁹. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα πρέπει νὰ εἶναι ὁ δάσκαλός μας στὴν ἱερή, καλλιτεχνική καὶ ἀρχιτεκτονική μας αἰσθητική ἀπὸ σήμερα καὶ στὸ ἐξῆς.

19. Ὁ.π.

B'

Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

Μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ διάκοσμο, ὁ ναὸς γίνεται ὁ ἴδιος μιὰ λειτουργία, ποὺ φανερώνει τὸν Χριστὸ στὴ λειτουργικῆ-μυστηριακῆ του παρουσία. Μὲ τὴ βοήθεια καὶ τὴ μαρτυρία τῆς τέχνης, μέσα ἀπὸ τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα, χαράσσεται ὁ δρόμος πρὸς τὰ ἔσχατα, πρὸς τὴ βασιλεία τοῦ Θεοῦ. Εἶναι ὁ ἴδιος δρόμος ποὺ ἀνοίγει ἐνώπιόν μας τὸ μυστήριο, αὐτὸς ποὺ βάδισαν οἱ Πατέρες καὶ τὸν ὑπέδειξαν μὲ τὰ κείμενά τους. Οἱ εἰκόνες ἔρχονται ὡς ὁδοδείκτες αὐτῆς τῆς πορείας, γιὰ νὰ συνεργήσουν στὴν ἰχνηλασία αὐτοῦ τοῦ σταυροαναστάσιμου δρόμου¹. Μὲ τὴ λειτουργικῆ τέχνη τῆς εἰκονογραφίας συντελεῖται ἡ ὑπέρβαση τοῦ ἱστορικοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ προσδοκωμένου μέλλοντος, ἡ σύναξη τῆς Ἐκκλησίας, στρατευομένης καὶ θριαμβεύουσας, γύρω ἀπὸ τὸν θρόνο τοῦ Ἀρνίου.

Τὸ ὑπὸ ἐξέταση θέμα εἶναι ἡ θεία Λειτουργία· ἡ δική μας προσπάθεια κατατείνει στὸ νὰ προσεγγίσουμε τὴ θεία Λειτουργία μέσα ἀπὸ τὴ λειτουργικῆ τέχνη καὶ νὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν αἰσθητικῆ καὶ τὴν εἰκαστικῆ θεώρησή της. Ἡ εἰκονιστικῆ ἀπόδοση τῆς θείας Λειτουργίας, τὴν ὁποία συναντᾶμε σὲ τοιχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες, στὴ δια-

1. Γρ. Τσομπάνη, *Ἡ Μεγάλη Εἴσοδος στὴν εἰκονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 107.

κοσμητική ζωγραφική τῶν χειρογράφων καὶ ἄλλοῦ, γίνεται ὄχι μόνο ὑπόμνημα² καὶ ἐρμηνεία τῶν ἱστορημένων γεγονότων, ἀλλὰ καὶ τυπικᾶρης καὶ μέθοδος διδασκαλίας τῆς λειτουργικῆς πράξης, σὲ καιροὺς ποὺ ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀτομικὴ δοκῆσισοφία ἀποτελοῦν τὸ μοναδικὸ ἐφόδιο τῶν ὁποίων ἀνανεωτικῶν ἢ ἐκσυγχρονιστικῶν κινήσεων στὸν χῶρο τῆς λειτουργικῆς τάξης.

Οἱ ζωγράφοι τῆς ὀρθόδοξης παράδοσης ἱστοροῦν μιὰ πράξη ποὺ βιώνουν οἱ ἴδιοι ὡς μέλη Χριστοῦ· εἶναι ἡ πράξη τῆς προσφορᾶς τοῦ κόσμου καὶ τῆς ζωῆς στὴν τράπεζα τῆς εὐχαριστίας. Δὲν φλυαροῦν εἰκαστικά, ἀλλὰ ζωγραφίζουν «ὃ ἀκηράσιν καὶ ἐθεάσαντο καὶ αἱ χεῖρες αὐτῶν ἐψηλάφησαν» (Α΄ Ἰω. α΄ 1). Ἔχουν τὴ βεβαιότητα ὅτι «ἂ ὁ λόγος τῆς ἱστορίας διὰ τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικῆ σιωπῶσα διὰ μιμῆσεως δείκνυσι»³.

Ἀναπαριστοῦν τὴ θεία Λειτουργία καὶ διασώζουν ὄχι μόνο τὴ θεολογία καὶ τὸν συμβολισμό τῶν τελουμένων, ἀλλὰ, τὸ κυριότερο, διασώζουν τὴν ἱστορία τῆς λειτουργικῆς πράξης, τὸ τυπικό, ἀλλὰ καὶ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὸ ἦθος τῆς λατρείας. Τὸ τί καὶ τὸ πῶς τῆς λειτουργικῆς πράξης. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνει κανεὶς ὅτι εἰδικὰ ἡ ὀρθόδοξη λειτουργικὴ τελετουργία ἔχει ἀποτυπώσει στὸ τυπικὸ της στοιχεῖα καὶ ἐπιδράσεις πολιτιστικές, ποὺ σήμερα χρειαζόμαστε ἐξειδικευμένες λειτουργικὲς σπουδὲς γιὰ νὰ τὶς διακρίνουμε καὶ νὰ τὶς μελετήσουμε. Στοιχεῖα θεατρικῆς δομῆς καὶ ἔκφρασης ἀπὸ τὴν ἀρχαία τραγωδία, ἀλλὰ καὶ στοιχεῖα μεγάλοπρεπῆς συμβολικῆς ἀπὸ τὸ τυπικὸ τῆς βυ-

2. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, *Λόγος Α΄*, PG 94, 1248C: «ὑπόμνημα γὰρ ἔστιν ἡ εἰκὼν ...».

3. Μ. Βασιλείου, *Ὁμιλία ΙΗ΄*, PG 31, 507.

ζαντινῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς καὶ τὸν βίο τῶν Βυζαντινῶν.

Ἡ διατήρηση ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων ἢ τῶν πολιτιστικῶν «προσχώσεων» προϋποθέτει ἓνα ἦθος κυρίως μετριοπάθειας καὶ σεμνότητος προκειμένου νὰ ἀναδειχθεῖ ὄχι ὁ τελετουργός, ἀλλὰ τὰ τελούμενα καὶ ὁ συμβολισμός τους⁴. Ἄν συμβεῖ τὸ ἀντίθετο, δηλαδὴ τὸ ἦθος τῆς τέχνης ὑποχωρήσει καὶ ὑποταχθεῖ στὴν ἀτομικὴ ἐπίδειξη καὶ στὸ ἀτομικὸ γοῦστο, τότε τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἓνα ἀπευκταῖο «κίτς» (ὀπισθοδρόμηση-καλλιτεχνικὴ ἔκπτωση).

Ὅταν σὲ κάθε περιοχὴ τῆς ζωῆς γίνεται ἀγώνας γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴν κακογουστιά, τότε γιὰ τὸν ἐκκλησιαστικὸ χῶρο εἶναι ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη ἢ ἐπανεύρεση τοῦ κάλλους καὶ τοῦ ἥθους τῆς τέχνης, δηλαδὴ πραγμάτων ποὺ μποροῦν νὰ ἐλευθερώσουν τὴ ζωὴ μας ἀπὸ τὴ φθορὰ καὶ τὸν χρόν⁵. Ἡ ἀπουσία ἐκκλησιαστικῆς τέχνης εἶναι ἀπουσία δυναμικῆς μαρτυρίας γιὰ τὴν ἀλήθεια τῆς Ἐκκλησίας.

Ὅμως τί ἐννοοῦμε σήμερα ὡς ἐκκλησιαστικὴ τέχνη; Μήπως ὅλη αὐτὴ τὴν ἐπιδρομὴ τῆς καλλιτεχνικῆς εὐτέλειας ποὺ μετατρέπει τὰ καντήλια μας σὲ ἠλεκτρικά, τοὺς πολυελαίους σὲ ἀπίστευτης ἀσχήμιας ἀντικείμενα, τὶς καμπάνες μας σὲ ἠλεκτρονικὲς, τὸν φωτισμὸ τῶν κεριῶν σὲ σωλῆνες-λαμπτήρες-νέον, τὰ σκεύη μας σὲ ἀπερίγραπτης κακοτεχνίας στολίδια, τὰ ἄμφια νὰ συναγωνίζονται στὴν πολυχρωμία καὶ στὴν ποιότητα ἐπίδειξη μὸδας γαλλικῶν οἴκων ὑψηλῆς ραπτικῆς, ἐγκόλπια, σταυροὺς καὶ μίτρες μὲ διακόσμηση ἀπελπιστικῆς ἀσχήμιας καὶ πετραδάκια

4. Χρ. Γιανναρᾶ, «Δυσείμων μορφή», στὸ *Κάτι τὸ ὠραῖον· μιὰ περιήγηση στὴν ἑλληνικὴ κακογουστιά*, ἔκδ. «Οἱ φίλοι τοῦ περιοδικοῦ Ἀντί», Ἀθήνα 1984, σ. 101.

5. Ὁ.π.

«φο-μιζού» που λαμπυρίζουν κάτω από τα κρυφά προβολάκια, την ήχητική κακοτεχνία να ταλαιπωρεί τον λαό του Θεού που συνάχθηκε σε ένα χώρο, όπου για αιώνες επικρατούσε το κάλλος, αλλά και το μέλος ήταν συνδεδεμένο με το ήθος και την κατάνυξη· αυτό άραγε είναι η τέχνη της Εκκλησίας μας; Μια τέχνη, που μπορούσε να διδάξει και μόνο με τη σιωπή της, σήμερα συμπνίγεται από άπιστευτης βαρβαρότητας «καλλιτεχνική» ευτέλεια.

Το σίγουρο είναι πως, όταν δεν βιώνεται σωστά η παράδοση και δεν υπάρχει γνήσια λειτουργική ζωή, είναι έπομενο να μην υπάρχει και αληθινή τέχνη· ή έλλειψη ζωής μαρτυρεί εκκλησιολογική κρίση⁶.

Άς μὴ λησμονοῦμε ὅτι ἡ λατρεία μας ἔχει τὸ δικό της ἦθος καὶ τὴ δική της λογική, πού ἴσως νὰ μὴν συμπίπτει μὲ τὸ δικό μας ἦθος καὶ τὴ λογική μας. Ἡ ὁποιαδήποτε επέμβαση σὲ αὐτὸ τὸ ἦθος καὶ τὴ λογική τῆς λειτουργικῆς πράξης καὶ τάξης ὄχι μόνο ἐξοβελίζει τὴ λογική τῆς λατρείας καὶ τὸ ἦθος της, ἀλλὰ εἰσάγει καὶ μιὰ ἀληθινὰ ξένη λογική⁷, μιὰ λογική ἀνθρώπινη -πολὺ ἀνθρώπινη- καὶ ἐφήμερη.

Αὐτὴ ἡ ἀπώλεια καὶ ἡ πνευματικὴ ἔκπτωση ἔχει τὸν ἀντίκτυπό της καὶ στὸν ἐκκλησιαστικὸ λόγο, ὅπου ἡ ἠθικο-λογικὴ τυποποίηση καὶ ἡ καταφυγὴ σὲ συναισθηματικὲς ὠραιολογίες εἶναι ὁ κανόνας.

Τί πρέπει λοιπὸν νὰ γίνεῖ;

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς μᾶς δείχνει τὸν δρό-

6. Α. Κεσελόπουλου, *Ἡ λειτουργικὴ παράδοση στὸν Ἀλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, ἐκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 170.

7. Ἀλεξάνδρου Σμέμαν, *Ἐκκλησία Προσευχομένη*, ἐκδ. «Ἀκρίτας», Ἀθήνα 1991, σ. 43.

μο τῆς σωστῆς πορείας: «εἰκόνες ἦσαν πρὸς ὑπόμνησιν κείμεναι»⁸. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἐκκλησίας δείχνει ὅτι καὶ τὰ κείμενα τῶν Πατέρων καὶ ἡ ἱστορία· καὶ μάλιστα, κατὰ τὸν ἅγιο Γρηγόριο Νύσσης, «ζωγραφία σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖ πλείονα καὶ ὠφελιμώτερα»⁹. Ἔτσι ὁ εἰκονογραφικὸς διάκοσμος τῶν ναῶν, ποὺ μᾶς ἄφησαν ὡς ἀνεκτίμητη κληρονομιά οἱ Πατέρες μας, γίνεται σήμερα τὸ μέσον μαζικῆς ἐνημέρωσης καὶ ἐπικοινωνίας, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε ἕναν ἀδόκιμο σημερινὸ ὄρο. Κυρίως ὅμως γίνονται μέσον ἐπικοινωνίας, γιὰτι γιὰ μᾶς ἡ εἰκόνα εἶναι τὸ ἀγαπώμενον καὶ τὸ προσκυνούμενον· «τὰς εἰκόνας ... χρὴ ... προσκυνεῖν καὶ καταφιλεῖν καὶ ὀφθαλμοῖς καὶ χεῖλεσι καὶ καρδίᾳ»¹⁰. Στὴ συνέχεια ἡ εἰκόνα λειτουργεῖ ὡς διδασχὴ καὶ μαρτυρία, ὡς ὑπόμνημα καὶ «σιωπῶσα μίμησις», ἡ ὁποία μᾶς βοηθεῖ νὰ πορευόμεθα ἀκλινῶς τὸν δρόμο τῆς πίστεως.

Ὁ λειτουργικὸς εἰκονογραφικὸς κύκλος, ὁ ὁποῖος διαμορφώθηκε μέσα στὴν παράδοσή μας καὶ κοσμεῖ τοὺς ναοὺς μας, ἔχει καὶ ἀφηγηματικὸ καὶ διδασχτικὸ χαρακτήρα¹¹, καὶ ἡ εἰκόνα αὐτὴ εἶναι τόσο ἱερὴ ὅσο καὶ ἡ θεία Λειτουργία ποὺ παριστᾶ τὸ πάθος. Βεβαίως ἀπὸ ὅλα τὰ θέματα τοῦ λειτουργικοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου ποὺ ἔχουν ἄμεση ἢ ἔμμεση εὐχαριστιακὴ ἀναφορά, δηλαδὴ οἱ παραστάσεις τοῦ ἁμνοῦ, τοῦ φαριοῦ (ΙΧΘΥΣ), τῶν τριῶν παιδῶν ἐν τῇ κα-

8. Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας, Λόγος Α', PG 94, 1248.

9. Ἐγκώμιον εἰς τὸν μάρτυρα Θεόδωρον, PG 46, 737.

10. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας, Λόγος Γ', PG 94, 1332B.

11. Π. Μιχαηλῆ, *Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1972, σ. 138.

μίνω, τῆς θυσίας τοῦ Ἀβραάμ, τῆς φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, αὐτὸ τὸ ὅποιο κυρίως ἐνδιαφέρει ἐμᾶς εἶναι ἡ εἰκονιστικὴ ἀπόδοση τῆς θείας Λειτουργίας, ἡ ὁποία ἱστορεῖται σὲ τρεῖς κυρίως παραστάσεις, τὴν κοινωνία τῶν ἀποστόλων, τὴν λειτουργία τῶν ἱεραρχῶν καὶ τὴν Μεγάλῃ Εἵσοδο.

Στὴν παράσταση τῆς κοινωνίας τῶν ἀποστόλων ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὴν ἁγία Τράπεζα, ἡ ὁποία καλύπτεται μὲ κιβώριο, δορυφορούμενος ἀπὸ δύο ἢ τέσσερις ἀγγέλους, οἱ ὅποιοι φέρουν ριπίδια καὶ μάκτρα. Ὁ Χριστὸς μὲ μιὰ κίνηση γεμάτη πατρικὴ τρυφερότητα προσφέρεται στοὺς μαθητές του, οἱ ὅποιοι μὲ τὴ σειρά τους προσέρχονται ἔμβοβοι καὶ σεβίζοντες στὴν ἁγία Τράπεζα «πίστει καὶ πόθῳ, ἵνα μέτοχοι ζωῆς αἰωνίου γένωνται» (χερουβικὸς ὕμνος Προηγιασμένης). Οἱ ἔξι ἀπόστολοι ἱστοροῦνται δεξιὰ καὶ οἱ ἔξι ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ. Μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις, τὴν ὁποία ξεχωρίζουμε ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες γιὰ τὴν ἱστορικότητά της, τὴν ἀφηγηματικὴ της δύναμη καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ της ἀξία, εἶναι αὐτὴ τῆς Στουντένιτσα τῆς Σερβίας¹² (εἰκ. 1). Θὰ μπορούσαμε νὰ ἀντλήσουμε πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παράσταση αὐτὴ, πὺ ἀφοροῦν στὴν ἱστορία, στὴν τάξη τῆς λατρείας, στὴν παράδοση τῆς μετάληψης καὶ τῆς μετάδοσης τοῦ σώματος καὶ τοῦ αἵματος τοῦ Χριστοῦ, στὴν τέχνη τῶν ἀμφίων, τῶν σκευῶν, τῶν καλυμμάτων τῆς ἁγίας Τραπεζῆς καὶ τοῦ κιβωρίου. Ὅμως αὐτὸ θὰ γίνῃ ἐκτενέστερα παρακάτω· πρὸς

12. Βλ. *Studeniča, Jugoslovenska revija*, Beograd 1991. Στὸν ἴδιο ἀκριβῶς τύπο ἀπαντᾶται ἡ παράσταση καὶ στὸ Staro Nagoričino, βλ. P. Miljković-Peppek, *L'Œuvre des Peintres, Michel et Eutyech*, Skopie 1967, εἰκ. CXVI.

τὸ παρὸν κρατοῦμε μόνο δύο στοιχεῖα, ποὺ ἀφοροῦν στὸν τρόπο τῆς μετάληψης· δηλαδή τὸ δέος¹³ ποὺ κατέχει τοὺς ἀποστόλους καθὼς προσέρχονται στὸ ἅγιο ποτήριο, τὴ στάση τῆς μεταλήψεως (εἰκ. 2), τὴν αἴτηση συγγνώμης (εἰκ. 3) πρὸ τῆς θείας κοινωνίας, χαρακτηριστικὸ τοῦ ἥθους τῆς λατρείας, καὶ τὴ στάση τῶν ἀγγέλων-διακόνων, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ ἕνας παραστέκει μὲ ριπίδιο καὶ ὁ ἄλλος μὲ τὸ μάκτρο βοηθᾷ γιὰ τὴν εὐτακτὴ μετάδοση τῶν τιμίων δώρων (εἰκ. 4), ἔργο ἄλλωστε τὸ ὁποῖο ἀνήκει σὲ αὐτόν¹⁴.

Ἡ δευτέρα παράσταση ποὺ ἐλκύει τὸ ἐνδιαφέρον μας εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀπαντᾶται στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ βήματος καὶ ἱστορεῖ τὴ θεία Λειτουργία, τὴν ὁποία τελοῦν οἱ ἅγιοι ἱεράρχες, συνήθως οἱ συγγραφεῖς Λειτουργιῶν, ἀλλὰ καὶ ἄλλοι Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας. Οἱ ἅγιοι κυκλώνουν τὸ θυσιαστήριο, κατὰ τὸ ψαλμικὸ «καὶ κυκλώσω τὸ θυσιαστήριόν σου, Κύριε, τοῦ ἀκοῦσαί με φωνῆς αἰνέσεώς σου καὶ διηγῆσασθαι πάντα τὰ θαυμάσιά σου» (Ψαλμ. κε' 6-7). Τὶς περισσότερες φορὲς στὸ κέντρο τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται ὁ μελισμὸς, δηλαδή ὁ Χριστὸς μέσα στὸ ἅγιο δι-

13. Τὸ ἴδιο δέος παρατηροῦμε καὶ στὴν παράσταση τοῦ κεντητοῦ ἐπιταφίου τῆς Θεσσαλονίκης (14 αἰ.), βλ. Μαρίας Θεοχάρη, *Ἐκκλησιαστικὰ χρυσοκέντητα*, ἐκδ. «Ἀποστολικῆς Διακονίας», Ἀθήνα 1986, σ. 1.

14. Περὶ τοῦ θέματος τῆς διακονίας στὴ θεία μετάληψη βλ. Ἰω. Φουντούλη, *Λειτουργικὴ Α΄. Εἰσαγωγὴ στὴ θεία λατρεία*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 247. Ἡ μοναδικὴ ἴσως παράσταση ποὺ ἔχουμε νὰ μεταδίδουν τὸ σῶμα καὶ τὸ αἷμα οἱ διάκονοι εἶναι στὴν «Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων» τῆς Ravaniča. Βλ. στὸ *Les Fresques de Ravaniča*, Βελιγράδι 1990, σ. 18. Ἐπίσης βλ. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Ἀθήνα 1982, σ. 149.

σκάριο, άλλοτε σὲ μικρὴ ἡλικία καὶ άλλοτε ὡς ἐνήλικος «μελιζόμενος» μέσα στὸ δισκάριο¹⁵, κατὰ τὴν γνωστὴ παράσταση στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Φωτεινῆς στὴν Κρήτη (εἰκ. 5, 6, 7, 8).

Οἱ εἰκονιζόμενοι συγκλίνουν πρὸς τὸ κέντρο τῆς κόγχης, μὲ ἔκδηλη ἱερατικὴ ἐπισημότητα, κρατοῦν τὶς λειτουργικὲς τοὺς δέλτους, ὅπου ἀναγράφονται φράσεις τῆς θείας Λειτουργίας. Παραστάσεις ἐξπρεσσιβιστικές, δηλαδὴ μὲ ἀνατομικῶς παραμορφωμένα σώματα, κυρίως σὲ θέματα πρὸ τοῦ 13ου αἰῶνος, σημάδι πὼς δέχτηκαν τὴν «καλὴν ἀλλοίωσιν», ἐκφράζοντας ἔτσι τὴν ἐξαυλωτικὴ τους διάθεση καὶ τὴν πνευματικὴ τους ὑπόσταση, ἀπόρροια ἐνὸς ἐσώτερου δυναμισμοῦ ποὺ τὶς κατέχει¹⁶. Ἐπὶ πλέον ὁ δυναμισμὸς ποὺ συνέχει αὐτὲς τὶς παραστάσεις, ὅπου τὸ ὄλο κυριαρχεῖ στὰ μέλη, δὲν διαφοροποιεῖ μεταξὺ τοὺς τὰ πρόσωπα. Ἐδῶ μὲ τὴν ταυτόσημη κίνηση καὶ τὸν αὐτὸ ρυθμὸ ἐκφράζεται μὲ τὸν καλύτερο τρόπο τὸ «ἐν ἐνὶ στόματι καὶ μιᾷ καρδίᾳ» (εἰκ. 9). Παρατηρώντας μιὰ παράσταση ἱεραρχῶν διακριβώνουμε τὴν εὐταξία τῆς λατρείας· βλέπουμε ὅτι ἓνα ρυθμικὸ κύμα κατέχει μὲ τὸ βηματισμὸ του

15. Βλ. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ὁ Μελισμὸς. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες μπροστὰ στὴν ἀγ. Τράπεζα μὲ τὰ τίμια δῶρα ἢ τὸν Εὐχαριστιακὸ Χριστὸ* (διδ. διατριβή), Ἀθήνα 1991. Πρβλ. Μ. Σ. Θεοχάρη, *Ἐκκλησιαστικὰ ἄμφια τῆς Μ. Τατάρνης, Θεολογία*, 27 (1956) 72. Ν. Μουτσόπουλου, *Καστοριά-Παναγία ἢ Μαυριώτισσα*, Ἀθήνα 1986, σ. 53, εἰκ. 49. Ἀ. Ὁρλάνδου, *Ἀρχεῖο Βυζαντινῶν μνημείων, Δ'* (1946) 72, εἰκ. 51. Κ. Καλοκύρη, *Μελετήματα Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 331, εἰκ. 142. Βλ. καὶ L. Hadermann-Misguich, *Kurbinoso*, Βρυξέλλες 1975, εἰκ. 21.

16. Πράγμα ποὺ δὲν μπόρεσαν νὰ κατανοήσουν ὅσοι κατηγοροῦσαν τὴν βυζαντινὴ τέχνη γιὰ ἀκαμψία. Βλ. καὶ Π. Μιχελῆ, *Αἰσθητικὴ θεώρηση ...*, ὁ.π., σ. 154 κ.έξ.

καὶ συνέχει μὲ τὸν παλμό του τὶς παραστάσεις, καὶ ἔτσι, παρὰ τὴν ἀνομοιότητα τῶν μορφῶν, βλέπουμε πὼς ὑποτάσσονται ὅλες μαζί στὴ λιτανευτικὴ κίνηση ποὺ τὶς ἐξουσιάζει. Βέβαια σὲ αὐτὴ τὴν κυριαρχία τῆς ρυθμικῆς κίνησης ὑποβοηθεῖ καὶ ἡ σχετικὴ ὁμοιομορφία τῶν πολυσταυρίων φαιλόνιων, τῶν ὁμοιομόρφων λευκῶν ὠμοφορίων καὶ τῶν εἰληταρίων ποὺ ξετυλίγονται στὰ χέρια τους. Ἐνῶ ὅπουδῆποτε ἄλλοῦ αὐτὴ ἡ ὁμοιομορφία καὶ ἐπανάληψη θὰ ἦταν κουραστικὴ, καὶ ἴσως ἀντιποιητικὴ, ἐδῶ στὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀποκτᾶ μιὰ λυρικὴ διάθεση· εἶναι «ἐλεύθερος στίχος μὲ ρυθμικὸ παλμό»¹⁷. Ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι μόλις δοῦμε ἕναν ἱεράρχη εἶναι σὰν νὰ τοὺς ἔχουμε δεῖ ὅλους. Ὅμως, ἂν προσέξουμε ξεχωριστὰ τὸν κάθε ἱεράρχη, θὰ δοῦμε ὅτι ὁ καθένας κομίζει τὴ διαφορετικότητά του. Ἡ πρώτη παρατήρηση ποὺ θὰ κάναμε, βλέποντας τὴν παράσταση τῶν λειτουργούντων ἱεραρχῶν, εἶναι ὅτι μετέχοντας στὴν κοινὴ λατρεία κρατοῦν καὶ τὴν κοινὴ παράδοση, ἡ ὁποία ἐκφράστηκε μὲ τὸν 20ὸ κανόνα τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου ποὺ προβλέπει γιὰ τοὺς πιστοὺς «ἐστῶτας ἀποδιδόναι τὰς εὐχὰς τῷ Θεῷ». Εἶναι οἱ ἴδιοι Πατέρες ποὺ νομοθέτησαν τὸν κανόνα (Σπυρίδων, Ἀθανάσιος, Ἀχίλλειος) καὶ ἀκολουθεῖ αὐτοὺς ὁ Μέγας Βασίλειος, ὁ ὁποῖος γράφει: «ἀναγκαίως οὖν τὰς ἐν αὐτῇ (τῇ Κυριακῇ) προσευχὰς ἐστῶτας ἀποπληροῦν τοὺς ἑαυτῆς τροφίμους ἢ Ἐκκλησία παιδεύει, ἐν ἧ τὸ ὄρθιον σχῆμα τῆς προσευχῆς προτιμᾶν οἱ θεσμοὶ τῆς Ἐκκλησίας ἡμᾶς ἐξεπαίδευσαν»¹⁸. Διότι «τὸ μὴ κλίνειν γόνου ἐκ τῶν θεοφόρων

17. Ὁ.π., σ. 218.

18. *Περὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ΕΠΕ*, τ. 10, σ. 460-462. Πρβλ. Χρ. Ἐνισλείδου, *Ἡ γονυκλισία τῆς Κυριακῆς*, Ἀθήνα 1950, μὲ πολλὰ στοιχεῖα καὶ βιβλιογραφία. Ἰω. Φουντούλη, *Γονυκλισία*,

ἡμῶν πατέρων κανονικῶς παρελάβομεν τὴν τοῦ Χριστοῦ τιμῶντες ἀνάστασιν» (90ὸς κανὼν τῆς Πενθέκτης). ἀκόμη καὶ ὅταν στὰ εἰλητάριά τους διαβάζουμε τὶς εὐχὲς «ἔτι προσφερομέν σοι τὴν λογικὴν ταύτην καὶ ἀναίμακτον λατρείαν» ἢ «μεμνημένοι τοίνυν τῆς σωτηρίου ταύτης ἐντολῆς», αὐτοὶ εὐθυτενεῖς καὶ σεβίζοντες τονίζουν «ἔτι καὶ ἔτι» τὸν ἀναστάσιμο καὶ χαρμόσυνο χαρακτήρα τῆς θείας Λειτουργίας. Αὐτὴ ἡ ὑπακοὴ καὶ ἡ στοίχιση στὴν κανονικὴ τάξη τῆς λατρείας πρέπει νὰ ὑπογραμμισθεῖ, ἰδιαιτέρα στὶς μέρες μας.

Ὅσον ἀφορᾷ στὴ διαφορετικότητα ποὺ εἴπαμε πῶς κομίζει ὁ καθένας, αὐτὴ ἐντοπίζεται κυρίως στὴν ἀμφίεση τῶν Πατέρων. Παρ' ὅλο ποὺ μὲ μιὰ πρώτη ματιὰ σχηματίζουμε τὴν ἐντύπωση τῆς ἀπόλυτης ὁμοιομορφίας, μιὰ προσεκτικότερη παρατήρηση θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε μᾶλλον στὴ σχετικὴ ὁμοιομορφία. Αὐτὸ ποὺ ἀξίζει νὰ σημειώσουμε εἶναι πῶς τὰ ὠμοφόρια, ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες παραστάσεις ἕως

Ἐφημέριος, τεύχ. 1 (Ἰανουάριος 1997), σ. 11. Ἀκόμα στὸ ἴδιο θέμα ἀναφέρονται οἱ Πατέρες: Εἰρηναῖος, *Τεμάχια ἀπολεσθέντων συγγραμμάτων*, PG 7, 1233· Ἐπιφάνιος, *Κατὰ αἱρέσεων*, βιβλ. Γ', PG 42, 360-361 καὶ 369· Κάλλιστος καὶ Ἰγνάτιος (Ξαυθόπουλοι), *Περὶ τῶν αἱρουμένων ἡσυχῶς βιώναι*, λθ', PG 147, 711· Ἱερώνυμος, *Διάλογος περὶ Ἁγ. Τριάδος*, PG 40, 848· Εὐσέβιος Καισαρείας, *Περὶ τῆς τοῦ Πάσχα ἑορτῆς*, PG 24, 700· [Μέγας Ἀθανάσιος], *Σύνταγμα διδασκαλίας πρὸς μονάζοντα*, ΒΕΠΕΣ, τ. 35, σ. 165· [Κλήμης Ρώμης], *Διαταγαὶ τῶν Ἀποστόλων*, ΒΕΠΕΣ, τ. 2, σ. 92-93· Ἰουστίνος, *Ἀποκρίσεις*, ΠΙΕ', ΒΕΠΕΣ, τ. 4, σ. 127· 90ὸς κανὼνας Πενθέκτης Οἰκουμένης Συνόδου, βλ. Γ. Ράλλη-Μ. Ποτλῆ, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*, τ. Β', σ. 162 κ.έξ. Βλ. καὶ Νικοδήμου Σικρέττα, *Ἡ θεία εὐχαριστία καὶ τὰ προνόμια τῆς Κυριακῆς κατὰ τὴ διδασκαλίαν τῶν Κολλυβάδων*, ἐκδ. Π. Πουρναρᾶ. Θεσσαλονίκη 2006, σ. 475-491.

καὶ τὸν 16ο αἰώνα, εἶναι πάντα λευκά, ὅπως ἀκριβῶς τὰ θέλει ἡ παράδοση καὶ ὁ συμβολισμὸς τους, δηλαδή: «Τὸ τοῦ ἐπισκόπου ὠμοφόριον ἐξ ἐρέας ὄν, ἀλλ' οὐ λίνου, τὴν τοῦ προβάτου δορὰν σημαίνει, ὅπερ πλανηθὲν ζητήσας ὁ Κύριος ἐπὶ τῶν οἰκείων ὤμων ἀνέλαβεν»¹⁹ (εἰκ. 10).

Ἔτσι θὰ δοῦμε, ἀπὸ τὶς ψηφιδωτὲς παραστάσεις τοῦ Ἁγίου Βιταλίου τῆς Ραβέννα (547), ὁ ἐπίσκοπος Μαξιμιανὸς νὰ φορεῖ καστανόχρωμο φαλόνιο καὶ λευκὸ ὠμοφόριο κοσμημένο μὲ σταυροὺς μαύρου χρώματος²⁰. Παρόμοια θέματα μνημονεύονται καὶ στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ἁγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως, ὅπως ἐπίσης καὶ στίς ψηφιδωτὲς παραστάσεις τῆς Ροτόντα²¹ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης. Ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴ ἔνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὶς παραστάσεις τῶν παπῶν Λέοντος, Γρηγορίου (Διαλόγου) καὶ Σιλβέστρου, ποὺ ξεχωρίζουν στὴν Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος (1037-1056)²² (εἰκ. 11, 12), τοὺς ἱεράρχες στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας (11ος αἰώνας) στὴν Πάτμο, τὸν ἅγιο Ἰάκωβο τὸν Ἀδελφόθεο, τὸν ἅγιο Διονύσιο τὸν Ἀρεοπαγίτη, τὸν ἅγιο Κυπριανὸ καὶ ἄλλους²³ (εἰκ. 13, 14, 15). Ἡ διακόσμηση τῶν ὠμοφορίων εἶναι ἀπλὴ, σταυροὶ μεγάλου

19. Ἰσιδώρου Πηλουσιώτου, *Ἐπιστολαί, Βιβλίον Α΄, Ἐπιστολὴ 136, PG 78, 272.*

20. Ν. Χατζηδάκη, σειρὰ *Ἑλληνικὴ Τέχνη, Βυζαντινὰ ψηφιδωτὰ*, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν», Ἀθήνα 1994, εἰκ. 4.

21. Βλ. Κ. Καλλινίκου, *Ὁ χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ*, Ἀθήνα 1969 καὶ Ε. Kleinbauer, *The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotonda of Hagios Georgios*, *Thessaloniki-Ciator 3* (1972), 27-107.

22. Μυρτάλη Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἑλληνικὴ Τέχνη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες*, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν», Ἀθήνα 1994, εἰκ. 52.

23. Α. Κωμίνης, *Patmos*, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν», Ἀθήνα 1988. Περισσότερα στοιχεῖα περὶ τῶν ἀμφίων θὰ δώσουμε μὲ νέα με-

ἢ μικροῦ σχήματος ἢ μὲ τριφυλλόσχημες κεραιῆς, ὅπως τοῦ ἁγίου Χρυσοστόμου στὸ Κουρμπίνοβο²⁴, ἢ δὲ διαφορὰ τους ἔγκριται στὴ διαφορετικὴ χρωματικὴ ἀπόδοση τῆς διακόσμησης, ἄλλοτε μαῦρο, ἄλλοτε καφέ, πολλές φορές δὲ χονδροκόκκινο. Χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴ διακόσμησή του εἶναι τὸ ὠμοφόριο τοῦ Μεγάλου Βασιλείου στὸν νάρθηκα τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριάς, ὅπου ἔχουμε τὴ δυνατότητα νὰ δοῦμε καὶ τὶς δύο φάσεις τῆς ζωγραφικῆς (10ος καὶ 12ος αἰώνας) σὲ μιὰ λιτὴ καὶ ἀπέριττη παράσταση²⁵ (εἰκ. 16).

Σχετικὰ μὲ τὴν ἱστορία τῶν φαιλονίων τῶν ἱεραρχῶν, παρατηροῦμε ἐπίσης μέχρι τὸν 11ο αἰώνα μιὰ ἐνιαία ἐμφάνιση. Τὸ κυρίαρχο χρῶμα ἦταν τὸ λευκὸ, ἄλλοτε δὲ «κεχρωσμένος καὶ δὴ πορφυροῦς»²⁶. κατὰ τὸν ψ. Σωφρόνιο «ἐστὶν ὁ χιτῶν ὁ ἄρραφος, ὁ ἐκ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ἐκφανθείς, ἔτι δὲ ἡ κοκκίνη χλαμύς»²⁷. Ὑπῆρχε λοιπὸν ὄχι βέβαια πολυχρωμία, ἀλλὰ χρωματικὴ ποικιλία στὰ φαιλόνια. Μιὰ μαρτυρία τοῦ Νικηφόρου Κωνσταντινουπόλεως († 829) κάνει λόγο γιὰ «φαινόλιον κάστανον», δηλαδὴ κάστανου χρώματος, περίπου παρόμοιο μὲ αὐτὸ ποὺ εἶδαμε στὴν παράσταση τοῦ Ἁγίου Βιταλίου νὰ φορεῖ ὁ ἐπί-

λέτη μας «Σκευὴ καὶ ἄμφια στὴν χριστιανικὴ τέχνη», ποὺ θὰ δημοσιεύσουμε σύντομα.

24. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, ὁ.π., εἰκ. 23. Ὁ Γερμανὸς Κωνσταντινουπόλεως (ψευδ.) λέει γιὰ τοὺς σταυροὺς ὅτι «τὸ ὠμοφόριον ἔχει σταυροὺς, διὰ τὸ καὶ τὸν Χριστὸν ἐπὶ τοῦ ὤμου βαστάσας τὸν σταυρὸν αὐτοῦ» (PG 98, 396).

25. Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, ἐκδ. «Μέλισσα», Ἀθήνα 1992, σ. 27, εἰκ. 4.

26. Κ. Καλλινίκου, ὁ.π., σ. 485. *Περὶ ἀμφίων* βλ. Goar, *Εὐχολόγιον* ..., σ. 95-99.

27. PG 87, 3988.

σκοπος Μαξιμιανός. Ὁ ἅγιος Συμεὼν Θεσσαλονίκης κάνει λόγο καὶ γιὰ πορφυροῦν φαιλόνιο, τὸ ὁποῖο ἐφέρετο «κατὰ τὸν καιρὸν τῶν νηστειῶν, διὰ γε τὸ πενθεῖν ἡμᾶς ἁμαρτήσαντας καὶ διὰ τὸν σφαγέντα ὑπὲρ ἡμῶν»²⁸. Λευκὸ φαιλόνιο φορεῖ καὶ ὁ λειτουργῶν ἱεράρχης (εἰκ. 17) στὴν Ἁγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος²⁹, λευκὸ στιχάριο καὶ λευκὸ ὠμοφόριο μὲ μεγάλους μαύρους σταυρούς, ἐνῶ καστανοῦ χρώματος φαιλόνια φοροῦν οἱ τρεῖς πρεσβύτεροι ποὺ συλλειτουργοῦν μαζί του, οἱ δὲ δύο διάκονοι φοροῦν λευκὰ στιχάρια καὶ λευκὰ ὀράρια, καθὼς κυκλώνουν τὴν ἁγία Τράπεζα καὶ ριπίζουν τὰ τίμια δῶρα, ἐνῶ ὁ λειτουργὸς διαβάζει τὴν εὐχὴ τῆς Προσκομιδῆς· «Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ κτίσας καὶ ἀγαθὸν ἡμᾶς εἰς τὴν ζωὴν ταύτην» (Λειτουργία Μ. Βασιλείου). Πάντως ἡ πληροφορία ποὺ μᾶς δίνει ὁ Βαλσαμῶν, ὅτι ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα καὶ μετὰ ἐμφανίζεται τὸ πολυσταύριο φαιλόνιο, ἔχει τὴν ἐπιβεβαίωσή της στὶς παραστάσεις μας, καθὼς ἀπὸ τὸν δωδέκατο αἰῶνα καὶ μετὰ ἱστοροῦνται πολυσταύρια φαιλόνια³⁰. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ μετὰ οἱ συνήθειες διαφοροποιοῦνται· μετὰ τὸν 13ο αἰῶνα παραμερίζεται τὸ φαιλόνιο καὶ οἱ πατριάρχες, οἱ μόνοι ποὺ ὡς τότε ἔφεραν σάκκο κατὰ τρεῖς δεσποτικὲς γιορτὲς (Χριστοῦγεννα-Πάσχα-Πεντηκοστή), ἐκχωροῦν τὸ δικαίωμά τους καὶ στοὺς ἄλλους ἐπισκόπους. Ἔτσι γενικεύεται ἡ χρῆση τοῦ σάκκου³¹. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως ἀρκε-

28. *Διάλογος*, PG 155, 261.

29. Војислав Ј. ђурпн. византјиске фрѣске у југославији, Београд, 1974, σ. 111 (Εὐχὴ προσκομιδῆς Μ. Βασιλείου).

30. *Ἀπόκρισις κανονικῆ λζ'*, PG 138, 989.

31. Βλ. Κ. Καλλινίκου, ὁ.π., σ. 488· ἐπίσης Μητρ. Θεσσαλιῶτιδος καὶ Φαναριοφαρσάλων Ἰεζεκιήλ, Ἡ ἀμφίσεις τῶν κληρικῶν διὰ μέσου τῶν αἰώνων, *Θεολογία*, τ. 12 (Ἀθήνα 1934), σ. 131-148.

τοὶ ζωγράφοι ἐπιμένουν στὴν κανονικὴ παράδοση ἕως καὶ τὸν 16ο-17ο αἰώνα, ὅπως ὁ Θεοφάνης ὁ Κρήτης καὶ πολλοὶ ἄλλοι τῆς γενιᾶς του. Ἀντίθετα ὁ Φράγκος Κατελάνος καὶ στὴ Μ. Φιλανθρωπηῶν καὶ στὰ Μετέωρα ζωγραφίζει ὅ,τι βλέπει γύρω του (εἰκ. 18, 19), δηλαδὴ ἱεράρχες μὲ σάκκο.

Ὅσον ἀφορᾷ στὰ στιχάρια τῶν λειτουργούντων ἱεραρχῶν, ἡ παράδοση τὰ θέλει λευκά, καὶ τοῦτο γιὰ τὸ στιχάριο ὡς κοινὸ ἄμφιο καὶ τῶν τριῶν βαθμῶν τῆς ἱερωσύνης ἔχει τὸν αὐτὸ σκοπὸ καὶ τὸν αὐτὸ συμβολισμό. Ἔτσι ὁ ἅγιος Χρυσόστομος ἀναφερόμενος στὴν ἐνδυμασίᾳ τῶν διακόνων λέγει πῶς «οὔτοι λευκὸν χιτωνίσκον καὶ ἀποστίβλοντα περιβαλλόμενοι»³² διακονοῦσαν στὸν ναό, ἐνῶ ὁ ἅγιος Γερμανὸς παραδίδει ὅτι «τὸ στιχάριον, λευκὸν ὄν, τῆς θεότητος τὴν αἴγλην ἐμφαίνει καὶ τοῦ ἱερέως τὴν λαμπρὰν πολιτείαν»³³. Σὲ ὅλα τὰ στιχάρια παρατηροῦμε τὴν ὑπαρξὴ κατακόρυφων κόκκινων ἢ μαύρων γραμμῶν, τοὺς λεγόμενους ποταμούς, ποὺ κατὰ μιὰ ἐρμηνεῖα συμβολίζουν τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ ποὺ ἔρρευσε καὶ «ἀπελούσθημεν καὶ ἐλευκάνθημεν»³⁴. Σύμφωνα δὲ μὲ τὸν ἅγιο Συμεὼν Θεσσαλονίκης, συμβολίζουν «τὸ διδασκαλικὸν τῶν ἐν αὐτῷ ἄνωθεν χαρισμάτων, δι' αὐτοῦ εἰς πάντας προχομένων»³⁵. Ἀξίζει νὰ μνημονεύσουμε ἐδῶ τὶς παραστάσεις τῶν λειτουργούντων ἱεραρχῶν, ποὺ ἀπαντῶνται σὲ ὅλα τὰ μνημεῖα τοῦ μακεδονικοῦ χώρου, γιὰ τὸν δὲν ἔχουμε ἀπλῶς κάποιες αἰσθητικὰ καὶ εἰκαστικὰ τέλειες παραστάσεις, ἀλλὰ ἔχουμε τέχνη ποὺ μαρτυρεῖ ἦθος λει-

32. *Εἰς Ματθαῖον, Ὅμιλία ΠΒ', PG 58, 394.*

33. *Μυστικὴ θεωρία, PG 98, 394.*

34. *Κ. Καλλινίκου, ὁ.π., σ. 482.*

35. *Ἐρμηνεῖα, κερ. λζ', PG 155, 712.*

τουργικό, εὐταξία λειτουργικῆς ζωῆς, ἱστορικὴ ἀκρίβεια καὶ θεολογικὴ συνέπεια. Μιὰ ματιὰ μόνο στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, τοῦ Πρωτάτου, τῆς Βέροιας, τῆς Καστοριάς, στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητὸς στὸ Ἅγιον Ὅρος ἀρκεῖ γιὰ νὰ μᾶς διδάξει πολλὰ (εἰκ. 20, 21, 22, 23).

Ἄλλη σημαντικὴ μαρτυρία τῆς ζωγραφικῆς γιὰ τὰ ἄμφια εἶναι αὐτὴ ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸ ἐπιτραχήλιο, τὸ ἐπιγονάτιο καὶ τὰ ἐπιμάνικα.

Τὸ ἐπιτραχήλιο, ὡς γνωστόν, εἶναι ἐξέλιξη τοῦ ὄραριου στὸν ἐπόμενο βαθμὸ ἱερωσύνης. Στὶς παραστάσεις τῆς εἰκονογραφίας ζωγραφίζεται στὸν ἴδιο χρωματικὸ τόνο μὲ τὸ ἐπιγονάτιο καὶ τὰ ἐπιμανίγια. Ἔτσι ἔχουμε μιὰ ἄρμονία χρωμάτων, ὅταν αὐτὰ κινοῦνται στοὺς τόνους τοῦ λευκοῦ, τῆς ὠχρας, τοῦ μαύρου, ἢ σὲ σκοῦρο κόκκινο χρῶμα διακοσμητικῶν σταυρῶν. Καὶ στὸ ἐπιτραχήλιο καὶ στὸ ἐπιγονάτιο, ἀλλὰ καὶ στὰ ἐπιμανίγια, ὅσο αὐτὰ διακρίνονται, βλέπουμε πὼς οἱ καλλιτέχνες φροντίζουν νὰ δώσουν τὴν αἴσθησι ὅτι πρόκειται γιὰ ἔργα κεντητικῆς τέχνης, ἰδιαίτερα μάλιστα ἐπιμελημένα, ἀφοῦ ἡ διακόσμησή τους, τὰ γραμμικὰ σχέδια ποὺ φέρουν ἢ οἱ ἀνθικὲς παραστάσεις εἶναι ἐξαιρετικῆς λεπτοουργίας (εἰκ. 24). Τὰ ἐπιμάνικα ὡς τὸν 13ο αἰῶνα ἦταν ἀποκλειστικὸ ἄμφιο τῶν ἀρχιερέων· βεβαίως ὁ ψ. Σωφρόνιος ἀναφέρει μεταξὺ τῶν ἀμφίων τοῦ διακόνου κάτι ἀντίστοιχο μὲ τὰ ἐπιμάνικα, πιθανὸν ὄχι μὲ τὴν καθιερωμένη γνωστὴ μορφή, γιὰτὶ λέει: «τὰ εἰς τὰ μανίγια λωρία δεικνύουσι τὰ δεσμὰ τῶν χειρῶν, δι' ὧν ἀπήγαγον αὐτὸν (τὸν Κύριον) πρὸς τὸν Καϊάφαν»³⁶. Θὰ πρέπει νὰ ἦταν

36. *Ἀφήγησις περὶ τῶν ἐν τῇ θ. Λειτουργίᾳ τελουμένων*, PG 87, 3988.

κάποια «λωρία», όπως λέγει, για να συγκρατούνται τὰ μα-
νίκια, ἀλλὰ ὄχι ἀνεξάρτητα μέρη τῆς στολῆς (μᾶλλον κάτι
ἀντίστοιχο μὲ τὰ κορδόνια τῶν σημερινῶν στιχαρίων). Πάν-
τως καὶ σὲ παλαιᾶς παραστάσεις τοῦ Ἁγίου Βιταλίου στὴ
Ραβέννα οἱ διάκονοι δὲν φέρουν ἐπιμάνικα ἢ πάντως δὲν
τονίζεται ἡ ὑπαρξή τους· στὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονί-
κης, στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ 7ου αἰῶνος ποὺ εἰκονίζει τὸν ἅγιο
Δημήτριο μὲ ἕναν διάκονο, βλέπουμε πὼς αὐτὸς ἱστορεῖται
μὲ λευκὸ στιχάριο, λευκὸ ὀράριο, τὰ δὲ χέρια του καλύ-
πτονται ἀπὸ τὸν ἐσωτερικὸ χειριδωτὸ χιτῶνα³⁷ (εἰκ. 25). Στὴν
Πάτμο, στὴν παράσταση τῆς μετάληψης τῶν ἀποστόλων, ὁ
διάκονος μὲ τὸ ριπίδιο ποὺ παραστέκει στὸν Χριστὸ φέ-
ρει ἐπίσης λευκὸ στιχάριο καὶ ὀράριο, ἐνῶ ἐσωτερικὰ φο-
ρεῖ χιτῶνα σκούρου χρώματος³⁸ (εἰκ. 26), χωρὶς νὰ ζω-
γραφίζονται ἐπιμάνικα· τὸ ἴδιο παρατηροῦμε καὶ στοὺς δια-
κόνους στὴν Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος (11ος αἰ.) (εἰκ. 27), ὅπως
καὶ στὸν ἅγιο διάκονο Εὐπλο στὸ Kurbinovo³⁹ (εἰκ. 28). Τὸ
12ο αἰῶνα ὁ Μάρκος Ἀλεξανδρείας ὑποβάλλει ἐρώτημα στὸν
Βαλσαμώνα, ἐὰν «ἐκχωρητὸν ἐστι τοὺς ἱερεῖς, ἡγουμένους
ὄντας ἢ πρωτοπαπάδες ... δι' ἐπιμανικίων καὶ ἐπιγονατίων
ἀποσεμνύνεσθαι», καὶ ὁ Βαλσαμὼν τοῦ ἀπαντᾷ ὅτι «ἡ τῶν
ἐπιμανικίων καὶ ἐπιγονατίων ἱερωτάτη ἐνδυμενία μόνοις τοῖς
ἀρχιερεῦσι πεφιλοτίμηται, ὡς τὸν τύπον ἐπέχουσι τοῦ Κυ-
ρίου ...» καὶ παρακάτω ὁμιλεῖ γιὰ τὸν συμβολισμό· «τύπος
εἰς τῶν χειροπεδῶν τῶν ἐλιχθεισῶν εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Κυ-
ρίου», τὸ δὲ ἐπιγονάτιο ἐπέχει τὴ θέση τοῦ λεντίου μὲ τὸ
ὁποῖο ὁ Χριστὸς «ἐνίψατο τοὺς πόδας τῶν μαθητῶν»⁴⁰.

37. Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτά*, εἰκ. 14.

38. Α. Κομίνης, *Patmos*, σ. 90, εἰκ. 33.

39. L. Hadermann, *Kurbinovo*, εἰκ. 32.

40. *Ἀπόκρισις κανονικῆ λζ*, PG 138, 988-9.

Ἄς σημειωθεί δὲ ἐδῶ ὅτι τὸ ἐπιγονάτιο πράγματι στὶς ἀρχαιότερες τῶν παραστάσεων ζωγραφίζεται ὡς ἓνα εἶδος λεντίου (μικρὴ ποδιά) καὶ ὄχι μὲ τὴ μορφή τοῦ ἐμφανίζεται μετὰ τὸν 16ο αἰώνα ἕως καὶ σήμερα (εἰκ. 29).

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, λειτουργικὸ καὶ εἰκαστικὸ, παρουσιάζει ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῆς Μεγάλης Εἰσόδου.

Βασικὰ πρόκειται γιὰ τὴν μεταφορὰ τῶν προσφερομένων δώρων τοῦ λαοῦ τοῦ ἀκόμη δὲν ἔχουν καθαγιασθεῖ⁴¹. Οἱ ζωγράφοι ὄλων τῶν ἐποχῶν μᾶς ἄφησαν καταπληκτικὰ δείγματα τοῦ καλλιτεχνικοῦ τους μόχθου καὶ μᾶς παρέχουν πληροφορίες καὶ στοιχεῖα τοῦ συναρτῶνται πάντα μὲ τὴν ἐποχὴ τους.

Στὶς Ἀποστολικὲς Διαταγὲς ἀπαντᾶται ἡ ἀπλούστερη ἴσως διατύπωση γιὰ τὸ τυπικὸ τῆς Μεγάλης Εἰσόδου. «Ὁρθοὶ πρὸς Κύριον μετὰ φόβου καὶ τρόμου ἐστῶτες ὦμεν προσφέρειν. Ἐν γενομένων οἱ διάκονοι προσαγαγέτωσαν τὰ δῶρα τῷ ἐπισκόπῳ πρὸς τὸ θυσιαστήριον· καὶ οἱ πρεσβύτεροι ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ καὶ ἐξ εὐωνύμων στηκέτωσαν, ὡς ἂν μαθηταὶ παρεστῶτες διδασκάλῳ»⁴².

Ἡ πρώτη ἴσως εἰκαστικὴ ἱστόρηση αὐτῆς τῆς περιγραφῆς ἀπαντᾶται στὸν κώδικα 109 τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Ἱεροσολύμων· ὁ κώδικας εἶναι ἓνα λειτουργικὸ ὑπόμνημα, ἀλλὰ καὶ εἰκαστικὸ συγχρόνως, τῆς «Προθεωρίας περὶ τῶν ἐν τῇ θείᾳ λειτουργίᾳ γινομένων ...» τοῦ Θεοδώρου Ἀνδίδου⁴³. Ἐδῶ λοιπὸν ὁ διακοσμητῆς τοῦ χει-

41. Γιὰ ἐκτενέστερη ἐνημέρωση βλέπε τὴ διδακτορικὴ μας διατριβή, *Ἡ Μεγάλῃ Εἰσόδῳ στὴν εἰκονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1996.

42. PG 1, 1092.

43. Βλ. H. J. Schulz, *The Byzantine Liturgy, Structure and Fai-*

ρογράφου αποπειράται μιὰ πρώτη ζωγραφική απόδοση τῆς Μεγάλης Εἰσόδου, καθὼς εἰκονογραφεῖ ἕναν διάκονο νὰ μεταφέρει ποτήριο στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ δισκάριο στὸ δεξιό, τὸ ὁποῖο σηκώνει στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς, ἐνῶ προπορεύεται αὐτοῦ ἄλλος διάκονος, ὁ ὁποῖος γυρισμένος πρὸς τὰ ἅγια δῶρα θυμιᾷ αὐτά.

Τὴν προδρομική, θὰ λέγαμε, αὐτὴ παράσταση τῆς Μεγάλης Εἰσόδου, ποὺ ἱστορήθηκε τὸν 11ο αἰώνα, ἔρχεται νὰ ἀναπτύξει καὶ νὰ ἐμπλουτίσει ὁ κατοπινὸς ἀγιογράφος. Ἡ πρώτη εἰκαστική ἀπόδοση τοῦ θέματος μνημονεύεται στὴν Ὀλυμπιώτισσα τῆς Ἐλασσῶνος (1300), ὅμως ὁ χρόνος κατέστρεψε τὸ ἔργο. Μιὰ σύγχρονη περίπου τῆς πρώτης τοιχογραφία στὴ Στουντένιτσα τῆς Σερβίας (1315) μᾶς παρέχει καὶ αὐτὴ λίγα μόνο δείγματα λόγω φθορᾶς, ὅπως ἐπίσης ἡ παράσταση τοῦ Στάρο Ναγκορίτσινο (1317) ποὺ εἶναι ἀρκετὰ κατεστραμμένη. Τὸ μοναδικὸ καὶ βασικότερο στοιχεῖο ποὺ ἀντλοῦμε ἀπὸ τὰ ἴχνη αὐτῶν τῶν μνημείων εἶναι ὅτι ἡ Μεγάλῃ Εἰσόδος κατ' ἀρχὰς ἐτελεῖτο μόνο ἀπὸ τοὺς διακόνους⁴⁴. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἱστορεῖται καὶ στὴ Gračaniča (1321) καὶ στὴ Μ. Χελανδαρίου (1320), ἀλλὰ καὶ στὴ Ravaniča (1376). Ἀντίθετα στὸ Μυστρᾶ βλέπουμε νὰ ἱστοροῦνται καὶ ἱερεῖς κατὰ τὴν εἰσόδευση (1348-50) (εἰκ. 30)· ἀργότερα τὸ θέμα αὐτὸ γενικεύεται παντοῦ⁴⁵.

th Expression, Pueblo Publishing Company Inc., Νέα Ὑόρκη 1986, σ. 80 κ. ἐξ.

44. Π. Τρεμπέλα, *Λειτουργικοὶ τύποι Αἰγύπτου καὶ Ἀνατολῆς*, Ἀθήνα 1961, σ. 150-174· πρβλ. R. Taft, *The Great Entrance*, Ρώμη 1978, σ. 37· C. Dix, *The Shape of the Liturgy*, Westminster, Dacre Press 1945, σ. 228-289. Γιὰ τὴν Ὀλυμπιώτισσα, βλ. E. Constantinides, *The Wall paintings of the Panagia Olympiotissa*, Ἀθήνα 1992.

45. Βλ. Τρ. Τσομπάνη, *Ἡ Μεγάλῃ Εἰσόδος*, ὁ.π., σ. 48 κ.ἐξ., σ. 63-65.

Ἔτσι μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου βλέπουμε νὰ περνᾶ στὴν εἰκονογραφία ὅλη ἡ τυπικὴ ἐξέλιξη τῆς Μεγάλης Εἰσόδου καί, παράλληλα μὲ τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ, νὰ ἀποθησαυρίζεται ὅλη αὐτὴ ἡ ἱστορικὴ γνώση πάνω στοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν μας. Ἐκεῖ μπορούμε νὰ δοῦμε τὸν σωστὸ τρόπο εἰσόδευσης, ὅπως μᾶς παραδίδεται μέσα ἀπὸ τὴ γραπτὴ παράδοση: «ὁ ἱερεὺς ... ἔρχεται ἐπὶ τὰ δῶρα καί, ἀνελόμενος ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κοσμίως, ἔξεισι· καὶ οὕτως αὐτὰ κομίζων, ἐπὶ τὸ θυσιαστήριον εἰσάγει ...»⁴⁶, σημειώνει ὁ Νικόλαος Καβάσιλας. Μιὰ ἄλλη περιγραφή, πού ἀπαντᾶται στὸν κώδικα 6277 τῆς Ἱ. Μ. Παντελεήμονος (14ος αἰ.), μᾶς παραδίδει: «ὁ ἱερεὺς ἄρας τὸν ἀέρα ἐπιτίθῃσιν τῷ ἀριστερῷ ὤμῳ τοῦ διακόνου λέγων· ἐπάρατε τὰς χεῖρας ὑμῶν εἰς τὰ ἅγια. Εἶτα καὶ τὸν ἅγιον δίσκον ἄρας, τίθῃσιν ἐπάνω τῆς κορυφῆς τοῦ διακόνου, συνεφαπτομένου καὶ αὐτοῦ μετὰ φόβου καὶ πάσης προσοχῆς· αὐτὸς ὁ δὲ ὁ ἱερεὺς αἶρει τὸ ἅγιον ποτήριον μόνον. Καὶ οὕτω ποιοῦσιν τὴν μεγάλην εἴσοδον, προπορευομένου τοῦ διακόνου κρατοῦντος καὶ τὸν θυμιατὸν σὺν τῷ ἁγίῳ δίσκῳ ἐν ἐνὶ τῶν δακτύλων τῆς δεξιᾶς χειρὸς αὐτοῦ ...»⁴⁷. Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἐδῶ ὅτι αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια τοῦ θυμιατοῦ δὲν εἰκονογραφεῖται, ἴσως γιατί ὁ Χριστὸς ἀρχιερεὺς ὑποδέχεται τὰ δῶρα θυμιώντας· ὅμως μπορούμε κάλλιστα νὰ δοῦμε τὸν ἀέρα στὸν ἀριστερὸ ὤμο τοῦ διακόνου, τὸ δισκάριο ἐπάνω τῆς κεφαλῆς καὶ τοὺς ἱερεῖς νὰ ἀκολουθοῦν μὲ τὰ ποτήρια. Λέμε ποτήρια γιατί σὲ πολλὲς παραστάσεις ζωγραφίζονται 2 καὶ 3 δισκάρια καὶ

46. Ἑρμηνεῖα τῆς θείας Λειτουργίας, PG 150, 420AB.

47. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι*, ὁ.π., σ. 9. Περισσότερα στοιχεῖα βλ. Τρ. Τσομπάνη, ὁ.π., σ. 50 κ.έξ.

ἀντίστοιχα ποτήρια. Στὴ λειτουργία ποὺ φέρει τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου Κλήμεντος ὑπάρχει σχετικὴ ἀναφορά: «ἐπαίρουσιν οἱ διάκονοι τοὺς δίσκους καὶ τοὺς κρατῆρας»⁴⁸, ὁ δὲ ἅγιος Συμεὼν Θεσσαλονίκης μνημονεὺει ἐπίσης τὴν ὑπαρξὴ πολλῶν ποτηρίων⁴⁹ κατὰ τὴν Μεγάλῃ Εἵσοδο. Αὐτὸ βέβαια προϋποθέτει παρουσία πολλῶν διακόνων καὶ ἱερέων, δηλαδὴ ἓνα πολυπρόσωπο συλλειτουργο (εἰκ. 31).

Στὶς εἰκονιστικὲς παραστάσεις τῆς Μεγάλῃς Εἰσόδου βλέπουμε νὰ ὑπάρχουν στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα δὲν ἐπιβίωσαν ὡς τὶς μέρες μας· καὶ ἀναφέρουμε τὴν εἰσόδευση τοῦ ἀέρα-ἐπιταφίου, τοῦ Εὐαγγελίου, τοῦ σταυροῦ λιτανείας καὶ τοῦ χερνιβόξεστο. Τὸ μὲν χερνιβόξεστο ἔμεινε στὶς μέρες μας νὰ εἰσοδεύει μόνο κατὰ τὴν χειροτονία τοῦ διακόνου· ὅμως ἡ εἰσόδευσή του τότε εἶχε πρακτικὸ χαρακτήρα, γιὰτι «ὁ ἀρχιερεὺς μετὰ τὴν εὐχὴν τοῦ χερουβικοῦ ἀπέρχεται εἰς τὰς ἁγίας θύρας καὶ λαμβάνει τὸ νίψιμον»⁵⁰ (εἰκ. 32). Σαφεῖς πληροφορίες γιὰ τὴν τάξη τῆς Μεγάλῃς Εἰσόδου μᾶς παρέχει καὶ ὁ κώδ. 754 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος (17ος αἰ.): «προπορευομένου τοῦ διακόνου τοῦ ἐπὶ τῆς εὐταξίας ἔμπροσθεν. Εἶτα τοῦ Κανστρισίου (δηλ. ὀφφικιούχου διακόνου), μετὰ τοῦ ὠμοφορίου καὶ τοῦ θυμιατοῦ. Ἦ τοῦ δευτερεύοντος τῶν διακόνων. Μεθ' οὗ ὁ τὸν ἅγιον δίσκον κρατῶν. Καὶ ὀπισθεν αὐτοῦ οἱ κρατοῦντες τοὺς λοιποὺς δίσκους. Εἶτα ὁ πρωτοπαπᾶς μετὰ τοῦ ἁγί-

48. Παντελεήμονος Ροδοπούλου, Ἀναφορὰ τοῦ Κλήμεντος, στὸ *Μελέται Α'* [Ἀνάλεκτα Βλατάδων, 56], Θεσσαλονίκη 1993, σ. 530.

49. *Ἐρμηνεία, κεφ. ση'-οθ'*, PG 155, 729BC.

50. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι*, ὅ.π., σ. 78. Τὸ θέμα σώζεται στὸ Παναγιᾶριο τῆς Ξηροποτάμου (14ος αἰ.), στὴ Μ. Σταυρονηκίτα, στὸν Ἀναπαυσά, στὴ Μητρόπολη Καλαμπάκας κ.ἀ.

ου ποτηρίου. Καὶ οἱ λοιποὶ ἱερεῖς κατὰ τὴν τάξιν. Ὅπισθεν δὲ πάντες οἱ κρατοῦντες ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τὸν ἀέρα διάκονοι. Καὶ μετ' αὐτοὺς πάλιν οἱ ὑποδιάκονοι κατέχοντες τὸ χερνιβόξεστον»⁵¹.

Ὅλο αὐτὸ λοιπὸν τὸ λειτουργικὸ τυπικὸ ἀπεικονίσθηκε ἔξοχα, ἴσως γιὰ νὰ ὑπενθυμίζει σὲ ὄλους μας τὸ «ταύτην αἰδοίμεθα τὴν τάξιν, ἀδελφοί, ταύτην φυλάττομεν»⁵². Ὁραιότατες παραστάσεις, ποὺ σώζονται σὲ καλὴ κατάσταση⁵³ καὶ μπορούμε νὰ δοῦμε ἱστορημένη αὐτὴ τὴν τάξιν, καταγράφονται στὸν ἅγιον Νικόλαο τὸν Ἀναπαυσᾶ (εἰκ. 33), στὴ Μονὴ Σταυρονικήτα (εἰκ. 34), στὴ Μονὴ Φιλανθρωπωνῶν (εἰκ. 31), στὴ Μονὴ Ντίλιου (εἰκ. 35), στὴ Μονὴ Δουσίκου (εἰκ. 36), στὴν παλαιὰ Μητρόπολη τῆς Καλαμπάκας (εἰκ. 37), στὶς Ἀγιορειτικὲς Μονὲς Δοχειαρίου καὶ Λαύρας, στὸ παρεκκλήσιο τοῦ ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας, ὅπως καὶ στὸ κοιμητηριακὸ παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς Γρηγορίου (εἰκ. 38). Σὲ αὐτὸ τὸ τελευταῖο, ποὺ ἀνήκει στὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τοῦ 18ου αἰῶνος, ὅπως στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κοζάνης (Μητροπολιτικός), ἀλλὰ καὶ στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Κορώνης (17ος αἰ.) (εἰκ. 39), βρίσκουμε ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ κράτησε ὁ ἁγιογράφος, γιὰτὶ αὐτὸ ἐπέβαλε τὸ τυπικὸ καὶ ἡ ἱστορία· ὅμως ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς του προσθέτει τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ τὴν χαρακτηρίζουν λειτουργικά. Καὶ ἐνῶ βλέπουμε στὶς παλαιότερες τῶν πα-

51. A. Dmitrievskij, *Εὐχολόγια*, ὁ.π., τ. II, σ. 609.

52. Γρηγορίου Θεολόγου, *Περὶ τῆς ἐν διαλέξεσιν εὐταξίας*, PG 36, 173.

53. Ἔχουμε στοιχεῖα γιὰ παραστάσεις σὲ 60 περίπου μνημεῖα, βλ. στοῦ Τρ. Τσομπάνη, *Ἡ Μεγάλῃ Εἴσοδος...*, ὁ.π., γιὰ περισσότερα στοιχεῖα.

ραστάσεων μιὰ πιὸ αὐστηρὴ τήρηση τῆς ἀρχαίας τάξης, π.χ. διάκονοι μὲ λευκὰ στιχάρια καὶ ὀράρια, ἱερεῖς καὶ Χριστὸς ἀρχιερεὺς μὲ λευκὰ στιχάρια ἐπίσης, τὰ φαιλόνια τῶν ἱερέων ἔχουν μὲν κάποια χρωματικὴ ποικιλία, ὅμως αὐτὴ συνδυάζεται μὲ τὴ σεμνότητα καὶ τὸ ἥθος τῆς θείας Λειτουργίας, χωρὶς ἔντονες καὶ κραυγαλέες χρωματικὲς ἐξάρσεις -ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὴν παράσταση τοῦ Μυστρᾶ (εἰκ. 30)- στὶς μετὰ τὸν 16ο αἰῶνα παραστάσεις, ἡ διαφορὰ ἔγκειται κυρίως στὴν μεγάλη χρωματικὴ ποικιλία τῶν ἀμφίων· πὸν σημαίνει -μιὰ καὶ ὁ ἀγιογράφος ἔβαζε καὶ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς πὸν ζοῦσε- ὅτι εἶχε ἀρχίσει νὰ ἀλλοιώνεται τὸ αἰσθητήριον καὶ τὸ καλὸ γοῦστο σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὴν ἀμφίεση τῶν ἱερέων. Βέβαια ἄς μὴ ξεχνᾶμε ὅτι μιλοῦμε γιὰ τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας καὶ ἴσως τὸ τελευταῖον πὸν ἐνδιέφερε ἕναν ἱερέα ἦταν ἡ σωστὴ ἱερατικὴ ἀμφίεση· ὅμως στὶς μέρες μας δὲν δικαιολογεῖται νὰ ἀντιγράψουμε τὴν καλλιτεχνικὴ παρακμὴ τῆς Τουρκοκρατίας καὶ νὰ ἐμφανίζουμε σὲ ἕνα συλλεῖτουργο τὴν ἴδια ἀκριβῶς κατάσταση πὸν συναντᾶμε στὸ παρεκκλήσιο τοῦ κοιμητηρίου τῆς Μονῆς Γρηγορίου ἢ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κοζάνης (εἰκ. 40), ὅπου οἱ ἔντονες χρωματικὲς ἐξάρσεις καὶ ἡ ποικιλία τῶν στολῶν προδίδουν καὶ καλλιτεχνικὴ ἀλλὰ καὶ λειτουργικὴ παρακμὴ. Δὲν πρέπει νὰ λησμονεῖται ὅτι τὸ χρῶμα ἔχει τὸν λόγο τοῦ στὴ θεία λατρεία. Ἡ ἀρμονία τοῦ βοηθᾶει αἰσθητικὰ τὸν παριστάμενον πιστὸ νὰ συγκεντρωθεῖ καλύτερα καὶ νὰ μὴν διασπᾶται ἢ προσοχὴ τοῦ ἀπὸ τὴν χρωματικὴ ἀταξία, ἡ ὁποία δὲν συνδυάζεται μὲ τὴν οὐράνια τάξη τῆς λατρείας. Εἶναι ἄλλωστε βεβαιωμένη, ἀπὸ τὴν ψυχολογία, ἡ ἐπίδραση πὸν ἀσκοῦν τὰ χρῶματα στὸν ἄνθρωπον. Τὰ σεμνὰ καὶ ὠραῖα χρῶματα προκαλοῦν καὶ τὰ ἀνά-

λογα συναισθήματα⁵⁴. Στη Μονή Κορώνης βλέπουμε πώς ο άγιογράφος χρησιμοποιεί μιὰ χαμηλή χρωματική κλίμακα και ένα λογικότερο συνδυασμό χρωμάτων (εικ. 39) και έτσι συμβάλλει στο κατανοητικό κλίμα του καθολικού τῆς Μονῆς.

Ένα θέμα πού ἀξίζει νὰ ὑπογραμμισθεῖ εἶναι ἡ εἰσόδευση τοῦ ἐπιταφίου, πού ἱστορεῖται στίς τοιχογραφίες μας. Βέβαια ὁ ἐπιτάφιος εἶναι ἡ μετεξέλιξη τοῦ ἀέρα, ὁ ὁποῖος εἰσοδευόταν πάντα· ὅμως αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη, πού συνέβη τὸν 13ο αἰώνα καὶ φυσικὰ ἡ σύνδεση τοῦ νοήματος τῆς Μεγάλης Εἰσόδου μὲ τὴ λιτανεῖα τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, μᾶς ἔδωσε αὐτὸ τὸ εἰκαστικὸ ἀποτέλεσμα. Πάντως ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν εἰσόδευση τοῦ ἐπιταφίου⁵⁵, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλες μαρτυρίες φαίνεται πὼς εἰσοδευόταν μέχρι καὶ τὸν 15ο αἰώνα⁵⁶. Κατ' ἀρχὴν ἡ διακόσμησή του ἦταν πολὺ ἀπλή· ἕνα κόκκινο ὕφασμα μὲ κεντημένο ἢ ζωγραφισμένο τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ· ὅμως μὲ τὸν καιρὸ, ὅσο ἡ διακόσμηση τῶν ἀμφίων ἐξελίσσεται, συμπαρασύρει καὶ τὴ διακόσμηση τοῦ ἐπιταφίου κυρίως μὲ ἀνθικά σχήματα⁵⁷ (βλ. εἰκόνες Σταυρονικήτα, Ἀναπαυσᾶ, Φιλανθρωπῶν, Δουσίκου).

Σχετικὰ μὲ τὴν εἰσόδευση τοῦ εὐαγγελίου, πού παρατηροῦμε σὲ ὀρισμένες παραστάσεις κυρίως μετὰ τὸν 17ο αἰώνα, εἶναι σαφὲς ὅτι ἐδῶ ὁ άγιογράφος εἰσάγει στὸ θέμα

54. Βλ. Ἰω. Φουντούλη, *Ἀπαντήσεις εἰς Λειτουργικὰς ἀπορίας*, τ. Α', ἐκδ. «Ἀποστολικῆς Διακονίας», Ἀθήνα 41991, σ. 57.

55. *Ἐρμηνεῖα*, κεφ. ος' PG 155, 728B.

56. Μαρίας Θεοχάρη, *Ἐκκλησιαστικὰ χρυσοκέντητα*, ἐκδ. «Ἀποστολικῆς Διακονίας», Ἀθήνα 1986, σ. 25.

57. Βλ. ἐπιταφίους Φιλανθρωπῶν, Ντίλιου, Κοζάνης, Κορώνης.

της Μεγάλης Εισόδου τῆς λιτανείας τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, ὅπου τὸ εὐαγγέλιο κατ' ἀρχὴν εἰσοδευόταν τυλιγμένο μὲ τὸν ἀέρα-ἐπιτάφιο καὶ κατόπιν ἐτίθετο σὲ προσκύνηση ἐπὶ τοῦ κουβουκλίου⁵⁸. Τὴν ἴδια ἐπίσης περίοδο καὶ στὰ ἴδια μνημεῖα⁵⁹, ἀπαντᾶται καὶ ἡ εἰσόδευση τοῦ σταυροῦ εὐλογίας, γιὰ τοὺς ἴδιους βέβαια λόγους.

Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ δοῦμε πῶς μέσα ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴ διασώζει ἢ παράδοση τὸν τύπο τῶν λειτουργικῶν σκευῶν, δηλαδὴ τοῦ ἁγίου ποτηρίου τοῦ δισκαρίου, τῶν θυμιατῶν καὶ βεβαίως τῶν ριπιδίων.

Τὸ ἅγιο ποτήριον ἢ «κρατήρας», κατὰ τὸν ἅγιο Γερμανό⁶⁰, ἱστορεῖται σὲ περίπου τέσσερις τύπους· ὁ μὲν ἕνας εἶναι στὸ συνηθισμένο σχῆμα, δηλαδὴ ἡμισφαιρικὸς κρατήρας μὲ κιονίσκο ποὺ στηρίζεται σὲ βάση (εἰκ. 41)· ὁ δεύτερος τύπος αὐτὸς ποὺ ἀπαντᾶται στὸ Στάρο Ναγκορίτσινο (εἰκ. 42) καὶ εἶναι ἕνα ἀνοιχτοστόμιον ποτήριον μὲ δύο χειρολαβές· ὁ τρίτος αὐτὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ κλειστοστόμιον μὲ λαβές (εἰκ. 43) καὶ ὁ τέταρτος ἱστορεῖται ὡς κλειστοστόμιος ἀμφορέας μὲ λαιμὸ μὲ δύο χειρολαβές (εἰκ. 44) καὶ ἀπαντᾶται στὴν Ἀχρίδα. Οἱ ὑπόλοιποι τύποι ποὺ ὑπάρχουν ἀπλῶς διαφοροποιοῦνται σὲ μικρὲς λεπτομέρειες ἀπὸ τοὺς προαναφερόμενους. Ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καὶ μετὰ ἀπαντῶνται καὶ ποτήρια μὲ δικό τους ἰδιαιτέρο σκέπασμα, ὑπὸ μορφήν τρουλίσκου (χαρακτηριστικὸ δεῖγμα βλέπουμε στὴ Φιλανθρωπηῶν). Ὅμως μᾶλλον θὰ πρόκειται γιὰ ἐπίδραση τῆς Ρωσικῆς τέχνης ἢ ὅποια ἔφτασε καὶ στίς μέρες μας, μὲ ποτήρια ὄχι ἰδιαίτερης αἰσθη-

58. Βλ. Ἰω. Φουντούλη, *Ἀπαντήσεις ...*, ὅ.π., τ. Γ', σ. 18-22.

59. Παναγία Σκριποῦ, Ἁγία Θεοδώρα Ἄρτης, Ἅγιο Γερμανὸ Φλώρινας, Ναὸ Ταξιαρχῶν Λαδᾶ Ἀλαγονίας.

60. *Μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 400.

τικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ἀξίας, καὶ σίγουρα ἔξω ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς παράδοσης ποὺ μᾶς διασώζει ὠραιότατα κεντητὰ ποτηροκαλύμματα. Τὸ δισκάριο, ὅπου ἀπαντᾶται χωρὶς νὰ καλύπτεται ἀπὸ τὰ καλύμματα, μᾶς δίνει τὴ μορφὴ ἐνὸς ἀβαθοῦς δίσκου ποὺ στηρίζεται σὲ βάση, ὅχι ὅμως πάντοτε.

Στὴ Στουντένιτσα εἰκονίζεται μὲ βάση, ὅχι ὅμως ἀβαθὲς (εἰκ. 45), στὸν Ἅγιο Νικήτα (Σερβία) χωρὶς βάση (εἰκ. 46), τὸ ἴδιο καὶ στὸ Μεγάλο Μετέωρο (εἰκ. 47).

Πάντως κοινὸ χαρακτηριστικὸ ὄλων τῶν παραστάσεων εἶναι τὸ μέγεθός τους, δηλαδή ἡ πρακτικὴ δυνατότητα νὰ δεχτοῦν ὄχι μόνο ἓναν ἀμνό, ἀλλὰ καὶ περισσότερους τοῦ ἐνός, κάτι ποὺ σήμερα δὲν συμβαίνει μὲ τοὺς τυποποιημένους δίσκους τοῦ ἐμπορίου.

Τὰ ποτηροκαλύμματα καὶ δισκοκαλύμματα εἶναι πάντα ἐπιμελῶς διακοσμημένα μὲ τὸ σχῆμα τοῦ σταυροῦ καὶ λεπτὸ ἀνθικὸ διάκοσμο. Τὰ ἄμφια τῆς ἁγίας Τραπέζης χαρακτηρίζονται ἀπὸ μιὰ λιτότητα καὶ ἀρχοντιά, χωρὶς ἐξεζητημένη διακόσμηση (βλ. ἁγία Τράπεζα Μ. Μετεώρου καὶ Στουντένιτσα).

Ἀφήσαμε στὸ τέλος ἀπὸ τὴν εἰκονιστικὴ παράσταση τῆς Μεγάλης Εἰσόδου τὸν σχολιασμὸ τῆς παρουσίας τοῦ ἀρχιερέως Χριστοῦ. Εἶναι «ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος καὶ προσδεχόμενος» τὰ τίμια δῶρα.

Δεσπόζει στὸ κέντρο τῆς παράστασης, ἄλλοτε πίσω ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα καὶ ἄλλοτε ζωγραφισμένος εἰς διπλοῦν ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ θέματος νὰ προπέμπει τὰ ἅγια δῶρα καὶ ἀπὸ τὴ δεξιὰ νὰ τὰ ὑποδέχεται καὶ μάλιστα θυμιώντας. Εἶναι ἐνδεδυμένος μὲ πολυσταύριο σάκκο, λευκὸ στιχάριο μὲ ποταμοὺς καὶ λευκὸ ὠμοφόριο. Συνήθως ὁ σάκκος εἶναι στὴν ἀπόχρωση τοῦ κόκκινου χρώ-

ματος, για να υπενθυμίζει την «χλαίναν της ὕβρεως»⁶¹, βέβαια διάφορα διακοσμητικά στοιχεία, κυρίως σταυροί μέσα σε κύκλο, συμπληρώνουν την εμφάνισή του.

Μια χαρακτηριστική παράσταση της Μεγάλης Εισόδου, στο ναό της Τιμίας Ζώνης στη Μόσχα (17ος αί.), διασώζει με τον καλύτερο τρόπο και το τυπικό της εισόδευσης, αλλά και ὅλη την εξέλιξη της ἀμφίεσης ἐπισκόπων, διακόνων και ἱερέων· βέβαια ὁ ἀγιογράφος προσπαθεῖ να κρατηθεῖ σὲ χαμηλοὺς χρωματικούς τόνους, ὅμως ἡ ἀνομοιομορφία εἶναι χαρακτηριστική. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ σκεύη, τὰ θυμιατὰ καὶ ἡ λιτὴ ἔνδυση τῆς ἀγίας Τραπεζῆς, σὲ σχέση με τὰ ἄμφια τῶν λειτουργῶν.

Ἀξίζει νὰ τονίσουμε καὶ πάλι τὸν τρόπο εισόδευσης τοῦ ἀγίου ποτηρίου καὶ τοῦ δισκαρίου με τὸν ἀμνὸ Χριστό, ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν παρουσία ἀγγελικῶν δυνάμεων ποὺ διακονοῦν τὸν ἱερέα. Εἶναι ἐνδιαφέρον ἴσως νὰ τονίσουμε τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση τῶν ριπιδίων, τὰ ὁποῖα, ἐνῶ γνώρισαν πολλὲς μορφές, ἐν τούτοις αὐτὰ ποὺ σήμερα δημιουργοῦν τὰ ἐργαστήρια ἐκκλησιαστικῶν εἰδῶν μόνο ριπίδια δὲν εἶναι.

Ἡ ἀρχαία τάξη τὰ θέλει ὡς ἀντικείμενα ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν στὸ νὰ ἀπομακρύνονται τὰ ἔντομα ἀπὸ τὴν ἀγία Τράπεζα⁶², ἀργότερα παίρνουν τὴν τῶν «ἐξάπτερυγων Σεραφεῖμ καὶ τὴν τῶν πολυομμάτων Χερουβεὶμ ἐμφέριαν»⁶³, γι' αὐτὸ καὶ στὶς παραστάσεις μας τὰ βλέπουμε διακοσμημένα μετὶς μορφῆς τῶν ἀγγελικῶν δυνάμεων.

61. Θεοδώρου Βαλσαμῶνος, *Ἀπόκρισις κανονικῆς*, PG 138, 1028A.

62. Παντελεήμονος Ροδοπούλου, Ἐναφορὰ τοῦ Κλήμεντος, στὸ *Μελέται Α΄*, ὁ.π., σ. 530.

63. Ἰωάννου Μόσχου, *Λειμών*, PG 87, 308.

Ἀναμφίβολα κατὰ τὴν πρώτην περίοδον εἶχαν τὴν ἀπλούστερον δυνατὴν μορφήν, δηλαδὴ μνημονεύονται πτερὰ παγωνιοῦ ἢ ἀπλῆς ὀθόνες (πανιά), ἀργότερα ἐλάσματα, ὅπως αὐτὰ στὴν Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος καὶ μετὰ τὸν καιρὸν ἐξελίσσονται σὲ κυκλικὸ ἢ ρομβοειδοῦς σχήματος ἀντικείμενα μετὰ ἀνάγλυφες παραστάσεις. Στὶς μέρες μας βλέπουμε τὶς μορφὰς τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας, διαφόρων ἀγίων, ἀκόμη καὶ τοῦ ἁγίου Ραφαήλ, ὅχι ὅμως ἀγγέλων. Ἡ χρῆσις τους οὕτως ἢ ἄλλως παραμερίστηκε, ὅμως φαίνεται πὼς τώρα παραμερίσαμε καὶ τὸν θεολογικὸν συμβολισμόν τους.

Φτάνοντας πρὸς τὸ τέλος τῆς εἰκαστικῆς μας περιήγησις, θέλουμε νὰ σταθοῦμε στὶς μικρογραφίας ἐνὸς κρητικῶν χειρογράφου τοῦ 1600⁶⁴.

Στὰ φύλλα 3r-11r εἰκονογραφεῖται τὸ κείμενον τῶν φύλλων 2v-10v ποῦ ἔχει ὡς θέμα ἓνα ψευδεπίγραφο ἔργον τοῦ Μ. Βασιλείου «Λόγος περὶ καταστάσεως ἱερέως».

Οἱ μικρογραφίας ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρουν ἀπ' ὅ,τι φαίνεται εἰκονογραφοῦν ἓνα ἄγνωστο ὄραμα σχετικὸν μετὰ τὴν θεῖαν Λειτουργίαν. Οἱ σκηνῆς ἐκτυλίσσονται μέσα στὸν ναὸν μετὰ κάποια θεματολογικὴν συμπύκνωσιν βέβαια καὶ σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις εἰκονογραφεῖται δεξιὰ ἓνας λευκογένειος μοναχὸς, προφανῶς ὁ συγγραφεὺς τοῦ ὄραματος. Στὸ φ. 4r εἰκονογραφεῖται ἡ ἔναρξις τῆς θείας Λειτουργίας· ὁ διάκονος πρὸ τοῦ σολέως μετὰ τὸ ὄραριον στὴ δεξιὰ ἐκφωνεῖ τὶς αἰτήσεις· δεξιὰ του κάθεται ὁ γέρων μοναχὸς καὶ ἀριστερὰ του παραστέκει ἀρχάγγελος μετὰ στρατιωτικὴν στολήν. Στὸ βάθος φαίνεται ἡ ἁγία Τράπεζα, ὅπου πάνω της βρίσκονται

64. Π. Βοκοτόπουλου, Οἱ μικρογραφίας ἐνὸς κρητικῶν χειρογράφου τοῦ 1600, *Δελτίον Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας*, περ. Δ', τ. Π' (1985-1986), Ἀθήνα 1908.

δύο κηροπήγια και τὸ ἅγιο εὐαγγέλιο μόνο· τίποτε ἄλλο (εἰκ. 49).

Στὸ φ. 5r εἰκονογραφεῖται ἡ Μικρὴ Εἴσοδος· τοῦ ἱερέως προπορεύονται ὑποδιάκονοι λαμπαδηφοροῦντες, ἐνῶ τὴν ὥρα ποὺ ὁ ἱερεὺς εἰσέρχεται στὸ ἅγιο Βῆμα τὸν κρατοῦν ἄγγελοι στὰ χέρια τους· ἐδῶ ἔρχεται στὸν νοῦ μας ὁ λόγος τοῦ ἁγίου Γερμανοῦ ὅτι «τὸ εὐαγγέλιόν ἐστι παρουσία τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, καθ' ἣν ὠράθη ἡμῖν»⁶⁵ (εἰκ. 50).

Στὸ φ. 6r ὁ ζωγράφος ἱστορεῖ τὸν ἱερέα μέσα στὸ ἅγιο Βῆμα πρὸ τῆς ἁγίας Τραπεζῆς, ἐνῶ στὸ κέντρο τοῦ ναοῦ ἓνας ὑποδιάκονος διαβάζει τὸν Ἀπόστολο· δεξιὰ καὶ ἀριστερά του παραστέκουν δύο ἄγγελοι, ἐνῶ ὁ γέροντων μοναχὸς κάθεται σὲ χαμηλὸ θρονί (εἰκ. 51).

Στὸ φ. 7r ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται μέσα στὸ ἱερὸ Βῆμα, ὅπου ἓνας πρεσβύτερος δέεται μπροστὰ στὴν ἁγία Τράπεζα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀνεβαίνει οὐρανομήκης κόκκινη φλόγα. Δεξιότερα στέκεται ἓνας διάκονος, ἐνῶ ὁ ἀββᾶς, μὲ φωτοστέφανο τώρα, βρῖσκεται σὲ θρόνο δεσποτικὸ καὶ τείνει τὰ χέρια του σὲ σχῆμα ὁμιλίας. Ἦς μὴ λησμονοῦμε ὅτι μόλις πρὸ ὀλίγου εἶχαν ἀκουστῆ τὰ ἀναγνώσματα καὶ ἀκολουθεῖ ἡ διδασχὴ, τὸ κήρυγμα. Ἦς ὑπογραμμισθεῖ αὐτό. Στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης εἰκονογραφεῖται ἓνας κερασφόρος δαίμονας καὶ συνομιλεῖ ἀρκετὰ ζωηρὰ μὲ ἓναν ἄγγελο· χαμηλότερα εἰκονογραφεῖται ὁ διάβολος νὰ ἀπομακρύνεται στὸ πῦρ τὸ ἐξώτερο· τὸ κείμενο τοῦ χειρογράφου λέγει πῶς ἱστορεῖται ἐδῶ ἡ ὥρα τῶν ἐκφωνήσεων τῶν κατηχουμένων καὶ ὁ διάβολος εἶχε ὡς ἀποστολὴ νὰ ἀρπάζει αὐτοὺς καθὼς βγαίνουν ἀπ' τὸν ναό· ὅμως ὁ ἄγγελος «ἤρην αὐτὸν εἰς τὸ πῦρ τὸ ἐξώτερον λέγων αὐτῷ·

65. *Μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 412-413.

τί ἴστασαι ὧδε μὴ ἔχων ἔνδυμα γάμου· τουτέστιν μὴ ἔχων ἐξουσίαν;»⁶⁶ (εἰκ. 52).

Ἐνδιαφέρον ἔχει ἡ παράσταση στὸ φ. 8r, ὅπου ἱστορεῖται ἡ Μεγάλη Εἴσοδος. Στὰ ἀριστερὰ τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται ὁ ἱερεὺς μὲ τὰ τίμια δῶρα, τὸ ἅγιο ποτήριο στὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τὸ δισκάριο ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, νὰ εἰσοδεύει καθὼς δορυφορεῖται ἀπὸ τὶς ἀγγελικὲς δυνάμεις· δύο ἄγγελοι τὸν μεταφέρουν στὰ χέρια τους, ἐνῶ μπροστὰ ἓνας ὑποδιάκονος θυμιᾷ τὰ ἅγια. Στὸ δεξιὸ μέρος εἰκονίζεται ὁ ἱερεὺς μπροστὰ στὴν ἁγία Τράπεζα, μὲ τὰ τίμια δῶρα τοποθετημένα ἐπὶ τῆς Τραπέζης, νὰ ἐκφωνεῖ, σύμφωνα μὲ τὸ χειρόγραφο, τὸ «Στῶμεν καλῶς, στῶμεν μετὰ φόβου» (εἰκ. 53).

Στὸ φ. 9r, εἰκονογραφεῖται ἡ στιγμή πού ὁ ἱερέας ἐκφωνεῖ: «τὸν ἐπινίκιον ὕμνον ἄδοντα· καὶ τότε εἶδον τὴν στέγην τῆς ἐκκλησίας ἀνεωγμένην καὶ μετὰ φόβου τῆς φοβερᾶς φλογὸς πάλιν εἶδον πλῆθος ἀγγέλων καὶ ἑξαπτερούγων κατερχόμενα ...»⁶⁷. Μπροστὰ στὴν ἁγία Τράπεζα ὁ ἱερεὺς δέεται καθὼς φλόγες τὸν τυλίγουν· ἄλλη φλόγα ἀνεβαίνει ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα, ἐνῶ ἓνας διάκονος στὰ ἀριστερὰ κρατεῖ ἀνοιχτὸ βιβλίο. Μπροστὰ στὸ κουβούκλιο τῆς ἁγίας Τραπέζης, μέσα σὲ τριπλὴ κυκλικὴ δόξα, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς-ἀμνὸς νὰ περιβάλλεται ἀπὸ ἑξαπτέρυγα (εἰκ. 54). Στὴ συνέχεια, στὸ φ. 10r, εἰκονογραφεῖται ἡ στιγμή τῆς θείας μεταλήψεως, ὁ ἱερεὺς κοινωνεῖ τοὺς πιστοὺς καὶ τοὺς -ἀσκεπεῖς- μοναχοὺς· δύο μικρὰ παιδιὰ κρατοῦν ἀναμμένες λαμπάδες, ὁ δὲ διάκονος φροντίζει γιὰ τὴν τάξη (εἰκ. 55).

Συνοψίζοντας πρέπει νὰ τονίσουμε πῶς ἡ ἀξία τοῦ εἰκο-

66. Π. Βοκοτόπουλου, ὁ.π., σ. 197.

67. Ὅ.π., σ. 202.

νογραφημένου αὐτοῦ χειρογράφου τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰώνα συνίσταται ὄχι στὴν μεγάλη καλλιτεχνική του ἀξία, ἀλλὰ κυρίως στὶς μαρτυρίες ποὺ μᾶς δίνει εἰκαστικά καὶ πρέπει νὰ τονίσουμε:

α) τὴν λιτὴ ἔνδυση καὶ διακόσμηση τῆς ἁγίας Τραπεζῆς, ὅπου πάνω της δὲν ὑπάρχουν πλεονάζοντα καὶ περιττὰ πράγματα (ἀνθοδοχεῖα κ.λπ.).

β) ἡ ἀνάγνωση τοῦ Ἀποστόλου γίνεται στὸ κέντρο τοῦ ναοῦ ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη (κατάλοιπο ἀρχαίας τάξης, ὅταν ὁ ἄμβων ἦταν στὸ κέντρο τοῦ ναοῦ).

γ) τὸ κήρυγμα ἀκολουθεῖ μετὰ τὰ ἀναγνώσματα.

δ) στὴ Μεγάλη Εἴσοδο ἔχουμε τὸν παραδοσιακὸ τρόπο εἰσόδευσης τῶν τιμίων δώρων (τὸ δισκάριο ἐπὶ τῆς κεφαλῆς).

ε) ὁ ἱερεὺς καὶ ὄχι ὁ διάκονος κοινωνεῖ τὸν λαό, ὁ δὲ διάκονος φροντίζει γιὰ τὴν εὐτακτη μετάδοση τῶν τιμίων δώρων.

Προσπαθήσαμε νὰ προσεγγίσουμε τὴ θεία Λειτουργία μὲ τὴ βοήθεια καὶ τὴ μαρτυρία τῆς τέχνης· τῆς τέχνης ποὺ μὲ τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματά της ἰχνηλατεῖ τὴν πορεία μας πρὸς τὰ ἔσχατα, πρὸς τὴ Βασιλεία τοῦ Θεοῦ.

Μὲ τὶς παραστάσεις, ποὺ εἶδαμε, διασώζεται ἡ μνήμη τῆς Ἐκκλησίας καὶ ζωντανεύουν κάθε φορὰ ποὺ οἱ πιστοὶ «κεκλημένοι τοῦ δείπνου» κοινωνοῦμε τὸ κάλλος, τὴν ὁμορφιά, τὴ ζωή.

Τὸ κάλλος στὴν παράδοσή μας δὲν ἔχει χαρακτήρα αισθητικό, ἀλλὰ ὄντολογικό, γιατί μᾶς φανερώνει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τὰ πράγματα ὑπάρχουν πραγματικά. Ὁ Ντοστογιέφσκυ ἔλεγε πὼς ἡ ὁμορφιὰ θὰ σώσει τὸν κόσμο, ἡ ὁμορφιὰ ποὺ εἶναι ἡ δόξα τῆς Ἀλήθειας καὶ «ὁ χαρακτήρ τῆς ὑποστάσεως αὐτῆς» (πρβλ. Ἐβρ. α' 3).

Αἰῶνες τώρα οἱ «εἰκόνες εἰς ὑπόμνησιν κεῖνται» (Ἰωάννης Δαμασκηνός) καὶ ἐμεῖς καλούμεθα σὲ κάθε σύναξη λειτουργικὴ μὲ τὸ «μεμνημένοι τοίνυν τῆς σωτηρίου ταύτης ἐντολῆς καὶ πάντων τῶν ὑπὲρ ἡμῶν γεγενημένων» ἢ θὰ κοινωνήσουμε αὐτοῦ τοῦ κάλλους καὶ τῆς μνήμης ἢ θὰ παραμείνουμε στὴ μίζερη ἀτομικότητά μας ἀναπαράγοντας τὴν πενία καὶ τὴν εὐτέλεια τῆς ζωῆς καὶ τῆς τέχνης μας.

Ὅταν ἡ εὐχαριστιακὴ κοινότητα δὲν παράγει πολιτισμό, εἶναι νεκρὴ καὶ ἀνύπαρκτη· ἡ λειτουργικὴ μας τέχνη εἶναι ἡ ἀναπνοὴ τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ μέλλοντος, εἶναι «πνοὴ ζωσα» (πρβλ. Γέν. β' 7), γιατί εἶναι ζυμωμένη μὲ τὴν ἀγιότητα· «ἃ γὰρ τῷ Θεῷ ἀνατέθεινται ἅγια ἔστι»⁶⁸.

Ἡ παράδοσή μας, παράδοση ὑψηλῆς αἰσθητικῆς καὶ ἑλληνοπρεποῦς λιτότητας, κάλλους καὶ κλασικῆς συνέχειας, δὲν παύει νὰ εἶναι ὁ δάσκαλός μας στὸ ἱερὸ καὶ καλλιτεχνικὸ μας ἦθος. Νὰ μᾶς ἀποτρέπει ἀπὸ ἐκβαρβαρισμοὺς καὶ ἐκπερσιτισμοὺς, ἐμᾶς τουλάχιστον ποὺ εἴμαστε παιδιὰ τῶν πατέρων μας, ποὺ δίδαξαν στὸν κόσμον τί σημαίνει κάλλος, μέτρο καὶ ἁρμονία⁶⁹.

Πέρα λοιπὸν ἀπὸ ὅποιεσδήποτε προσωπικὲς ἀπόψεις, ἠθικολογικὲς συνταγὲς γιὰ ψυχολογικὴ κατανάλωση καὶ κοντόθωρους εὐσεβισμοὺς, ποὺ προσπαθοῦν νὰ προσαρμόσουν τὸ ἦθος τῆς λατρείας στὸ ἀτομικὸ μας ἦθος, τὸ ἦθος τῆς τέχνης στὴν ἀτομικὴ μας κακογουστιά, τὴ γνώση τῆς ζωῆς στὴν ὀδυνηρὴ ἄγνοιά μας γιὰ τὰ οὐσιώδη, ὑπάρχει ἓνας ἐκρηκτικὸς πολιτισμὸς, μὲ μιὰ ἰλιγγιώδη δυναμικὴ,

68. Mansi, τ. 3, 309 D.

69. Ἰω. Φουντούλη, *Θεῖα λατρεία καὶ τέχνη, Ὁρθοδοξία*, περ. Β', ἔτος Γ', τεύχ. Β' (Ἀπρίλιος-Ἰούνιος 1996), σ. 228.

ποὺ γιὰ αἰῶνες πολλοὺς ἔτρεφε τὸ γένος μας· ἐμεῖς γιατί ἄραγε νὰ λοιμοκτονοῦμε; «Ζωγραφικὴ σιωπῶσα διὰ μιμήσεως δείκνυσι» τὴν πορεία μας· ἀρκεῖ μιὰ ματιὰ στὸν λειτουργικὸ εἰκονογραφικὸ διάκοσμο τῶν ναῶν μας, γιὰ νὰ πλημμυρίσει ὁ νοῦς μας γνώση καὶ οἱ κόρες τῶν ματιῶν μας νὰ γίνουν «φωλεῆς τοῦ κάλλους τοῦ Θεοῦ» «οὐκ οἶδας ὅτι τάξις συνέχει πάντα ... καὶ ὅτι οὐκ ἔστιν ἀκαταστασίας ὁ Θεός ..., ἀλλ' εἰρήνης καὶ τάξεως; ὑπερμάχει οὖν τῶν ἱερῶν τάξεων ... ὡς ἀγαπῶν εὐπρέπειαν οἴκου Κυρίου», λέγει ὁ ἅγιος Συμεὼν Θεσσαλονίκης⁷⁰.

Οἱ Πατέρες μας διακηρύττουν πῶς ἡ εἰκόνα εἶναι «διάβασις ἐπὶ τὸ πρωτότυπον»· ὅμως μπορεῖ κάλλιστα νὰ γίνῃ καὶ «διάβασις ἐπὶ τὸ πρότυπον».

70. *Διάλογος*, κεφ. ΤΞΕ', PG 155, 680C.

Γ'
ΤΟ ΒΑΠΤΙΣΜΑ

Ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ μορφή παράδοσης τῆς Ἐκκλησίας, ἰσότιμη μὲ τὴ γραπτὴ καὶ τὴν προφορικὴ παράδοση¹. Μέσα στὴν εἰκόνα ἡ Ἐκκλησία δὲν βλέπει μόνο μιὰ πτυχὴ τῆς Ὁρθόδοξης διδασκαλίας, ἀλλὰ τὴν ἔκφραση τοῦ δόγματός της, τῆς ἐμπειρίας της, δηλαδή αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν Ὁρθόδοξία. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο δὲν μποροῦμε νὰ καταλάβουμε τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ἔξω ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία καὶ ἀπὸ τὴν ζωὴ της, ἀλλὰ μόνο μέσα ἀπὸ τὴν εὐχαριστία καὶ τὴ θεία λατρεία.

Στὴ μέριμνά της ἡ Ἐκκλησία γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου, ἐπειδὴ ὑπάρχουν καὶ οἱ ὀλιγογράμματοι πιστοί, ὅπως λέγει ὁ ἅγιος Ἰωάννης Δαμασκηνός², ἐξεικονίζει τὸν Λόγο τοῦ Θεοῦ, τὰ γεγονότα τῆς ἐπὶ γῆς παρουσίας Του, γιὰ νὰ μᾶς βοηθήσει στὴν ὅσο τὸ δυνατὸν πληρέστερη κατανόηση καὶ στὴν πνευματικὴ μας συμμετοχὴ στὸ μυστήριον τοῦ Θεοῦ. Μᾶς ἀνοίγει μιὰ ἀπέραντη θεὰ ποῦ ἀγκαλιάζει τὸ παρελθόν, τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον μέσα σὲ ἓνα συνεχὲς παρὸν. Καὶ ἡ ἀνθρώπινη δημιουργία, ὅσο φτωχὲς καὶ ἂν εἶναι οἱ δυνατότητές της, χρησιμεύει στὴν Ἐκκλησία σὰν

1. Λ. Οὐσπένσκυ, *Ἡ θεολογία τῆς εἰκόνας στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία*, μτφρ. Σ. Μαρίνη, ἐκδ. «Ἄρμός», Ἀθήνα 1993, σ. 12.

2. Πρβλ. PG 94, 1332.

γλώσσα για να ἀποκαλύψει στὸν κόσμον τὸ μυστήριο τοῦ μέλλοντος αἰῶνος.

Ἐνα χαρακτηριστικὸ γεγονός τῆς Χριστιανικῆς τέχνης, ποὺ ἐκδηλώνεται ἀπὸ τοὺς πρώτους ἤδη αἰῶνες, εἶναι ὅτι ἡ ἀπεικόνιση διατηρεῖ τὸ ἐλάχιστο τῶν λεπτομερειῶν καὶ τὸ ὑπέρτατο τῆς ἔκφρασης.

Αὐτὸς ὁ λακωνισμὸς, ἡ λιτότητα τῶν μέσων, ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴ λακωνικότητα καὶ τὴ λιτότητα τῆς Γραφῆς.

Τὸ Εὐαγγέλιο ἀφιερώνει μόλις λίγες γραμμὲς σὲ γεγονότα καθοριστικὰ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ εἰκόνα μᾶς δείχνει μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μόνο τὸ οὐσιῶδες³. Οἱ λεπτομέρειες ποὺ τυχὸν νὰ ὑπάρχουν εἶναι μόνο γιὰ νὰ σημάνουν ἢ νὰ συμβολίσουν κάτι. Ἡ Ἁγία Γραφή χαράσσει τὰ ὄρια ἀνάμεσα στὴν λειτουργικὴ τέχνη καὶ στὴν τέχνη γενικὰ⁴.

Ὅλες οἱ προεικονίσεις τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ἀνήγγελλαν τὴ μέλλουσα σωτηρία· αὐτὴ ἡ σωτηρία πραγματοποιήθηκε τώρα, καὶ οἱ Πατέρες συνόψισαν σὲ μία φράση τὸ γεγονός αὐτό: «ὁ Θεὸς ἔγινε ἄνθρωπος γιὰ νὰ γίνῃ ὁ ἄνθρωπος θεός».

Κατὰ τοὺς πρώτους αἰῶνες, ἡ τέχνη τῶν κατακομβῶν εἶναι κυρίως τέχνη ποὺ διδάσκει τὴν πίστη. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ θέματά της, τόσο συμβολικὰ ὅσο καὶ ἄμεσα, ἀντιστοιχοῦν στὰ ἱερὰ κείμενα τῆς Ἁγίας Γραφῆς. Τὸ ἴδιο κάνουν καὶ στὸ θέμα τῆς βαπτίσεως, κρατοῦν αὐτὴ τὴν ἀντιστοιχία κειμένου καὶ εἰκόνας.

Ἀκόμη καὶ ὅταν πρόκειται γιὰ τὶς δύο προεικονιστικὲς παραστάσεις τῆς βαπτίσεως, δηλαδὴ τὸ θέμα τῆς κιβωτοῦ τοῦ Νῶε καὶ τὸ θέμα τῆς διάβασης τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσ-

3. Λ. Οὐσπένσκυ, ὁ.π., σ. 79.

4. Ὅ.π., σ. 36.

σης, ὁ εἰκονογράφος μένει πιστὸς στὸ κείμενο, ντύνει ὅμως μὲ συμβολισμό καὶ θεολογία τὴν εἰκαστικὴ δημιουργία του (εἰκ. 1). Ὅλος ὁ πυκνὸς καὶ συγκεντρωμένος συμβολισμὸς τῆς βαπτίσεως, ποὺ ἡ εἰκόνα τῆς ἑορτῆς μᾶς δείχνει, κατατείνει στὸ νὰ κατανοήσουμε τὴν φοβερὴ ἔκταση αὐτῆς τῆς πράξεως τοῦ Θεοῦ⁵.

Καὶ ἡ παράδοση τῶν Πατέρων καὶ τῶν ἱερῶν συγγραφέων καλλιεργεῖ αὐτὸν τὸν συμβολισμό μέσα στὰ γραπτὰ μνημεῖα ποὺ μᾶς κληροδότησαν. «Διὰ τοῦ ὕδατος ἡ ζωὴ σέσωσται», λέγει ὁ Ἑρμᾶς⁶, ὁ δὲ Τερτυλλιανὸς γράφει «ἰχθύδια ἡμεῖς ὡς ὁ ἡμέτερος μυστικὸς ΙΧΘΥΣ Ἰησοῦς Χριστὸς ἐν τῷ ὕδατι γεννώμεθα»⁷, γιὰ νὰ συμπληρώσει ὁ ἅγιος Ἰωάννης Δαμασκηνὸς: «ἀπ' ἀρχῆς Πνεῦμα Θεοῦ τοῖς ὕδασι ἐπεφέρετο ... Ἐπὶ Νῶε δι' ὕδατος ὁ Θεὸς τὴν κοσμικὴν ἁμαρτίαν κατέκλυσε, δι' ὕδατος πᾶς ἀκάθαρτος κατὰ τὸν νόμον καθαίρεται καὶ σχεδὸν ἅπαντα ὕδατι καθαρίζεται»⁸.

Ὁ ἀπόστολος Πέτρος τὴν διὰ τοῦ κατακλυσμοῦ διάσωση τοῦ Νῶε θεωρεῖ ἀντίτυπο τοῦ βαπτίσματος⁹, ὁ δὲ θεῖος Παῦλος παραβάλλει τὸ βάπτισμα πρὸς τὴν ταφὴ τοῦ Κυρίου¹⁰, ἐνῶ ἡ παράδοση καὶ ἡ ὑμνογραφία θέλει τὴ διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης προτύπωση τῆς βαπτίσεως: «νεφέλη ποτὲ καὶ θάλασσα θείου προεικόνιζε βαπτίσμα-

5. Π. Εὐδοκίμωφ, *Ἡ τέχνη τῆς εἰκόνας. Θεολογία τῆς ὠραιότητος*, μτφρ. Κ. Χαραλαμπίδη, ἐκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 217.

6. *Ποιμὴν*, κεφ. γ'.

7. *De baptismo* 1, PL 1, 1306.

8. *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, βιβλίον Δ', κεφ. Θ', PG 94, 1121B.*

9. *Α' Πέτρ.* γ' 21-22.

10. *Ρωμ.* στ' 3 κ.έξ.

τος τὸ θαῦμα ... θάλασσα δὲ ἦν τύπος τοῦ ὕδατος καὶ νεφέλη τοῦ πνεύματος ...»¹¹. Καὶ ὁ Σωφρόνιος Ἱεροσολύμων σὲ ἓνα ἰδιόμελο τροπάριο λέγει χαρακτηριστικά: «σήμερον τῶν ὑδάτων ἀγιάζεται ἢ φύσις καὶ ῥύγνηται ὁ Ἰορδάνης», καὶ αὐτὴ ἡ ρωγμὴ τοῦ Ἰορδάνου παραβάλλεται εἰκονικῶς πρὸς τὴν διαίρεση τῆς Ἐρυθρᾶς «ἐνθεν καὶ ἐνθεν» «εἰς τύπον ἀληθῶς τοῦ βαπτίσματος, δι' οὗ ἡμεῖς τὴν ῥέουσαν τοῦ βίου διαπερῶμεν διάβασιν»¹².

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης Δαμασκηνός, γράφων περὶ βαπτίσματος, ἀπαριθμεῖ τὰ εἶδη αὐτοῦ καὶ σημειώνει: «πρῶτον βάπτισμα, τοῦ κατακλυσμοῦ, εἰς ἐκκοπήν τῆς ἁμαρτίας, δεύτερον, τὸ διὰ τῆς θαλάσσης καὶ τῆς νεφέλης ... τρίτον, τὸ νομικόν, πᾶς γὰρ ἀκάθαρτος ἀπελούετο ὕδατι, ἔπλυνέ τε τὰ ἱμάτια καὶ οὕτως εἰσὶ εἰς τὴν παρεμβολήν. Τέταρτον, τὸ Ἰωάννου, εἰσαγωγικὸν ὑπάρχον καὶ εἰς μετάνοιαν ἄγον τοὺς βαπτιζομένους ..., πέμπτον, τὸ τοῦ Κυρίου βάπτισμα, ὃ αὐτὸς ἐβαπτίσαστο ..., ἕκτον, τὸ διὰ μετανοίας καὶ δακρύων, ὄντως ἐπίπονον, ἕβδομον τὸ δι' αἵματος καὶ μαρτυρίου, ὃ καὶ αὐτὸς ὁ Χριστὸς ὑπὲρ ἡμῶν ἐβαπτίσαστο ... καὶ ὄγδοον τὸ ἐν ἀγίῳ Πνεύματι καὶ πυρί ...»¹³.

Ἀρχίζοντας τὴν εἰκαστικὴ μας ξενάγηση στὸ θέμα τῆς βαπτίσεως φυσικὰ ξεκινοῦμε ἀπὸ τὸ θέμα τῆς εἰκονογραφήσεως τῶν Θεοφανείων, δηλαδὴ τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ. Ἡ εἰκόνα τῶν Θεοφανείων ἱστορεῖ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση, ἀλλὰ προσθέτει μερικὲς λεπτομέρειες ποὺ ἀντλοῦνται ἀπὸ τὴν ὑμνογραφία καὶ τὸ ὄλο τυπικὸ τῆς

11. Ὅρθρος Θεοφανείων, γ' τροπ. ζ' ὠδῆς.

12. Ὁρα α' τῶν Θεοφανείων, τροπάριο.

13. Ὁ.π., PG 94, 1124AC.

έορτης. Στις πρώιμες παραστάσεις που άπαντώνται άπό τον β΄ ήδη αιώνα, στις κατακόμβες, σέ ναούς, σέ σαρκοφάγους και άλλα έργα τέχνης, έχουμε την άπλούστερη εικαστική διήγηση του θέματος όπου ο Χριστός βρίσκεται έντός του ποταμού, ο Ίωάννης τείνει την χείρα του πρὸς Αὐτὸν ένῶ τὸ ἅγιο Πνεῦμα κατέρχεται ἐξ οὐρανοῦ, ὑπὸ μορφὴ περιστεῶς, φέρει δὲ στὸ ράμφος του κλάδο ἐλαίας¹⁴ (εἰκ. 2).

Σὲ ἀνάλογη παράσταση στὸ κοιμητήριο «de Callixte» ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ μικρότερη κλίμακα και σὲ νεαρὴ ἡλικία, ένῶ ὁ Ίωάννης τείνει τὴν χείρα του ἐπὶ τῆς κεφαλῆς Του, τὸ δὲ ἅγιο Πνεῦμα «έν εἶδει περιστεῶς» κατευθύνεται πρὸς τὸν Ἰησοῦ¹⁵ (εἰκ. 3). Παρόμοιο θέμα, δηλαδή μὲ τὸν Χριστὸ σὲ νεαρὴ ἡλικία, άπαντᾶται και σὲ νωπογραφία τοῦ κοιμητηρίου «de Pierre – et – Marcellin» ποὺ χρονολογεῖται στὸν δ΄ αἰώνα. Ὁ Χριστὸς γυμνὸς βρίσκεται μέσα στα Ἰορδάνεια ὕδατα, ὁ Ίωάννης θέτει τὴν χείρα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς Του, τὸ δὲ ἅγιο Πνεῦμα κατέρχεται ἐξ οὐρανοῦ¹⁶ (εἰκ. 4).

Στὸν δ΄ ἐπίσης αἰώνα ἀνήκει και ἡ ἀνάγλυφη παράσταση ποὺ άπαντᾶται σὲ σαρκοφάγο τῆς Ἐκκλησίας, τῆς «Santa

14. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Παρίσι 1925, τ. Β΄, σ. 351, εἰκ. 1288 (στὸ ἐξῆς *DACL*). Βεβαίως ὑπάρχει μιὰ σύγχρονη και ἴσως λίγο ἀρχαιότερη παράσταση, όπου έχουμε τὴ βάπτιση ἐνὸς νέου χωρίς τὴν παρουσία περιστεῶς (ἁγ. Πνεύματος) και βρίσκεται στὴν «Chapelle de Sacraments» στὸ κοιμητήριο τοῦ «Saint Callixte» (2ο μισὸ 2ου αἰῶνος), όπου ὁ βαπτίζων κρατεῖ εἰλητάριο στὴν ἀριστερά. Εἰκάζεται άπό τὸν Wilpert ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Ίωάννη, τὸ δὲ εἰλητάριο συμβολίζει τὸ κήρυγμά του. Βλ. *DACL*, σ. 300.

15. *DACL*, σ. 353, εἰκ. 1289.

16. *DACL*, εἰκ. 1290.

maria antiqua» με τὸν Χριστὸ ἐπίσης σὲ νεαρὴ ἡλικία¹⁷ (εἰκ. 5).

Κοινὰ στοιχεῖα μετὰ τὴ σαρκοφάγο αὐτὴ ἔχει ἄλλη μία σαρκοφάγος, ἡ «de Sainte Quiterie»¹⁸, καθὼς καὶ ἡ σαρκοφάγος τῆς «via de la Lugana»¹⁹, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸ σπάρραγμα τῆς σαρκοφάγου ποῦ βρίσκεται στὸ μουσεῖο τοῦ Λατερανοῦ²⁰ (εἰκ. 6,7,8).

Τὰ ἀνωτέρω θέματα συγγενεύουν ὄχι μόνον ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς ἀπεικόνισεως τοῦ Χριστοῦ σὲ νεαρὴ ἡλικία, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς ἀπουσίας τῶν ἀγγέλων.

Φαίνεται πὼς τὸ θέμα τῆς ἀπεικόνισης τοῦ Χριστοῦ σὲ νεαρὴ ἡλικία ἦταν σύννηθες τοὺς πρώτους πέντε αἰῶνες, ἐνῶ ἀργότερα ἡ τέχνη γίνεται πιστότερη στὴν εὐαγγελικὴ διήγηση. Δὲν ξέρουμε κατὰ πόσο οἱ ἀπεικονίσεις αὐτὲς ἐπηρέασαν ἢ ὄχι τὴν Ἐκκλησία στὸ θέμα τοῦ νηπιοβαπτισμοῦ, ὁ ὁποῖος γενικεύεται στὸν χριστιανικὸ κόσμον ἀπὸ τὸν 5^ο αἰῶνα. Πάντως παρόμοιες παραστάσεις, ὅπου ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται νεαρὸς καὶ ἀγένειος, ἀπαντῶνται σὲ παράσταση πάνω σὲ ἔλεφαντοστὸ στὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο²¹, σὲ ἔλεφαντοστὸ τοῦ Μιλάνου²², τῆς Ὁξφόρδης²³, τῆς Miens²⁴, καὶ σὲ λειψανοθήκη ἀπὸ ἔλεφαντοστὸ στὸ Werden²⁵, ὅπου ἔχουμε καὶ τὴν προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη (εἰκ. 9, 10, 11, 12, 13). Σὲ ἐγκόλπιο ἀπὸ κέρατο, ποῦ βρίσκεται στὸ

17. *DACL*, σ. 356, εἰκ. 1291.

18. *DACL*, σ. 357, εἰκ. 1292.

19. *DACL*, σ. 359, εἰκ. 1293.

20. *DACL*, σ. 360, εἰκ. 1294.

21. *DACL*, σ. 363, εἰκ. 1297.

22. *DACL*, σ. 366, εἰκ. 1298.

23. *DACL*, σ. 366, εἰκ. 1299.

24. *DACL*, σ. 366, εἰκ. 1300.

25. *DACL*, σ. 366, εἰκ. 1301.

Akhmin²⁶ στην Αίγυπτο (είκ. 14), έχουμε και την παρουσία αγγέλου και χρονολογείται γύρω στο 500, επισημαίνεται δε ή επίδραση της Αιγυπτιακής τέχνης σε παρόμοια θέματα, τόσο στο ανάγλυφο της εκκλησίας του Μαξιμιανού στη Ravenna²⁷, (είκ. 15), όσο και στο έλεφαντοστό με το θέμα της βάπτισης στο Βρεταννικό Μουσείο²⁸ (είκ. 16). Ένδιαφέρον παρουσιάζει ή παράσταση που απαντάται στο Εὐαγγελιστάριο του Rabula (ζ' αϊ.), όπου ο Χριστός έμβαπτισμένος μέσα στον Ἰορδάνη σκεπάζεται ἔως τὴ μέση ἀπὸ τὸ νερό, ἐνῶ τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ Πατέρα εὐλογεῖ καὶ πέμπει τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιο²⁹ (είκ. 17).

Ἄξιο προσοχῆς ἐπίσης εἶναι τὸ μωσαϊκὸ στὴν ἐκκλησία τοῦ ἁγίου «Jean de fonts» (τὸ βαπτιστήριον τῶν Ὁρθόδοξων) στὴ Ravenna (ε' αϊ.)³⁰ (είκ. 18), ὅπου ὁ ἅγιος Ἰωάννης κρατᾷ στὸ ἀριστερό του χέρι σταυρὸ καὶ τείνει τὴ δεξιὰ πρὸς τὸν δεσπότη Χριστό, ἐνῶ ὑπάρχει καὶ ἀναπαράσταση τοῦ Ἰορδάνη μετὰ τὴ μορφή γέροντος. Τὸ ἴδιο θέμα, μετὰ διαφοροετικὴ ὅμως τὴ διάταξη τῶν προσώπων, ἀπαντᾷται καὶ στὸ βαπτιστήριον τῶν Ἀρειανῶν στὴ Ravenna³¹, ὁ δὲ Χριστὸς ἐδῶ εἰκονίζεται ἀγένειος (είκ. 19).

Στὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ποὺ μᾶς κληροδότησε ἡ ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν καὶ τῶν Παλαιολόγων, καὶ ἡ κατοπινὴ τέχνη ἔως καὶ τὴν μεταβυζαντινὴν περίοδο, ἔχουμε μιὰ πλουσιώτατη ἀνάπτυξη τοῦ θέματος τῆς βαπτίσεως τοῦ Κυρίου.

26. *DACL*, σ. 367, εἰκ. 1302.

27. *DACL*, σ. 369, εἰκ. 1303.

28. *DACL*, σ. 370, εἰκ. 1304.

29. *DACL*, σ. 371, εἰκ. 1305.

30. *DACL*, σ. 361, εἰκ. 1296.

31. *DACL*, εἰκ. 1996.

Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς παράστασης ἕνα τμήμα κύκλου παριστᾷ τοὺς οὐρανοὺς ποὺ ἀνοίγουν καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ διπλὴ πτυχή, ποὺ ὁμοιάζει μὲ ἀκτῖνα, βγαίνει τὸ χέρι τοῦ Πατρὸς ποὺ εὐλογεῖ. Ἀπὸ τὸν κύκλο ξεκινοῦν ἀκτῖνες φωτός, χαρακτηριστικὸ τοῦ ἁγίου Πνεύματος, καὶ φωτίζουν τὸ περιστέρι ποὺ κατέρχεται. Αὐτόματα θυμόμαστε τὸν ἀρχικὸ λόγο τῆς Γραφῆς «καὶ ἐγένετο φῶς» (βλ. *Γέν. α' 3*)· εἶναι ἡ μυσταγωγικὴ ἐνέργεια τοῦ Πνεύματος, ἡ ἀποκάλυψη τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ. Ὁ Χριστὸς ἦλθε γιὰ νὰ εἶναι τὸ φῶς τοῦ κόσμου καὶ νὰ φωτίσει τοὺς «ἐν σκότει καθημένους... ἐν χώρᾳ καὶ σιῶ θανάτου» (*Ματθ. δ' 16*), γι' αὐτὸ ἡ ἑορτὴ τῶν Θεοφανείων εἶναι ἡ ἑορτὴ τῶν Φώτων³², γιὰτὶ «Ἐκεῖνος ἦν ὁ λύχνος ὁ καιόμενος καὶ φαίνων» καὶ οἱ ἄνθρωποι ἔρχονταν «ἀγαλλιαθῆναι ἐν τῷ φωτὶ αὐτοῦ» (*Ιω. ε' 35*). Ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου Πνεύματος μὲ τὴ μορφή τῆς περιστερᾶς ἐκφράζει τὴν κίνηση τοῦ Πατρὸς ποὺ φέρεται πρὸς τὸν Υἱὸν του³³. Ἐξ ἄλλου ἐξηγεῖται ἀπὸ τοὺς Πατέρες³⁴ πῶς, ὅπως στὸν κατακλυσμὸ ἔχουμε τὸ περιστέρι μὲ τὴν κλάδο ἐλαίας ποὺ ἀναγγέλλει τὴν εἰρήνη³⁵, ἔτσι καὶ στὴ βάπτισις τοῦ Χριστοῦ τὸ ἅγιο Πνεῦμα κατέρχεται καὶ σκορπίζει τὴν εἰρήνη.

Στὸν κώδικα 2, φ. 221β, τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Παντελεήμονος (Ἅγιον Ὅρος), ὁ διακοσμητὴς τοῦ χειρογράφου ζωγραφίζει τὸ ἅγιο Πνεῦμα, καθὼς κατέρχεται «ἐπὶ τὸν Υἱὸν τὸν ἀγαπητόν», νὰ κρατᾷ στὸ ράμφος του κλαδὶ ἐλαίας³⁶ (εἰκ. 20, 21).

32. Γρηγορίου Θεολόγου, *Λόγος ΛΗ'-ΛΘ'*, *Εἰς τὰ Θεοφάνεια*, *Εἰς τὰ ἅγια Φῶτα*, PG 36, 312-360.

33. Ἰω. Δαμασκηνοῦ PG 94, 1121B-1125A.

34. Ὁ.π., PG 94, 1125A.

35. Π. Εὐδοκίμου, ὁ.π., σ. 220.

36. Βλ. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ

Τὸ ἅγιο Πνεῦμα ποὺ φέρεται ἐπάνω ἀπὸ τὰ πρῶτα νερὰ τῆς δημιουργίας καὶ ἀναδεικνύει τὴ νέα ζωή, τώρα φέρεται ἐπάνω ἀπὸ τὰ Ἰορδάνεια ὕδατα καὶ προκαλεῖ τὴ δευτέρη γέννηση³⁷. Στὴν εἰκόνα τῆς βαπτίσεως ὁ Χριστὸς παριστάνεται ὀρθὸς μέσα στὰ νερὰ τοῦ Ἰορδάνη, ἄλλοτε σὲ κατ' ἐνώπιον στάση καὶ ἄλλοτε σὰν νὰ βαδίζει πρὸς τὸν Ἰωάννη, δηλώνοντας τὸ τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου, «ἐγὼ ἔχω χρεῖαν ὑπὸ σοῦ βαπτισθῆναι καὶ σὺ ἔρχῃ πρὸς με;» (Ματθ. γ' 14). Μὲ τὴ δεξιὰ του εὐλογεῖ τὰ νερά, ἐνῶ τὰ πόδια του πατοῦν πάνω σὲ πλάκα κάτωθεν τῆς ὁποίας βρίσκονται καταπλακωμένα φίδια, εἰκονίζοντας ἔτσι τὴν προφητικὴ ρήση: «Σὺ συνέτριψας τὰς κεφαλὰς τῶν δρακόντων ἐπὶ τοῦ ὕδατος» (Ψ'αλμ. ογ' 13), ἀλλὰ ἀκόμη ἀναπαριστᾷ τὰ ἀναλόγου περιεχομένου τροπάρια τῆς ἐορτῆς: «καὶ γὰρ τὸν κεκρυμένον τοῖς ὕδασι πολέμιον, τὸν ἄρχοντα τοῦ σκότους, ἐπείγομαι ὀλέσαι, λυτρούμενος τὸν κόσμον»³⁸, «ὑπέκλινας κάραν τῷ Προδρόμῳ, συνέθλασας κάρας δρακόντων», «σὺ καὶ τὰ Ἰορδάνεια ρεῖθρα ἡγίασας, οὐρανόθεν καταπέμφας τὸ πανάγιόν σου Πνεῦμα, καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἐκεῖσε ἐμφωλευόντων συνέτριψας δρακόντων», ὅπως ποιητικὰ διαζωγραφεῖ ὁ πατριάρχης Σω-

Ἀθηνῶν», τ. Β', εἰκ. 287. Βλ. ἀκόμη κώδ. 1, φ. 247α, Ἰ. Μ. Ἰβήρων, στὸ *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τ. Β', σ. 26, εἰκ. 3.

37. Π. Εὐδοκίμωφ, ὁ.π., σ. 220.

38. *Ἰδιόμελον, ἤχος πλ. δ' τῆς στ' ὥρας τῶν Θεοφανείων*. Βλ. σχετικὴ ὑμνογραφία καὶ εὐχῆς τοῦ ἁγίου Σωφρονίου Ἱεροσολύμων: «Ἀδὰμ τὸν φθαρέντα ἀναπλάττει ρεῖθροις Ἰορδάνου, καὶ δρακόντων κεφαλὰς ἐμφωλευόντων διαθλάττει ὁ βασιλεὺς τῶν αἰώνων Κύριος» (τροπάριο α' ὠδῆς κανόνος), «ἔφλεξε ρεῖθρῳ τῶν δρακόντων τὰς κάρας / ὁ τῆς καμίνου τὴν μετάρσιον φλόγα / νέους φέρουσαν εὐσεβεῖς κατευνάσας» (Ἰαμβικὸς κανὼν, τροπ. τῆς ζ' ὠδῆς).

φρόνιος. Σὲ μερικές εἰκόνες τῆς βαπτίσεως παριστάνεται μέσα στὸν ποταμὸ ἕνας σταυρὸς μπηγμένος πάνω σὲ μαρμάρινη στήλη, ὅπως φαίνεται στὴν ψηφιδωτὴ παράσταση τοῦ ὁσίου Λουκά τοῦ Στειρίτου³⁹. Ὁ Φώτης Κόντογλου ἀναφέρει τὴ μαρτυρία ἐνὸς προσκυνητοῦ, ὀνόματι Θεοδοσίου, ὁ ὁποῖος ἐταξίδεψε χάριν προσκυνήσεως στοὺς Ἁγίους Τόπους κατὰ τὸ 530 μ.Χ. καὶ ὁ ὁποῖος διηγεῖται πὼς «ἐν τῷ τόπῳ, ἔνθα ὁ Κύριος ἡμῶν ἐβαπτίσθη, ὑπάρχει μαρμάρινος κίων καὶ ἐπ’ αὐτοῦ σταυρὸς σιδηροῦς»⁴⁰ (εἰκ. 22).

Πάντως ἀναμφίβολα ἡ παρουσία τοῦ σταυροῦ μέσα στὰ ἰορδάνεια ρεῖθρα, μᾶς θυμίζει τὴν ἀντίστοιχη παρουσία του στὰ ἔγκατα τοῦ ἄδη κατὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς εἰς ἄδην καθόδου τοῦ Χριστοῦ. Μὴ λησμονοῦμε πὼς τὸ ἀποστολικὸ ἀνάγνωσμα τῆς βαπτίσεως μᾶς παραπέμπει στὸν θάνατο τοῦ Χριστοῦ, καὶ ὁ Χριστὸς ἀρχίζει τὴ δραστηριότητά του ἐπὶ γῆς μὲ μία κάθοδο καὶ μία ἄνοδο· «καὶ εὐθὺς ἀνέβη ἀπὸ τοῦ ὕδατος» (βλ. *Ματθ.* γ' 16), ἐνῶ κλείνει τὴν παρουσία του στὸν κόσμο μὲ τὸν ἴδιο τρόπο. Ἡ λειτουργικὴ παραλληλία τῶν ἑορτῶν τῆς βαπτίσεως καὶ τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος εἶναι χαρακτηριστικὴ. Οἱ ἀκολουθίες τῆς 3ης,

39. Βλ. Νανῶς Χατζηδάκη, *Βυζαντινὰ ψηφιδωτά*, σειρά Ἑλληνικὴ τέχνη, Ἀθήνα 1994, σ. 83, εἰκ. 59 καὶ Π. Λαζαρίδη, *Τὸ μωναστήρι τοῦ ὁσίου Λουκά*, Ἀθήνα ἄ.ἔ., εἰκ. 13.

40. *Ἐκφρασις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, τ. Α', ἐκδ. «Ἀστήρ», Ἀθήνα 1960, σ. 166. Βλ. καὶ κώδ. 6, φ. 161α, Ἰ. Μ. Παντελεήμονος, *στὸ Θησαυροί...*, τ. Β', εἰκ. 309, ὅπου ἐπίσης εἰκονίζεται ὁ σταυρὸς μέσα στὸν Ἰορδάνη. Ἐπίσης σταυρὸς ἀπαντᾶται καὶ στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριάς καθὼς καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὸ Kurbinovo. Βλ. στὸ L. Hadermann-Mishuch, *Kurbinovo*, Βρυξέλλες 1975, εἰκ. 53. «*Βυζαντινὴ τέχνη στὴν Ελλάδα*», *Καστοριά*, ἐκδ. «Μέλισσα», Ἀθήνα 1992, εἰκ. 13. Βλ. Βάπτιση στὸ Παλέρμο Capella Palatina, *στὸ Ἁγιογραφίε*, ἐκδ. Κουμουνδουρέας α.χ.

4ης και 5ης Ίανουαρίου έχουν μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀναλογία μὲ ἐκείνες τῆς Μεγάλης Τετάρτης, Μεγάλης Πέμπτης καὶ Μεγάλης Παρασκευῆς, ὁ δὲ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς βλέπων τὸν Ἰησοῦν ἐρχόμενον λέγει· «ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου» (Ἰω. α' 30). Ἡ εἰκόνα τῶν Θεοφανείων δείχνει τὴν προκάθοδο τοῦ Χριστοῦ στὸν ἄδη, ὅπως τονίζει ὁ ἅγιος Κύριλλος Ἱεροσολύμων· «καταβάς ἐν τοῖς ὕδασι ἔδησε τὸν ἰσχυρόν»⁴¹, ὁ δὲ ἅγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος σχολιάζων συμπληρώνει πῶς ἡ κατάδυση καὶ ἡ ἀνάδυση εἶναι προεικόνιση τῆς ταφῆς καὶ τῆς ἀναστάσεώς Του⁴². Ἐνδιαφέρον ἐπίσης παρουσιάζουν καὶ αὐτὰ ποὺ γράφει ὁ ἅγιος Ἰωάννης Δαμασκηνός, ὅτι μὲ τὰ τέσσερα ἄκρα τοῦ σταυροῦ «πᾶσα ἡ ὄρατὴ καὶ ἀόρατος κτίσις συνέχεται..., ἔνθα γὰρ ἂν ἦ τὸ σημεῖον, ἐκεῖ καὶ αὐτὸς ἔσται ...»⁴³, ἢ ἀκόμη ὁ παραλληλισμὸς ποὺ γίνεται μὲ τὴν ράβδο τοῦ Ἀαρὼν τὴν σταυροτύπως πλήξασα τὴ θάλασσα «ξύλω τὸ πικρὸν γλυκαινόμενον καὶ πέτρα ῥυγνημένη καὶ προχέουσα νάματα»⁴⁴. Στὴν δὲ ἀκολουθία τοῦ βαπτίσματος ἀκοῦμε τὴν χαρακτηριστικὴ ἔκφραση κατὰ τὴν εὐχὴ τοῦ καθαγιασμοῦ τοῦ ὕδατος: «συντριβήτωσαν ὑπὸ τὴν σημείωσιν τοῦ τύπου τοῦ τιμίου σταυροῦ σου πᾶσαι αἱ ἐναντίαι δυνάμεις».

Στὴν εἰκόνα μας ὁ Χριστὸς παριστάνεται γυμνός, εἶναι ντυμένος τὴν Ἀδαμικὴ γυμνότητα καὶ ἔτσι ἀποδίδει στὴν ἀνθρωπότητα τὸ ἔνδοξο παραδεισιακὸ ἔνδυμά της⁴⁵.

41. *Κατήχησις Φωτιζομένων Γ'*, 13, PG 33, 441B.

42. Ὅπως καὶ ἄλλοι πολλοὶ πατέρες, στηριζόμενοι στὶς Παύλειες θέσεις.

43. Ὁ.π., κεφ. ΙΑ', PG 94, 1132-1133.

44. Ὁ.π.

45. Π. Εὐδοκίμωφ, ὁ.π., σ. 222.

Σε παραστάσεις μετὰ τὸν 14ο αἰῶνα βλέπουμε πὼς ὁ Χριστὸς ἱστορεῖται περιζωσμένος περὶ τὴν ὀσφὺν μὲ σχετικὸ ὕφασμα (εἰκ. 23). Πάντως στὶς παλαιότερες παραστάσεις ἀπὸ τὸν Β' αἰῶνα ἕως καὶ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Ravenna (Βαπτιστήρια Ὁρθοδόξων καὶ Ἀρειανῶν), τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ (11ο αἰ.), τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου (1042-1056) (εἰκ. 25), τῆς Μονῆς Δαφνίου (11ος αἰ.) (εἰκ. 26), τῆς εἰκόνας ποῦ βρίσκεται στὸ Βρετανικὸ μουσεῖο (πρῶτο μισὸ τοῦ 14ου αἰῶνος)⁴⁶ (εἰκ. 27) καὶ ἀλλοῦ, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται γυμνός (εἰκ. 24) καὶ βυθισμένος μέσα στὰ νερὰ τοῦ Ἰορδάνη, ἐνῶ σὲ ἄλλες παραστάσεις, ὅπως τῆς Παμμακαρίστου⁴⁷ (εἰκ. 28), τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ (εἰκ. 29), ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰ θέματα τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης, τὰ Ἰορδάνεια ὕδατα φαίνεται νὰ μὴν ἐγγίζουσι τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ νὰ ρευματίζουν σὲ διαφορετικὴ κατεύθυνση (εἰκ. 30). Μέσα στὸν ποταμὸ δύο μορφές, μία γέροντος καὶ μία γυναικός, προσωποποιοῦν τὸν Ἰορδάνη καὶ τὴ θάλασσα, καθὼς ἱστοροῦνται νὰ κάθονται πάνω σὲ θηριόψαρα καὶ νὰ κινοῦνται πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση τοῦ Χριστοῦ· ἡ ἱστορήσῃ τους στηρίζεται στὸν Ψάλμ. ριγ' 3, ποῦ λέγει· «ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγε καὶ ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω».

46. Βλ. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 503.

47. Νανῶς Χατζηδάκη, ὁ.π., εἰκ. 170. Ἀναμφίβολα τὸ θέμα τῆς γυμνότητος τοῦ Χριστοῦ ἀπαντᾶται καὶ σὲ ὀρισμένα θέματα τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰῶνος, ἀλλὰ ὁ γενικὸς κανόνας ὑπερισχύει τῶν λίγων ἐξαιρέσεων. Π.χ. Ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ στὴν Παναγία Φορτιότισσα (Ασσήνου) στὴν Κύπρο, ἔργο τοῦ 15ου αἰῶνος. Βλ. M.M. Garidis, *La Peinture murale, dans le monde orthodoxe, après la chute de byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination entrancodère*, ἐκδ. «Spanos», Ἀθήνα 1989, εἰκ. 60. Βλ. καὶ *Εἰκό-νες Κρητικῆς τέχνης*, Ἡράκλειον 1993, εἰκ. 141.

Ἐκπληκτικὸ δείγμα τοῦ θέματος αὐτοῦ ἔχουμε στὸ Πρωτᾶτο τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ἔργο τοῦ Μανουὴλ Πανσέληνου (εἰκ. 31), στὴ Μονὴ Σταυρονικήτα (εἰκ. 32), στὸ Μεγάλο Μετέωρο (εἰκ. 23), στὸν Ἅγιο Ἀθανάσιο στὸ Μουζάκι τῆς Καστοριάς, γιὰ νὰ ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ μόνο κάποια μνημεῖα. Σὲ ἀρκετὲς παραστάσεις μέσα στὰ νερὰ τοῦ Ἰορδάνη βουτοῦν νέοι καὶ μικρὰ παιδιὰ, τὰ ὁποῖα βοηθοῦν οἱ μητέρες νὰ μποῦν στὸν ποταμὸ (εἰκ. 30), ἄλλοι γδύνονται στὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ καὶ ἄλλοι, ὅπως στὴ Μητρόπολη τῆς Βέροιας καὶ στὸ Χελανδάρι, καταδύονται μὲ τρόπο χαρακτηριστικὸ, στὴ δὲ Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά ὁ Ἰορδάνης εἶναι πλήρης ἀπὸ ἀνθρώπους μικροῦς καὶ μεγάλους ποὺ καταδύονται στὸν ποταμὸ γιὰ νὰ μεθεξουν τοῦ ἁγιασμοῦ⁴⁸ (εἰκ. 29), ἐνῶ στὸ Πρωτᾶτο κάποια παιδιὰ παίζουν σὲ ἓνα γεφύρι συμπληρώνοντας τὸ θέμα τῆς βάπτισης μὲ ἓναν διαφορετικὸ τόνο. Ὁ Βαπτιστὴς Ἰωάννης, ἔξω ἀπὸ τὸν Ἰορδάνη ἔντρομος καὶ ὄλος σεβασμὸ, ἀπλώνει τὴν χεῖρα του καὶ ἐγγίζει «τὴν ἀκήρατον κορυφὴν τοῦ Δεσπότη», ἐνῶ ἀπέναντί του τρεῖς ἢ τέσσερις ἄγγελοι κρατοῦντες πανιὰ στὰ χεῖρια σεβίζουν πρὸς τὸν Χριστὸ (εἰκ. 33). Πίσω ἀπὸ τὸν Πρόδρομο ὑπάρχει ἡ ἀξίνη στὰ κλαδιὰ ἐνὸς δένδρου κατὰ τὴν ρήσιν τοῦ ἁγίου· «ἦδη ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν

48. Κ. Καλοκύρη, *Οὐσία τῆς Ὁρθοδόξου ἀγιογραφίας*, Ἀθήνα 1960, εἰκ. 8. Βλ. καὶ *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ τέχνη*, Ἀθήνα 1986, μία χαρακτηριστικὴ εἰκόνα τοῦ 17ου αἰῶνος ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μεγάλου Ἰωαννίνων, ἡ ὁποία προέρχεται ἀπὸ τὴν Μονὴ Πατέρων τῆς Ζίτσας, σ. 163, εἰκ. 165. Βλ. καὶ κώδ. 61, φ. 77α τῆς Ἰ.Μ. Διονυσίου (11ος αἰ.), στὸ *Θησαυροί...*, τ. Α', σ. 110, εἰκ. 112, ἀκόμη Βλ. Lazarev, ὀ.π., εἰκ. 227, σκηνὴ ἀπὸ τὸ βάπτισμα τοῦ Ἰωάννου. Ἐπίσης βλ. Μ. Ἀχεϊμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες*, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν», σ. 251, εἰκ. 152.

τῶν δένδρων κείται» (Ματθ. γ' 10). Ὁ Ἰορδάνης πηγάζει ἀπὸ τὸ βάθος τῆς εἰκόνας ὅπου δύο βράχοι ὑψηλοὶ σμίγουν καὶ σχηματίζουν κλεισούρα μέσα στὴν ὁποία κυλᾶ ὀρμητικὰ ὁ ποταμὸς. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ τοιχογραφίες, στὶς ὁποῖες ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη καὶ τῆς θάλασσας ἔχουμε καὶ τὴν προσωποποίηση τῶν πηγῶν τοῦ ποταμοῦ, ὅπου ἀπὸ δύο μορφές μὲ ἀνοιχτὰ στόματα ξεχύνονται τὰ ὀρμητικὰ Ἰορδάνεια ὕδατα (Μ. Φιλανθρωπηνῶν), ἢ ἄλλοτε πάλι εἰκονίζονται μορφές οἱ ὁποῖες κρατοῦν στάμνες καὶ χύνουν νερὸ⁴⁹ (εἰκ. 34).

Μία ἄξια προσοχῆς παράσταση εἶναι αὐτὴ τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Etchamiadzin τῆς Ἀρμενίας⁵⁰ (10ος αἰώνας), ὅπου ὁ Χριστός, ἀγένειος, εἶναι βυθισμένος μέσα στὰ ὕδατα τοῦ Ἰορδάνη, καθὼς ὁ Ἰωάννης κατὰ τὸν συνήθη τρόπο τείνει τὴν χεῖρα του, ἐνῶ ἀπὸ τὴ συμβολικὴ παράσταση τοῦ οὐρανοῦ ἐμφανίζεται τὸ χέρι τοῦ Θεοῦ Πατέρα νὰ εὐλογεῖ καὶ νὰ πέμπει τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιο. Εἶναι σαφές ὅτι ἐδῶ ἔχουμε εἰκονογραφικὴ ἐπίδραση στὸ θέμα μας ἀπὸ τὴ βάπτισις τοῦ εὐαγγελισταρίου τοῦ Rabula, στὸ ὁποῖο ἤδη ἀναφερθῆκαμε (εἰκ. 16, 35). Σὲ ἕνα ἄλλο ἐπίσης Ἀρμενικὸ Εὐαγγέλιο (τοῦ

49. Μοναστήρια νήσου Ἰωαννίνων (γεν. Ἐποπτεία Γαρίδης – Παλιούρας), Ἰωάννινα 1993 (Μ. Φιλανθρωπηνῶν), σ. 80, εἰκ. 118 καὶ Μ. Ντίλιου, ὁ.π., σ. 267, εἰκ. 447. Ἐπίσης βλ. Φ. Μαλαίνου, «Ἡ Βυζαντινὴ εἰκόνα τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ», *Κοινωνία* 39 (Ἰαν. – Μαρτ. 1996), σ. 67, ὅπου δημοσιεύεται μιὰ εἰκόνα τοῦ 16ου αἰῶνος, ἔργο τοῦ ἀγιογράφου Ὀνουφρίου. Ἡ εἰκόνα βρίσκεται στὸ Ἀρχαιολογικὸ καὶ Ἐθνογραφικὸ Μουσεῖο τῶν Τιράνων – Ἀλβανίας. Ἐπίσης βλ. Μ. Ἀχειμιάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 251, εἰκ. 152.

50. *La Dournovo, Miniatures Armèennes*, Παρίσι, σ. 41.

1232), τοῦ Τ' Argmantchats⁵¹, ἔχουμε τὴ βάπτισις τοῦ Χριστοῦ στὸν συνήθη τύπο, μὲ τὸν Χριστὸ γυμνὸ ἐντὸς τοῦ ποταμοῦ, τὸν Πρόδρομο καὶ τὴν παρουσία δύο ἀγγέλων, ἐνῶ κάτω ὑπάρχει ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη ποῦ κρατᾶ στὰ χέρια του μίαν στάμνα (εἰκ. 36).

Αὐτὸ ποῦ εἶναι ἄξιο παρατηρήσεως εἶναι πὼς ἡ ζωγραφικὴ ἀπεικόνισις τῆς βαπτίσεως δὲν μένει μόνο στὸ θέμα τῶν Θεοφανείων, ἀλλὰ στὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης ἀπαντᾶμε καὶ ἄλλες σκηνές βαπτίσεως ποῦ δὲν ἔχουν ὡς βαπτιζόμενο τὸν Χριστὸ ἀλλὰ ἄλλα πρόσωπα. Ἔτσι στὸν κώδικα 587 φ. 13α, τῆς Ἱ. Μονῆς Διονυσίου⁵² (11ος αἰ.) ἀπαντᾶται μιὰ παρασελίδιος παράστασις, ὅπου στὸ μέσο τῆς εἰκόνας καὶ μέσα σὲ κολυμβήθρα βρίσκεται κάποιος Ἰουδαῖος, στραμμένος πρὸς τὸν Χριστὸ μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα σὲ δέση, ἐνῶ ὁ Κύριος, ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἕναν μαθητὴ του, θέτει τὴν χεῖρα ἐπὶ τοῦ βαπτιζομένου. Δεξιὰ βρίσκονται ἀκόμη τρεῖς μαθητὲς ποῦ παρακολουθοῦν τὴν βάπτισις. Εἶναι μίαν ἀπὸ τὶς λίγες παραστάσεις ποῦ ἔχουμε τὸν Χριστὸ ὡς βαπτίζοντα (εἰκ. 37).

Ἡ εἰκόνα τῶν Θεοφανείων ἢ τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ, στὴν ὁποία ἀναφερθήκαμε ἔως τώρα, θὰ λέγαμε πὼς σηματοδοτεῖ καὶ τὸ τέρμα τῆς ὑπηρεσίας τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ὡς Βαπτιστοῦ. Πρὶν ἀπ' αὐτὸ τὸ βάπτισμα τοῦ Ἰωάννου ἦταν «βάπτισμα μετανοίας εἰς ἄφεισιν ἁμαρτιῶν» (Λουκ. γ' 3). Ἔτσι ἡ ζωγραφικὴ ἀντλώντας ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ θέμα, δηλαδὴ τὸ βάπτισμα τοῦ Ἰωάννου ἀπὸ τὰ εὐαγγέλια, εἰκονογραφεῖ τὸ θέμα αὐτὸ καὶ φυσικὰ δανείζεται τὸν τύπο τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ. Χαρακτηριστικὰ δεῖγ-

51. Ὁ.π., σ. 89.

52. *Θησαυροί...*, τ. Α', σ. 166, εἰκ. 196.

ματα ἀπαντῶνται στὸν ἴδιο κώδικα τῆς Ἰ. Μ. Διονυσίου (587, φ. 137α)⁵³, ὅπου ἐντὸς τοῦ ποταμοῦ βρίσκεται γυμνὸς ὁ βαπτιζόμενος, ὁ δὲ Ἰωάννης, ὁ ὁποῖος κρατᾶ στὴν ἀριστερὰ του ράβδο ποὺ ἀπολήγει σὲ σταυρό, τείνει τὴν χεῖρα του στὴν κεφαλὴ τοῦ βαπτιζομένου. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς παραστάσεως τέσσερις ἄλλοι ἄνθρωποι ἐτοιμάζονται νὰμποῦν μέσα στὸν ποταμό. Παρόμοια παράσταση ὑπάρχει στὸν ἴδιο κώδικα στὸ φ. 13β μὲ μικρὲς διαφοροποιήσεις⁵⁴ (εἰκ. 38 καὶ 39).

Τὸ ἴδιο θέμα ἱστορεῖ καὶ μιὰ Ρωσικὴ εἰκόνα (14ος αἰ.), ὅπου εἰκονίζονται ψηλὰ βουνὰ ποὺ σχηματίζουν κλεισούρα ἀπ' ὅπου πηγάζει ὁ ποταμός. Μέσα στὰ νερὰ βρίσκονται τέσσερις ἄνθρωποι γυμνοὶ καὶ δέχονται τὸ βάπτισμα τοῦ Ἰωάννου, ὁ ὁποῖος τείνει τὴν χεῖρα του πάνω τους. Πίσω ἀπὸ τὸν Ἰωάννη βρίσκεται ἓνας ὄμιλος ἀνθρώπων ποὺ παρακολουθεῖ τὸ κήρυγμά του καὶ τὴ βάπτισμα τῶν νέων πιστῶν, ἐνῶ στὰ δεξιὰ τῆς παραστάσεως ἄλλοι τρεῖς ἄνθρωποι, νεοφώτιστοι πλέον, σκεπασμένοι ὁλόσωμα μὲ λευκὰ ἱμάτια καὶ μὲ καλυμμένες τὶς κεφαλὰς σφογγίζονται καθὼς βγαίνουν ἀπὸ τὸν ποταμὸ⁵⁵(εἰκ. 40).

Ἐνα ἀρκετὰ πρωτότυπο θέμα συναντᾶμε σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, ποὺ ἔχει ὡς θέμα τῆς τὴν ζωὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου. Ἐδῶ ὁ Ἰωάννης βαπτίζει κάποιον ποὺ βρίσκεται μέσα σὲ κολυμβήθρα καὶ ὁμοιάζει μὲ τὸν Χριστό, ὅμως δὲν φέρει οὔτε φωτοστέφανο, οὔτε σημαίνεται παρουσία τοῦ Ἁγίου Πνεύματος· κατὰ πᾶσα πιθανότητα ὁ ζωγράφος στὴ μορφὴ αὐτὴ συνοφίζει ὅλους τοὺς Ἑβραίους ποὺ δέχτηκαν τὸ βά-

53. Ὁ.π., σ. 201, εἰκ. 253.

54. Ὁ.π., σ. 166, εἰκ. 198.

55. Βλ. Tamara Tablot Rice, *Icons*, London α.χ., εἰκ. 33.

πτισμα του Ἰωάννου⁵⁶ (εἰκ. 41).

Θέμα πού συγκίνησε ἐπίσης τοὺς ζωγράφους ἀλλὰ καὶ τοὺς ψηφιδογράφους εἶναι τὸ θέμα τῆς βαπτίσεως τοῦ ἀπ. Παύλου. Στὸ Montreal, σὲ ψηφιδωτὴ παράσταση τοῦ 1180-1194 πού ἱστορεῖ τὸν βίον τοῦ ἀπ. Παύλου, βλέπουμε τὸν Ἀπόστολο μέσα σὲ κολυμβήθρα, ἐνῶ ἀριστερὰ ὁ Ἄνανίας τελεῖ τὸ βάπτισμα παρουσίᾳ κάποιου νέου ἄνδρα πού κρατᾷ λαμπάδα· ἡ κολυμβήθρα ἐπιστέφεται μὲ κιβώριο, δηλωτικὸ ὅτι πρόκειται περὶ βαπτιστηρίου, ἐνῶ στὸ πάνω μέρος τῆς εἰκόνας ὑπάρχει ἡ συμβολικὴ παράσταση τοῦ οὐρανοῦ, ἀπ' ὅπου ξεκινᾷ μιὰ δέσμη φωτὸς καὶ σταματᾷ στὸν βαπτιζόμενο Παῦλο⁵⁷ (εἰκ. 42).

Τὸ ἴδιο θέμα ἀπαντᾶται καὶ στὸ Palermo στὴν Capella Palatina (1160), μὲ μικρὴ διαφορὰ ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοση τῶν κτιρίων, τὴ διακόσμηση τῆς κολυμβήθρας καὶ τὴν παρουσίᾳ τοῦ τρίτου προσώπου, πού σὲ αὐτὸ τὸ θέμα βρίσκεται πίσω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν Ἄνανία⁵⁸ (εἰκ. 43).

Στὴν ζωγραφικὴ τὸ θέμα τῆς βάπτισης τοῦ ἀπ. Παύλου ἀπαντᾶται στὸν κώδικα 760 (φ. 59α) τῆς Ἱ. Μονῆς Βατοπεδίου⁵⁹ (11ος αἰώνας). Στὸ μέσον τῆς παράστασης εἰκονίζεται ὁ Παῦλος μέσα σὲ κολυμβήθρα· στραμμένος πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὑψώνει τὸ χέρι σὲ κίνηση λόγου-εὐλογίας. Ἀριστερὰ ὁ Ἄνανίας, μὲ λευκὰ γένεια καὶ μαλιά, χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, σκύβει πρὸς τὸν Παῦλο θέτοντας τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς του.

Δεξιὰ σὲ ὑψηλότερο ἐπίπεδο εἰκονίζεται ὁ προφήτης

56. *Εἰκόνες Κρητικῆς τέχνης*, Ἡράκλειον 1992, εἰκ. 65.

57. Lazarev, ὁ.π., εἰκ. 363.

58. Βλ. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo II*, Βρυξέλλες 1975, εἰκ. 156.

59. *Θησαυροί...*, τ. Γ', σ. 141, εἰκ. 203.

Δαβίδ κρατώντας ειλητάριο πού γράφει: «μακάριοι ὧν ἀφέθησαν αἱ ἀνομίαι καὶ ὧν...» (βλ. *Ψαλμ.* λα΄ 1) (εἰκ. 44).

Μιὰ ἄλλη ψηφιδωτὴ παράσταση πού ἀξιζεῖ νὰ μνημονευθεῖ εἶναι αὐτὴ πού βρίσκεται στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας καὶ χρονολογεῖται στὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰώνα⁶⁰. Ἡ παράσταση ἔχει σχέση μὲ τὸν βίο τῶν ἀποστόλων Ματθαίου καὶ Βαρθολομαίου. Στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης εἰκονίζεται κολυμβήθρα, πού ἐπιστέφεται μὲ κιβώριο, καὶ ἐντὸς τῆς βρίσκεται γενειοφόρος ἄνδρας ὁ ὁποῖος φέρει στέμμα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς. Πίσω ἀπὸ τὸν βαπτιζόμενο βρίσκεται μία ομάδα πού ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο γυναῖκες πολυτελῶς ἐνδεδυμένες καὶ τρεῖς ἄνδρες. Ὁ ἀπόστολος Ματθαῖος βρίσκεται μπροστὰ στὸν βαπτιζόμενο, θέτει τὴν ἀριστερὰ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς του, ἐνῶ μὲ τὴ δεξιὰ του τὸν εὐλογεῖ (εἰκ. 45).

Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους πού ἀπαντᾶται ἐπίσης στὶς παραστάσεις καὶ συνδέεται μὲ τὸ βάπτισμα εἶναι ὁ ἀπόστολος Φίλιππος, ὁ ὁποῖος σύμφωνα μὲ τὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων (ἡ΄ 26) παίρνει ἐντολὴ ἀπὸ ἄγγελο Κυρίου νὰ πορευθεῖ «κατὰ μεσημβρίαν ἐπὶ τὴν ὁδὸν τὴν καταβαίνουσαν ἀπὸ Ἱερουσαλὴμ εἰς Γάζαν· αὕτη ἐστὶν ἔρημος καὶ ἀναστὰς ἐπορεύθη· καὶ ἰδοὺ ἀνὴρ Αἰθίοψ εὐνοῦχος δυνάστης Κανδάκης τῆς βασιλείσης Αἰθιοπῶν, ... ἐλυλήθη προσκυνήσων εἰς Ἱεροσόλυμα» καὶ καθὼς ἐπιστρέφει καὶ μελετᾷ τὸν Ἡσαΐα συναντᾶται μὲ τὸν Φίλιππο, ὁ ὁποῖος ἀρχίζει νὰ τοῦ ἐξηγεῖ τὶς προφητεῖες. Ἔτσι ἀρχίζει ἡ κατήχησή του καὶ «ὡς ἐπορεύοντο κατὰ τὴν ὁδὸν ἤλθον ἐπὶ τὸ ὕδωρ, καὶ φησὶν ὁ εὐνοῦχος· ἰδοὺ ὕδωρ· τί κωλύει με βαπτισθῆναι;» καὶ παρακάτω συνεχίζει: «ἐκέλευσε στήναι τὸ

60. Lazarev, ὁ.π., εἰκ. 373.

ἄρμα καὶ κατέβησαν ἀμφότεροι εἰς τὸ ὕδωρ, ὃ τε Φίλιππος καὶ ὁ εὐνοῦχος, καὶ ἐβάπτισεν αὐτὸν» (Πράξ. ἡ 26).

Αὐτὸ λοιπὸν τὸ γεγονός τῶν Πράξεων εἰκονογραφεῖται στὸν κώδικα 61, φ. 85β, τῆς Ἱ. Μονῆς Παντοκράτορος⁶¹ (9ου αἰώνα). Ἡ μικρογραφία περιλαμβάνει δύο παραστάσεις (εἰκ. 46):

α) τῇ συνάντησιν τοῦ Φιλίππου μετὰ τὸν εὐνοῦχο, ὅπου ἄνω δεξιὰ εἰκονίζεται στραμμένος πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὁ Φίλιππος, ὡς νέος ἀγένειος μετὰ φωτοστέφανο· ὑψώνει τὸ χεῖρ του σὲ χειρονομία λόγου καὶ κρατᾷ κλειστὸ εἰλητᾶριο στὴν ἀριστερὰ του χεῖρα. Ἀριστερὰ τῆς παράστασης ὁ εὐνοῦχος πάνω σὲ τέθριππο ἄρμα πηγαίνει πρὸς τὸ μέρος τοῦ Ἀποστόλου. Κρατᾷ στὰ χεῖρα του τὸ βιβλίον τοῦ Ἡσαΐα προφανῶς καὶ ὑψώνει τὸ χεῖρ του σὰν νὰ συνομιλεῖ μετὰ τὸν Ἀπόστολο.

β) Στὸ κάτω μέρος ἔχουμε τὴν βάπτισιν τοῦ εὐνούχου, ὁ ὁποῖος εἶναι μέσα στὸ νερὸ ἕως τῶν ὠμων. Δεξιὰ ὁ Φίλιππος, ὄρθιος, θέτει τὸ χεῖρ του ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ βαπτιζομένου.

Τὸ ἴδιον θέμα ἀπαντᾶται καὶ στὸν κώδικα 5, φ. 3β, τῆς Ἱ. Μ. Δοχειαρίου⁶² (εἰκ. 47) ποὺ χρονολογεῖται στὸν 12ο αἰώνα. Ἡ μικρογραφία περιλαμβάνει τέσσερις παραστάσεις, μέσα σὲ τετράγωνα διάχωρα καὶ εἰκονογραφοῦν τὸ ἐπεισόδιον τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων (8, 26-39). Στὸ ἕνα ἱστορεῖται ἡ συνάντησις τοῦ Ἀποστόλου μετὰ τὸν εὐνοῦχο, στὸ ἄλλο ἡ συνομιλία τους καὶ στὸ τρίτον ἡ βάπτισιν τοῦ εὐνούχου-Αἰθίοπος, ὁ ὁποῖος βρίσκεται μέσα σὲ ποταμὸν καὶ ὁ Ἀπόστολος τὸν βαπτίζει κατὰ τὸν συνήθη

61. *Θησαυροί...*, τ. Γ', σ. 141, εἰκ. 203.

62. *Ὁ.π.*, σ. 166, εἰκ. 258.

τρόπο. Στὸ τέταρτο διάχωρο βρίσκεται μόνος ὁ Ἀπόστολος μὲ τὰ χέρια σὲ στάση δεήσεως.

Ἕνας ἄλλος Ἀπόστολος, ὁ ὁποῖος ἀπαντᾶται στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση, κυρίως τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων καὶ εἶναι συνδεδεμένος μὲ τὸ θέμα τῆς βάπτισσης εἶναι ὁ ἀπ. Θωμᾶς. Ἔτσι στὸν κώδικα 463, φ. 4α, τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων (12ος-13ος αἰώνας) ἱστορεῖται ὁ Ἀπόστολος νὰ κηρύττει τὸ εὐαγγέλιο στὶς Ἰνδίες⁶³. Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς παράστασης εἰκονίζεται πλοιάριο, τὸ ὁποῖο ἐγγίζει τὴ στεριά. Ἐπιβαίνουν ἕνας νέος ἀγένειος, ὁ ἀπ. Θωμᾶς, καὶ ἕνας κωπηλάτης. Στὸ μέσον τῆς παράστασης, «παρὰ τὸν αἰγιαλόν», ὁ Ἀπόστολος κηρύττει στοὺς κατοίκους τῶν Ἰνδιῶν, ἐνῶ στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης ὁ ἅγιος στέκεται ἐπὶ βαθμίδων καὶ βαπτίζει κάποιον νέο, ὁ ὁποῖος βρίσκεται μέσα σὲ κολυμβήθρα, ἐνῶ μιὰ ομάδα ἀνθρώπων παρακολουθεῖ τὸ γεγονός (εἰκ. 48).

Σὲ βαπτίσεις στὴν περιοχὴ τῶν Ἰνδιῶν ἀναφέρεται ἐπίσης ὁ ἴδιος κώδικας τῆς Μονῆς Ἰβήρων (463) στὰ φ. 53β, 87α καὶ 118α, καὶ ἱστοροῦνται σκηνὲς ἀπὸ τὶς βαπτίσεις τῶν βασιλέων τῶν Ἰνδιῶν Ἀβενήρ, τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἰωάσαφ καὶ τοῦ Νεχώ⁶⁴. Ὁ Ἀβενήρ ἔζησε κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μ. Κωνσταντίνου καὶ ἦταν βασιλεὺς τῶν Ἰνδιῶν καὶ ἀπηνῆς διώκτης τῶν χριστιανῶν. Πλὴν ὅμως ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ ἔστειλε τὸν δοῦλο τοῦ Θεοῦ μοναχὸ Βαρλαάμ, ὁ ὁποῖος κατηχεῖ τὸν υἱὸ τοῦ βασιλέως, τὸν Ἰωάσαφ, καὶ τὸν βαπτίζει. Ἀργότερα ὁ Ἰωάσαφ γίνεται αὐτὸς βασιλεὺς τῶν Ἰνδιῶν καὶ κατηχεῖ τοὺς ὑπηκόους του διὰ τῆς ἀρετῆς του. Μετὰ καιρὸν παραδίδει τὴ βασιλεία του στὸν εὐσεβῆ Βαραχία

63. Ὁ.π., τ. Β', σ. 61, εἰκ. 55.

64. Ὁ.π., σ. 70, εἰκ. 81, σ. 77, εἰκ. 99 καὶ σ. 85, εἰκ. 118.

καὶ αὐτὸς ἀποσύρεται στὴν ἔρημο, ὅπου γίνεται συνασκητὴς τοῦ Βαρλαάμ. Ὅταν ὁ πατέρας τοῦ Ἰωάσαφ πληροφορεῖται ὅτι ὁ γιὸς του βαπτίστηκε χριστιανός, προσπαθεῖ νὰ τὸν μεταπείσει καὶ καλεῖ συνέλευση χριστιανῶν καὶ εἰδωλολατρῶν πρὸς συζήτηση. Ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴ διαδικασία τελικὰ πιστεύει καὶ ὁ βασιλεὺς Ἀβενήρ καὶ ὁ Νεχώρ, φίλος τοῦ Ἰωάσαφ, ὁ ὁποῖος φωτίστηκε ἀπὸ τὸν Θεὸ καὶ μίλησε ὑπὲρ τῶν χριστιανῶν.

Στὶς παραστάσεις μας στὸ φ. 53β, βλέπουμε τὸν Βαρλαάμ μὲ ἀνεπτυγμένο εἰλητάριο νὰ κατῆχει τὸν Ἰωάσαφ, ἐνῶ στὰ δεξιὰ τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται φιᾶλη ποὺ σκεπάζεται μὲ κιβώριο. Ἐντὸς τῆς φιᾶλης-κολυμβήθρας βρίσκεται ὁ Ἰωάσαφ δεχόμενος τὸ βάπτισμα (εἰκ. 49).

Στὸ φ. 87α, ἱστορεῖται ἡ βάπτισμα τοῦ Νεχώρ μέσα σὲ στρόγγυλη κολυμβήθρα, ἐνῶ δέχεται τὸ βάπτισμα ἀπὸ κάποιον ἱερέα (εἰκ. 50).

Στὴ συνέχεια στὸ φ. 118α, εἰκονίζεται ἡ κατήχηση τοῦ Ἀβενήρ ἀπὸ κάποιον ἐπίσκοπο, ἐνῶ στὸ κέντρο τῆς παράστασης ἱστορεῖται ἡ βάπτισμα τοῦ βασιλέως, ὁ ὁποῖος βρίσκεται μέσα σὲ τρίλοβη κολυμβήθρα (εἰκ. 51). Εἰκονίζεται σὲ κατὰ μέτωπο στάση καὶ δίπλα τείνων τὴν χεῖρα του ὁ ἐπίσκοπος.

Στὰ δεξιὰ τοῦ θέματος εἰκονίζεται διάκονος, ὁ ὁποῖος κρατᾶ λέντιο γιὰ νὰ σπογγίσει τὸν Ἀβενήρ, ἐνῶ τὴ σκηνὴ παρακολουθεῖ καὶ ὁ Ἰωάσαφ.

Στὸν κώδικα 14, φ. 52α, τῆς Ἰ. Μ. Ἐσφιγμένου⁶⁵ (11ος αἰώνας) ἱστορεῖται ἡ βάπτισμα τῆς οἰκογένειας τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου τοῦ Πλακίδα. Ὁ ἅγιος καὶ ἡ οἰκογένειά του εἰκονίζονται μέσα σὲ τετράλοβη κολυμβήθρα, οἱ γονεῖς κάθονται

65. Ὁ.π., σ. 208, εἰκ. 329.

κρατώντας τὰ παιδιά στὴν ἀγκαλιά τους, ἐνῶ ἓνας ἐπίσκοπος (ιερέυς, σύμφωνα μὲ τὸν βίο τοῦ ἀγίου)⁶⁶ θέτει τὸ χέρι του πάνω στὴν κεφαλὴ τοῦ Εὐσταθίου, ἐνῶ ὅλη ἡ οἰκογένεια φέρει φωτοστέφανα.

Στὴν ἴδια σύνθεση ἱστορεῖται καὶ τὸ γεγονός τῆς ἀρπαγῆς τῆς γυναικὸς τοῦ ἀγίου ἀπὸ τὸν ναύκληρο ποῦ τοὺς μετέφερε στὴν Αἴγυπτο (εἰκ. 52).

Στὸ φ. 294α τοῦ ἴδιου κώδικα⁶⁷ εἰκονίζονται σκηνές ἀπὸ τὸν βίο καὶ τὸ μαρτύριο τῶν ἀγίων Μηνᾶ, Ἐρμογένους καὶ Εὐγράφου. Στὴν πρώτη ζώνη ἱστορεῖται ὁ ἅγιος Μηνᾶς νὰ μεταβαίνει στὴν Ἀλεξάνδρεια, στὴ β' ζώνη τὸ μαρτύριο τοῦ ἀγίου Μηνᾶ καὶ στὴ γ' ζώνη ἡ βάπτισις τοῦ ἐπάρχου Ἐρμογένους, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται μέσα σὲ τρίλοβη κολυμβήθρα, ἐνῶ ὁ ἱερέας τὸν εὐλογεῖ καὶ ἓνας ἀκόμη πιστὸς παρακολουθεῖ τὰ γινόμενα (εἰκ. 53).

Ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ παραστάσεις βαπτίσεως τῶν Βουλγάρων. Σὲ μικρογραφία χειρογράφου τῆς Βουλγαρικῆς μετάφρασης τοῦ *Χρονικοῦ τοῦ Μανασῆ* (1344-1345), ποῦ βρίσκεται στὴ Βατικανὴ Βιβλιοθήκη⁶⁸, εἰκονίζεται στὸ κέντρο τῆς παράστασης κολυμβήθρα, μέσα στὴν ὁποία βρίσκεται ἓνας νέος, ὁ ὁποῖος δέχεται τὴν εὐλογία ἐπισκόπου, ἐνῶ πίσω ἀπὸ αὐτὸν βρίσκεται ἓνας ὄμιλος ἀνθρώπων. Στὰ ἀριστερὰ τῆς παράστασης κάποιος νέος ρίχνει μὲ κανάτι νερὸ στὴν κολυμβήθρα, ἐνῶ πίσω του βρίσκονται δύο μορφές προφανῶς ἀρχόντων, ἀφοῦ εἰκονίζονται μὲ στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν τους (εἰκ. 54).

66. PG 105, 376 κ.έξ.

67. *Θησαυροί...*, τ. Β', σ. 214, εἰκ. 355.

68. Α.-Α. Ταχιάου, *Κύριλλος καὶ Μεθόδιος οἱ ἐκ Θεσσαλονίκης. Ἡ Βυζαντινὴ παιδεία στοὺς Σλάβους*, ἐκδ. «Ρέκος», Θεσσαλονίκη, σ. 117.

Στὸ Ἑλληνικὸ χειρόγραφο τῆς Μαδρίτης, ποὺ περιέχει τὸ Χρονικὸ τοῦ Ἰωάννου Σκυλίτζη⁶⁹, ἐκεῖ ὅπου ἀναφέρεται στὸ βάπτισμα τοῦ Βουλγαρικῷ ἡγεμονικῷ οἴκου τῆς Πρεσλάβας, εἰκονίζεται μέσα σὲ κολυμβήθρα νέος ἄνδρας ὁ ὁποῖος δέχεται τὴν εὐλογία ἐπισκόπου. Στὸ πάνω ἄριστερὸ μέρος τῆς εἰκόνας γράφει: «ὁ ἅγιος Μεθόδιος βαπτίζων τὸν ἄρχοντα Βουλγάρων». Δύο μορφές βρίσκονται στὴν εἰκόνα, ὁ ἓνας παρατηρεῖ τὸ γεγονός, ἐνῶ ὁ ἄλλος κρατᾶ ὕφασμα ἀνοιχτὸ γιὰ νὰ σπογγίσει τὸν βαπτιζόμενο (εἰκ. 55).

Στὸ ἴδιο χειρόγραφο ἀπαντᾶται καὶ ἡ παράσταση τῆς βαπτίσεως τῶν πρώτων Ρώσων Χριστιανῶν ποὺ ἄρχισε στὰ χρόνια τοῦ Βασιλείου Α΄ (867-886). Ὁ ποταμὸς χύνεται ὀρμητικὰ ἀπὸ τὶς πηγές του· μέσα στὰ ὕδατα ἓνας γυμνὸς νεοφώτιστος δέχεται τὴν εὐλογία τοῦ ἐπισκόπου, ὁ ὁποῖος τείνει τὴ δεξιὰ, ἐνῶ μὲ καλυμμένο τὸ ἄριστερό του χέρι μὲ τὸ φαιλόνιο κρατᾶ τὸ εὐαγγέλιο. Φορᾶ λευκὴ στολὴ μὲ πολυσταύριο φαιλόνιο. Πίσω του μιὰ ομάδα γενειοφόρων ἀνδρῶν παρίσταται στὴ βάπτισι (εἰκ. 56).

Μιὰ ἐνδιαφέρουσα τοιχογραφία τοῦ 1634/1635, ποὺ ἱστορεῖται στὴ φιάλη τῆς Μονῆς Βατοπεδίου κάτω ἀπὸ τὸ στρώμα τῶν ἐπιζωγραφήσεων, παρουσιάζει τὴν βάπτισι τοῦ ἀποστόλου Πέτρου· ὁ ἀπόστολος ἐντὸς τοῦ ποταμοῦ δέχεται τὸ βάπτισμα, γυμνὸς μὲ λέντιο περὶ τὴν ὀσφύν. Ἐνα μεγάλο πλῆθος ἀνθρώπων παρίσταται, ἐνῶ μιὰ μητέρα βαπτίζει τὸ παιδί της κρατώντας το ἀπὸ τὰ χέρια. Παρόμοια εἰκονογραφικὰ θέματα βρίσκουμε καὶ στὴν ἀντίστοιχη φιά-

69. Ὁ.π., σ. 178, εἰκ. 97, βλ. καὶ Α. БОЖКОБ, МИХИЯТЧОРИ ОТ МАДОАСКИ ПБКОПИС НА ИОАН СКИЛНВА, СОΦΙΑ 1972, εἰκ. 55.

λη τῆς Μ. Λαύρας⁷⁰ (εἰκ. 57).

Μιὰ νεώτερη εἰκόνα, ἡ ὁποία ἱστορήθηκε τὸ 1988 εἰς ἀνάμνησιν τοῦ ἐκχριστιανισμοῦ τῶν Ρώσων (988) καὶ βρῖσκεται στὸν καθεδρικό ναὸ τῆς Παναγίας στὴ Νέα Ὑόρκη⁷¹, μᾶς δίδει ἓνα ὠραῖο εἰκαστικό χρονικό τοῦ γεγονότος (εἰκ. 58). Κληρὸς καὶ λαός, στίς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ, παρακολουθοῦν καὶ μετέχουν στὴ βάπτισι τῶν πρώτων Ρώσων χριστιανῶν κρατώντας εἰλητάρια, σταυροὺς λιτανείας, εἰκόνες, ἐνῶ μέσα στὸν ποταμὸ βρῖσκεται ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων ποὺ ἄλλοι βουτοῦν γυμνοὶ καὶ ἄλλοι μὲ τὰ ἐνδύματά τους μέσα στὰ νερὰ τοῦ ποταμοῦ, ἀναμένοντας «τὴν καθαρτικὴν τῆς ὑπερουσίου Τριάδος ἐνέργειαν».

Ἐνδιαφέρον παρουμεσιάζει μιὰ ἀδημοσίευτη εἰκόνα ποὺ ἀπόκειται στὸ Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο τῆς Μονῆς Κύκκου στὴν Κύπρο· χρονολογεῖται στὸν 18ο-19ο αἰῶνα καὶ ἀνήκει στὴ σχολὴ τοῦ Κορνάρου.

Πρόκειται γιὰ εἰκόνα ποὺ παριστᾶ τὰ γινόμενα κατὰ τὴν ἀκολουθία τοῦ βαπτίσματος. Στὰ ἀριστερὰ τῆς εἰκόνας ἱστορεῖται ἡ στιγμή τῶν ἐξορκισμῶν καὶ τῆς ἀπόταξης. Ὁ ἱερεὺς κρατᾶ εἰλητάριο, τὸ ὁποῖο ἔχει προφανῶς τὶς εὐχές καὶ τὸ Σύμβολο τῆς πίστεως, τὸ ὁποῖο διαβάζει ὁ πρὸς τὸ βάπτισμα προσερχόμενος. Στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας ζωγραφίζεται ἡ βάπτισι τοῦ πιστοῦ μὲ τὴν παρουσία τοῦ ἐπισκόπου, ἱερέων καὶ λαοῦ, πιθανῶς τῶν ἀναδόχων, μιὰ καὶ στὴν Κυπριακὴ παράδοσι οἱ ἀνάδοχοι εἶναι περισσότεροι τοῦ ἑνός. Δεξιὰ τῆς βαπτίσεως ἱστορεῖται ὁ λαὸς μὲ λαμπάδες στὰ χέρια νὰ μετέχει στὴ βάπτισι. Ἡ

70. Ἰ. Παπάγγελου, *Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπεδίου. Παράδοσι-ἱστορία-τέχνη*, τ. Α', Ἁγιον Ὄρος 1996, σ. 286.

71. Κογκούλη - Οἰκονόμου - Σκαλτσῆ, *Τὸ Βάπτισμα*, ἐκδ. «Ο.Χ.Α. Λυδία», Θεσσαλονίκη 1992, εἰκ. 13.

ὅλη ἀκολουθία γίνεται ἐντὸς τοῦ ναοῦ καὶ περίπου στὸν
 χώρο πρὸ τοῦ σολέως.

Ἀξίζει ἀκόμη νὰ σταθεῖ κανεὶς καὶ σὲ μία παράσταση
 βαπτίσεως ποὺ ἀπαντᾷ στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγίου Εὐθυ-
 μίου, ποὺ βρίσκεται στὸ νότιο-ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ ναοῦ
 τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Θεσσαλονίκης. Σὲ σκιηνὴ ἀπὸ τὸν
 βίο του δείχνει τὸν ἅγιο Εὐθύμιο μὲ λευκὰ ἄμφια νὰ τεί-
 νει τὸ χέρι του καὶ νὰ βαπτίζει μέσα σὲ σταυροειδῆ κο-
 λυμβήθρα τὸν Σαρακηνὸ Ἄσπεβέρο. Ὁ νεοφώτιστος εἶναι
 γυμνὸς μέσα στὸ βαπτιστήριο, τὸ ὁποῖο δίνει τὴν ἐντύπωση
 ἐνὸς αὐτοτελοῦς ἀρχιτεκτονήματος. Πληροφορίες περὶ τοῦ
 ἐν λόγω παρεκκλησίου δίνει ἡ σχετικὴ μελέτη τῶν Γ. καὶ
 Μ. Σωτηρίου, *Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου* (1954).

Συνοφίζοντας ὅλα τὰ ἀνωτέρω πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε
 πὼς στὶς περισσότερες εἰκόνες τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ,
 καὶ βεβαίως στὶς ἀρχαιότερες (β'-γ' αἰ.) ὁ Χριστὸς εἰκο-
 νίζεται γυμνὸς μέσα στὰ Ἰορδάνεια ὕδατα, πατώντας τὶς
 κεφαλὰς τῶν δρακόντων, ἐνῶ μετὰ τὸν ἰδ' αἰῶνα φέρει πανὶ
 γύρω ἀπὸ τὴ μέση του. Ἡ παράσταση συμπληρώνεται ἀπὸ
 τὴν παρουσία τοῦ Προδρόμου καὶ τῶν ἀγγέλων καθὼς καὶ
 τὴν προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη, τῆς θάλασσας καὶ τῶν
 πηγῶν τοῦ ποταμοῦ. Ὁ οὐρανὸς σημαίνεται μὲ κύκλο στὸ
 ἐπάνω μέρος, ἐνῶ ἡ χεὶρ τοῦ Θεοῦ Πατέρα εὐλογεῖ καὶ πέμ-
 πει τὸ Ἅγιο Πνεῦμα. Μέσα στὴ θάλασσα βρίσκονται ἐνή-
 λικες καὶ μικρὰ παιδιὰ, καθὼς καὶ λογῆς-λογῆς ψάρια καὶ
 θαλάσσια ὄντα.

Στὶς ὑπόλοιπες παραστάσεις ποὺ ἀναφέρθηκαν, κυ-
 ρίαρχο στοιχεῖο εἶναι τὸ νερὸ καὶ ἡ κολυμβήθρα, «ἡ μη-
 τέρα τῆς υἰοθεσίας», ὅπως χαρακτηριστικὰ τὴν ἀποκαλεῖ
 ὁ ἅγιος Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης⁷². Ὁ ἱερεὺς ἢ ὁ ἐπίσκοπος
 τελεῖ τὸ βάπτισμα, ὁ δὲ βαπτιζόμενος εἰκονίζεται μέσα σὲ

τρίλοβη, τετράλοβη ἢ κυκλική κολυμβήθρα ποῦ ἄλλοτε φέρει κιβώριο καὶ ἄλλοτε ὄχι. Δηλαδή μᾶς ὑπενθυμίζει ἡ τέχνη τὴν ὑπαρξὴ εἰδικῶν βαπτιστηρίων ποῦ ἦταν (καὶ εἶναι) ἀπαραίτητα γιὰ τὶς βαπτίσεις κυρίως τῶν ἐνηλίκων.

Ὁλοκληρώνοντας τὴν ξέναγησὴ μας στὸν κόσμον τῆς τέχνης καὶ τῶν εἰκόνων, πρέπει νὰ ποῦμε πῶς ὁ λόγος τῶν Πατέρων περὶ τοῦ ὅτι «οἱ εἰκόνες εἶναι βιβλία» ἀνοιχτὰ στὰ μάτια τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος ὅλων ὅσοι θέλουν νὰ γνωρίσουν τὴν Ἀλήθεια, βρίσκει τὴν τέλεια ἔκφρασή της στὶς παραστάσεις ποῦ ἀναφέραμε, γιὰ τὸ βλέμμα «βαπτίζεται» στὴν ὁμορφιὰ καὶ τὸ κάλλος τοῦ Θεοῦ καὶ διαπιστώνεται ὅτι ἡ σημασία τῶν εἰκόνων καὶ τὸ θεολογικὸ τους περιεχόμενο ἀποτελοῦν πηγὴ θεολογικῆς μελέτης ἰσάξια τῆς Ἁγίας Γραφῆς.

Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτὸ ἀποτελοῦν καὶ πηγὴ ἐξειδικευμένης λειτουργικῆς-τελετουργικῆς γνώσεως, γιὰ τὸ σὲ πολλὰς περιπτώσεις μᾶς μιλοῦν ἀφώνως γιὰ τὸ «τί» καὶ τὸ «πῶς» τῆς λειτουργικῆς εὐταξίας.

Οἱ παραστάσεις ποῦ ἐξετάσαμε εἶναι μόνο ὅσες εἶχαν γιὰ μᾶς ἔντονο λειτουργικὸ ἐνδιαφέρον καὶ θεωροῦμε πῶς κατὰ τὴν ἀποψή μας ὑπομνηματίζουν τὸ μυστήριον τοῦ βαπτίσματος εἰκαστικῶς.

Σὲ ὀρισμένες παραστάσεις (εἰκ. 50 καὶ 52) εἰκονίζεται ἡ σκηνὴ τῆς κατηχήσεως. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ὁ κατηχούμενος προσήρχετο «λυσίζωνος καὶ μονοχίτων, ἀσκέ-

72. *Περὶ ἐκκλησιαστικῆς ἱεραρχίας*, κεφ. Β', 1, PG 3, 396C. Περὶ βαπτιστηρίων ἀρκετὰ στοιχεῖα μᾶς παρέχει ἡ μελέτη τῶν R. Lorio, *Battesimo, Battisteri* (Firenze 1993), ποῦ ἐκδόθηκε στὴ γνωστὴ σειρὰ *Biblioteca Patristica* ἀπὸ τὸν ἐκδότη Nardini.

παστος και ανυπόδητος, τὰς χεῖρας ἔχων κάτω»⁷³. Αὐτὴ ἡ ἡμιγύμνωσις ἐξηγεῖται ἄριστα, ἂν μελετήσῃ κανεὶς τὸν συμβολισμὸν ποῦ περιέχεται στὴν εὐχή ἀποτάξεως καὶ συντάξεως καὶ τὴν ὁποία ἀναγινώσκει ὁ ἀρχιερεὺς, ὁ ὁποῖος ἀπευθυνόμενος στοὺς κατηχομένους λέγει: «ὡς αἰχμάλωτοι στήκετε· τοιούτους γὰρ ὑμᾶς ὁ Χριστὸς ἐξαγοράσει»⁷⁴. Ὁ δὲ ἱερός Αὐγουστίνος ὑπογραμμίζει ἰδιαίτερα αὐτὸ τὸ δουλικὸ καὶ ταπεινωτικὸ σχῆμα τῶν κατηχομένων. Κατὰ τὸν Συμεὼν Θεσσαλονίκης, «τὸ ἀποδύεσθαι καὶ ἀπολύεσθαι ἐστῶτα γυμνὸν μετὰ περιζώματος» συμβολίζει «τὸ ρίπτειν πᾶσαν κακίαν καὶ τῶν δεσμῶν τῆς ἀμαρτίας ἐλευθεροῦσθαι»⁷⁵. Ἡ στάσις αὐτὴ τῶν κατηχομένων μαρτυρεῖται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἀκόμῃ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Χρυσοστόμου, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει: «ὑπολύσαντες καὶ ἀποδύσαντες, γυμνοὺς καὶ ἀνυποδήτους μετὰ χιτωνίσκου μόνου»⁷⁶. Μιὰ ἄλλη στιγμή τῆς κατηχήσεως εἶναι ἡ στιγμή τῆς ἐξομολογήσεως, ὅπως αὐτὴ εἰκονίζεται στίς εἰκόνες 49 καὶ 51. Ἐδῶ οἱ κατηχούμενοι εἰκονίζονται καθήμενοι πρὸ τοῦ ἐπισκόπου· ἡ σκηνὴ αὐτὴ παραπέμπει στὸν 19ο κανόνα τοῦ Ἰππολύτου, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει: «Τότε ἐξομολογεῖται τῷ ἐπισκόπῳ ..., ἵνα ὁ ἐπίσκοπος ἀποδεχθῇ αὐτὸν καὶ κρίνῃ ἄξιον, ὅπως ἀπολαύσῃ τῶν μυστηρίων»⁷⁷.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ παρουσία τοῦ ἀναδόχου κατὰ τὴν στιγμή τῆς βαπτίσεως. Βεβαίως στίς βαπτίσεις τῶν

73. Κῶδιξ 573 Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν (ιδ' αἰ.)

74. Π. Τρεμπέλα, *Μικρὸν Εὐχολόγιον*, τ. Α', σ. 275.

75. *Διάλογος*, κεφ. ΞΒ' PG 155, 216.

76. *Κατήχησις Α'*, 223 κ.ἐξ., βλ. καὶ Κυρίλλου Ἱεροσολύμων, *Μυσταγωγικὴ Κατήχησις Β'*, PG 33, 1077-80.

77. Βλ. Ἰππολύτου, *Κανόνες* 122, 123, 124, 134, καὶ Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 271.

ἐνηλίκων δὲν ἦταν ἀπαραίτητη ἡ παρουσία ἀναδόχου, διότι μόνοι τους οἱ ἐνήλικες βαπτιζόμενοι ὁμολογοῦσαν τὸν Χριστὸ καὶ μόνοι καταδύονταν καὶ ἀναδύονταν στὴν κολυμβήθρα⁷⁸. Οἱ Ἀποστολικὲς Διαταγὲς ἀναφέρουν ὅτι «τὸν μὲν ἄνδρα ὑποδεχέσθω ὁ διάκονος, τὴν δὲ γυναῖκα ἡ διάκονος»⁷⁹.

Ὁ κῶδιξ 669 τῆς Ἐθνικῆς βιβλιοθήκης τῶν Ἀθηνῶν κἀνει λόγο γιὰ λαϊκὸ ἀνάδοχο, ὁ ὁποῖος «καὶ ἀνάδοχος λέγεται, ὡς ὅτι ἀναδέχεται αὐτὸν ἀπὸ τῆς ἀγίας κολυμβήθρας»⁸⁰.

Θὰ πρέπει νὰ τονισθεῖ ὅτι κατ' ἀρχὴν ἡ ἔνδυση τοῦ νεοφωτίστου ἐγίνετο ἀπὸ τὸν ἱερέα μόνον. Ὁ τύπος αὐτὸς ἔμεινε σήμερα στὴν τυπικὴ ἐπίθεση τῶν ἐμφωτίων ἐνδυμάτων πάνω στὸ βρέφος, ἐνῶ ὑπάρχουν πληροφορίες, ὅπως στὸν κώδικα Σινᾶ 988, ὅπου τὸ βρέφος σπαργανώνει ἡ μαῖα («λαμβάνει αὐτὸν ἡ μαῖα καὶ σπαργανώνει»). Διάταξη ποὺ βρίσκεται στὸν κώδικα Ἀθηνῶν 669 ἐφιστᾶ τὴν προσοχὴ ὅλων στὴν ἱερότητα τοῦ ὕδατος· «ἀλλ' οὐδὲ ὁ ἀνάδοχος ἢ ἡ μαῖα τολμῆσαι προσεγγίσει εἰς τὴν ἀγίαν κολυμβήθραν, ὅτι μέγα ἀγίασμα εἶναι. Μόνον ὁ ἱερεὺς κολυμβᾷ τὸ παιδίον»· τὴν ἴδια πληροφορία μᾶς παρέχει καὶ ὁ κῶδιξ Τιμίου Σταυροῦ 68⁸¹.

Στις παραστάσεις 49, 50, 51, 52, 53, ἡ μαρτυρία αὐτὴ τῶν τυπικῶν διατάξεων ἐπιβεβαιώνεται, ἂν καὶ δὲν ἔχουμε βαπτίσεις βρεφῶν, πάντως ὁ ἱερεὺς ἢ ὁ ἐπίσκοπος

78. Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου, *Περὶ Ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας*, κεφ. Β, PG 3, 393.

79. Βιβλίον Γ', κεφ. 16, PG 1, 797B.

80. Βλ. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 271.

81. Βλ. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 271, καὶ Γρηγορίου Νύσσης, *Ὁμιλία εἰς τὰ Φῶτα*, PG 46, 581.

είναι αὐτοὶ ποὺ ἔχουν ἄμεση σχέση μετὸ ἁγιασμένο ὕδωρ. Ὁ δὲ ἀνάδοχος εἶναι ὁ κύριος μάρτυρας καὶ ἀργότερα βοηθοῦσε στὴν ἔνδυση τοῦ νεοφωτίστου. Ἡ παρουσία τοῦ ἀναδόχου ἦταν βασικὴ καὶ ἡ μαρτυρία του περὶ τοῦ βίου καὶ τῆς καλῆς διαθέσεως τοῦ ὑποψηφίου καθοριστικὴ.

Κατὰ τὸν Ἀρεοπαγίτη Διονύσιον⁸² καὶ τὸ Ὀδοιπορικὸ τῆς Συλβίας⁸³, ὁ ἀνάδοχος παρουσιαζόταν ταυτόχρονα μετὸν ὑποψήφιο πρὸ τοῦ ἐπισκόπου καὶ ἀνακρινόταν λεπτομερῶς καὶ μετὰ καταγράφονταν τὰ ὀνόματά τους σὲ εἰδικὸ κατάλογο. Στις περισσότερες ἀπὸ τις παραστάσεις μας σημαίνεται χαρακτηριστικὰ ἡ παρουσία τοῦ ἀναδόχου (εἰκ. 51, 53, 54, 55).

Πρέπει ἀκόμα νὰ τονισθεῖ ὅτι σὲ ὅλες τις πηγές γίνεται λόγος γιὰ ἀνάδοχο καὶ ὄχι γιὰ ἀναδόχους, περισσότερους δηλαδὴ τοῦ ἑνός. Ὁ Ἀρεοπαγίτης Διονύσιος ἀναφέρει γιὰ ἀνάδοχο ποὺ εἶναι ἀπλανῆς χειραγωγός, καθηγεμόνας κ.λπ. Ἔτσι ἡ παράδοση, ποὺ ἀναπτύχθηκε στὴν Κύπρο καὶ ἱστορεῖται στὴν ἀναφερθεῖσα εἰκόνα τοῦ βαπτίσματος ποὺ ἀπόκειται στὸ μουσεῖο τῆς Μονῆς Κύκκου, ἱστορεῖ κατὰ τὸν Κωνσταντῖνο Καλλίνικο παράδοση δυτικὴ «καὶ εἶναι παρ' ἡμῖν ἄγνωστος».

Ἡ Ὁμολογία τοῦ Κριτόπουλου σημειώνει: «χρώμεθα δὲ ἐνὶ ἀναδόχων»⁸⁴, ἐνῶ ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης μᾶς πληροφορεῖ: «ἴσταται οὖν σὺν τῷ ἀναδόχῳ ὁ βαπτιζόμενος, δεικνὺς ὅτι ἐκουσίως προσῆλθε καὶ τὸ ἐγγυώμενον

82. Διονυσίου Ἀρεοπαγίτου, *Περὶ Ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας*, κεφ. Β', PG 3, 393B.

83. Τὴν πληροφορία ἀντλοῦμε ἀπὸ τὸ Μ. *Εὐχολόγιο* τοῦ Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 272.

84. Κ. Καλλίνικου, *Ὁ Χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ*, σ. 397.

ἔχει»⁸⁵.

Ἀξίζει νὰ σχολιασθεῖ ἰδιαίτερα τὸ θέμα τῶν ἐμφωτίων ἐνδυμάτων καὶ ὁ εἰδικὸς συμβολισμὸς ποὺ πῆραν αὐτὰ πέρα ἀπὸ τὸν πρακτικὸ λόγον τῆς ἀπομάξεως τοῦ σώματος. Τὰ ἐμφώτια ἐνδύματα μαρτυροῦνται στὴν Ἐκκλησία ἀπὸ τὸν δ' αἰῶνα. Ὁ Γρηγόριος Θεολόγος ἀναφέρει· «ποῦ δὲ ἡ ἐμφώτιος ἐσθῆς ἢ λαμπρυνθήσομαι;»⁸⁶, στὸν Ἀρεοπαγίτη ἔχουμε ἀναφορὰ γιὰ «φωτοειδεῖς ἐσθήτας»⁸⁷ στὸ *Εὐχολόγιον* τοῦ Goar γιὰ λαμπρὰ στολῆ⁸⁸, ὅπως ἐπίσης καὶ στὸν Μάρκο τὸν Διάκονο στὸ περὶ τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Πορφυρίου ἔργο του⁸⁹. Ὁ Ἱεροσολύμων Κύριλλος κάνει λόγο περὶ λευκῶν ἱματίων⁹⁰, ὁ δὲ Συμεὼν Θεσσαλονίκης περιγράφει ὡς ἐξῆς τὴν τάξη· «οὕτω μὲν οὖν ἐνδυσάμενος χιτῶνα ὁ βαπτισθεὶς ... καὶ κουκούλιον ἐν τῇ κεφαλῇ λαβῶν, ὃ δὴ καὶ περικεφαλαία καλεῖται ... διὰ τὴν ἀκακίαν καὶ τὸ νηπιῶδες ἔτι καὶ καθαρὸν»⁹¹. Ἕνας ἐνδιαφέρων ὄρος, ποὺ ἔχει Ἑλληνικὴ καταγωγὴ, εἶναι ἡ ὀνομασία «σάβανον»⁹². Ἔτσι ὀνομαζόταν ὁ λευκὸς χιτῶνας ποὺ χρησιμοποιοῦσε ὁ νεοφώτιστος καθὼς ἐξερχόταν τῆς κολυμβήθρας. Οἱ κώδικες 724 καὶ 764 τῶν Ἀθηνῶν ἀναφέρουν χαρακτηριστικὰ· «λύει αὐτοῦ τὸ σάβανον», ὁ δὲ Σινᾶ 1036 σημειώνει· «λύων ἅμα τὸ κουκούλιον καὶ τὸ σάβανον», στὸ *Εὐχολόγιον* τοῦ Goar ἀναφέρεται ἡ τελετὴ τῆς ἀπολούσε-

85. *Διάλογος*, κεφ. ΕΒ', PG 155,218.

86. *Λόγος 40*, *Εἰς τὸ ἅγιον βάπτισμα*, PG 36, 360 ἐξ.

87. *Περὶ Ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας*, κεφ. Β', PG 3, 404C.

88. Goar, *Εὐχολόγιον*, σ. 375.

89. Βέβαια οἱ σχετικὲς Μαρτυρίες εἶναι καταιγιστικὲς σὰν σχετικὰ καίμενα τῶν πατέρων.

90. *Μυσταγωγικὴ Κατήχησις Δ'* PG 33, 1104B.

91. *Διάλογος*, κεφ. ΕΖ', PG 155, 232D.

92. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 298.

ως και σημειώνεται· «λύει αὐτῷ ὁ ἱερεὺς τὸ σάβανον καὶ τὴν ζώνην»⁹³. Εἶναι ἀπόλυτα βεβαιωμένο ὅτι τὰ ἐμφώτια ἐνδύματα ἦταν «λευκὰ καὶ λαμπρὰ καὶ πνευματικά»⁹⁴ καὶ στίς παραστάσεις μας, ἀκόμη καὶ σὲ αὐτὰ ποὺ ἱστοροῦν τὴ βάπτισις τοῦ Χριστοῦ, οἱ ἄγγελοι κρατοῦν στὰ χέρια τους λευκὲς ὀθόνες γιὰ νὰ σκεπάσουν τὸ σῶμα τοῦ Κυρίου (εἰκ. 20, 21, 23, 28, 36), λευκὰ ἐμφώτια ἐνδύματα περιμένουν καὶ τοὺς νεοφωτίστους τῶν εἰκόνων 51, 55, ὅμως στὴν εἰκόνα 40, ποὺ ἱστορεῖ τὸ βάπτισμα τοῦ Ἰωάννου, βλέπουμε δεξιὰ τοῦ ποταμοῦ τρεῖς νεοφωτίστους νὰ ἔχουν τυλιχθεῖ στίς ἐμφώτιες ἐσθῆτες κατὰ τρόπο ποὺ νὰ θυμίζει σπαργάνωση βρέφους ἢ νεκροῦ. Κατὰ τὸν Τρεμπέλα⁹⁵, ὡς σάβανον ἐκλαμβάνετο ὁ λευκὸς χιτῶνας ποὺ περιέβαλλε τὸν νεοφωτίστο μὲ τὴν ἔξοδό του ἀπὸ τὴν κολυμβήθρα ἢ τὸν ποταμό.

Στὸν κώδικα 341 τοῦ Κουτλουμουσίου (D. 949) σημειώνεται· «εἶτα λαμβάνει αὐτὸν ὁ ἀνάδοχος ἐκ τῆς ἀγίας κολυμβήθρας ... σαβάνου λευκοῦ πρότερον ἐφαπλωθέντος». Σὲ ἄλλους κώδικες χρησιμοποιεῖται ὁ ὄρος σινδῶν· «ὁ δὲ λύσας αὐτοῦ τὴν σινδόνα» (κῶδιξ 644 Ἀθηνῶν) καὶ «λαμβάνει ὁ ἱερεὺς τὸ ἄκρον τοῦ σινδονίου» (κῶδιξ 670 Ἀθηνῶν). Ἡ σημερινὴ πράξις, ποὺ θέλει τὴ λευκὴ σινδόνα τῆς ἀπομάξεως τοῦ νεοφωτίστου νὰ κρέμεται ἀπὸ τὸν λαμὸ τοῦ ἀναδόχου, εἰκονίζεται πολὺ χαρακτηριστικὰ στὴν εἰκόνα 36, στὸ εὐαγγελιστάριο τῆς Ἀρμενίας (1232), στὴν

93. Goar, ὁ.π., σ. 303. Ἀρκετὲς πληροφορίες παρέχει ὁ Τρεμπέλας, αὐτόθι.

94. Κυρίλλου Ἱεροσολύμων, ὁ.π., PG 33, 1104.

95. Τρεμπέλας, ὁ.π., 298, Περὶ τῶν συμβολισμῶν, βλ. Π. Σκαλτσῆ, «Θεολογία καὶ σύμβολα τοῦ βαπτίσματος», Δράμα 1996.

παράσταση τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ. Αὐτὸ τὸ ἐμφώτιο σάβανο ἢ χιτῶνας ἢ σινδόνι ἢ ἱμάτιον εἶχε ἰδιαίτερη σημασία γιατί κατὰ τὴν παράδοση οἱ χριστιανοὶ τὸ ἐφύλαγαν καὶ μὲ τὸ ἴδιο σεντόνι περιτύλιγαν οἱ συγγενεῖς τὸ σῶμα τους κατὰ τὴν ἐξόδιον ἀκολουθία τους.

Ὁ κώδικας Σινᾶ 966 λέει χαρακτηριστικά: «λάβε στολὴν λαμπρὰν καὶ ἄμωμον, ἣν προσκομίσεις διὰ χειρός σου πρὸ τοῦ βήματος τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ ἔξεις ζωὴν αἰώνιον». Συχνότατα, ὅταν ἀναφερόμαστε στὸ βάπτισμα, μιλοῦμε γιὰ φωτισμό, νεοφώτιστο, ἐμφώτια ἐνδύματα, καὶ ὁ ἅγιος Νικόλαος Καβάσιλας λέει πῶς κατὰ τὴν βάπτισή μας «ὑπὲρ τὸν ἥλιον ἢ ψυχὴ λάμπει τῷ πνεύματι καθαιρομένη»⁹⁶. Ὁ ἱερεὺς κατὰ τὴν ἀκολουθία καθῶς δίνει τὴ λαμπάδα στὸν νεοφώτιστο λέγει τὸ εὐαγγελικὸ (Ματθ. ε' 16): «οὕτω λαμψάτω τὸ φῶς ὑμῶν ἔμπροσθεν τῶν ἀνθρώπων», ὁ δὲ Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης γράφει πῶς ὁ νέος πιστὸς «φωτίσματι κοσμεῖται, καὶ εἶδος φωτὸς δέχεται, καὶ τέκνον φωτὸς δείκνυται»⁹⁷. Ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης σημειώνει: «εἰ μὲν ἐν ἡλικίᾳ ἐστί, λαμπαδηφοροῦντος αὐτοῦ εἰς ἐνδειξίν τε καὶ δόξαν τοῦ θεοστάτου φωτός· εἰ δὲ γε βρέφος, λαμπαδηφοροῦντος τοῦ ἀναδόχου χάριν αὐτοῦ»⁹⁸. Τὸ βάπτισμα στὴν ἀρχαία Ἐκκλησία ἦταν συνδεδεμένο μὲ τὴν θεία Λειτουργία, οἱ ἱερεῖς ἐβάπτιζαν, ὁ ἐπίσκοπος ἔχριε καὶ μετὰ τὴν ἔνδυση μὲ τὰ ἐμφώτια ἐνδύματα λαμπαδηφοροῦντες εἰσέρχονταν στὸν ναὸ τὴν ὥρα ποῦ ἔψαλλαν τὸ «Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε»⁹⁹. Μὲ τὸν καιρὸ ἐπικράτησε νὰ κρατᾶ λαμπά-

96. *Περὶ τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς, Λόγος Β', PG 150 521 κ.ἐξ. 97. PG 3, 424.*

98. *Συμεὼν Θεσσαλονίκης, PG 155, 232-233.*

99. *Ἰω. Φουντούλη, Ἀπαντήσεις, τ. Α', σ. 90. Βλ. σχετικὰ Ἰω.*

δα και ὁ ἱερεὺς, σὲ κάποιες δὲ περιοχὲς καὶ ὄλος ὁ λαὸς ποὺ συμμετεῖχε στὴ χαρὰ τοῦ νεοφωτίστου. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἱστορεῖται στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Κύκκου πολὺ χαρακτηριστικῶς.

Ὅμως καὶ σὲ ἄλλες παραστάσεις, ὅπως στὶς εἰκ. 42 καὶ 43 ὅπου εἰκονίζεται ἡ βάπτισις τοῦ ἁπ. Παύλου, ἱστορεῖται ἄνδρας ποὺ μᾶλλον ἐπέχει θέσις ἀναδόχου καὶ κρατᾷ ἀναμμένη λαμπάδα. Ἐνα ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον σημεῖο τῆς βαπτίσεως εἶναι ἡ πλήρης κατάδυσις τοῦ βαπτιζομένου ἐντὸς τοῦ ὕδατος. Στὶς παραστάσεις, κυρίως τὶς πρώιμες (2ος-6ος αἰ.), ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται γυμνὸς καὶ πλήρως ἐμβαπτισμένος μέσα στὰ Ἰορδάνεια νάματα· γυμνοὶ τελείως ἱστοροῦνται, καὶ μάλιστα σὲ ἰδιαίτερα ρεαλιστικὲς σκηνές, καὶ οἱ νεοφωτίστοι τῶν εἰκ. 38, 39, 40. Οἱ παλαιῆς τυπικὲς διατάξεις προέβλεπαν ὅτι οἱ διάκονοι, οἱ ὅποιοι βοηθοῦν στὸ μυστήριον καὶ κρατοῦν τὸν πρὸς τὸ βάπτισμα προσφερόμενο, «καταβαπτίζουσιν αὐτὸν ἕως οὔ ἢ χεῖρ τοῦ ἀρχιερέως χωσθῆ τῷ ὕδατι» ἢ ἀκόμα μιλοῦν περὶ τριῶν τελείων καταδύσεων καὶ ἀναδύσεων¹⁰⁰. Πληροφορίες περὶ τῶν τριῶν καταδύσεων καὶ περὶ τῶν συμβολισμῶν των μᾶς παρέχουν ἀρκετοὶ Πατέρες, μὲ κυριότερους τὸν Μ. Βασίλειο¹⁰¹, τὸν ἅγιον Γρηγόριον Νύσσης¹⁰², τὸν Διονύσιον Ἀρεοπαγίτη¹⁰³, τὸν Συμεὼν Θεσσαλονίκης¹⁰⁴.

Φουντούλη, «Τὸ ἅγιον Βάπτισμα – Ἱστορικοτελετουργικὴ θεώρηση», *Χρονικὸ, Εἰσηγήσεις, Πορίσματα, Ἱερατικοῦ Συνεδρίου Ἱ. Μητρο. Δράμας*, Δράμα 1996, σ. 228.

100. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 296

101. *Περὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος*, PG 32, 130-132.

102. *Λόγος εἰς τὸ βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ*, PG 46, 585.

103. PG 3, 421.

104. *Διάλογος*, ὁ.π., PG 155, σ. 229.

Οἱ κώδικες 664 καὶ 851 Ἀθηνῶν μᾶς δίνουν κάποιες νεώτερες ἐπιδράσεις ποὺ λέγουν πῶς, ἂν δὲν εἶναι εὐκολο ὁ νεοφώτιστος νὰ μπεῖ ὅλος ἐντὸς τοῦ ὕδατος, κάθεται καὶ ὁ ἱερεὺς ἐπιχέει τὸ ὕδωρ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς του. Ὁ δεύτερος κώδικας μᾶς λέγει πῶς στὴν πρώτη κατάδυση ἐμβαπτίζεται ὁ νεοφώτιστος «ἕως τῶν γονάτων», στὴ δεύτερη «ἕως τοῦ στήθους» καὶ στὴν τρίτη «τοῦ ἁγίου Πνεύματος ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς»¹⁰⁵.

Στὶς παραστάσεις εἰκονίζονται ὅλες αὐτὲς οἱ φάσεις τῆς καταδύσεως, κυρίως στὶς εἰκόνες 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 51, 53, 54, 55.

Ἀξιοπρόσεκτο σημεῖο στὶς παραστάσεις μας εἶναι ἡ ἱστορηση τῆς χειροθεσίας. Τὸ θέμα κυρίως ἀντλεῖται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ, ὅπου ὁ Πρόδρομος τείνει «τὴν χεῖρά του πρὸς τὴν κορυφὴν τοῦ Δεσπότου». Κατὰ τὸν Ἀμβροσιανὸ λειτουργικὸ τύπο, ἡ ἐπίθεση τῶν χειρῶν γινόταν ἀπὸ τὸν ἐπίσκοπο πρὸς παροχὴ τοῦ ἁγίου Πνεύματος καὶ ἀκολουθοῦσε τὸ χρίσμα. Στὴν Ἀνατολὴ ἐπικράτησε μία καὶ μόνη χρίση ποὺ ἦταν ταυτισμένη μὲ τὴν χειροθεσία, ἔτσι πολὺ ἐνωρὶς ἐξέλειπε ὁ τύπος τῆς χειροθεσίας¹⁰⁶. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὴν Ἀσία οἱ συγγραφεῖς τοῦ δ' αἰῶνος δὲν κάνουν λόγο γιὰ χειροθεσία. Οἱ Ἀποστολικὲς Διαταγές¹⁰⁷ κάνουν λόγο γιὰ χειροθεσία, ὅμως δὲν λένε οὔτε πότε ἐγένετο οὔτε ἂν διακρίνονταν σαφῶς ἀπὸ τὸ χρίσμα. Στὸ *Εὐχολόγιο* τοῦ Σεραπίωνα Θμουέως γίνεται ὑπαινιγμὸς γιὰ χειροθεσία, τὸ δὲ Ἀραβικὸ *Τελετουργικὸ* ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Baumstark τὴν ὀρί-

105. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 296.

106. Ὅ.π., σ. 304.

107. PG 1, VII, 44.

ζει σαφῶς, ὅπως καὶ τὰ νεώτερα τυπικὰ τῶν Κοπτῶν καὶ τῶν Αἰθιοπῶν¹⁰⁸.

Στις παραστάσεις μας ἡ στιγμή τῆς χειροθεσίας εἶναι κοινὸ στοιχεῖο· αὐτὸ ποὺ ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι στις σκηνὲς ἀπὸ τῆς βάπτισις τοῦ ἀπ. Παύλου (εἰκ. 42 καὶ 43) ἡ στιγμή τῆς χειροθεσίας ταυτίζεται μὲ τὸν φωτισμὸ καὶ τὴν κάθοδο τοῦ Ἁγίου Πνεύματος.

Ἀφήσαμε στὸ τέλος τὸ ζήτημα τῆς ἀμφίσεσης τῶν ἱερέων ἢ τῶν ἐπισκόπων ποὺ ἱστοροῦνται στις εἰκόνες μας.

Οἱ τυπικὲς διατάξεις τῆς Ἐκκλησίας μας προέβλεπαν τὰ ἑξῆς: «Εἰσέρχεται ὁ ἱερεὺς καὶ ἀλλάσσει τὴν ἱερατικὴν στολὴν λευκὴν καὶ ἐπιμανίκια...»¹⁰⁹, δηλαδὴ φοροῦσε πλήρη ἱερατικὴ στολή, ἀλλοῦ δὲ ἐπισημαίνεται ὅτι «τῷ ἁγίῳ Σαββάτῳ ἑσπέρας, ἐπὶ τῷ γενέσθαι τὴν εἴσοδον τοῦ λυχνικοῦ καὶ τὴν πρώτην καθέδραν, ἀρξαμένου τοῦ δευτέρου ἀναγνώστου τοῦ Φωτίζου, κατερχόμενος ὁ πατριάρχης ἀπὸ τοῦ συνθρόνου εἰσέρχεται διὰ τοῦ σκευοφυλακίου ἐν τῷ ἀποδυτῷ τοῦ μεγάλου βαπτιστηρίου καὶ ἀλλάσσει βάλλει στολὴν λευκὴν καὶ ὑποδήματα λευκὰ καὶ ἀπερχόμεθα ἐν τῇ κολυμβήθρᾳ ...»¹¹⁰. Προφανέστατα ἡ παράδοση τῆς Ἐκκλησίας ποὺ θέλει λευκὰ ἄμφια κατὰ τὸ βάπτισμα εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν ἡμέρα τοῦ Μεγάλου Σαββάτου (ὅποταν γίνονταν οἱ βαπτίσεις)· ὅπως καὶ σήμερα ἀκόμη τονίζουν καὶ τὰ νεώτερα τυπικὰ ὅτι ὁ ἱερεὺς κατὰ τὰ ἀναγνώσματα φορᾷ λευκὰ ἄμφια¹¹¹. Στὴν Ἁγιορειτικὴ πράξι διαβάζουμε πῶς «ὁ ἡγούμενος καὶ οἱ ἱερεῖς μετὰ τῶν διακόνων εἰσέρχονται εἰς τὸ ἱερὸν βῆμα καὶ

108. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 305.

109. Goar, ὁ.π., σ. 287.

110. Ὁ.π., σ. 291.

111. Γ. Ρήγα, *Τυπικόν* [Λειτουργικὰ Βλατάδων 1], ἐκδ. Πατρ.

ἐνδύονται πλήρη στολήν, πανηγυρικήν»¹¹², στὸ δὲ ὑπ' ἀριθμὸν 132 χειρόγραφο τυπικὸ τῆς Πάτμου γίνεται σαφῆς λόγος περὶ τοῦ χρώματος τῶν ἀμφίων «κατέρχονται οἱ ἱερεῖς ἐκ τοῦ συνθρόνου καὶ ἀλλάσσουσι στιχάρια λευκά, τοῦ δὲ πατριάρχου χρίοντος μύρω τοὺς νεοφωτίστους ...»¹¹³.

Στὶς παραστάσεις μας βλέπουμε πὼς στὶς εἰκ. 51, 54, 56, οἱ ἐπίσκοποι φέρουν ἅπασαν τὴν ἀρχιερατικὴ στολή τους, ἢ ὅποια εἶναι χρώματος λευκοῦ, στὴν εἰκ. 52 φέρει σκουρόχρωμο φαιλόνιο καί, ὅπως ἀπαιτοῦσε ἡ παράδοση, λευκὸ ὠμοφόριο, ἐνῶ στὶς εἰκόνες 39, 40, 53, 55 φοροῦν ἄμφια στὴν ἀπόχρωση τοῦ κόκκινου ἢ καφέ, ἄλλωστε ὑπῆρχε ἤδη παράδοση πὼς τὸ χρῶμα τοῦ φαιλονίου ἦταν καστανόχρωμο ἢ πορφυροῦν¹¹⁴.

Γενικὴ πάντως ἀποψη ἦταν πὼς τὸ λευκὸ ἦταν τὸ χρῶμα τῆς ἀναστάσιμης χαρᾶς ποὺ ταυτιζόταν ἀπόλυτα μὲ τὴν χαρὰ τῶν νέων μελῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς κοινότητος.

Ἐνα ἀκόμη ἐνδιαφέρον στοιχεῖο ποὺ παρατηροῦμε στὶς παραστάσεις μας εἶναι οἱ ὁμαδικὲς βαπτίσεις. Στὶς εἰκόνες 29, 30, 34, στὴν παράσταση τῆς βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ βλέπουμε πὼς ἀρκετοὶ νέοι πέφτουν μέσα στὰ Ἰορδάνεια νάματα γιὰ νὰ βαπτιστοῦν μαζί μὲ τὸν Χριστό. Στὶς εἰκόνες 38, 39, 40 ἐπίσης ἱστορεῖται ὁμαδικὴ βápτιση σὲ ποταμό, ἐνῶ στὴν εἰκ. 52, ὅπου ἔχουμε τὴν βápτιση τῆς οἰκογένειας τοῦ ἀγίου Εὐσταθίου, βλέπουμε ὅλη τὴν οἰκογένεια μέσα σὲ τετράλοβη κολυμβήθρα.

Σήμερα συνήθως ἀποφεύγονται οἱ ὁμαδικὲς βαπτίσεις,

¹¹² Ἰδρ. Πατερικῶν Μελετῶν, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 813.

¹¹². Ἁγιορειτικὸν Τυπικόν, ἐκδ. «Καστανιώτη», 1995, σ. 220.

¹¹³. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 308.

¹¹⁴. Κ. Καλλινίκου, ὅ.π., σ. 485.

ἐξ αἰτίας τῆς ἀντιλήψεως ὅτι οἱ βαπτισθέντες στὸ ἴδιο νερὸ θεωροῦνται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἀδέλφια, ὅμως οὕτως ἢ ἄλλως ὅλοι οἱ βαπτισμένοι θεωροῦνται, ὡς χριστιανοί, ἀδελφοὶ μεταξύ των, καὶ βέβαια αὐτὸ ποὺ δηλώνει τὴν πνευματικὴ συγγένεια εἶναι τὸ βάπτισμα καὶ ὄχι τὸ νερό.

Ἐεκινώντας τὴν ἀνάλυσή μας εἶπαμε πῶς ἡ εἰκόνα χρησιμεύει στὴν Ἐκκλησία ὡς γλώσσα, γιὰ νὰ ἀποκαλύψει στὸν κόσμο τὸ μυστήριον τοῦ μέλλοντος αἰῶνος. Μέσα σὲ αὐτὴ λοιπὸν τὴν ἀνθρώπινη δημιουργία, κατόρθωσε ὁ ζωγράφος τῆς Ἐκκλησίας μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη-θεολογία, εἰκόνα-γραφή νὰ διασώσει ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα λειτουργικῆς τάξεως καὶ ἱστορίας τῆς λατρείας μας. Στοιχεῖα ποὺ ἴσως σήμερα ξεχάστηκαν μέσα στὸ γενικὸ κλίμα λήθης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἀκρίβειας. Ἴδου λοιπὸν ἡ εἰκόνα· βιβλίον ἀνοιχτὸ καὶ πολύκαρπον, σὲ ὅσους θέλουν μὲ εὐλάβεια, γνώση καὶ ἀκρίβεια νὰ διακονήσουν τὴν λατρεία τῆς Ἐκκλησίας μας.

1. Εικονογραφικά υπομνήματα τῆς ἀκολουθίας τοῦ γάμου.

Ὁ λόγος τῆς ὑπαρξῆς τῶν εἰκόνων εἶναι νὰ ὑπηρετοῦν τὸν Θεὸ καὶ τοὺς ἀνθρώπους. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἓνα παράθυρο μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ λαὸς τοῦ Θεοῦ, ἡ Ἐκκλησία, θεωρεῖ τὴ Βασιλεία. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο κάθε γραμμὴ, κάθε χρῶμα, κάθε χαρακτηριστικὸ τῆς μορφῆς στὴν εἰκονογραφία ἀποκτᾶ ἓνα ἰδιαίτερο νόημα¹.

Μέσα ἀπὸ τὴν εἰκόνα ἀποκαθίσταται μιὰ ἀληθινὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν πιστὸ καὶ στὸ μυστήριο ποὺ εἰκονίζεται. Ἡ Ἐκκλησία δὲν λησμονεῖ ποτὲ αὐτὸν τὸν «διακονικὸ» ἢ «λειτουργικὸ» ρόλο τῆς εἰκόνας ποὺ ὑπηρετεῖ τὴν ἔλευση τῆς Τριαδικῆς βασιλείας στὸν κόσμο, μέσα ἀπὸ τὸν ἁγιασμὸ τῆς καρδιᾶς τοῦ ἀνθρώπου. Τελικὰ αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, νὰ μεταμορφώσει τὸν ἄνθρωπο ποὺ γίνεται μέτοχος τῆς ὠραιότητός της, ὥστε νὰ μὴν ἀντιπαραθέτει πλέον τοὺς κόσμους τῆς αἰωνιότητος καὶ τοῦ χρόνου, τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ὕλης, τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ νὰ τοὺς βλέπει ὅλους ἐνωμένους σὲ μία πραγματικότητα, σὲ αὐτὸ τὸ ἀέναο εἰκονοφόρο φῶς,

1. M. Quenot, *Ἡ εἰκόνα: θεὰ τῆς βασιλείας*, μτφρ. Στ. Γιαγκάζογλου, ἐκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1988, σ. 79.

στο όποιο όλα τὰ πράγματα ζοῦν, κινοῦνται καὶ ὑπάρχουν².

Ἡ παράδοση στὴν λειτουργικὴ τέχνη, ὅπως καὶ στὴν ἴδια τὴν Ἐκκλησία, βασιζέται σὲ δύο πραγματικότητες: σὲ ἓνα ἱστορικὸ γεγονός ἀπὸ τὴ μία πλευρά, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη στὴν ἀποκάλυψη ποὺ ξεπερνᾷ τὰ σύνορα τοῦ χρόνου.

Ἡ τέλεια πνευματικὴ ἀντιστοιχία ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὰ κείμενα τῆς Γραφῆς στάθηκε ἀρχὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, ἀπὸ τοὺς πρώτους αἰῶνες τοῦ Χριστιανισμοῦ. Ἡ εἰκόνα δὲν παριστάνει ἀπλῶς ἓνα γεγονός, ἀλλὰ μᾶς δείχνει ἀπὸ αὐτὸ τὸ γεγονός τὴν αἰώνια ὄψη του, μᾶς ἀποκαλύπτει τὸν δογματικὸ του χαρακτήρα, ὑπομνηματίζει τὸ γεγονός ἢ τὸ μυστήριον, ὅπως ἀκριβῶς θὰ ἔκανε καὶ ὁ λόγος, τὸ κήρυγμα, ἡ διδασχὴ τῆς Ἐκκλησίας.

Ὁ λόγος τείνει στὴν ἀπόδειξη, ἡ εἰκόνα στὴν ἐπίδειξη. Κοντὰ στὴ νοητὴ τάξη τοποθετεῖται ἡ ὁρατὴ τάξη, κοντὰ στὸν λόγο τοποθετεῖται ἡ εἰκόνα³.

Κάθε λόγος μέσα στὴν Ἐκκλησία ἀπευθύνεται στὴν ἀκοή καὶ τὴν ὄραση: «Ὁ ἦν ἀπ' ἀρχῆς, ὃ ἀκηκόαμεν, ὃ ἐώρακαμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν, ὃ ἐθεασάμεθα καὶ αἱ χεῖρες ἡμῶν ἐψηλάφησαν, περὶ τοῦ λόγου τῆς ζωῆς, καὶ ἡ ζωὴ ἐφανερώθη καὶ ἐώρακαμεν καὶ μαρτυροῦμεν καὶ ἀπαγγέλλομεν ὑμῖν τὴν ζωὴν τὴν αἰώνιον»⁴.

Στὴν προκειμένη περίπτωση, στὴν εἰκονογράφηση τοῦ χριστιανικοῦ γάμου, ὁ ἀγιογράφος χρησιμοποιοῦ τὴ φυσικὴ ἀλήθεια, γιὰ νὰ φωτίσει μὲ ἓνα νέο φῶς τὸν ἀνθρώπινο

2. P. Sherrard, *Τὸ ἱερό στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη*, μτφρ. Ἰ. Ροηλίδη, ἐκδ. «Ἀκρίτας», Ἀθήνα 1994, σ. 120.

3. Π. Εὐδοκίμωφ, *Ἡ τέχνη τῆς εἰκόνας. Θεολογία τῆς ὡραιότητος*, μτφρ. Κ. Χααραλαμπίδη, ἐκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 37.

4. Α' Ἰω. α' 1-2.

πόθο, τὴν ἀνθρώπινη ἀγάπη, τὴν ἀνθρώπινη σχέση· κάνει δηλαδή ὅ,τι κάνουν ὅλοι οἱ Πατέρες, ποὺ μέσα ἀπὸ τὸν λόγο τους χρησιμοποιοῦν τὴ φυσικὴ ἀλήθεια, γιὰ νὰ βοηθήσουν τὸν ἄνθρωπο νὰ ἀποδεχθεῖ τὴν ὑπερφυσικὴ ἀλήθεια.

Ἡ σχέση τοῦ Θεοῦ μὲ τὸν ἄνθρωπο εἶναι τόσο στενὴ, τόσο τρυφερή, τόσο πραγματικὴ, ὥστε γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ χρειάζεται τὴ γαμήλια ὀρολογία, ποὺ φανερώνει τὴν ἀχώριστη καὶ ἀδιαίρετη ἔνωσή του μὲ τὴν Ἐκκλησία. Ἔτσι, ἐπειδὴ οἱ ἄνθρωποι ξέρουμε τὴ γαμήλια ἀγάπη, μπορούμε νὰ φανταστοῦμε καὶ νὰ προσεγγίσουμε τὸ μυστήριό τῆς ἀγάπης τοῦ Χριστοῦ.

Ὁ διάλογος ποὺ διεξάγεται ἀνάμεσα στὸν ἄνδρα καὶ στὴ γυναίκα καὶ τὸ ἀποκορύφωμά του στὴν «ἔνωσιν εἰς σάρκα μίαν» (πρβλ. Γέν. β' 24) φωτίζονται ἀπὸ ἓνα νέο φῶς, τὸ φῶς τῆς βασιλείας τοῦ Θεοῦ.

Ὅσο θὰ ὑπάρχει ἡ Ἐκκλησία, ὁ Χριστὸς θὰ καλεῖ τοὺς ἀνθρώπους στοὺς γάμους τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν. Ἡ ἀνάμνηση τοῦ παραδείσου, ἡ «παραδεισιακὴ χάρις» σηματοδοτεῖ τὴ ζωὴ τῶν πιστῶν: «χαίρωμεν καὶ ἀγαλλιώμεθα ... Μακάριοι οἱ εἰς τὸ δεῖπνον τοῦ γάμου τοῦ Ἄρνιου κεκλημένοι»⁵.

Ἡ ἀγάπη τοῦ Χριστοῦ γιὰ τὴν Ἐκκλησία Του, εἶναι τὸ ἀρχέτυπο τῆς σχέσης γιὰ τὸν γάμο τῶν πιστῶν. Ὁ Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς λέει κάτι πολὺ χαρακτηριστικό: «ἐποίησεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον ἄρσεν καὶ θῆλυ· τὸ ἄρσεν ἦν ὁ Χριστός, τὸ θῆλυ ἡ Ἐκκλησία»⁶.

Ἡ σύσταση τοῦ γάμου στὸν παράδεισο εἶναι παράδοση πολὺ ἀρχαία καὶ σταθερή. Ὁ Χριστὸς κἀνοντας λόγο

5. Ἀποκ. ιθ' 9.

6. Στρωματεῖς 3, 4, PG 8,1096.

για τὸν γάμο ἀναφέρεται στὴν Παλαιὰ Διαθήκη: «οὐκ ἀνέγνωτε ὅτι ὁ ποιήσας ἀπ' ἀρχῆς ἄρσεν καὶ θῆλυ ἐποίησεν αὐτούς ...»⁷. «Ὁ Υἱὸς στερεώνει ὅ,τι καθίδρυσεν ὁ Πατὴρ»⁸, λέγει ὁ Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς ἐξαγγέλλοντας τὴ θεμελιακὴ ἰδέα τῆς παραδείσιας δωρεᾶς τοῦ γάμου, «τῆς τοῦ γάμου χάριτος», ὅπως συγκεκριμένα γράφει. Ὁ γάμος ὡς ἀρχετυπικὴ εἰκόνα ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ τὸ ζεῦγος, ἀφοῦ ὁ Ἀδὰμ δημιουργήθηκε κατ' εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Εὐὰ κατ' εἰκόνα τῆς Ἐκκλησίας⁹.

Στὸ προφητικὸ κήρυγμα, ἡ εἰκόνα ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἐκφράσει δυναμικότερα τὴ σχέση Θεοῦ καὶ Ἰσραὴλ εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ γάμου¹⁰.

Ὁ Γιαχβὲ εἶναι ὁ Νυμφίος καὶ ἡ διαθήκη ποὺ ἔχει συνάψει μὲ τὸν λαὸ εἶναι ἓνα συμβόλαιο ἀνάλογο μὲ ἐκεῖνο ποὺ συνάπτουν οἱ μνηστευμένοι, ὅταν πρόκειται νὰ νυμφευθοῦν¹¹, γι' αὐτό, ὅταν ὁ Ἰσραὴλ ἀρνεῖται τὸν Θεό, ἡ ἄρνησή του χαρακτηρίζεται ὡς μοιχεία¹².

7. *Ματθ.* ιθ', 4. Βλ. καὶ Π. Εὐδοκίμωφ, *Ὁρθοδοξία*, ἐκδ. Β. Ρηγοπούλου, Θεσσαλονίκη 1965, σ. 97.

8. *Στρωματεῖς* 3,12, *PG* 8, 1184C.

9. Εὐδοκίμωφ, ὁ.π., σ. 397.

10. *Ὡσ. α'* 2 ἐξ. καὶ *Ὡσ. β'* 21-22. Βλ. καὶ Π. Σκαλτσῆ, *Γάμος καὶ θεία Λειτουργία. Συμβολὴ στὴν ἱστορία καὶ τὴ θεολογία τῆς λατρείας* (διδ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 1997, σ. 49-79. Ἐπίσης, Εὐᾶς Χ. Ἀδαμτζίλογλου, *Ἡ γυναῖκα στὴ θεολογία τοῦ Ἀποστόλου Παύλου* (διδ. διατριβή), *ΕΕΘΣΠΘ*, τ. 29, παράρτημα, ἀριθμ. 62, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 189. Β. Βέλλα, *Ἐρμηνεία τῆς Π. Διαθήκης, Ὡσηέ*, Ἀθῆναι 1947, σ. 22 ἐξ. Θ. Ζήση, *Τέχνη τῆς Παρθενίας*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 223. Χ. Βάντσου, *Ὁ Γάμος καὶ ἡ προετοιμασία αὐτοῦ ἐξ ἐπόψεως ὀρθοδόξου ποιμαντικῆς* (διδ. διατριβή), Ἀθῆναι 1977, σ. 21.

11. *Δευτ.* δ' 6, 10, 11.

12. Π. Ἰ. Μπρατσιώτου, *Εἰσαγωγή εἰς τὴν Π. Διαθήκην*, ἐν Ἀθῆναις 1975, σ. 446.

Στην ἐκκλησιαστική τέχνη ἡ ἀνάμνηση τοῦ παραδείσου καὶ ἡ δημιουργία τοῦ πρώτου ζευγαριοῦ μᾶς δίνει κατὰ ἕναν ὑπέροχο τρόπο τὴ σχέση Ἀδάμ-Εὔας, Χριστοῦ-Ἐκκλησίας.

Σὲ μιὰ ὠραιότατη ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Capella Palatina στὸ Παλέρμο τῆς Σικελίας (12ος αἰ.) ἱστορεῖται ἡ δημιουργία τῶν πρωτοπλάστων (εἰκ. 1). Ὁ καλλιτέχνης ἱστορεῖ τοὺς στίχους 21-22 ἀπὸ τὸ 2ο κεφάλαιο τῆς Γενέσεως: «καὶ ὑπνώσε καὶ ἔλαβε μίαν τῶν πλευρῶν αὐτοῦ ... καὶ ὠκοδόμησεν ... εἰς γυναῖκα ...», καὶ ἐδῶ ἀναρωτιέται κανεὶς ἂν αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι προτύπωση τοῦ λογγισμοῦ τῆς πλευρᾶς τοῦ Χριστοῦ, ἢ ὁ λογγισμὸς εἶναι ἡ ἀνάμνηση τῆς πρώτης καὶ ἡ ἀρχὴ μιᾶς νέας δημιουργίας, τῆς δημιουργίας τῆς Ἐκκλησίας, ὅπως πολὺ ποιητικὰ ἀναφέρεται στὴν ὕμνογραφία τοῦ πάθους: «Ἡ ζωηφόρος σου πλευρὰ ὡς ἐξ Ἐδὲμ πηγὴ ἀναβλύζουσα τὴν Ἐκκλησίαν σου, Χριστέ, ὡς λογικὸν ποτίζει παράδεισον ...»¹³.

Στὴν εἰκόνα κυρίαρχο πρόσωπο εἶναι ὁ Χριστός, ὁ ὁποῖος μὲ μιὰ κίνηση ὅλο δύναμη καὶ ἀγάπη τείνει τὴ δεξιὰ του καὶ εὐλογεῖ τὴν Εὔα, ἡ ὁποία δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Ἀδάμ. Ἡ Εὔα δέχεται τὴν εὐλογία καὶ μὲ τὴν σαφὴ κίνηση τῶν χειρῶν τῆς πρὸς τὸν Χριστὸ ὑπογραμμίζει ὅτι πρὸς Αὐτὸν ἔχει τὴν ἀναφορά τῆς. Ἀργότερα τὸ ἴδιο ζευγάρι ἀποδύεται τὴν ἐδεμικὴ του «γυμνότητα» καὶ ἐνδύεται τὸν χιτῶνα τῆς φθορᾶς, καθὼς ἀποχωρίζεται τὸν παράδεισο¹⁴.

Τὰ παλαιοδιαθηκικὰ κείμενα ἐπιβεβαιώνουν πολλὰς φορὲς τὴ σπουδαιότητα τοῦ θεσμοῦ τοῦ γάμου, καὶ ὁ ὕμνος

13. Ὁρθρος Μ. Παρασκευῆς, *μακαρισμοί*.

14. Βλ. στὸ *Ἄγιογραφίες, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, εἰκόνες, ἀπὸ τὸν 5ον αἰ. μέχρι σήμερα*, ἐκδ. Κουμουνδουρέας, ἄ.τ.χ.

τῆς ἀγάπης τῶν συζύγων στὸ Ἄσμα Ἀσμάτων ἀποτελεῖ μιὰ σαφὴ ἀπόδειξη. Τὰ ἴδια κείμενα ἀρκετὲς φορὲς περιγράφουν σκηνὲς συνοικεσιῶν ἢ ἀρραβῶνων ἢ γαμήλιων συμποσιῶν, ὅπως π.χ. ἡ συνάντηση γνωριμίας τοῦ Ἰσαὰκ μὲ τὴ Ρεβέκκα¹⁵. Αὐτὴ τὴ συνάντηση μὲ πολὺ παραστατικὸ τρόπο ἱστορεῖ ἡ ψηφιδωτὴ παράσταση στὴν Capella Palatina (12ος αἰ.) καὶ συγκεκριμένα τοὺς στίχους Γέν. κδ' 19-20 καὶ 61, κατὰ τοὺς ὁποίους ἡ Ρεβέκκα φροντίζει τὸν Ἰσαὰκ καὶ τὴ συνοδεία του καὶ ἱστορεῖ τὴν ἀναχώρησή του κατόπιν γιὰ τὴ νέα τους κατοικία: «Καὶ εἶπη μοι· καὶ σὺ πῖε καὶ ταῖς καμήλοις σου ὑδρεύσομαι, αὕτη ἡ γυνή, ἣν ἠτόίμασε Κύριος τῷ ἑαυτοῦ θεράποντι Ἰσαὰκ ..., ἀναστᾶσα δὲ Ρεβέκκα καὶ αἱ ἄβραι αὐτῆς ἐπέβησαν ἐπὶ τὰς καμήλους καὶ ἐπορεύθησαν μετὰ τοῦ ἀνθρώπου, καὶ ἀναλαβῶν ὁ παῖς τὴν Ρεβέκκαν ἀπῆλθεν ...»¹⁶ (εἰκ. 2).

Δὲν ἔχουμε βέβαια μιὰ γαμήλια τελετὴ, ἀλλὰ τὴ γνωριμία καὶ τὸν ἀρραβῶνα τοῦ Ἰσαὰκ καὶ τῆς Ρεβέκκας, γιὰ τὸν ὁποῖο τὸ παλαιοδιαθηκικὸ κείμενο δίνει πολλὲς πληροφορίες¹⁷.

Στὸ βιβλίον τῆς Γενέσεως πάλι, στὸ 41ο κεφάλαιο, γίνεται ἀναφορὰ στὸν γάμο τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Ἀσενέθ, θυγατέρας τοῦ Πετεφρῆ ἱερέως τῆς Ἡλιουπόλεως. Οἱ πληροφορίες τοῦ κειμένου εἶναι ἐλάχιστες: «καὶ ἔδωκεν αὐτῷ τὴν Ἀσενέθ θυγατέρα Πετεφρῆ ἱερέως ... εἰς γυναῖκα ...»¹⁸, ὅμως αὐτὸ δὲν ἐμπόδισε τὸν διακοσμητὴ τοῦ κώδικος 100 τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου (Ἀγίου Ὁρους), φ. 40β, νὰ ἱστορήσει τὴ στιγμή τῆς συνάντησης τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Ἀσενέθ. Ἡ καθ' αὐτὸ σκηνὴ τοῦ γάμου, ποὺ περιγράφεται στὸ φ. 37β δὲν ἔχει

15. Γέν. κδ' 19, 20, 61.

16. Γέν. κδ' 44-62.

17. Γέν. κδ' 50-55.

18. Γέν. η' 45.

τὴν ἀντίστοιχη παράσταση¹⁹. Στὸ φ. 40β ὁ Ἰωσήφ ζωγραφίζεται νὰ συναντᾷ τὴν Ἄσενεθ στὸ σπίτι της. Στὸ μέσο τῆς παράστασης εἰκονίζεται δεξιὰ ὁ Ἰωσήφ καὶ ἀριστερὰ ἡ Ἄσενεθ κρατώντας ὁ καθένας κλώνους μὲ ἄνθη, στεφανωμένοι μὲ στέμματα καὶ τείνουν τὰ χέρια τους σὲ χειρονομία λόγου. Ἡ ὑπαρξὴ ἀνθισμένων κλάδων ἦταν παλαιὰ παράδοση καὶ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ὅχι τόσο γιὰ λόγους καλαισθησίας, ἀλλὰ κυρίως γιὰ λόγους λατρευτικῶν καὶ συμβολικῶν, γιὰ νὰ ἔλθει γρήγορα ἡ ἀνοιξὴ στὴν ζωὴ τοῦ ζευγαριοῦ.

Τοὺς ἀκολουθοῦν ἀντίστοιχα πίσω τους δύο ἄνδρες καὶ δύο γυναῖκες. Ἡ ὅλη σκηνὴ πλαισιώνεται ἀπὸ μικρὰ ἀρχιτεκτονήματα (εἰκ. 3). Ἡ τελετὴ τοῦ ἀρραβῶνος (μνηστεία) στὴν Π. Διαθήκῃ γινόταν πολὺ πρὸ τοῦ γάμου καὶ ἦταν θεσμὸς ἀναγνωρισμένος ὡς ὑπόσχεση γάμου²⁰.

Τὰ γεγονότα μνηστείας ποὺ μνημονεύονται στὴν Παλαιὰ Διαθήκῃ εἶναι λίγα· τοῦ Ἰσαὰκ καὶ τῆς Ρεβέκκας²¹, τοῦ Ἰακώβ²², τοῦ Δαυΐδ καὶ τῆς Μελχόλ²³, τοῦ Τωβία καὶ τῆς Σάρρας²⁴, τοῦ Σαμφὼν καὶ τῆς Φιλισταίας²⁵, τοῦ Βοδὺ καὶ τῆς Ροῦθ²⁶.

19. Ὁ κώδικας 100 τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου εἶναι τοῦ 16ου αἰῶνος, συγκροτεῖται ἀπὸ 233 φύλλα καὶ ἔχει διαστάσεις 0,21X0,15. Βλ. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, τ. Α', εἰκ. 340.

20. *Δευτ. κ' 7 καὶ κδ' 5*. Βλ. καὶ Ἡ. Β. Οἰκονόμου, *Παραδόσεις Ἀρχαιολογίας τῆς Παλαιστίνης καὶ Βιβλικῆς Θεολογίας*, Ἀθήνα 1984, σ. 309 καὶ Δ. Καϊμάκη, *Οἱ θεσμοὶ τῆς Π. Διαθήκης (πανεπιστημιακὲς παραδόσεις)*, ἐκδ. Simbo, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 54.

21. *Γέν. κδ' 53-58*.

22. *Γέν. κθ' 11 ἐξ*.

23. *Α' Βασ. ιη' 20-27*.

24. *Τωβίτ ζ' 19. ζ' 1 ἐξ*.

25. *Κριτ. ιδ' 1-7*.

26. *Ροῦθ δ' 9-14*.

Ὁ Σαμφὼν πηγαίνονας στὴν πόλη Θαμναθὰ γνωρίζει μίαν γυναίκα Φιλισταία «ἀπὸ τῶν θυγατέρων τῶν ἀλλοφύλων». Ἀμέσως πηγαίνει στοὺς γονεῖς του καὶ ζητᾶ τὴν εὐχή τους νὰ τὴν νυμφευθεῖ.

Αὐτὸ τὸ γεγονός τῆς συνάντησης καὶ τῆς εὐχῆς τῶν γονέων εἰκονίζονται στὸν κώδικα 602 τῆς Ἱ. Μονῆς Βατοπεδίου (13ος αἰ.), στὰ φ. 437α, 437β, καὶ 438β. Στὸ φ. 437α ἡ μικρογραφία χωρίζεται μὲ κάθετη ταινία σὲ δύο τμήματα. Ἀριστερά, μπροστὰ ἀπὸ τὰ τείχη τῆς πόλης Θαμναθὰ, στέκονται ἀριστερὰ ἢ Φιλισταία καὶ δεξιὰ ὁ Σαμφὼν²⁷ (εἰκ. 4). Στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης, ἔμπρὸς ἀπὸ τὸ κτίσμα, κάθονται σὲ ἔδρανο οἱ γονεῖς. Ὁ Σαμφὼν ὄρθιος ἀριστερὰ στραμμένος πρὸς τοὺς γονεῖς του, ὑψώνει τὸ δεξιὸν χεῖρ ἰσχυρῶς ἐκείνου, ἀνακοινώνοντας τὴν ἐπιθυμία του. Ἡ ἔκφραση τῶν γονέων του δείχνει τὴν ἐπιφυλακτικότητά τους. Στὴ συνέχεια, στὸ φ. 437β, ἱστορεῖται ἡ πορεία τοῦ Σαμφὼν καὶ τῶν γονέων του πρὸς τὴν πόλη Θαμναθὰ, ἐνῶ στὸ φ. 438β ὁ Σαμφὼν ἱστορεῖται μὲ τοὺς γονεῖς του καθὼς ἐπιστρέφουν γιὰ νὰ ἐτοιμάσουν τὸ γαμήλιο συμπόσιο. Στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης, χωρισμένο μὲ ταινία, εἰκονογραφεῖται τὸ γεγονός ὅπου ὁ Σαμφὼν τρώει μέλι ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ λιονταριοῦ²⁸, στὸ δεξιὸν τμήμα τῆς παράστασης εἰκονίζεται ἑλλειψοειδῆς τράπεζα, στὴν ὁποία κάθονται ὁ Σαμφὼν καὶ οἱ συμποσιαστὲς

27. Στὴν ἰουδαϊκὴ παράδοση ὁ ραββῖνος ὁδηγεῖ τὴ νύμφη στὰ δεξιὰ τοῦ νυμφίου, ἀκολουθώντας τὸ ψαλμικὸ «παρέστη ἡ βασίλισσα ἐκ δεξιῶν σου» (Ψ'αλμ. μδ') κατὰ τὴν ποῦ συνεχίζεται μέχρι σήμερα καὶ αὐτὸ τὸ παρατηροῦμε σὲ ὅλες τὶς πρώιμες ἀπεικονίσεις τοῦ θέματος τοῦ γάμου, βλ. Κ. Καλλινίκου, *Ὁ χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 1969, σ. 507.

28. Βλ. *Κριτ.* ιδ' 8-14.

(είκ. 5). Εικονίζονται έξι άτομα. Στα δεξιά του τραπεζιοῦ ὁ πατέρας τοῦ Σαμφῶν, ἀριστερὰ ἡ μητέρα του, δίπλα της ὁ Σαμφῶν καὶ ἡ γυναίκα του καὶ στὴ συνέχεια δύο συμποσιαστὲς Φιλισταῖοι.

Στὸν ἴδιο κώδικα 602 τῆς μονῆς Βατοπεδίου ἱστορεῖται καὶ ἡ γνωριμία ἐνὸς ἄλλου ζεύγους τῆς Π. Διαθήκης, τοῦ Βοδζ καὶ τῆς Ρούθ, ἀπεικονίζοντας τὸ σχετικὸ χωρίο τῆς Π. Διαθήκης (Ρούθ 3, 7-10)²⁹ (είκ. 6,7).

2. Παλαιοχριστιανικὴ περίοδος.

Ὅπως γιὰ τὴ διατύπωση τῆς θεολογικῆς ἀλήθειας, ἔτσι καὶ γιὰ τὴν τέχνη της ἡ Ἐκκλησία προσέλαβε τὴ συγκεκριμένη ἱστορικὴ σάρκα τῆς ἐποχῆς, μεταμορφώνοντας τὸ πρόσλημμα σὲ ἀποκάλυψη τοῦ γεγονότος τῆς σωτηρίας ἀποκάλυψη πάντα παροῦσα καὶ ἄμεση. «χθὲς καὶ σήμερον ὁ αὐτὸς καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας» (βλ. Ἐβρ. ιγ' 8). «Ἱστορικὴ σάρκα τῆς χριστιανικῆς εἰκόνας εἶναι ἡ ρωμαϊκὴ ζωγραφικὴ τῶν πρώτων αἰῶνων τῆς Ἐκκλησίας καὶ κυρίως οἱ ἑλληνικὲς τῆς ρίζες. Αὐτὲς οἱ ρίζες τῆς ἀρχαιοελληνικῆς τέχνης διαμορφώνουν μιὰ τεχνικὴ ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀφαίρεση τῶν ἀτομικῶν περιστατικῶν γνωρισμάτων τοῦ εἰκονιζομένου προσώπου ἢ ἀντικειμένου, προκειμένου νὰ πετύχει τὴν ἀναγωγὴ τοῦ συγκεκριμένου στὴν ἄμεση θέα τοῦ λόγου ἢ τῆς οὐσίας του»³⁰.

Ἔτσι λοιπόν, σὲ παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα, κατακόμβες, σαρκοφάγους, ἔργα μικροτεχνίας καὶ κοσμήματα, βρίσκουμε γαμήλιες παραστάσεις ποὺ ἀναφέρονται στὸν

29. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους ...*, τ. Δ', εἰκ. 186, 187.

30. Χρ. Γιανναρά, *Ἡ ἐλευθερία τοῦ ἥθους*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 1979, σ. 333.

γάμο της Κανᾶ ἢ εἰκονίζουν προσωπογραφίες συζυγικῶν ζευγαριῶν νὰ στεφανώνονται ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ ὡς νικητὲς τῆς ἄξιας ἐπίγειας ζωῆς τοὺς³¹, «ὅτι οὐ κατηγωνίσθησαν ὑπὸ τῆς ἡδονῆς»³².

Ἀπὸ τὸν Δ' αἰ. ἔχουμε τὴν παράσταση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ στὸ κοιμητήριό τῶν ἁγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου, ὅπου παριστάνονται οἱ νεόνυμφοι καὶ ἓνα ζευγάρι ὑπηρετῶν σὲ ἡμικυκλικὸ τραπέζι³³ (εἰκ. 8). Τὸ ἴδιο θέμα εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴ σαρκοφάγο τῆς Ἀρελάτης τοῦ Δ' αἰ., ἐνῶ τὸν Ε' αἰ. τὸ αὐτὸ θέμα ἀπαντᾶται σὲ ψηφιδωτὸ τοῦ βαπτιστηρίου τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Νεαπόλεως καὶ στὴ γλυπτὴ ξύλινη θύρα τῆς ἁγίας Σαββίνης στὴ Ρώμη. Τὸν 5' αἰ. ἐπίσης συναντᾶμε τὸ θέμα τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ στὸν θρόνο τοῦ Μαξιμιανοῦ καὶ στὸ εὐαγγέλιο τοῦ Rabula³⁴.

Ἀξιόλογο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ ἔργα μικροτεχνίας τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὸ παλαιοχριστιανικὸ ποτήριό (Δ' αἰ.), ποὺ βρέθηκε στὸ κοιμητήριό τοῦ Νοβατιανοῦ καὶ παριστάνει χριστιανούς συζύγους. Ἐκεῖνες ὅμως οἱ παραστάσεις ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσες εἶναι αὐτὲς ποὺ συναντᾶμε στὰ μουσεῖα Kircher, Βατικανοῦ, Φλωρεντίας καὶ Παρισίων³⁵.

Στὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα μουσεῖα βρίσκεται ἓνα

31. Βλ. Κ. Π. Χαραλαμπίδη, *Συμβολικὲς παραστάσεις τῆς νίκης στὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη τῆς Δύσης*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 130-131.

32. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Εἰς Α' Τιμ. Ὁμιλ. 3*, PG 62, 516.

33. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* (στὸ ἐξῆς DACL), τ. 10, Παρίσι 1932, εἰκ. 7642.

34. Βλ. Κ. Καλοκύρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 157.

35. DACL, ὁ.π., εἰκ. 7662, 7663, 7664, 7665.

ρωμαϊκό ποτήριο τοῦ Δ' αἰ., πού παριστᾶ ἓνα ζευγάρι νεονύμφων. Ἀνάμεσά τους βρῖσκεται χαραγμένο ἓνα δαχτυλίδι. Ἡ ὑπαρξή τοῦ δαχτυλιδιοῦ ἐνισχύει τὴν ἄποψη ὅτι πρόκειται γιὰ ζευγὸς ἀρραβωνιασμένων ἢ νυμφευμένων. Ἡ παράσταση φέρει ἐπιγραφὴ πού γράφει VITATIS IN DEO (εἰκ.9).

Στὴ συνέχεια στὸ μουσεῖο τοῦ Βατικανοῦ συναντᾶμε τὸ ἴδιο θέμα μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὴ θέση τοῦ δαχτυλιδιοῦ ὑπάρχει τὸ μονόγραμμα τοῦ Χριστοῦ καὶ χαράσσεται ἡ ἐπιγραφὴ Martyra-Epctete-Vivatis (εἰκ. 10).

Λίγο πιὸ σύνθετη παρουσιάζεται ἡ παράσταση στὸ μουσεῖο τῆς Φλωρεντίας. Πρόκειται πάλι γιὰ ποτήριο. Στὸ μέσο τῆς παράστασης οἱ νεόνυμφοι εὐλογοῦνται ἀπὸ τὸν Χριστό, στὴν δὲ ἐπιγραφὴ διαβάζουμε Festa Fit Detis (εἰκ. 11). Γύρω ἀπὸ τοὺς νεονύμφους ἱστοροῦνται ἄλλες ἕξι μορφές καὶ ἕξι κίονες πού φέρουν πάνω τους τὰ ὀνόματα Paulus, Petrus, Epolitus, Cyprianus, Sustus, Lavrentius³⁶.

Ὅμοια μὲ τὸ κεντρικὸ θέμα αὐτοῦ τοῦ ποτηρίου εἶναι καὶ ἡ παράσταση τοῦ ποτηρίου ἀπὸ τὸ μουσεῖο τοῦ Παρισιοῦ καὶ φέρει τὴν ἐπιγραφὴ Ivcvnde Cvrace Zeses³⁷ (εἰκ. 11α).

Δύο ἀκόμη ποτήρια πού δημοσιεύονται ἀπὸ τοὺς Cabrol-Leclercq, τὸ μὲν ἓνα φέρει παραστάσεις ὅπως ἡ ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου, ἡ θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ, ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, οἱ πρωτόπλαστοι καὶ στὸ κέντρο εἰκονίζονται οἱ νεόνυμφοι, ἐνῶ στὸ δεύτερο σώζεται μόνο τὸ θέμα τοῦ ζευγαριοῦ³⁸ (εἰκ. 11β).

36. *DACL*, ὁ.π., εἰκ. 7664.

37. *DACL*, ὁ.π., εἰκ. 7665.

38. *DACL*, ὁ.π., εἰκ. 7667 καὶ 7668.

Τὸ θέμα τῆς εὐλογίας τῶν νεονύμφων ἀπὸ τὸν Χριστὸ τὸ συναντοῦμε καὶ σὲ κοσμήματα, ὅπως στὸ περιδέραιο ὅπου εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στὸ κέντρο νὰ ἐνώνει τὰ χέρια ἑνὸς ἀνδρα καὶ μιᾶς γυναίκα. Ἡ ἐπιγραφή γράφει *VTENOVCA Φωρὶ καὶ στὴ βάση «Θεοῦ χάρις»*. Ἡ παράσταση καὶ ἡ ἐπιγραφή εἶναι χαραγμένες στὸ κεντρικὸ πλακίδιο τοῦ κοσμήματος. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ὑπάρχουν δεμένα ἀκόμη τέσσερα πλακίδια ποὺ εἰκονίζουν διάφορες μορφές³⁹ (εἰκ. 12).

Παρόμοιο εἶναι καὶ ἓνα συριακὸ κόσμημα τοῦ ζ' ἢ Ζ' αἰ. μετὰ τὴν ἐπιγραφή *EX ΘΕΟΥ ΟΜΟΝΥΑ*⁴⁰ (εἰκ. 13). Ἡ ἄρμωση τῶν χειρῶν εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο καὶ αὐτῆς τῆς παράστασης, ὅπως καὶ στὴ σαρκοφάγο τῆς βίβλας Ἀλμπάνη⁴¹ (εἰκ. 14), καθὼς καὶ στὸν ἀργυρὸ δίσκο τοῦ ἀρχαιολογικοῦ μουσείου τῆς Λευκωσίας τῆς Κύπρου, ὅπου εἰκονίζεται ὁ γάμος τοῦ Δαβὶδ (εἰκ. 15).

Ἡ ἄρμωση τῶν χειρῶν εἶναι παράδοση ἀρχαία τῆς Ἑκκλησίας καὶ συνήθως οἱ τεχνίτες δὲν λησμονοῦν νὰ τὴν τονίζουν στὰ ἔργα τους. Τὴν βρίσκουμε στοὺς γάμους τοῦ Τωβία, ὅπου ὁ πατέρας τῆς Σάρρας, ὁ Ραγουήλ, «λαβὼν τῆς χειρὸς αὐτῆς παρέδωκεν αὐτὴν Τωβία γυναίκα»⁴². Ἡ ἴδια πράξις μνημονεύεται ἀπὸ τὸν Συνέσιο Πτολεμαΐδος, ὁ ὁποῖος γράφει πὼς τὴ γυναίκα του πῆρε ὕστερα ἀπὸ εὐλογία τοῦ πατριάρχου Ἀλεξανδρείας Θεοφίλου: «Ἐμοὶ τοιγαροῦν ὁ τε Θεός, ὁ τε νόμος, ἢ τε ἱερὰ Θεοφίλου χεὶρ γυναίκα ἐπιδέδωκε»⁴³. Κατὰ τὸν Βαρβερινὸ κώδικα 336, ἡ

39. *DACL*, ὁ.π., εἰκ. σ. 1913, 1914, εἰκ. 7652.

40. *New Catholic Encyclopedia*, τ. 9, σ. 271.

41. *DACL*, ὁ.π., εἰκ. 7667.

42. *Τωβ.* γ' 18.

43. *Ἐπιστολὴ 105*, *PG* 66, 1485.

ἄρμωση γίνεται μετὰ τὴν στέψη: «παραδίδει ὁ ἱερεὺς τὴν χεῖρα τὴν δεξιὰν τῆς νύμφης πρὸς τὴν χεῖρα τὴν δεξιὰν τοῦ νυμφίου»⁴⁴. Ἐπίσης τὸ ἔθιμο τῆς ἄρμωσης ἦταν γνωστὸ καὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, ὅπως τουλάχιστον ἐμφανίζεται σὲ γαμήλιες τελετές⁴⁵.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν χρῆση τῶν δαχτυλιδίων, ἡ ὁποία προηγεῖτο τοῦ Χριστιανισμοῦ, τώρα ἀποκτᾷ ἄλλο νόημα καὶ ἄλλη μορφή. Εἶναι ἡ πράξη ποὺ ἀποτελεῖ «τὴν ψυχὴ τῆς ἀκολουθίας τοῦ ἀρραβῶνα»⁴⁶, κατὰ τὸν Κ. Καλλινίκο, εἶναι ὅμως καὶ ἡ πράξη ποὺ ἔχει ἐμπνεύσει καὶ τὴν τέχνη καὶ μᾶς ἄφησε ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα. Ἔτσι συναντᾶμε δαχτυλίδια ποὺ φέρουν χαραγμένο τὸ ΑΩ, τὴν ἄγκυρα, τὸ περιστέρι⁴⁷ (εἰκ. 16), ἀλλὰ καὶ ἄλλα ποὺ φέρουν πιὸ σύνθετες παραστάσεις, ὅπως τὸν Χριστὸ ποὺ ἀρμῶζει τοὺς δύο συζύγους⁴⁸ (εἰκ. 17) καὶ φέρει τὴν ἐπιγραφή «ΟΜΟΝΙΑ», τὸ δαχτυλίδι ποὺ ὑπάρχει στὸ μουσεῖο τοῦ Παλέρμο καὶ εἰκονίζει τὸν Χριστὸ νὰ εὐλογεῖ ξεχωριστὰ τοὺς συζύγους, καὶ ἔχει ἐπίσης τὴν ἐπιγραφή «ΟΜΟΝΙΑ»⁴⁹ (εἰκ. 18). Στὸ Βρετανικὸ μουσεῖο τρία δαχτυλίδια παρουσιάζουν ἰδι-

44. J. Goar, *Εὐχολόγιον sive rituale Graecorum*, Gratz, σ. 395. Π. Τρεμπέλα, *Μικρὸν Εὐχολόγιον*, τ. Α', Ἀθήνα 1950, σ. 53-54. Κ. Καλλινίκου, ὅ.π., σ. 512, Ἰω. Κογκούλη - Χρ. Οἰκονόμου - Π. Σκαλτσῆ, *Ὁ Γάμος*, ἐκδ. Λυδία, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 253. Ἰ. Φουντούλη «Ἄρμωσις χειρῶν εἰς ἀρραβῶνα», *Ἀπαντήσεις εἰς Λειτουργικὰς ἀπορίας*, τ. Α' Θεσσαλονίκη 1973, σ. 47, Συμεῶν Θεσσαλονίκης, *Διάλογος*, κεφ. σοή, PG 155, 508D.

45. Κ. Χαραλαμπίδη, ὅ.π., σ. 115.

46. Κ. Καλλινίκου, ὅ.π., σ. 508. Π. Τρεμπέλα, ὅ.π., σ. 20-21-25. Συμεῶν Θεσσαλονίκης, *Διάλογος*, κεφ. σοή, PG 155, 508D. DACL, 1893-94.

47. Βλ. Κ. Καλλινίκου, ὅ.π., σ. 507.

48. DACL, ὅ.π., στ. 1940.

49. Ὁ.π., στ. 507.

αίτερο ενδιαφέρον για τις επιγραφές τους· τὸ ἕνα γύρω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εὐλογεῖ καὶ ἀρμόζει τοὺς νεονύμφους, φέρει τὴν ἐπιγραφή OMNVA (ὁμόνοια) καὶ στὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ δαχτυλιδιοῦ διαβάζουμε τὸ «IPHNNH THN EMHN (Δ)ΗΔΟΜΕ⁵⁰ (εἰκ. 19), τὸ δεύτερο ἔχει τὴ λέξη OMONV(A) καὶ τὸ τρίτο ἔχει τὴν παράσταση τοῦ ζεύγους καὶ τοῦ Χριστοῦ στὸ μέσον, ἐνῶ φέρει προφανῶς καὶ τὰ ἀρχικὰ τῶν συζύγων Ε καὶ ΟΔ⁵¹ (εἰκ. 20). Τέλος στὸ μουσεῖο τοῦ Σπαλάτο φυλάσσονται δύο πλάκες δαχτυλιδίων μὲ κυρίαρχο θέμα τὶς μορφές τῶν νεονύμφων. Ὁ Χριστὸς δὲν εἰκονίζεται ἐδῶ, ὅμως ἀνάμεσα στὶς δύο μορφές ὑπάρχει τὸ μονόγραμμα του καὶ ἀντίστοιχα δύο ἐπιγραφές VIVAS IN DEO καὶ PR MVL EVIV⁵².

3. Ἡ εἰκόνα τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ στὴ ζωγραφικὴ

Ἄρκετὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ εἰκονογραφικὴ παράσταση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ στὴν τέχνη· ἀναμφισβήτητα ἡ πρώτη πληροφόρηση καὶ πηγὴ ἔμπνευσης προέρχεται ἀπὸ τὸ 2ο κεφάλαιο τοῦ Λουκᾶ, στίχ. 1-11. Ἐκεῖ περιγράφεται ἀναλυτικὰ τὸ θαῦμα τῆς μεταβολῆς τοῦ ὕδατος σὲ οἶνο καὶ ἔτσι προσφέρονται στὸν ζωγράφο ἄρκετὰ στοιχεῖα τοῦ γεγονότος προκειμένου νὰ ἱστορήσει τὸ θέμα.

Ἐνα ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα κείμενα ποὺ μᾶς δίνει μιὰ περιγραφή τοῦ εἰκονισμοῦ τοῦ θαύματος τῆς Κανᾶ εἶναι αὐτὸ τοῦ Χορικίου Γαζαίου (τέλος 5ου - ἀρχὲς 6ου αἰ.), ποὺ ἐπιγράφεται «Ἐγκώμιον εἰς τὸν Μαρκιανὸν ἐπίσκοπον Γάζης».

50. Ὅ.π., στ. 1942.

51. Ὅ.π., στ. 1941.

52. Ὅ.π., στ. 1942.

Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ ἀξιόλογη πηγή γιὰ τὴν ἀρχι-τεκτονικὴ ἀλλὰ καὶ τὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου μάρτυρος Σεργίου. Ἡ εἰκονογραφία τοῦ ναοῦ ἀφορᾷ σὲ θέματα τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ. Σχετικὰ μὲ τὴν ἰστορήση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ, τὸ κείμενο ἔχει ὡς ἑξῆς: «Ἐπιθυμοῦντά σε τῆς εὐτυχίας ὁρῶ καὶ περιεργαζόμενον τοὺς συμπτώτας, γάμος ἦν καὶ τοὺς ἀμφὶ τὸν Σωτῆρα συγκαλέσας ὁ νυμφίος ἐστία· καὶ τοῦ δεῖπνου μεσοῦντος δέος ἦν αἰσχροῦς διαλύεσθαι τὸ συμπόσιον τῆς κατὰ τὸν οἶνον ἐνδείας καὶ τὴν ἀπὸ τῶν ὀψῶν ἡδονὴν ἀμβλυνοῦσης. Ὁ δὲ τῶν ὄλων προστάτης ἅμα τῇ μητρὶ κεκλημένος ὑποθεμένης αὐτῷ τῆς τεκούσης τὴν ὕδατος φύσιν εἰς οἶνον μεταπλάττει πιεῖν ἐν γάμοις ἐπιτηδείου. Ἐντεῦθεν τῶν οἰκετῶν ὁ μὲν ὕδατος ἄγγος ἀναλαβὼν ἔργον ποιεῖται τοὺς ἀμφορέας ἐμπλῆσαι, ὁ δὲ κρατῆρα πληρώσας περιείσι κύκλῳ τοὺς δαιτυμόνας ἀρξάμενος ὅθεν νομίζεται. Ἔοικε δὲ λίαν ἀνθοσμίας ὑπάρχειν· ὁ γὰρ ἄρτι πιὼν ἐλέγχει τὴν ἡδονὴν τῷ τῆς ὀψεως ἐρυθήματι· τοῦτο τῆς ἐκείνου φιλανθρωπίας τὸ πάρεργον»⁵³.

Ἐνα δεῦτερο κείμενο ποῦ μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση τοῦ θαύματος τῆς Κανᾶ εἶναι τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ (18ος αἰώνας) ποῦ βρίσκουμε στὸ ἔργο του *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*. Γράφει λοιπὸν ὁ Διονύσιος περὶ τοῦ θέματος: «Τράπεζα καὶ Γραμματεῖς καὶ Φαρισσαῖοι καθήμενοι εἰς αὐτὴν, καὶ εἷς ἐξ αὐτῶν ἐνδοξώτερος βασιτάζων ποτήριον μετὰ οἴνου καὶ ἀπορῶν· καὶ μέσου αὐτῶν ὁ νυμφίος στρογγυλογένης μιξαιπόλιος καὶ

53. Χορικίου Γαζαίου, *Ἐγκώμιον εἰς Μαρκιανὸν ἐπίσκοπον Γάζης*. *Ἐκφρασις ναοῦ ἁγίου Μάρτυρος Σεργίου* (Förster-Richtsteig, 7-21), βλ. στοῦ Κ. Καλοκύρη, *Πηγαὶ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 219.

ἡ νύμφη πλησίον αὐτοῦ, φοροῦντες εἰς τὰς κεφαλὰς των στέφανα ἐξ ἀνθέων καὶ ὄπισθεν αὐτῶν εἰς νέος βαστῶν κανάτι καὶ βάνων εἰς ποτήριον οἶνον, καὶ κάτωθεν τῆς τραπέζης ἐξ πιθάρια καὶ δύο νέοι χύνοντες μὲ δερμάτια νερὸν εἰς αὐτά· καὶ ὁ Χριστὸς καθήμενος εἰς τὴν ἄκρην τῆς τραπέζης εὐλογεῖ αὐτά· καὶ ἡ Παναγία καὶ Ἰωσήφ πλησίον αὐτοῦ καὶ οἱ Ἀπόστολοι ὄπισθέν του»⁵⁴.

Βεβαίως πρέπει νὰ τονισθεῖ ἐδῶ πὼς ὁ Διονύσιος δὲν προτείνει ἀπλῶς ἓνα εἰκονογραφικὸ πρότυπο, ἀλλὰ περιγράφει κατ' οὐσίαν τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοση τοῦ γάμου ὅπως τὴν ἔβλεπε ἀποτυπωμένη στὴν εἰκονογραφία, τὴν παλαιότερη ἀλλὰ καὶ τὴ σύγχρονή του.

Μία ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες σωζόμενες τοιχογραφίες τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ εἶναι αὐτὴ τῆς Ἁγίας Σοφίας Τραπεζοῦντος ποῦ ἀνάγεται στὸν 13ο αἰῶνα⁵⁵.

Ἀντίθετα στὴ Δύση ἡ καλύτερη διατηρημένη τοιχογραφία

54. Βλ. στὴν ἐκδ. Ἄ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολη 1909, σ. 90.

55. Βλ. A. Talbot-Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trabzon*, Edimburgh 1968, πίν. 58β. Βέβαια σίγουρα ὑπῆρχαν καὶ ἀρχαιότερες παραστάσεις τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Ὅμως ὁ χρόνος ἄφησε ἔντονα τὰ δικά του ἴχνη ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν καὶ λιγότερο τὰ ἴχνη τῶν παραστάσεων. Πάντως ἀξίζει νὰ μνημονεύσουμε τὴν πληροφορία τοῦ καθηγητοῦ Καλοκύρη γιὰ εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ τοῦ 12ου-13ου αἰῶνος (βλ. *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 157) ὅσο καὶ τὴν παράσταση ποῦ σώζεται κατ' ἐλάχιστον στὸ ὑπόσκαπτο ἐκκλησάκι τοῦ ἁγ. Λουκᾶ στὴν Παραλία τῆς Ἀπέλα στὴν Κάρπαθο (12ος-13ος αἰ). Βλ. μελέτη τοῦ καθηγητοῦ Ν. Μουτσοπούλου, *Κάρπαθος. Σημειώσεις Ἱστορικῆς τοπογραφίας καὶ Ἀρχαιολογίας*, Θεσσαλονίκη 1978. Πρβλ. περιοδικὸ *Ἑπτὰ Ἡμέρες* (ἔκδοσις ἑφημ. Καθημερινῆ 22/6/1977), σ. 12, φωτογρ. Κ. Λιόντη, ἄρθρο Ἰω. Βολανάκη.

του γάμου της Κανᾶ ἀνήκει σὲ ναὸ τοῦ BRINAY καὶ χρονολογεῖται στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 12ου αἰ., ἀνήκει δὲ στὴ λεγόμενη Ρωμανικὴ τέχνη. Στὴν παράσταση στὸ ἐπίμηκες τραπέζι κάθονται στὸ κέντρο ὁ Χριστός, στὰ δεξιὰ του ἡ Θεοτόκος καὶ ἀριστερὰ του τὸ ζευγὸς τῶν νεονύμφων, τὸ ὁποῖο φέρει καὶ φωτοστέφανα. Ἐνα ἀκόμη ζευγάρι παρακάθεται στὸ δεῖπνο, ἐνῶ ὁ ἀρχιτρίκλινος δέχεται ἕνα ποτήρι ἀπὸ κάποιον ὑπηρέτη. Στὰ ἀριστερὰ κάποιος νέος μὲ ἀσκι στὸν ὦμο γεμίζει τὶς ὑδρίες (εἰκ. 21).

Στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, στὸ μεγάλο τραπέζι ποὺ καταλαμβάνει τὴν αἴθουσα καὶ εἶναι γεμάτο μὲ ἐδέσματα καὶ φαγητά, εἰκονίζεται ὁ Χριστός, ἔχοντας στ' ἀριστερὰ του τὸ ζευγὸς τῶν νεονύμφων. Ἡ νύμφη ἱστορεῖται στολισμένη καὶ φέρει στέμμα, ἐνῶ κρατᾶ στὸ χέρι τῆς κύπελο. Δίπλα τῆς εἰκονίζεται μιὰ ἄλλη μορφή σὲ κίνηση λόγου καὶ ὁμοίως μιὰ ἀκόμη νεανικὴ μορφή ἱστορεῖται δίπλα στὸν Χριστό, κατέχουν δὲ προφανῶς τὴ θέση τῶν συνδαιτυμόνων. Πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ ὄρθια εἰκονίζεται ἡ Παναγία νὰ ὁμιλεῖ στὸν Ἰῖό τῆς γιὰ τὴν ἔλλειψη οἴνου, μπροστὰ δὲ ἀπὸ τὸ τραπέζι παριστάνονται ἕξι ὑδρίες, τὶς ὁποῖες ἕνας νέος γεμίζει μὲ νερό, ἐνῶ ἕνας ἄλλος κουβαλᾶ στὴν πλάτη του μιὰ στάμνα. Στὰ δεξιὰ τῆς παράστασης ἕνας ὑπηρέτης περιποιεῖται τοὺς συνδαιτυμόνες, ἐνῶ ἀριστερὰ εἰκονίζεται πάλι ὁ Χριστός, αὐτὴ τὴ φορὰ εὐλογῶν τὸ ὕδωρ. Πίσω καὶ δεξιότερα τοῦ Χριστοῦ φαίνεται ἕνας ἀπὸ τοὺς συνδαιτυμόνες νὰ δείχνει, ὑψώνοντας τὸ ἄδειο ποτήρι του. Πάνω ἀριστερὰ τῆς παράστασης ἀπὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο φαίνονται νὰ προβάλλουν μορφὲς ἀνθρώπων ποὺ προφανῶς μετέχουν στὸ γαμήλιο γλέντι. Ἡ παράσταση συμπληρώνεται ἀπὸ κτίσματα τὰ ὁποῖα εἶναι στολισμένα μὲ ὑφάσματα. Χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀπό-

δοση τῆς εἰκόνας, λόγω τοῦ ὅτι δὲν σώζεται σὲ καλὴ κατάσταση, πρέπει μόνο νὰ παρατηρήσουμε πῶς ὁ ζωγράφος ἐπιχειρεῖ μὴ συγκώνευση τοῦ γαμηλίου γεύματος καὶ τοῦ θαύματος τοῦ οἴνου (εἰκ. 22).

Στὸν 14ο αἰ. ἔχουμε ἀρκετὲς παραστάσεις ποὺ διασώζουν τὸ θέμα τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ μὲ ἐξέχουσα τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας. Σώζεται βέβαια μόνο ἡ σκηνὴ τοῦ θαύματος στὴν ὁποία εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ ἀνετη στάση βαδίσματος νὰ ἀκολουθεῖται ἀπὸ δύο ἀποστόλους, τὴ στιγμὴ ποὺ τείνει τὴν χεῖρα του καὶ εὐλογεῖ τὶς ἑξὶ μεγάλες πυθοειδεῖς ὑδρίες. Ἡ Θεοτόκος ἱστορεῖται ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ νὰ παρακολουθεῖ τὸ θαῦμα, ἐνῶ οἱ ὑπηρέτες γεμίζουν τὶς ὑδρίες μὲ ὕδωρ⁵⁶ (εἰκ. 23). Στὴ δευτέρη δεκαετία τοῦ 14ου αἰ. μπορεῖ κανεὶς νὰ θαυμάσει τὴν ὑπέροχη τοιχογραφία τοῦ ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὁρφانوῦ στὴ Θεσσαλονίκη⁵⁷ (εἰκ. 24α). Ἡ παράσταση ἐπιγράφεται «ὁ ἐν Γκανᾶ γάμος» καὶ οἱ νεόνυμφοι μὲ τοὺς συνδαιτυμόνες κάθονται στὸ μεγάλο στενόμακρο τραπέζι, πάνω στὸ ὁποῖο ὑπάρχουν ἄρτοι καὶ ἐδέσματα. Στὸ μέσον τοῦ τραπεζιοῦ κάθονται οἱ νεόνυμφοι, σὲ μετωπικὴ στάση, ἐπίσημοι, μὲ πολυτελὴ ἀμφίεση. Κόκκινο χιτῶνα καὶ πράσινο μανδύα φορᾶ ὁ γαμπρὸς καὶ ἄσπρο φόρεμα μὲ χρυσὰ ἐπιρράμματα ἢ νύμφη. Καὶ οἱ δύο ἔχουν διάλιθο στέμμα στὸ κεφάλι, χειρονομοῦν σὲ κίνηση λόγου, μὲ ἔνδει-

56. Νανὼ Χατζηδάκη, *Ἑλληνικὴ Τέχνη-Βυζαντινὰ Ψηφιδωτά*, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν», Ἀθήνα 1994, σ. 219, εἰκ. 204.

57. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ*, Ἀθήνα 1964, εἰκ. 91-92, πρβλ. Ἀ. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ στὴ Θεσσαλονίκη*, ἐκδ. «Κέντρο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν», Θεσσαλονίκη 1986, εἰκ. 50.

ξη ἀπορίας και ἀμηχανίας, ἐνῶ δεξιὰ παριστάνονται δύο συνδαιτυμόνες, ἕνας νέος και ἕνας γέροντας. Ὁ τελευταῖος σηκώνει τὸ ποτήρι ψηλά, θέλοντας νὰ δείξει ὅτι εἶναι ἄδειο⁵⁸. Ἡ ἴδια γεροντική μορφή εἰκονίζεται στίς περισσότερες συνθέσεις τοῦ θέματος ποῦ θὰ ἐξετάσουμε. Ἀριστερὰ ἡ Θεοτόκος ὄρθια ἐνημερώνει τὸν Κύριο γιὰ τὴν ἔλλειψη οἴνου. Ἡ παράσταση εἶναι ἀπλή και λιτὴ χωρὶς περιττὰ στοιχεῖα τοῦ θέματος. Ἡ σκηνὴ τῆς εὐλογίας τῶν ὑδριῶν ποῦ σήμερα ἀπουσιάζει πιθανὸν νὰ ὑπῆρχε στὸν κατεστραμμένο σήμερα ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νοτίου κλίτους⁵⁹. Ἡ τοποθέτηση τῶν δύο ἐπεισοδίων σὲ χωριστὲς ἀλλὰ συνεχόμενες ἐπιφάνειες δὲν εἶναι μοναδική. Παρόμοια διάταξη θὰ συναντήσουμε στὴ Ντέτσανη⁶⁰ και στὴν ἀγία Αἰκατερίνη Θεσσαλονίκης⁶¹, ὅπου ὅμως σώζεται σήμερα μόνο ἡ σκηνὴ τῆς εὐλογίας τῶν ὑδριῶν, στὴν ἀνατολικὴ ἀπόληξη τοῦ νοτίου τοῖχου. Πάντως ἡ παράσταση τοῦ ἀγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ τόσο ἀπὸ ἄποψη ὀργάνωσης, ὅσο και ἀπὸ ἄποψη χρωμάτων, καθιερώνεται ὡς μία ἀπὸ τίς ὠραιότερες συνθέσεις τῆς ἐποχῆς τῆς. Ἡ ἔλλειψη ἀρχιτεκτονημάτων ἔχει

58. Διονυσίου ἐν Φουρνᾷ, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ὅ.π., σ. 90: «Τράπεζα... και εἷς ἐξ αὐτῶν βαστάζων ποτήριον μετα οἴνου και ἀπορῶν». Πρβλ. Ἄ. Τσιτουρίδου, ὅ.π., σ. 136.

59. Βλ. Τσιτουρίδου, ὅ.π., σ. 50 και 136.

60. Petkovic-Bocković, *Monastir Dečani*, Βελιγράδι 1941. πίν. CCXIV.

61. Ἀδημοσίευτη. Πρβλ. και Ἄ. Τσιτουρίδου, ὅ.π., σ. 137. Ἡ ἱστορία και τῶν δύο γεγονότων ἦταν θέμα ποῦ κατὰ πολὺ ἐξηρτάτο ἀπὸ τὸν προσφερόμενο χώρο στὸν κάθε ναό. Διαχωρισμὸ τοῦ θέματος εἶδαμε και στὴ Μονὴ τῆς Χώρας και μὲ διάφορες παραλλαγές θὰ δοῦμε τὸ θέμα και στὸν Ἅγιο Νικήτα και στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ τῆς Ἀθήνας, στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστραῖ, ἀλλὰ και κατόπιν στὰ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ Ἁγίου Ὁρους και τῶν Μετεώρων.

ὡς ἀποτέλεσμα τὸν τονισμό τῶν προσώπων καὶ κυρίως τῆς δυναμικῆς μορφῆς τοῦ Κυρίου καὶ τῶν ὄλο ἀρχοντιὰ μορφῶν τῶν νεονύμφων. Στὴν ἀπεικόνιση τοῦ γάμου στὴν Ντέτσανη (14ος αἰ.), ἰστοροῦνται διαδοχικὰ καὶ τὰ δύο ἐπεισόδια, δηλαδὴ τὸ γαμήλιο συμπόσιο καὶ τὸ θαῦμα τῆς μεταβολῆς. Στὴν παράσταση ἡ Θεοτόκος κάθεται μὲ τοὺς συνδαιτυμόνες στὸ τραπέζι, ἐνῶ στὴν ἐπόμενη σκηνὴ ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὶς ὑδρίες, καθὼς ἡ Θεοτόκος στρέφεται πρὸς αὐτὸν μὲ ἀγωνία, οἱ δὲ οἱ ὑπηρέτες «πληροῦν ἐξ ἀσκῶν τὰς ὑδρίας» (εἰκ. 24β).

Ἄρκετὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ παράσταση τοῦ Κάλενιτς⁶², ἡ ὁποία μᾶς παραπέμπει στὸν ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ τῆς Θεσσαλονίκης. Βέβαια τὰ δύο ἐπεισόδια συνενώνονται σὲ ἓνα καὶ ἡ θέση τῆς Παναγίας ἐδῶ βρίσκεται μεταξὺ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν συνδαιτυμόνων. Ὁ Χριστὸς κάθεται στὰ ἀριστερὰ τοῦ τραπεζιοῦ, ἡ δὲ παράσταση ἐκτὸς τῶν νεονύμφων παρουσιάζει τρεῖς ἀκόμη συνδαιτυμόνες καὶ δύο ὑπηρέτες ποὺ διακονοῦν (εἰκ. 25). Ὅμως ὅλα αὐτὰ τὰ πρόσωπα χάνουν τὴν κυριαρχία τους στὸν χῶρο ἐξ αἰτίας τῶν ἀρχιτεκτονημάτων ποὺ πλαισιώνουν τὴν παράσταση. Στὸν ἴδιο τύπο ἀπαντᾶται καὶ ἡ παράσταση στὴν Ὁδηγήτρια τοῦ Μυστρᾶ, στὸ νάρθηκα τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Παχωμίου. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα δεσπόζουν καὶ ἐδῶ, ὁ Χριστὸς στὰ ἀριστερὰ τοῦ τραπεζιοῦ στρέφεται δεξιὰ καὶ εὐλογεῖ· καὶ αὐτὴ ἡ κίνηση τοῦ Χριστοῦ διαφοροποιεῖ καὶ τὴ στάση ὄλων τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται. Ἡ Παναγία καὶ ἐδῶ μεταξὺ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν συνδαιτυμόνων παρακολουθεῖ τὸ θαῦμα (εἰκ. 26). Τὸ ἴδιο

62. O. Bihalz Merin, *Fresques et Icones c'ert Medie al Serbe et Macedonien*, Μόναχο 1959, πίν. 647.

θέμα ἀπαντᾶται καὶ στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστραῶ⁶³.

Ίσως μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πολυπρόσωπες παραστάσεις τοῦ θεμάτος μας συναντᾶμε στὴ Γκρατσάνιτσα⁶⁴ (140ς αἰ.). Ὁ χώρος τοῦ μνημείου ποὺ προσφέρεται στὸν ζωγράφο τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ ἱστορήσει μιὰ πλούσια σὲ πρόσωπα παράσταση (14 πρόσωπα) μὲ ἓνα ἀρκετὰ ἐπιβλητικὸ κτηριακὸ συγκρότημα. Ἡ εἰκόνα περιλαμβάνει ξεχωριστὰ τὶς δύο σκηνές· στὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς τοιχογραφίας ἱστορεῖται τὸ γαμήλιο συμπόσιο, ὅπου τὸ κέντρο τοῦ τραπεζιοῦ καταλαμβάνουν οἱ νεόνυμφοι στολισμένοι καὶ φοροῦντες στέμματα, γύρω τους οἱ ἄλλοι συνδαιτυμόνες συνομιλοῦν ἢ κρατοῦν τὰ ποτήρια τους, ἐνῶ ἀριστερότερα ὁ Χριστὸς στὴν κεφαλὴ τοῦ τραπεζιοῦ δέχεται τὴν διακριτικὴ παρέμβαση τῆς Μητρὸς του. Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς παράστασης, ὁ ἀρχιτρικλινος σηκώνει τὰ χέρια σὲ κίνηση ποὺ προδίδει ἀδυναμία καὶ ἀδιέξοδο, ἐνῶ ἓνας ὑπηρέτης γεμίζει τὶς ἕξι ὑδρίες μὲ νερό. Ὁ Χριστὸς σὲ πρῶτο πλάνο εὐλογεῖ τὸ νερὸ καὶ ἡ Θεοτόκος πίσω ἀπὸ τὶς ὑδρίες παρακολουθεῖ τὰ γινόμενα (εἰκ. 27).

Ἐπίσης πολυπρόσωπη εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικήτα τῆς Σερβίας, ἀλλὰ ἡ στάση τῆς Θεοτόκου εἶναι ἀνάλογη μὲ ἐκεῖνη τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Ὁρφانوῦ⁶⁵ (εἰκ. 28).

Στὴν Παλαιολόγεια τοιχογραφία ἡ νύμφη βρῖσκεται στὴν ἀριστερὴ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ. Δίπλα της ἓνας νέος ἄνδρας μὲ μικρὸ, ἰδιότυπο, ἱερατικῆς ἀντιλήψεως, κάλυμμα στὸ

63. Καλοκώρη, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν*, ὁ.π., σ. 157.

64. Br. Zivkovic, *Gračanica, Les dessings des fresques*, Βελιγράδι 1989, σ. 35.

65. Ὁ.π., σ. 158 - πρβλ. V. Durić, *Byzantinische Fresken im Jugoslawien*, ἐκδ. Hirmer, Μόναχο 1976, εἰκ. 48.

κεφάλι, ύψώνει πρὸς τὸ μέρος τῆς ποτήρι μὲ μακρὸ πόδι. Θὰ μπορούσε νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ γαμπρός. Ὅμως στὴν δεξιά ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ, καθισμένος σὲ θρονί, βρίσκεται ἄνδρας ὁμορφοστολισμένος καὶ στεφανωμένος μὲ διάδημα· ἀντικρούζονται μὲ τὴ νύμφη καὶ κοιτάζονται κατάματα· ὅλα συνηγοροῦν ὅτι αὐτὸς εἶναι ὁ γαμπρός. Αὐτὴ ἡ προτεραιότητα τῆς χωριστῆς παρουσίας τῶν νεόνυμφων θὰ παρυσιασθεῖ ἀργότερα καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα.

Ἡ παράσταση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ ὑπάρχει καὶ στὴ Ραβάνιτσα, ὅμως σώζεται μόνο ἓνα τμήμα καὶ αὐτὸ ὄχι σὲ καλὴ κατάσταση. Παρατηροῦμε μόνο τὸν Χριστὸ καὶ τὴν Παναγία μὲ ἓναν ἀπόστολο (;) πίσω τους, καθὼς βρίσκονται μπροστὰ στίς ὑδρίες, τὶς ὁποῖες γεμίζει ἓνας νεαρός. Πίσω μιὰ γεροντικὴ μορφή μὲ ἓνα ποτήρι στὸ χέρι⁶⁶.

Ἡ παράσταση ποὺ παρουσιάζει ἀξιοσημείωτο ἐνδιαφέρον εἶναι ὁ ἐν Κανᾶ γάμος τῆς μονῆς Φιλανθρωπῶν⁶⁷. Περιλαμβάνει δύο ἐπεισόδια, τὸ γαμήλιο δεῖπνο ἀριστερὰ καὶ τὸ θαῦμα τοῦ οἴνου δεξιά. «Σώζονται οἱ ἀρχικὲς ἐπιγραφὰς ποὺ εἶναι ἀντίστοιχα: ΤΟ ΕΝ ΚΑΝΑ ΓΑΜΟΣ, προφανῶς κατὰ συμφυρμὸ τοῦ γάμος-θαῦμα καὶ Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΤΩ ΕΝ ΚΑΝΑ ΓΑΜΩ ΠΟΙΩΝ ΤΟ ΥΔΩΡ ΟΙΝΟΝ. Στὸ πλούσιο τραπέζι κάθονται οἱ νεόνυμφοι μὲ τοὺς συγγενεῖς καὶ τοὺς καλεσμένους, λαμπροφορεμένοι καὶ στεφανωμένοι μὲ στέμματα. Ὅρθιοι στὰ πλάγια πίσω, μιὰ γυναίκα καὶ ἓνας

66. Βλ. Β. Ζιβκović, Ravaniča, Βελιγράδι 1990, σ. 47, εἰκ. 3.

67. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου *Ἡ Μονὴ Φιλανθρωπῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς Μεταβυζαντινῆς Ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1983, σ. 60, Πρβλ. Α. Ρ. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Minister Cycles, The Kariye Djami*, 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami*, ἔκδ. Ρ. Α. Underwood, Princeton, New Jersey 1975, σ. 246 κέ.

νέος προσφέρουν ἐδέσματα καὶ κρασί, ἀντίστοιχα. Σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, στὴ μέση μπροστά, ἕνας μικρὸς ὑπηρέτης ὑψώνει γυρισμένος ἀριστερὰ ποτήρι μὲ κρασί, κρατώντας στὸ ἄλλο του χέρι ὠραῖο δοχεῖο. Στὸ ἔδαφος δίπλα ὑπάρχει κομψὸς ἀμφορέας. Στὸ δεύτερο ἐπεισόδιο, μπροστά ἀπὸ διαγώνια τοποθετημένο ὀρθογώνιο κτήριο, ὁ Χριστὸς σὲ βηματισμό, μὲ τὴν Παναγία πλάι, ἀπλώνει τὸ χέρι καὶ εὐλογεῖ τὸ νερό, ποὺ χύνει ἕνας νέος ἀπὸ ἀσκή, στὰ ἕξι μεγάλα δοχεῖα τ' ἀραδιασμένα στὸ ἔδαφος. Γιορταστικὰ ὑφάσματα συνδέουν τὰ κτίσματα στὶς δύο σκηνές, ἀπλωμένα στὶς στέγες καὶ πιασμένα σὲ στηρίγματα στὸ ἐπίσημο οἰκοδόμημα ἀριστερὰ καὶ σὲ κίονα ποὺ ὑψώνεται ἐλεύθερα δεξιότερα»⁶⁸.

Ὁ Χριστὸς ἀπουσιάζει ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, ἐμφανίζεται ὅμως δυναμικὰ στὸ δεύτερο, ὅπου μὲ τὴν ἀσυνήθιστα ζωηρὴ σὲ βηματισμὸ παρουσία του ὑπογραμμίζει τὸ τελούμενο θαῦμα, μᾶς παραπέμπει δὲ αὐτὴ ἢ κίνηση στὴν παράσταση τῆς μονῆς τῆς Χώρας. Σὲ βασικὰ σημεία τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς ἢ σύνθεση τῆς μονῆς Φιλανθρωπῶν παρουσιάζει ὀρισμένες ἰδιαιτερότητες ποὺ θὰ πρέπει νὰ σημειωθοῦν: α) Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Παναγία δὲν παρευρίσκονται στὸ τραπέζι τοῦ γάμου, β) οἱ νεόνυμφοι κάθονται χωριστά, γ) οἱ συνδαιτυμόνες φοροῦν ὅλοι στέμματα. Γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ προσώπου τῆς νύμφης δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι εἶναι ἡ νεανικὴ, χυμώδης, μὲ σεμνὴ καὶ ἄτολμη στάση, γυναικεῖα μορφή στὴ μέση τοῦ τραπεζιοῦ, ἀνάμεσα σὲ δύο σεβάσιμους ἄνδρες. Ἀντίθετα προβλη-

68. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 60. Ἡ συγγραφέας κάνει μιὰ ὠραιότατη ἀνάλυση τῆς παραστάσεως καὶ ἔχει ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα ἀπὸ συγκρίσεις μὲ παρόμοιες παραστάσεις ἄλλων μνημείων.

ματική είναι ή ταύτιση τοῦ γαμπροῦ μὲ τοὺς δύο νέους ἄνδρες ποὺ κάθονται στὰ ἄκρα τοῦ τραπεζιοῦ. Κατὰ πᾶσα πιθανότητα ὁ γαμπρὸς ταυτίζεται μὲ τὸν καθήμενο στὴν δεξιὰ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ, στὸν ὁποῖο ἔχει στραμμένο καὶ τὸ βλέμμα τῆς ἡ νύμφης, καὶ ὁ ὁποῖος κάθεται σὲ ψηλὸ θρόνι, εἶναι ντυμένος μὲ πλούσιο ζωστὸ χειριδωτὸ φόρεμα καὶ φέρει μανδύα μὲ ὠραῖα κεντήματα στολισμένο μὲ βαρύτιμα μαργαριτάρια. Ἡ χωριστὴ θέση στὸ τραπέζι τοῦ γαμπροῦ καὶ τῆς νύμφης δὲν ἦταν ἄγνωστη στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, ὅπως τουλάχιστον μαρτυρεῖται ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ ἁγίου Νικήτα (εἰκ. 29), ἢ τὴν πληροφορία ποὺ μᾶς δίνεται ἀπὸ τίς πηγές ὅτι στὰ γαμήλια συμπόσια οἱ γυναῖκες κάθονταν χωριστὰ ἀπὸ τοὺς ἄνδρες⁶⁹. Εἶναι ὅμως ἀκόμη πιθανὸ ἢ χωριστὴ θέση τοῦ γαμπροῦ νὰ ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ λόγους ποὺ ἀφοροῦν στὸ συμβολικὸ εὐχαριστιακὸ νόημα τῆς σκηνῆς καὶ εἰδικότερα στὴ μυστικὴ ἀναγωγή τῆς νύμφης στὴ θέση τῆς Ἐκκλησίας ποὺ διακονεῖται ἀπὸ τίς δύο παραπλεύρως ἱερατικὲς ἡλικιωμένες μορφές⁷⁰. Μὲ ὅλα τὰ προαναφερθέντα, φαίνεται σωστὴ ἢ ἄποψη ποὺ διατυπώθηκε⁷¹ πὼς ἡ παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικήτα, κοντὰ στὸ Cucer, βοήθησε στὴ διαμόρφωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Φιλανθρωπηῶν καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Δολίχης στὴ Θεσσαλία⁷² καὶ ἐμφανίζει ἀρκετὰ κοινὰ στοιχεῖα. Γιὰ παράδειγμα, οἱ μορφὲς τοῦ νέου καὶ τῆς νεαρῆς γυναίκας ποὺ περιποιοῦνται τοὺς συνδαιτυμόνες, μὲ τίς γνωστὲς μορφὲς τῶν παραστάσεων τῆς

69. Βλ. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, τ. Δ', Ἀθῆναι 1955, σ. 115 καὶ 144.

70. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., ὑποσ. 239.

71. Ὁ.π., σ. 61-62.

72. Ὁ.π., σ. 61.

᾽Ομορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα⁷³ (εἰκ. 33) καὶ τῆς Κούρ-
 τεα Ντε Ἄργες⁷⁴, ὅμως παρουσιάζει καὶ ἐνδιαφέροντα
 κοινὰ στοιχεῖα μὲ τὴ Ντέτσανη καὶ τὸν Ἅγιο Νικόλαο
 Ὁρφανό, π.χ. ὁ τρόπος γεμίματος τῶν ὑδριῶν (Ντέτσα-
 νη) καὶ τὰ τορνευτὰ κάγκελα τοῦ τραπεζιοῦ (Ἅγιος Νι-
 κόλαος Ὁρφανός) (εἰκ. 30).

Ὅπως λοιπὸν ὁ ζωγράφος τῆς Φιλανθρωπηῶν δανεί-
 στηκε στοιχεῖα ἀπὸ προηγούμενα μνημεῖα, ἔτσι καὶ τὸ δικό
 του ἔργο ἀπετέλεσε πηγὴ καὶ πρότυπο γιὰ τοὺς ζωγρά-
 φους τῶν χρόνων ποὺ ἀκολούθησαν. Αὐτὸ μᾶς τὸ φανε-
 ρώνει ἡ παράσταση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ στὸ παρεκκλή-
 σιο τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου στὴ Μαυριώτισσα τῆς
 Καστοριᾶς, καθὼς καὶ στὴ μονὴ Βουλκάνου τῆς Μεσση-
 νίας, στὴ μονὴ τοῦ Ἠορονο καὶ στὴ μονὴ τῆς Θεοτόκου στὸ
 Πολυδέντρι τῆς Θεσσαλίας.

Στὴ Μαυριώτισσα⁷⁵ (εἰκ. 31) ἡ εἰκονογραφία τῆς
 σκηνῆς σχετίζεται μὲ αὐτὴ τῆς Φιλανθρωπηῶν σὲ ἐπὶ μέ-
 ρους ἀλλὰ οὐσιώδη στοιχεῖα: ἡ νύμφη προβάλλεται στὸ κέν-
 τρο τοῦ τραπεζιοῦ καὶ παραπλευρώς αὐτῆς ἱστοροῦνται
 δύο ἡλικιωμένοι ἄνδρες. Ὁ γαμπρὸς κάθεται χωριστὰ καὶ
 κατὰ πᾶσα πιθανότητα εἶναι ὁ νέος ποὺ κάθεται στὴν δε-
 ξιὰ ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ. Ἡ μόνη διαφορὰ ποὺ ξεχωρίζει
 τὰ δύο θέματα εἶναι ἡ συνένωση στὴ Μαυριώτισσα τοῦ
 συμποσίου καὶ τοῦ θαύματος τοῦ οἴνου σὲ μία παράσταση.
 Στενὴ εἰκονογραφικὴ σχέση ὅμως παρουσιάζει ἡ εἰκόνα

73. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς ᾽Ομορ-
 φης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Ἀθῆναι 1971, πίν. 4.

74. O. Tafrahi, *Monuments Byzantins de Curtéa de Arges*, Πα-
 ρίσι 1931, εἰκ. LXVIII.

75. N. Μουτσοπούλου, *Καστοριά-Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*,
 Ἀθῆναι 1967, εἰκ. 17.

τῆς Μαυριώτισσας με αὐτὴ τῆς μονῆς ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ στὰ Μετέωρα, ἔργο τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός, τὴν ὁποία θὰ δοῦμε παρακάτω.

Στὴ μονὴ Βουλκάνου, στὸ νοτιοδυτικὸ τμήμα τοῦ νάρθηκα, ἔχει ἱστορηθεῖ στὴν ἀνώτερη εἰκονογραφικὴ ζώνη ὁ ἐν Κανᾶ γάμος⁷⁶ (εἰκ. 32). Ἐδῶ ὁ ζωγράφος ἀντλεῖ, ὅπως εἶπαμε, στοιχεῖα ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Φιλανθρωπῶν. Ἡ διάρθρωση τῶν δύο ἐπεισοδίων καὶ ἡ διάταξη τῶν προσώπων, τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βᾶθος ποῦ ὑπάρχει, τὰ πλούσια κοσμημένα φορέματα καὶ τὰ στέμματα στὶς κεφαλὰς τῶν πέντε συνδαιτυμόνων, ὁ ἄνδρας ἀριστερὰ μετὰ τὸ μαχαίρι στὸ στόμα, τὸ ζευγάρι τῶν ὑπηρετῶν στὰ πλάγια πίσω, τὸ μεγάλο ὀρθογώνιο τραπέζι καὶ ἄλλες λεπτομέρειες, συνδέουν αἰσθητικὰ καὶ τυπολογικὰ τὰ δύο μνημεῖα.

Στὴ μονὴ Βουλκάνου ὁ γαμπρὸς κάθεται στὰ δεξιὰ τοῦ τραπεζιοῦ, ἐνῶ τὸ κύριο πρόσωπο τῆς σκηνῆς εἶναι ἡ λαμπροφορεμένη νύμφη.

Ὅμοια μετὰ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς μονῆς Βουλκάνου καὶ τῆς μονῆς Φιλανθρωπῶν εἶναι ἐπίσης ἡ παράσταση τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως στὴ Δολίχη τῆς Θεσσαλίας. Ἡ παράσταση εἶναι ἀδημοσίευτη⁷⁷, καὶ σώζεται μόνο ὁ Χριστὸς μετὰ τὴν Παναγία, ἀπὸ τὸ δεῦτερο ἐπεισόδιο, σὲ ὅμοια στάση μετὰ ἐκείνη τῆς μονῆς Φιλανθρωπῶν, ἐνῶ ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο παραλείπονται ὁ μικρὸς οἰνοχόος καὶ ὁ ἀμφορέας μπροστὰ ἀπὸ τὸ τραπέζι.

Ἡ παράσταση τοῦ Πολυδεντρίου Θεσσαλίας, ποῦ προαναφέραμε, εἶναι ἐπίσης καὶ αὐτὴ ἀδημοσίευτη⁷⁸ καὶ ὅμοια

76. Κ. Καλοκύρη, *Ἐκκλησιαὶ τῆς Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973, εἰκ. 115α.

77. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 61, ὑποσ. 235, 236.

78. Ὅ.π.

σὲ γενικὲς γραμμὲς μὲ τῆς Φιλανθρωπῶν καὶ τῆς μονῆς τοῦ Ὁρονο. Ἡ διαφοροποίηση τῆς παράστασης τοῦ Ὁρονο μὲ τὰ ἄλλα μνημεῖα εἶναι ὅτι ἐδῶ τὴν παράσταση πλαισιώνουν καὶ δύο νεαροὶ μουσικοί. Παραλείπεται ὁ μικρὸς ὑπηρέτης, ἀλλὰ μένει τὸ δοχεῖο στὴ μέση μπροστά⁷⁹.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει μιὰ μικρὴ δίζωνη εἰκόνα, ἡ ὁποία ἀνήκει στὴ συλλογὴ Γ. Τσακίρογλου⁸⁰ στὴν Ἀθήνα καὶ ἡ ὁποία εἰκονίζει τὸν γάμο τῆς Κανᾶ, στὸ πάνω μέρος καὶ τὴν ἴαση τοῦ λεπροῦ κάτω (16ος αἰ.). Τὰ δύο ἐπεισόδια τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ ἱστοροῦνται μὲ τὸν τρόπο τῆς μονῆς Φιλανθρωπῶν, λείπουν ὅμως ὁ μικρὸς ὑπηρέτης καὶ ὁ ἀμφορέας.

Στὴν παράσταση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ ποὺ ἱστορεῖται (1527) στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ ἀγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ στὰ Μετέωρα⁸¹, ὁ Θεοφάνης παρουσιάζει μιὰ πολυπρόσωπη παράσταση ἔνδεκα ἀτόμων ποὺ συμμετέχουν στὸ συμπόσιο. Τὰ δύο ἐπεισόδια τοῦ θαύματος εἶναι συνενωμένα, ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ θρονὶ καὶ πατᾶ σὲ ὑπόπδιο, ζωγραφίζεται δὲ στὰ ἀριστερὰ τῆς τραπέζης καὶ εἶναι στραμμένος πρὸς τὴν Παναγία, ἡ ὁποία βρῖσκεται πίσω δεξιὰ Του. Μπροστά του βρῖσκονται οἱ ἕξι ὑδρίες, τὶς ὁποῖες γεμίζει ὁ νεαρὸς ὑπηρέτης, ἐνῶ ἕνας ἄλλος νέος κρατώντας δίσκο μὲ φιάλη καὶ ποτήρι περιποιεῖται τοὺς συνδαιτυμόνες. Στὸ κέντρο ἀκριβῶς τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται ἡ νύμφη, ἡ ὁποία, μόνη αὐτὴ, φέρει στέμμα, δίπλα

79. D. Davidov, *Horono*, ἔκδ. Jugoslavija, Βελιγράδι 1964, εἰκ. 24,25.

80. *Εἰκόνες, Συλλογὴ Γ. Τσακίρογλου, κείμενα* Ἀ. Καρακατσάνη, Ἀθήνα 1980, σ. 26, εἰκ. 13.

81. Δ. Ζ. Σοφιανοῦ, *Μετέωρα. Ὀδοιπορικὸ*, ἔκδ. Ἰ. Μονῆς Μεταμορφώσεως 1990, σ. 67.

της δέ, στὰ δεξιά, ιστορεῖται ὁ γαμπρὸς καὶ ἄλλα πρόσωπα ποὺ πλασιώνουν τὸ ζευγάρι, ἐνῶ πίσω τους τὰ κτήρια καὶ τὰ μαζεμένα στὴν ἄκρη κόκκινα παραπετάσματα ὀρίζουν τὸν χώρο τοῦ συμποσίου. Στὸν τύπο αὐτὸ τῆς μονῆς τοῦ Ἀναπαυσᾶ διαμορφώνονται στὰ βασικά τους σημεῖα οἱ ἀγιορεϊτικές τοιχογραφίες μὲ τὸ ἴδιο θέμα, στὴν τράπεζα τῆς μονῆς τῆς Λαύρας⁸², τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου⁸³, τῆς μονῆς Διονυσίου⁸⁴ καὶ τῆς μονῆς Δοχειαρίου⁸⁵ (εἰκ. 34). Ἄλλὰ καὶ ὡς πρότυπὸς τῆς παίρνει τὴν παράσταση τοῦ Ἀναπαυσᾶ καὶ ἡ παράσταση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ στὴ μονὴ τῆς Μεταμορφώσεως (Μεγάλου Μετέωρο)⁸⁶ (1552) (εἰκ. 35), μὲ λιγότερα πρόσωπα βέβαια, γύρω ἀπὸ τὴν γαμήλια τράπεζα καὶ μὲ διαφορετικὴ τὴ διάταξη τῶν ὑδριῶν. Ὅμως ἡ κίνηση τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ στάση τῆς Παναγίας, ἡ στάση καὶ ἡ κίνηση τοῦ νέου ποὺ γεμίζει τὶς ὑδρίες, ἀλλὰ καὶ τὰ ἴδια προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν συνδαιτυμόνων καὶ στὶς δύο παραστάσεις τονίζουν ἀκόμη περισσότερο τὴ συγγένεια τῶν δύο μνημείων.

Στὸν 16ο αἰ. ἀνήκει ἐπίσης ἡ τοιχογραφία ποὺ ἀπαντᾶται στὸν καθεδρικό ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Κρεμλίνο τῆς Μόσχας⁸⁷ (1547-1551). Ἡ εἰκόνα συνενώνει τὰ δύο θέματα τοῦ γάμου, ὅμως μένει πιστότερη στὴν παράσταση τῆς Ντέτσανη, καὶ ὡς πρὸς τὴ διάταξη τῶν προ-

82. G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 143, 1.

83. Ὁ.π., εἰκ. 164,1.

84. Ὁ.π., εἰκ. 202,1.

85. Ὁ.π., εἰκ. 228,1.

86. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., εἰκ. 187.

87. J. Kachalova, N. Mayasova, L. Shchennikova, *The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin*, Μόσχα 1990, εἰκ. 53.

σώπων στην τράπεζα, όπου και έδω ή Παναγία κάθεται δίπλα στον Χριστό, αλλά και ως προς την παρουσία μόνο τριών ύδριων. Η μόνη διαφορά είναι ότι έδω ό γαμπρός ζωγραφίζεται δίπλα στη νύμφη, νέος και όμορφοστολισμένος κρατώντας στο χέρι του ένα ποτήρι (εικ. 36α).

Ένωμένες επίσης σε μιá παράσταση είναι οι δύο σκηνές του γάμου στο ναό των άγιων Άποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Βιθκούκι της Άλβανίας⁸⁸, κοντά στην Κορυτσά. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται στον 18ο αί. Έχει όμως ιδιαίτερη σημασία να δούμε πώς ό Ήπειρώτης ζωγράφος αποδίδει τον γάμο της Κανά (εικ. 36β). Ένα μεγάλο επίμηκες τραπέζι καλύπτει τον χώρο, γύρω από τον όποιο ζωγραφίζονται οι συνδαιτυμόνες. Στην άριστερή άκρη του τραπεζιού ό Χριστός κάθεται σε θρόνι, ενώ ή Παναγία βρίσκεται μπροστά του σε κίνηση λόγου. Πίσω τους οι άπόστολοι κάθονται στο γαμήλιο δείπνο, ενώ δίπλα σε μιá γεροντική μορφή, με ιδióτυπο, ιερατικής αντίληψης, κάλυμμα στην κεφαλή, βρίσκεται τó ζευγος των νεόνυμφων· είναι στολισμένοι με χαρακτηριστικά ένδύματα της περιοχής της Ήπείρου, και με άνθη στα στολισμένα κεφάλια τους. Πίσω από τους νεόνυμφους βρίσκεται μιá όμάδα γυναικών, ενώ σε πρώτο πλάνο ένας νεαρός γεμίζει τις ύδριές με νερό.

4. Ο γάμος της Κανά σε εικονογραφημένα χειρόγραφα

Άξίζει εν όλίγοις να δούμε πώς ό γάμος της Κανά ιστορείται σε εικονογραφημένα χειρόγραφα. Μία άρκετά ένδια-

88. Τ. Α. Γιοχάλα, Α. Έβερτ, *Στή γή του Πύρρου. Διαχρονικός Έλληνισμός στην Άλβανία*, έκδ. Άστερισμός, Άθήνα 1993, εικ. 568.

φέρουσα παράσταση απαντᾶται σὲ εὐαγγέλιο τοῦ 11ου αἰ. ποὺ βρίσκεται στὴν Παλατινὴ βιβλιοθήκη. Ἡ παράσταση χωρίζεται σὲ δύο μέρη καὶ στὸ μὲν πάνω μέρος εἰκονίζει τὸ ζεῦγος τῶν νεονύμφων νὰ κάθονται στὸ κέντρο τοῦ τραπεζιοῦ, ἐνῶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς καὶ ἕνας συνδαιτυμόνας εἰκονίζονται καθήμενοι σὲ ἀνάκλιτρα. Στὸ δεύτερο κάτω μέρος τῆς παράστασης εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς νὰ εὐλογεῖ τὶς ὑδρίες, τὶς ὁποῖες γεμίζουν τρεῖς ἄνδρες νέοι στὴν ἡλικία, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸν Χριστὸ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ ὄμιλος τῶν μαθητῶν⁸⁹.

Βεβαίως δὲν ὑπάρχουν πολλὲς παραστάσεις μὲ τὸ θέμα αὐτό. Ὅμως εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὴ καὶ ἡ παράσταση ποὺ απαντᾶται στὸν κώδικα 5, φ. 363β, τῆς μονῆς Ἰβήρων⁹⁰. Πρόκειται γιὰ κώδικα – τετραεὐαγγελο – τοῦ 13ου αἰ. (περγαμηνὸ) ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ 459 φύλλα καὶ ἔχει διαστάσεις 0,225X0,15. Στὴν εὐαγγελικὴ διήγηση τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ εἰκονίζονται τὰ δύο ἐπεισόδια τοῦ γάμου. Στὸ κέντρο τοῦ τραπεζιοῦ τὸ ζευγάρι τῶν νεονύμφων μὲ βασιλικὴ στολὴ καὶ στέμματα στὶς κεφαλὰς δεσπόζουν μὲ τὴν παρουσίᾳ τους. Δίπλα τους μιὰ γεροντικὴ μορφή μὲ ποτήρι στὸ χέρι συνομιλεῖ μὲ ἕναν νεαρὸ ὑπηρέτη, στὸν ὁποῖο προφανῶς ἀνακοινώνει τὴν ἔλλειψη οἴνου. Στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ τραπεζιοῦ κάθεται ὁ Χριστὸς, σὲ θρονὶ μὲ ὑποπόδιο, ἐνῶ δεξιὰ του ἡ Παναγία τοῦ λέγει ἐμπιστευτικὰ «οἶνον οὐκ ἔχουσι» (βλ. Ἰω. β' 3). Οἱ μορφὲς πλαισιώνονται ἀπὸ κτίσματα.

Στὸ δεξιὸ μέρος τῆς παράστασης εἰκονίζεται τὸ θαῦμα

89. Βλ. (εἰκ. 37α), Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*, εἰκ. 241).

90. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, ὁ.π., τ. Β' (Ἰβήρων κώδ. 5, φ. 363β), εἰκ. 38.6.52.

τῆς μεταβολῆς τοῦ ὕδατος σὲ οἶνο. Ἀριστερὰ εἰκονίζει τὸν Χριστὸ νὰ εὐλογεῖ ὄλο ἀποφασιστικότητα τίς ὑδρίες, καθὼς ἕνας ὑπηρέτης μὲ τὸ ἀγγεῖο στὸν ὄμο τις γεμίζει μὲ νερό, ἐνῶ ἕνας ἄλλος ὑπηρέτης δοκιμάζει τὸν «νέον οἶνον» (εἰκ. 37β).

Πρέπει νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ παράσταση αὐτὴ ἴσως νὰ ἔδωσε πολλὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα στοὺς ζωγράφους μετὰ τὸν 13ο αἰώνα ἢ ἴσως τονίζει πὼς ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ θαύματος τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ ἦταν ἤδη διαμορφωμένος σὲ αὐτὴ τὴ μορφή πολὺ πρὸ τοῦ 13ου αἰ.⁹¹, ἀλλοιῶς δὲν ἐξηγεῖται ἡ σιγουριὰ καὶ ἡ βεβαιότητα μὲ τὴν ὁποία ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος ἱστορεῖ καὶ διακοσμεῖ τὸ χειρόγραφο μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο. Στὸν 13ο αἰ. ἀνήκει ἐπίσης καὶ ἡ παράσταση ποὺ βρίσκουμε στὸ συριακὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς Mar Mattai καὶ φυλάσσεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῶν Παρισίων, μὲ τὸν ἀριθμὸ 559. Ἐδῶ ἡ παράσταση ἱστορεῖται σὲ δύο χωριστὰ ἐπεισόδια. Στὸ πάνω μέρος εἰκονίζεται τὸ γαμήλιο συμπόσιο μὲ τὸν Χριστό, τὴν Παναγία, τοὺς νεονύμφους καὶ ἕναν ὑπηρέτη, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος εἰκονίζεται τὸ θαῦμα τῆς μεταβολῆς⁹² (εἰκ. 38). Τέλος στὸν κώδικα A76, φ. 69β, τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὀρους, ἀπαντᾶται ἡ δευτέρη σκηνὴ τοῦ γάμου, δηλαδὴ τὸ θαῦμα τοῦ οἴνου⁹³ (εἰκ. 39). Ἀριστερὰ ὁ Χριστὸς μὲ σταυροφόρο φωτοστέφανο, ποδῆρη χιτῶνα καὶ ἱμάτιο εἰκονίζεται ὄρθιος μὲ στροφὴ τοῦ σώματός του

91. Ὁ καθηγητὴς Κ. Καλοκύρης μᾶς δίνει τὴν πληροφορία ὅτι σὲ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, χρονολογημένες τὸν 11ο-12ο αἰώνα, ἔχουμε τὸ θέμα σὲ δύο διαδοχικὲς σκηνές, ὅπως σὲ αὐτὴ τῆς Ἰβήρων (βλ. *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν*, ὅ.π., σ. 157).

92. Βλ. Κ. Καλοκύρη, ὅ.π., εἰκ. 223α.

93. *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὀρους*, τ. Γ', σ. 54, εἰκ. 43.

κατὰ τρία τέταρτα σὲ χειρονομία εὐλογίας. Πίσω του βρίσκεται ἕνας μαθητής, ἐνῶ στὸ μέσο τῆς ἀπεικόνισης βρίσκονται ἑπτὰ ὑδρίες καὶ ὄχι ἕξι. Πίσω ἀπὸ τὶς ὑδρίες δύο ὑπηρέτες, ὁ ἕνας γεμίζει τὶς ὑδρίες καὶ ὁ ἄλλος προτείνει τὸ χέρι του μὲ ἕνα ποτήρι στὸν Χριστό, ἐνῶ μιὰ ἄλλη νεανικὴ ἀνδρική μορφή παρακολουθεῖ τὰ γινόμενα. Ἡ Παναγία ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴ σκηνή.

5. Ἡ εἰκονογράφηση τῆς παραβολῆς τῶν βασιλικῶν γάμων καὶ τῆς παραβολῆς τῶν δέκα παρθένων.

Στὸν κώδ. 5 τῆς μονῆς Ἰβήρων, ποὺ ἀναφερθήκαμε πιὸ πάνω, στὸ φ. 94β, ἱστορεῖται ἡ παραβολὴ τῶν βασιλικῶν γάμων⁹⁴. Ὁ ζωγράφος ἀντλεῖ τὸ θέμα του ἀπὸ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ματθ. 22, 1-14) καὶ παριστᾶ ἕνα ὀρθογώνιο τραπέζι γιορτινὰ στολισμένο, ὅπου κάθονται πέντε ἄνδρες, οἱ ὁποῖοι εἶναι οἱ «κεκλημένοι τοῦ γάμου». Πίσω τους καὶ πάνω εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς (βασιλεὺς κατὰ τὴν παραβολή) νὰ βγαίνει ὀρμητικὰ τείνοντας ἐπιτιμητικὰ τὸ χέρι του πρὸς ἕναν ἄνδρα, ὁ ὁποῖος προφανῶς δὲν ἔχει ἔνδυμα γάμου καὶ εἰκονίζεται δεύτερος ἀπὸ δεξιά. Ἕνας ἄγγελος προπορεύεται τοῦ Ἰησοῦ, ἐνῶ ἕνας ἄλλος τραβάει τὸν «μὴ ἐκλεκτὸ» ἀπὸ τὴν κόμη προκειμένου νὰ τὸν βγάλει «ἔξω τοῦ νυμφῶνος» (εἰκ. 40). Δεξιά ὁ ἴδιος ἄγγελος ἔχει στὸ ἔδαφος τὸν δέσμιο πλέον ἄνδρα καὶ τὸν ὀδηγεῖ στὸ «πῦρ τὸ ἐξώτερον».

Τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ θέμα ἐμφανίζεται ὄχι συχνὰ στὶς τοιχογραφίες καὶ εἶναι ἐξίσου χαρακτηριστικὴ καὶ ἐνδιαφέρουσα ἡ παράσταση ποὺ συναντᾶμε στὴν Pecava⁹⁵ τῆς

94. *Θησαυροὶ Ἁγίου Ὁρους*, τ. Β', εἰκ. 14.

95. Κ. Καλοκύρη, ὁ.π., σ. 101.

Σερβίας. Οί συνδαιτυμόνες άρχοντοστολισμένοι κάθονται γύρω άπό την τράπεζα. Άριστερά πάνω σέ θρονι κάθεται ό Βασιλεύς διακονούμενος άπό δύο άγγέλους και άπευθύνεται σέ έναν συνδαιτυμόνα που δέν έχει ένδυμα γάμου: «έταίρε, πώς εισήλθες ώδε μή έχων ένδυμα γάμου» και συγχρόνως άπευθύνεται πρός την άγγελική μορφή που ιστορείται άπέναντί του λέγοντας: «δήσαντες αύτου πόδας και χειρας, άρατε αύτον και έκβάλετε είς τό πύρ τό έξώτερον»⁹⁶. Στα δεξιά τής παράστασης εικονίζεται τό «πύρ τό έξώτερον», στό όποιο ό άγγελος οδηγεί βιαίως τον μήν έχοντα ένδυμα γάμου άνδρα.

Η παράσταση πλαισιώνεται άπό κτήρια στα όποια κρέμεται διακοσμητικό ύφασμα-παραπέτασμα. Τό εικονογραφικό αυτό θέμα άνήκει στον 15ο αιώνα (1418) (εικ. 41).

Έναν αιώνα άργότερα, στή μονή των Φιλανθρωπηνών⁹⁷, στον χώρο του δυτικού νάρθηκα του καθολικού τής μονής, ιστορείται ή παραβολή των βασιλικών γάμων σέ μιá ώραιότατη σύνθεση. Τήν όλη σκηνή καταλαμβάνει ή μεγάλη τράπεζα με τά πλούσια έδέσματα, γύρω δέ άπό την τράπεζα οί κεκλημένοι στους γάμους: ό Χριστός καθήμενος σέ θρόνο εύλογεί την τράπεζα, ένω μιá χορεία άγγέλων, βρίσκονται έν παρατάξει πίσω άπό τον Χριστό και τους συνδαιτυμόνες. Στα δεξιά τής παραστάσεως εικονίζεται πάλι ό Χριστός, ό όποιος δίνει έντολή στους άγγέλους νά έκβάλουν έκτός του νυμφώνος δύο συνδαιτυμόνες, τους όποιους ήδη οί άγγελοι έδεσαν και τους οδηγούν έκτός του γαμηλίου συμποσίου. Ένας συνδαιτυμόνας κάτω

96. *Ματθ.* 22, 13.

97. *Μοναστήρια Νήσου Ίωαννίνων. Ζωγραφική, έποπτεία Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας, Ίωάννινα 1993, εικ. 211, σ. 135.*

δεξιὰ εἶναι ξαπλωμένος σὲ ἀνάκλιντρο καὶ ἀπολαμβάνει τῆς βασιλικῆς ξενίας (εἰκ. 42).

Μία παράσταση ποὺ συνδέεται μὲ τὸ θέμα τοῦ γάμου ἐννοιολογικὰ εἶναι αὐτὴ τῆς παραβολῆς τῶν δέκα παρθένων. Τὸ θέμα ἔχει νὰ κάνει, σύμφωνα μὲ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση (Ματθ. κε' 1-13), μὲ τὴν προϋπάντηση τοῦ νυμφίου· ὅμως καὶ ἐδῶ, σὲ ἐλάχιστες βέβαια παραστάσεις, ἱστορεῖται ἓνα γαμήλιο συμπόσιο γιὰ τὶς πέντε φρόνιμες παρθένες, οἱ ὁποῖες ἦσαν ἔτοιμες, ὅταν ἐμφανίσθηκε ὁ νυμφίος, καὶ «εἰσῆλθον μετ' αὐτοῦ εἰς τοὺς γάμους» (Ματθ. κε' 10). Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ παράσταση ποὺ ἀπαντᾶται στὴ Γκρατσάνιτσα, ὅπου ὁ Χριστὸς βρίσκεται σὲ μεγαλόπρεπο κτήριο, περιβάλλεται ἀπὸ ὠοειδῆ δόξα καὶ συνοδεύεται ἀπὸ πλῆθος ἀγγέλων. Δίπλα του στέκουν μὲ ἀναμμένες λαμπάδες οἱ πέντε φρόνιμες παρθένες, ἐνῶ οἱ ἄλλες βρίσκονται ἐκτὸς τοῦ γάμου (εἰκ. 43).

Ὁ ζωγράφος τῆς μονῆς Φιλανθρωπηῶν⁹⁸, ἱστορώντας τὰ θαύματα καὶ τὶς παραβολὲς τοῦ Κυρίου στὸν νάρθηκα τῆς μονῆς, δὲν παραλείπει νὰ παραστήσει καὶ τὴν παραβολὴ αὐτῆ. Εἰκονίζει λοιπὸν μία τράπεζα στὴν ὁποία παρακάθονται μὲ Αὐτὸν οἱ πέντε παρθένες ἔχοντας στέμματα στὶς κεφαλές τους. Ὁ Χριστὸς στὰ ἀριστερὰ τῆς τράπεζας καθήμενος σὲ θρονὶ εἶναι στραμμένος πρὸς τὴν κλειστὴ θύρα τὴν ὁποία χτυποῦν οἱ ἄλλες πέντε παρθένες. Τὸ ὅλο θέμα περικλείεται ἀπὸ κτήρια ψηλά, ὁ δὲ χώρος γύρω ἀπὸ τὸ γαμήλιο συμπόσιο εἶναι γεμάτος μὲ ἄνθη καὶ δέντρα, ποὺ θυμίζουν μιὰ παραδείσια κατάσταση. Ἀντίθετα τὴν ἴδια ἐποχὴ (16ος αἰ.) στὴν Πάτμο, στὴ μονὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ἡ ἱστὴρηση τοῦ θέματος τῶν δέκα παρθένων δὲν

98. Ὁ.π., σ. 129, εἰκ. 202.

περιλαμβάνει γαμήλιο συμπόσιο⁹⁹ (είκ. 44α και 44β).

Γαμήλιο συμπόσιο δὲν περιλαμβάνει καὶ ἡ τοιχογραφία στὸ Μπάτσκοβο τῆς Βουλγαρίας (1840). Ὅμως ἐδῶ ὁ νυμφίος-Χριστὸς βρίσκεται σὲ ψηλὸ παλάτιο μέσα σὲ δόξα, ἡ ὁποία ἐξακοντίζει τὶς ἀκτίνες τῆς. Πίσω του βρίσκονται οἱ πέντε φρόνιμες παρθένες, οἱ ὁποῖες κρατοῦν τὶς ἀναμμένες λαμπάδες τους καὶ μετέχουν στὴ βασιλεία τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ οἱ ἄλλες πέντε παρθένες μὲ τὶς σβησμένες λαμπάδες μάταια χτυποῦν τὴ θύρα τοῦ βασιλέως-νυμφίου¹⁰⁰ (είκ. 44).

6. Γάμοι βασιλέων καὶ ἀρχόντων

Ἐνα θέμα ποὺ ἀπαντᾶται ὄχι συχνὰ στὴν τέχνη εἶναι ἡ εἰκονιστικὴ ἀπόδοση γάμων βασιλέων καὶ ἀρχόντων. Ἐλάχιστα τὰ δείγματα, ὅμως παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Τὴν πρώτη παράσταση, τὴν ὁποία προαναφέραμε ἤδη, τὴ συναντᾶμε σὲ ἀργυρὸ πινάκιο ἀπὸ τὸ ἀρχαιολογικὸ μουσεῖο τῆς Λευκωσίας-Κύπρου, ὅπου εἰκονίζεται ὁ γάμος τοῦ βασιλέως Δαυΐδ. Οἱ δύο σύζυγοι «ἀρμόζονται» ἀπὸ μία κεντρικὴ μορφή ποὺ εἶναι ἐνδεδυμένη μὲ ἱερατικῆς ἀντιλήψεως ἐνδύματα. Οἱ νεόνυμφοι φέρουν κλάδους στὴν κεφαλὴ καὶ φωτοστέφανο, ὅπως φωτοστέφανο φέρει καὶ ἡ κεντρικὴ μορφή.

Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ δύο μουσικοὶ συμπληρώνουν τὴν γαμήλια παράσταση, ἐνῶ πίσω τὰ κτίσματα ὀρίζουν τὸν χώρο τῶν ἀνακτόρων ἢ τοῦ ναοῦ (είκ. 15).

Ἐνα δεύτερο θέμα εἶναι αὐτὸ ποὺ βρίσκουμε στὸ μου-

99. Πάτμος, κείμ. Α. Κομίνης, ἐκδ. «Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν», Ἀθήνα 1988, σ. 77, εἰκ. 8.

100. *The Stavropegiac monastery of the Assumption at Bachkovo*, ἄ.χ., σ. 56 (ὀδηγός).

σειο τοῦ Βερολίνου¹⁰¹, πρόκειται γιὰ ἓνα νόμισμα τοῦ 5ου αἰ., φιλοτεχνημένο σὲ Κωνσταντινουπολίτικα ἐργαστήρια, τὸ ὁποῖο ἀπὸ τὴν μιὰ ὄψη εἰκονίζει τὸν αὐτοκράτορα Θεοδόσιο τὸν Β', ἐνῶ στὴ δεύτερη ὄψη τοῦ νομίσματος ἀπεικονίζονται ὁ Βαλεντινιανὸς ὁ Γ' καὶ ἡ Εὐδοξία. Ὁ Θεοδόσιος εἰκονίζεται στὸ κέντρο νὰ ἀρμόζει τὸ ζευγάρι τῶν νεονύμφων (εἰκ. 46).

Μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα παράσταση εἶναι αὐτὴ τῶν γάμων τῆς θυγατρὸς τοῦ Σαμουὴλ (βασιλέως τῶν Βουλγάρων), ποὺ ἀπαντᾶται στὸ ἑλληνικὸ χειρόγραφο τῆς Μαδρίτης, στὸ ὁποῖο περιέχεται τὸ *Χρονικὸν* τοῦ Ἰωάννη Σκυλίτζη¹⁰² (11ος αἰ.). Ἡ εἰκόνα παριστᾶ τὸ ζεῦγος τῶν νεονύμφων νὰ στέκουν εὐλαβικὰ μπροστὰ στὸν ἐπίσκοπο, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖ τὰ στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν. Πίσω ἀπὸ τὸν ἐπίσκοπο στέκεται ἓνας ἄλλος κληρικὸς, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὸ ζεῦγος παριστάνονται ὁ ἡγεμόνας Σαμουὴλ καὶ πέντε ἀκόμη πρόσωπα (εἰκ. 47).

Στὸ ἴδιο χειρόγραφο ἱστορεῖται καὶ ὁ γάμος τοῦ αὐτοκράτορα Κωνσταντίνου Θ' τοῦ Μονομάχου μὲ τὴν Ζωὴ τὴν Πορφυρογέννητη. Οἱ νεόνυμφοι περιστοιχισμένοι ἀπὸ τοὺς οἰκείους τους βρίσκονται στὸ κέντρο τοῦ ναοῦ, ἐνῶ ὁ πατριάρχης τοποθετεῖ τὸ στέμμα στὴν κεφαλὴ τοῦ αὐτοκράτορα· πίσω δὲ ἀπὸ τὸν πατριάρχη εἰκονίζεται μιὰ ὁμάδα κληρικῶν ποὺ συμμετέχουν στὸ μυστήριον¹⁰³ (εἰκ. 48).

7. Τὰ στέφανα ἢ διαδήματα τῶν νεονύμφων

Ὅσον ἀφορᾶ στὰ διαδήματα ποὺ οἱ νεόνυμφοι φέρουν στὴν κεφαλῇ, παρατηροῦμε πῶς στίς παραστάσεις ποὺ ἐξετάσαμε

101. *DACL*, τ. 10 (1932), εἰκ. 7661.

102. Α. ЪОЖКОВ, МИНИАТЮРИ ОТ МАДРИСКИЯ РЪКОРИС НА ЙОАН СКИЛИЦА, СОФИЯ 1972, σ. 185.

103. Βλ. Α. Grabar, M. Manoussacas, *L'Illustration du manu-*

τις περισσότερες φορές τὸ διάδημα ἔχει μορφή βασιλικῶν στέμματος. Στις πρώιμες παραστάσεις μέχρι καὶ τὸν 6ο αἰώνα, τὰ στέφανα ἔχουν τὴ μορφή ἑνὸς κυκλικῶν ἐλάσματος, ἀπλοῦ ἢ καὶ κοσμημένου με ἄνθη καὶ φύλλα (βλ. εἰκ. 49).

Ὁ ἅγιος Συμεὼν Θεσσαλονίκης ἀναφερόμενος στὰ στέφανα γράφει: «ὁ ἱερεὺς τοὺς στεφάνους ἐκ τοῦ θυσιαστηρίου λαβὼν καὶ εὐλογήσας, τὸν μὲν εἰς τὴν κεφαλὴν τῆς γυναικὸς τίθησιν ..., οὗς ὁ τῆς σωφροσύνης καὶ ὁμοιοῦς ἀνάδοχος ὀπισθεν ἐστὼς δέχεται, ἀντὶ πατρὸς αὐτοῖς γινόμενος καὶ διδάσκαλος τῆς ὁμοφροσύνης καὶ ἀγαθῆς συζυγίας»¹⁰⁴. Ὁ δὲ Θεοφάνης στὴν Χρονογραφία του περιγράφοντας τοὺς γάμους τοῦ Ἡρακλείου καὶ τῆς Εὐδοκίας (610 μ.Χ.) λέει: «ἔλαβον ἀμφοτέρω παρὰ Σεργίου τοῦ πατριάρχου τοὺς στεφάνους τοῦ γάμου»¹⁰⁵.

Ἐπίσης ὁ ἱστορικὸς Εὐάγριος, περιγράφοντας τοὺς γάμους τοῦ Μαυρικίου καὶ τῆς Κωνσταντίνης τῆς Αὐγούστας (582 μ.Χ.), λέγει πὼς οἱ νεόνυμφοι ἦταν μεγαλοπρεπῶς στεφανωμένοι με χρυσὰ στέφανα, κοσμημένα με πολύτιμους λίθους¹⁰⁶. Ὅμως πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Θεοφάνη καὶ τὸν Εὐάγριο, ὁ ἅγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος, ἀναφερόμενος στὴ στέψη προσπαθεῖ νὰ σταθεῖ ὄχι στὰ στέφανα καθ' ἑαυτά, ἀλλὰ στὸ νόημα ποὺ ἔχουν γιὰ τὴν Ἐκκλησία: «στέφανοι ταῖς κεφαλαῖς ἐπιτίθενται, σύμβολον τῆς νίκης, ὅτι οὐ κατηγωνίσθησαν ὑπὸ τῆς ἡδονῆς»¹⁰⁷. Τὰ στέφανα ἔχουν βέ-

script de Skylitzes de la bibliotheque nationale de Madrid, Βενετία 1979.

104. *Διάλογος*, κεφ. PG 155, 509CD.

105. PG 108, 280.

106. Εὐαγρίου, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, βιβλ. ε', PG 86, 284-5.

107. *Εἰς Ἀ Τιμόθεον Ὁμιλ.* 9, PG 62, 546.

βαια πολὺ βαθειᾶς ρίζες στὴν ἀρχαιότητα. Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλλη-
νες φοροῦσαν στέφανα καὶ κρατοῦσαν στὰ χέρια τους κλα-
διὰ ἀνθισμένα¹⁰⁸, κάτι ποὺ παρατηρήσαμε στὴν παράσταση
τοῦ γάμου τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Ἀσενὲθ (εἰκ. 3). Ὁ ἅγιος Χρυ-
σόστομος ἐκχριστιανίζοντας τὴν παρουσία τῶν στεφάνων
χαρακτηρίζει τὰ στέφανα «βραβεῖον, ὡσπερ τῆς ἐκκλησίας
βραβευούσης τοὺς νυμφίους, ὅτι καταπτύσαντες τὴν κλε-
ψιγαμίαν ἠυδόκησαν εἶς μιᾶ συναφθῆναι κατὰ τὸ θέλημα
τοῦ Θεοῦ». Συνδέεται ἔτσι ἡ στέψη καὶ μὲ τὸ στεφάνι τῆς
τιμῆς καὶ τῆς δόξας τῶν μαρτύρων τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ δρό-
μος τῆς βασιλείας εἶναι μαρτύριο καὶ μαρτυρία γιὰ τὸν Χρι-
στό¹⁰⁹. Στὴ Ρωσικὴ Ἐκκλησία τὰ στέφανα φέρουν τὸ ἐκτύ-
πωμα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας, τοῦ Χριστοῦ σὲ ἐκεῖνο
τοῦ γαμπροῦ καὶ τῆ μορφῆ τῆς Παναγίας στὸ ἀντίστοιχο
τῆς νύμφης. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι τὰ στέφανα ἐπικράτησαν
πολὺ νωρὶς στὴν Ἐκκλησία, σχεδὸν ἀπὸ τὸν 3ο-4ο αἰώνα.
Ἀκόμη ἡ ἀκολουθία τοῦ γάμου ἔφθασε νὰ ἀποκαλεῖται

108. Βλ. Κ. Καλλινίκου, ὅ.π.π., σ. 513.

109. Α. Σμέμαν, *Γὰ νὰ ζήσει ὁ κόσμος*, ἐκδ. Δόμος, Ἀθήνα
21987, σ. 132. Γιὰ τὴν στέψη ἀρκετὰ στοιχεῖα παραδίδονται ἀπὸ
τοὺς καθηγητὲς Π. Τρεμπέλα καὶ Ἰ. Φουντούλη, βλ. *Μικρὸν Εὐχο-
λόγιον*, σ. 24-55, 55-57, καὶ *Ἀπαντήσεις εἰς λειτουργικὰς ἀπο-
ρίας*, τ. Α' σ. 60-62, τ. Β', σ. 170-173, τ. Γ' σ. 18-19 ἀντίστοιχα.
Πρβ. Τ. Ζαννῆ, «Τὸ μυστήριον τοῦτο μέγα ἐστὶ ...», στὸ συλ-
λογικὸ ἔργο *Ἔρωσ καὶ Γάμος*, Ἀθήνα 1972, σ. 9-40, Θ. Ζήση,
«Μεγαλύνθητι νυμφίε ...». *Ἡ ἱερολογία τοῦ θρησκευτικοῦ γά-
μου*, ἐκδ. Ἀποστολικῆς διακονίας, Ἀθήνα 1992, σ. 164. Σ. Νίκα,
Γάμος, ἐκδ. Μήνυμα, Ἀθήνα ἄ.χ., Κ. Καλλινίκου, ὅ.π.π., σ. 651.
Ἀκόμη βλέπε καὶ τὶς εἰσηγήσεις στὸ «Ἱερατικὸ συνέδριον Ἰ. Μη-
τροπόλεως Δράμας» 1997, μὲ θέμα «Ὁ Γάμος» τῶν Ἰω. Φουν-
τούλη καὶ Παναγιώτη Σκαλτσῆ, «Τὰ τελετουργικὰ τοῦ γάμου»
καὶ «Τὰ σύμβολα τοῦ γάμου» ἀντίστοιχα, δημοσιευμένες στὸν
τόμο τῶν πρακτικῶν (Δράμα 1997).

«στέψις», «στεφάνωμα», ἐξ οὗ καὶ ἡ «ἀκολουθία τοῦ στεφάνωματος»¹¹⁰ (εἰκ. 50).

8. Παρατηρήσεις λειτουργικῆς εὐταξίας.

Ἀπὸ τὴν ὅλην ἔρευνα τοῦ θέματος τοῦ γάμου στὴν χριστιανικὴ τέχνη ἐπισημαίνουμε τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζουν γιὰ τὸν μελετητὴ τὰ εἰκαστικὰ ὑπομνήματα τοῦ γάμου, τόσο στὰ εἶδη τῆς μεταλλοτεχνίας ὅσο καὶ στὰ ψηφιδωτὰ καὶ τὶς τοιχογραφίες, καθὼς καὶ στίς μικρογραφίες τῶν χειρογράφων.

Στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ὁ γάμος εἶναι πράξη θείας ἀρχῆς καὶ θεμελιώνεται στὸν δημιουργικὸ λόγο τοῦ Θεοῦ, ἐντάσσεται δὲ στὸ σχέδιό Του γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ κόσμου. Ὁ Θεὸς εἶναι ὁ νυμφοστόλος καὶ νυμφαγωγὸς καί, ὅπου ἡ Παλαιὰ Διαθήκη ἀναφέρεται στὸν γάμο, αὐτὲς οἱ ἀναφορὲς ἀποτελοῦν τὸ πρότυπο τῆς ἀγάπης. Στὴν Καινὴ Διαθήκη ἡ ἔννοια τοῦ γάμου ἀλλάζει θεμελιακά. Εὐλογώντας ὁ Χριστὸς τὸν γάμο στὴν Κανᾶ, τὸν συνδέει μὲ τὴν θεία Εὐχαριστία· ὁ γάμος γίνεται «μυστήριον μέγα», ὅταν ἀναγεται «εἰς Χριστὸν καὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν» (Ἐφεσ. ε' 32). Τὸ δὲ γαμήλιο συμπόσιο παραλληλίζεται μὲ τὸ «δεῖπνο τῆς βασιλείας τοῦ Θεοῦ».

Ἀναμφίβολα τὸ τυπικὸ τέλος τοῦ γάμου ἐπηρεάστηκε ἐμφανῶς ἀπὸ τὴν τάξη τοῦ παλατίου καὶ κυρίως ἀπὸ τὴ στέψη τῶν βασιλέων. Ἄλλωστε καὶ στοὺς κώδικες 662, 851, 1910 τῶν Ἀθηνῶν εἶναι ἄξια παρατηρήσεως ἡ ἐπιγραφή «Τάξις γινομένη ἐπὶ μνήστροις βασιλέως καὶ λοιπῶν ἀνθρώπων»¹¹¹. Ὁ ψαλμὸς «Κύριε, ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφραν-

110. J. Goar, *Εὐχολόγιον*, ὁ.π., σ. 314.

111. Π. Τρεμπέλα, *Μικρὸν Εὐχολόγιον*, τ. Α', ὁ.π., σ. 28.

θήσεται ὁ βασιλεύς» (Ψαλμ. κ' 1), ἢ ἡ παράδοση τῶν Ἀρμενίων, ὅπου ὁ γαμβρὸς ἐπὶ ὀκτῶ ἡμέρες μετὰ τὸν γάμο προσφωνεῖται «τακχαβόρ», δηλαδή βασιλεύς, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὰ στέφανα τῶν νυμφευομένων, τὰ ὁποῖα ἀντέγραφαν τὰ βασιλικά στέμματα, δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ παλατίου. Τὸ ὀκταήμερο τῆς τιμητικῆς προσφωνήσεως τοῦ γαμβροῦ ὡς βασιλέως πρέπει νὰ συνδεθεῖ μὲ τὰ «παστολύσια» ἢ τὴν «ἄρσιν τῶν στεφάνων» ποῦ κατ' ἀρχὰς ἐγίνοντο τὴν ὀγδόη ἡμέρα¹¹². Ἐὰς μὴν λησμονοῦμε ὅτι ὁ γάμος εἶναι μιὰ γιορτὴ, ἓνα χαρμόσυνο γεγονός γιὰ ὅλη τὴν χριστιανικὴ κοινότητα, καὶ ὡς γιορτὴ ἔχει καὶ τὴν ἀπόδοσή της τὴν ὀγδόη ἡμέρα. Ἄλλωστε ὁ ὀκταήμερος αὐτὸς ἐορτασμὸς ἀπαντᾷ καὶ στὸ μυστήριο τοῦ βαπτίσματος (ἀπόλουσις), στὴ μοναχικὴ κουρὰ (ἀποκουκουλισμός), ἀκόμα καὶ στὴ νεκρώσιμη ἀκολουθία (ἕνατα)¹¹³.

Στὶς εἰκόνες 2 καὶ 3 ἱστορεῖται ὁ ἀρραβῶνας τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Ἄσενεθ καὶ τοῦ Σαμφὼν μὲ τὴ Φιλισταία. Ὁ χῶρος ποῦ γίνεται ἡ τελετὴ εἶναι ὄχι ὁ ναὸς ἀλλὰ ἡ οἰκία τῶν μελλονύμφων.

Κατὰ τοὺς κώδικες 973 Ἀθηνῶν καὶ A88 M. Λαύρας γιὰ τὸν ἀρραβῶνα προετιμᾶτο ἡ οἰκία ἢ ὁ νάρθηκας τῶν ἐκκλησιῶν¹¹⁴.

Στὴ συνάντηση τοῦ Ἰωσήφ μὲ τὴν Ἄσενεθ βλέπουμε πὼς οἱ δύο μελλονύμφοι κρατοῦν κλάδους ἀνθέων στὰ χέρια καὶ ὄχι λαμπάδες, ὅπως προβλέπει ὁ κώδικας 64 Ἀθηνῶν «καὶ λαβὼν κηρούς ἀπτομένους δίδωσι τῷ ἀνδρὶ καὶ τῇ

112. Ὁ.π., σ. 32-33.

113. Ἰω. Φουντούλη, «Ἱερολογία τοῦ Γάμου, Ἱστορικο-τελετουργικὴ θεώρηση», στὸν τόμο *Τὸ Ἱερὸ μυστήριο τοῦ Γάμου*, Δράμα 1997, σ. 238.

114. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 25.

γυναικί, καὶ τὸν μὲν ἄνδρα ἴστησιν ἐκ δεξιῶν, τὴν δὲ γυναίκα ἐξ ἀριστερῶν»¹¹⁵. Ἐδῶ καὶ στίς δύο παραστάσεις μας πρέπει νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ γυναίκα βρίσκεται στὰ δεξιὰ τοῦ ἀνδρα, διότι στὴν ἰουδαϊκὴ παράδοση ἡ νύμφη στέκεται στὰ δεξιὰ τοῦ ἀνδρὸς ἀκολουθώντας τὸ ψαλμικὸ «παρέστη ἡ βασίλισσα ἐκ δεξιῶν σου» (Ψαλμ. μδ' 9), κάτι ποὺ ἀπαντᾷ σὲ ὅλες τὶς πρώϊμες παραστάσεις (βλ. εἰκό-νες 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 17 ἀλλὰ καὶ στὴν 24β). Ἐπίσης ἡ Εὐα πλάθεται ἀπὸ τὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ Ἀδάμ. Πάντως σὲ αὐτὸ τὸ θέμα οἱ περισσότεροι κώδικες συμφωνοῦν ὅτι «πρὸ τῶν ἀγίων θυρίδων τοῦ βήματος τοῦ μὲν ἀνδρὸς ἱσταμένου ἐκ δεξιῶν, τῆς δὲ γυναικὸς ἐξ ἀριστερῶν καὶ τοῦ ἱερέως ἐστῶτος ἐντὸς τοῦ ἱερατείου»¹¹⁶. Αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ καὶ σὲ ὅλες τὶς ὑπόλοιπες παραστάσεις μας, ὅπως καὶ στὸ γαμήλιο γεῦμα, ἡ νύμφη πάντοτε ἱστορεῖται στὰ ἀριστερὰ τοῦ γαμβροῦ.

Στίς παραστάσεις μας ἐπίσης ἱστορεῖται καὶ ἡ παρουσία ἄλλων ἀνθρώπων, κάποιοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους προφανῶς εἶναι οἱ παρὰ νυμφιοί. Στὸν κώδικα 1036 Ἀθηνῶν σημειώνεται: «εἰσέρχονται οἱ νυμφιοί καὶ οἱ παρὰ νυμφιοί βασιτάζοντας τὰς ἀπαρχὰς αὐτῶν καὶ ἐπιδιδόασιν τῷ ἱερεῖ καὶ ἄρχεται ὁ ἱερεὺς ...». Ἐπίσης ὁ κώδιξ 973 Ἀθηνῶν ἀναφέρει «καὶ λαμβάνει ὁ ἱερεὺς τὴν χεῖρα τοῦ νεωτέρου τὴν δεξιὰν καὶ τὴν χεῖρα τῆς κόρης ἐκ τῶν παρὰ νυμφίων, καθ' ὅτι οἱ γονεῖς τῶν νεονύμφων παραδιδόασιν τὰς δεξιὰς χεῖρας τῶν ἀρμοζομένων τοῖς παρὰ νυμφιοῖς, οἱ δὲ παρὰ νυμφιοί τῷ ἄρχιερεῖ»¹¹⁷. Βασικὸ στοιχεῖο αὐτῶν τῶν πληροφοριῶν εἶναι

115. Ὁ.π.

116. Ὁ.π.

117. Ὁ.π., σ. 48

ὁ ἀριθμὸς τῶν παρανύμφων. Δὲν γίνεται γνωστὸς ὁ ἀριθμὸς τους ἀλλὰ πάντως εἶναι περισσότεροι τοῦ ἑνός. Αὐτὸ συνάγεται καὶ ἀπὸ τὸν κώδικα 663 Ἀθηνῶν ποῦ μνημονεύει ὅτι «ἀλλάσσονται οἱ δακτύλιοι παρὰ τῶν ἀναδόχων»¹¹⁸, στὸν δὲ κώδικα 724 Ἀθηνῶν χρησιμοποιεῖται ἡ ὀρολογία «σύντεχνος»¹¹⁹.

Ἐνα στοιχεῖο ποῦ ἔχει ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ φράση τοῦ κώδικα 1036 Ἀθηνῶν: «εἰσέρχονται οἱ νυμφῖοι βαστάζοντες τὰς ἀπαρχὰς αὐτῶν». Πρέπει νὰ ποῦμε πὼς ἦταν ἀρχαία παράδοση καὶ στὸν ρωμαϊκὸ κόσμο ἢ προσφορά στὸν βωμὸ κάποιων δώρων, κυρίως σιταρόπιττας¹²⁰. Ὅμως στὸν χριστιανικὸ γάμο ἢ προσφορά τῶν ἀπαρχῶν παίρνει ἄλλη μορφή καὶ ἄλλη νοηματοδότηση. Κατὰ τὸν κώδικα 780 τῆς μονῆς Παντελεήμονος (Ἄθως), «ὁ ἱερεὺς ἐγχειρίζει εἰς τοὺς μνηστευομένους μετὰ τῶν δακτυλίων καὶ ἄρτους δύο, οὓς ἀλλάσσουν μετὰ τῶν δακτυλίων». Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ συμβολίζει τὴν μεταξὺ τῶν συζύγων κοινωνία τῶν ὑλικῶν ἀγαθῶν¹²¹. Ἡ ἴδια πράξις μνημονεύεται καὶ ἀπὸ τὸν κώδ. 851 Ἀθηνῶν.

Πιθανότατα λοιπὸν αὐτοὺς τοὺς δύο ἄρτους –πρόσφορα– φέρουν οἱ μελλόνυμφοι καὶ παραδίδουν στὸν ἱερέα πρὶν ἀπὸ τὴν ἑναρξὴ τοῦ μυστηρίου. Ἄς μὴν λησμονεῖται ὅτι ὁ γάμος ἦταν συνδεδεμένος μὲ τὴ θεία Λειτουργία. Ἔτσι λοιπὸν καὶ στὴν πράξις ἀποκτᾶ ἓνα νέο εὐχαριστιακὸ προσανατολισμὸ καὶ θὰ λέγαμε πὼς ἢ ἀποδοχὴ τῶν προσφορῶν ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ ἱερέα κατὰ τὸν ἀρραβώνα καὶ

118. Ὁ.π., σ. 42.

119. Ὁ.π., σ. 44. (Βλ. καὶ στὴν Κυπριακὴ παράδοση ποῦ θέλει παρουσία πολλῶν ἀναδόχων).

120. Π. Σκαλτσῆ, *Γάμος καὶ θεία λειτουργία*, ὁ.π., σ. 197.

121. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 26.

ἡ ἀντιπροσφορά της κατὰ τὴν ὥρα τοῦ γάμου μᾶς φέρνει στὸν νοῦ τὸ «τὰ σὰ ἐκ τῶν σῶν σοὶ προσφέροντες κατὰ πάντα καὶ διὰ πάντα» τῆς θείας Λειτουργίας.

Στὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τῆς μελέτης μας βλέπουμε ὅτι ὄντως στὶς εἰκόνες 22, 24β, 25, 29, 40 στὴν εὐχαριστιακὴ γαμήλια τράπεζα ὑπάρχουν καὶ δύο ἄρτοι, ἐνῶ στὶς εἰκόνες 34, 35, 36β, 41, 42, 44α ὑπάρχουν περισσότεροι τῶν δύο. Στὶς εἰκόνες 30, 36 καὶ 37β παρατηροῦμε ὅτι μέσα σὲ δισκάρια, ποὺ θυμίζουν λειτουργικὰ σκευῆ, ὅπως ἀπαντῶνται στὸν Ἅγιο Νικήτα καὶ στὴ Στουντένιτσα τῆς Σερβίας, στὴν παράσταση τῆς μετάδοσης, ὑπάρχουν μικρὰ τεμάχια ἄρτου, πράγμα ποὺ φέρνει στὴ σκέψη μας τὴ μαρτυρία τοῦ κώδικα 105 Μ. Λαύρας ὅπου ἀναφέρεται: «ἐπὶ τῆς ἁγίας τραπέζης ἀπόκεινται ποτήριον μετὰ προηγιασμένων, στέφανα δύο καὶ ποτήριον ὑάλου πλήρες οἴνου καὶ κλάσματα ἕξ μικρὰ πάνυ ἄρτου». Ἀπὸ τὴ διάταξη αὐτῆ, πέρα ἀπὸ τὰ μικρὰ κλάσματα ἄρτου, ἔχει ἐνδιαφέρον καὶ ἡ ἀναφορά γιὰ ὑπαρξὴ δύο ποτηρίων, τὰ ὁποῖα ὄντως ἱστοροῦνται στὶς παραστάσεις 25, 29, 34, 35, 49. Πρόκειται σαφῶς γιὰ τὸ ποτήριον μὲ τὰ προηγιασμένα τίμια δῶρα καὶ τὸ κοινὸ ποτήριον οἴνου. Ὅμως μιὰ διάταξη τοῦ κώδικα 973 τοῦ Σινᾶ κάνει λόγο γιὰ δύο ποτήρια: «φέρει ὁ ἱερεὺς ποτήρια δύο ... καὶ βάλλει εἰς ἀμφοτέρα οἶνον καὶ λέγων τὸν φαλμὸν οὐ μετακινεῖ τὸ ἐν εἰς τὸ ἄλλο καὶ λέγει ἔκλινεν ἐκ τούτου εἰς τοῦτο». Κατόπιν τὰ δίδει στοὺς παρανύμφους, οἱ ὁποῖοι τὰ δίνουν στοὺς νεονύμφους καὶ πίνουν. Ἡ μίξις τῶν δύο ποτηρίων συμβολίζει τὴν κοινωνία τῶν ἀγαθῶν καὶ τὶς κοινὲς ἀπολαύσεις τοῦ βίου¹²².

122. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 31. Βλ. καὶ Ἰω. Φουντούλη, ὁ.π., σ. 237.

Ένα τελευταίο στοιχείο, πού δὲν ἀπαντᾷ παρὰ μόνο στις παραστάσεις πού ἔχουν ὡς θέμα τὴν παραβολὴ τῶν δέκα παρθένων, εἶναι ἡ λαμπαδηφορία. Βεβαίως στοὺς κώδικες 968 καὶ 984 Σινᾶ καθὼς καὶ στὸν 149 τῆς Ἰ. Μ. Παντοκράτορος (Ἄθω) γίνεται λόγος γιὰ κηροδοσία κατὰ τὴν ἀκολουθία τοῦ ἀρραβῶνος· τὰ κεριὰ ἀλλάσσουν οἱ μελλόνυμφοι τρεῖς φορές πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῆς ἀκολουθίας. Ὁ Σινᾶ 984 καὶ ὁ Παντελεήμονος 149 συγχρονίζουν τὴν ἀλλαγὴ τῶν λαμπάδων μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῶν δακτυλιδίων. Ἐπίσης ὁ κώδικας 105 τῆς Μ. Λαύρας καὶ ὁ 674 Ἀθηνῶν τονίζουν ὅτι οἱ μελλόνυμφοι στέκονται πρὸ τῶν πυλῶν τοῦ ναοῦ λαμπαδηφοροῦντες. Ἀργότερα ἐν πομπῇ καὶ πάλι μὲ λαμπάδες στὰ χέρια κάποιοι νέοι προπορεύονται τῶν νεονύμφων ἕως τὴν κατοικία τους.

Σχετικὰ μὲ τὴν ἀμφίεση τῶν ἱερέων θὰ πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι, ἐφ' ὅσον ὁ γάμος ἦταν συνδεδεμένος μὲ τὴν θεία Λειτουργία, ὁ ἱερεὺς ἔφερε ἅπασαν τὴν στολήν· αὐτὸ ἀπαντᾷ καὶ στις δύο παραστάσεις τῆς ἔρευνάς μας (εἰκ. 47 καὶ 48). Ὅμως ἡ κατοπινὴ πράξη ἀποχωρισμοῦ ἀπὸ τὴν θεία Λειτουργία εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα οἱ ἱερεῖς νὰ φέρουν ἐπιτραχήλιο καὶ φαιλόνιο μόνο, ὅπως ἄλλωστε σημειώνεται καὶ ἀπὸ τὸν κώδικα 105 τῆς Μ. Λαύρας.

Δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ ὁ ἀριθμὸς τῶν ἑξὶ ὑδριῶν τοῦ θαύματος στὴν Κανᾶ. Μποροῦμε νὰ κρατήσουμε ὅμως τὸ συμβολικὸ νόημα πού δίνει ὁ ἅγιος Μάξιμος Ὁμολογητῆς, ὁ ὁποῖος μεταξὺ ἄλλων γράφει: «ὅτι καὶ ἡ καθ' ὄλου δύναμις τῆς φύσεως, εἰς ἕξ διαιρεῖται τρόπους καὶ ἐνεργείας· καὶ ἡ καθ' ὄλου ἀγάπη, εἰς ἕξ ἀρετῶν εἶδη μερίζεται. Πεῖναν γὰρ καὶ δίψαν, καὶ γύμνωσιν, καὶ ξενιτείαν, καὶ ἀσθένειαν καὶ φυλακὴν τῶν τούτοις κατελιημμένων, εἴτε σωματικῶς, εἴτε πνευματικῶς, ὁ παραμυθούμενος, τὴν ἐκ

τῶν ἔξ ἀρετῶν συνισταμένων πεπλήρωκεν πρὸς τε τὸν Θεὸν καὶ τὸν πλησίον ἀγάπην· ὡς μόνῳ Θεῷ πεποιωμένην τῆς ψυχῆς διατηρήσας τὴν ἔφρῃσιν»¹²³.

Ἡ ἄρμοση τῶν χειρῶν ποὺ παρατηρήσαμε σὲ ὀρισμένες παραστάσεις εἶναι στοιχεῖο ποὺ βρισκουμε καὶ στὴν εἰδωλολατρικὴ ἀρχαιότητα καὶ στὴν Παλαιὰ Διαθήκη καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ γραμματεία, ὅμως ἐδῶ ὁ Θεὸς τελικὰ εἶναι ὁ νυμφαγωγός, ὁ ὁποῖος προσφέρει τὸν ἕνα σύζυγο στὸν ἄλλο «διὰ τὸ τέλειον τῆς ἐνώσεως»¹²⁴, ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἅγιος Συμεὼν Θεσσαλονίκης.

Ἡ στέψη, στὴν ὁποία ἀναφερθήκαμε, ἀποτελεῖ κοινὸ στοιχεῖο πολλῶν παραστάσεων καὶ βέβαια ἀρχαία κληρονομιά. Ὅμως ἐδῶ ὁ ἄνθρωπος χάριτι Θεοῦ γίνεται βασιλεὺς τῆς κτίσεως· «ἠλάττωσας αὐτόν, βραχὺ τι παρ' ἀγγέλους, δόξη καὶ τιμῇ ἐστεφάνωσας αὐτόν καὶ κατέστησας αὐτόν ἐπὶ τὰ ἔργα τῶν χειρῶν σου· πάντα ὑπέταξας ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτοῦ» (Ψαλμ. ἡ 6-7). Τὰ δὲ στέφανα εἶναι αὐτὰ ποὺ ἀναλαμβάνει στὸ τέλος ὁ Θεὸς «ἐν τῇ βασιλείᾳ του».

Στις παραστάσεις τοῦ γάμου τῆς Κανᾶ, ἀλλὰ καὶ στὴν εἰκονογραφικὴ ἱστορήση τῶν παραβολῶν τῶν βασιλικῶν γάμων καὶ τῶν δέκα παρθένων, τὸ γαμήλιο δεῖπνο εἶναι τὸ κυρίαρχο στοιχεῖο· ὁ ἄρτος καὶ ὁ οἶνος εἶναι τὰ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ τονίζουν τὴν χαρὰ, τὴν πληρότητα, τὴ μέθεξη τῶν συνδαιτυμόνων στὸ δεῖπνο τῆς βασιλείας Του. Καὶ βέβαια ἡ δυναμικὴ παρουσία τοῦ Χριστοῦ σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις, ἄλλοτε ὡς νυμφαγωγοῦ καὶ ἄλλοτε ὡς νυμφίου,

123. Μαξίμου Ὁμολογητοῦ, *Πρὸς Θαλάσσιον ἀποκρ. μ'Τ'* σημαίνει ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔξ ὑδριῶν ἐν τῷ γάμῳ τῷ ἐν Κανᾶ τῆς Γαλιλαίας, PG 90, 396-401.

124. *Διάλογος*, κεφ σση', PG 155, 509A.

«ὠραίου κάλλει παρὰ τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων» (Ψαλμ.
μδ' 2), νυμφίου ποὺ δὲν θὰ πάψει νὰ καλεῖ τοὺς πιστοὺς
στὸ δεῖπνο τῆς βασιλείας Του.

Ε΄
Η ΜΕΤΑΝΟΙΑ

Τὸ μυστήριον τῆς μετανοίας εἶναι τὸ μυστήριον τῆς σωτηρίας μας καὶ τῆς πλήρους ἐγκαταλείψεώς μας στὸ πέλαγος τῆς ἀγάπης τοῦ Θεοῦ. «Κεφάλαιον τῆς σωτηρίας πάντων πιστῶν μετὰ τὸ βάπτισμα ἢ μετάνοια· καὶ ἄλλο αὕτη καθάρσιον καὶ δεύτερον βάπτισμα, δι' ἐξαγορεύσεως καὶ ταπεινώσεως, τοῖς κατὰ δύναμιν πόνοις καὶ δάκρυσιν κατωρθούμενον»¹.

Μ' αὐτὴ τὴ σκέψη ξεκινᾶ τὸν λόγο του περὶ μετανοίας ὁ ἅγιος Συμεὼν Θεσσαλονίκης καὶ μ' αὐτὴ ξεκινᾶμε καὶ ἐμεῖς γιὰ νὰ ὑπογραμμίσουμε αὐτὸν τὸν τόσο πυκνὸ λόγο τοῦ ἁγίου Πατρός, ὁ ὁποῖος σὲ τρεῖς μόλις σειρὲς μᾶς δίνει τὸν ὀρισμὸ τῆς ἐξομολογήσεως. Τὴν ἀποκαλεῖ «κεφάλαιον σωτηρίας πάντων πιστῶν», τὴν ὀρίζει ὡς πράξιν «μετὰ τὸ βάπτισμα», λέγει πὼς ἡ ἐνέργειά της ἔχει καθαρτικὸ χαρακῆρα, τὴν ἀποκαλεῖ «δεύτερον βάπτισμα», καὶ μᾶς δίνει τὸν τρόπο: «δι' ἐξαγορεύσεως καὶ ταπεινώσεως»², ἀλλὰ καὶ τὰ μέσα: «πόνοις καὶ δάκρυσι κατωρθούμενον»³.

Στὴν ἐλληνικὴ σκέψη ὁ ὅρος μετάνοια δὲν ἀπαντᾶται

1. Συμεὼν Θεσσαλονίκης, *Διάλογος*, PG 155, 469B.

2. Ὡ.π.

3. Ὡ.π.

μέ θρησκευτική έννοια, δηλ. τῆς μεταμέλειας καὶ ἀλλαγῆς τρόπου ζωῆς. Ἐνῶ στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ἡ λέξις μετάνοια καὶ μετανοῶ χρησιμοποιεῖται μόνο 28 φορές περίπου σὲ ὅλα τὰ βιβλία της. Οἱ Ὁ χρησιμοποιοῦν συνήθως τὸν ὄρο μετάνοια γιὰ νὰ δηλώσουν ἀπλὰ τὴν ἀλλαγὴ σκέψης καὶ ἀπόφασής⁴.

Στὸ *Ψαλτήριον* περίπου δέκα ψαλμοὶ ἔχουν ἕναν πιὸ συγκεκριμένο ἐξομολογητικὸ χαρακτηριστῆρα καὶ θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς ψαλμοὶ μετανοίας, με καιριότερο παράδειγμα τὸν πεντηκοστό ψαλμό. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τούς: ζ', λγ', λη', ρα', ρκθ', ρλε', ρλζ', ρμβ' κ.λπ.

Στὴν Παλαιὰ Διαθήκη ἡ μετάνοια ἐπίσης σημαίνει τὴ μεταστροφὴ τοῦ νοῦς καὶ ἀλλαγὴ στάσης ζωῆς καὶ ἐπισημαίνεται: «Ἄκακος πιστεύει παντὶ λόγῳ, πανοῦργος δὲ ἔρχεται εἰς μετάνοιαν»⁵, «Ἐλεεῖς δὲ πάντας, ὅτι πάντα δύνασαι, καὶ παρορᾷς ἁμαρτήματα ἀνθρώπων εἰς μετάνοιαν»⁶, «Ἐνώχ εὐηρέστησεν Κυρίῳ καὶ μετετέθη ὑπόδειγμα μετανοίας ταῖς γενεαῖς»⁷.

Ὅμως σὲ περιπτώσεις ποὺ ἔχουν νὰ κάνουν μετὰ τίς σχέσεις τῶν ἀνθρώπων μετὰ τὸν Θεό, οἱ Ὁ προτιμοῦν τὸ ρῆμα ἐπιστρέφω καὶ τὰ παράγωγά του⁸. Δηλαδή σημαίνει ὅτι ἡ ἁμαρτία ἀπομάκρυνε τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸν δρόμο τοῦ Θεοῦ καὶ ἀλλάξε κατεύθυνση καὶ πορεία ζωῆς καὶ ὀφείλε νὰ ἐπιστρέφει στὸν Θεὸ καὶ νὰ ἀποκαταστήσει τὴ σχέ-

4. Δ. Βακάρου, *Τὸ μυστήριον τῆς μετανοίας καὶ ἐξομολογήσεως, Ἱστορία καὶ πράξις*, ἔκδ. Ὁρθόδοξο Ἰδρυμα Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ Ἰ. Μ. Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 25.

5. *Παροιμ.* ιδ' 15.

6. *Σοφ. Σολ.* ιβ' 10.

7. *Σοφ. Σειφ.* μδ' 16.

8. Δ. Βακάρου, ὁ.π., σ. 27.

ση του μαζί του. Θα λέγαμε μάλιστα ότι το ρήμα επιστρέφω έχει έναν πιό πρακτικό χαρακτήρα, διότι υποδήλωνε συγκεκριμένες πράξεις και τρόπους για την επανένωση του Θεού. Όμως υπάρχει και ο όρος εξομολόγηση, ο οποίος και αυτός έχει στην Π. Διαθήκη έναν διπλό χαρακτήρα: πρώτα δοξολογικό, ύμνητικό και δεύτερο εξομολογητικό, με την έννοια της εξαγορεύσεως των αμαρτιών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα των ανωτέρω θέσεων απαντάμε σε χωρία που ακολουθούν:

«Διὰ τοῦτο ἐξομολογήσομαι ἐν τοῖς ἔθνεσιν καὶ ἐν τῷ ὀνόματί σου ψαλῶ»⁹, «ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ ὅτι ἀγαθός»¹⁰, «δὸς δόξαν σήμερον τῷ Κυρίῳ Θεῷ Ἰσραὴλ καὶ δὸς ἐξομολόγησιν καὶ ἀνάγγελόν μοι τί ἐποίησας καὶ μὴ κρύψεις ἀπ' ἐμοῦ»¹¹, «ἀγαλλίαμα εὐρήσουσιν ἐν αὐτῇ, ἐξομολόγησιν καὶ φωνὴν αἰνέσεως»¹².

Ἡ έννοια τῆς ἀποστασίας καὶ τῆς ἐπιστροφῆς εἶναι ἀρκετὰ έντονη στήν Π. Διαθήκη μεῖς ἰδιαιτέρο παράδειγμα τοῦ βασιλέως Μανασσή, ὁ ὁποῖος «ἐποίησε τὸ πονηρὸν ἐναντίον Κυρίου»· τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ συλληφθεῖ ἀπὸ τοὺς Ἀσσυρίους καὶ νὰ αἰχμαλωτισθεῖ, οἱ δὲ Ἀσσύριοι «ἔδησαν αὐτὸν ἐν πέδαις καὶ ἤγαγον αὐτὸν εἰς Βαβυλώνα»¹³. Ἡ Βαβυλώνα ἦταν πάντα γιὰ τὸν Ἰσραὴλ ἡ κόλασή του, ὁ τόπος τῆς αἰχμαλωσίας, συνδεδεμένος μεῖς τις χειρότερες στιγμὲς τῆς ἱστορίας του.

Ἡ συναίσθηση τῆς ἀμαρτίας, ἡ προσευχή του καὶ ἡ μετάνοιά του, χαρακτηρίζονται ὡς ἐπιστροφή «καὶ ἐπέστρεψεν

9. Β' Βασ. κβ' 50.

10. Ψαλμ. ρλε' 1.

11. Ἰησ. Ναυῆ ζ' 19.

12. Ἠσ. να' 3.

13. Β' Παραλ. λγ' 11.

αὐτὸν εἰς Ἱερουσαλήμ, εἰς τὴν βασιλείαν αὐτοῦ, καὶ ἔγνω Μανασσῆς ὅτι Κύριος ὁ Θεός ἐστι»¹⁴, καὶ στὸ τέλος ἐκοιμήθη ὁ Μανασσῆς «καὶ ἔθαψαν αὐτὸν ἐν παραδείσῳ οἴκῳ αὐτοῦ»¹⁵. Τὸ τέλος τοῦ κάθε μετανοοῦντος εἶναι τελικὰ ἡ ἐπιστροφή του στὸν Παράδεισο. Ὅμως ἡ περίπτωση τοῦ Μανασσῆ δὲν εἶναι ἡ μόνη στὴν Π. Διαθήκη. Ὁ Δαυῖδ ἀλλὰ καὶ ἄλλες προσωπικότητες, ἀκόμα καὶ αὐτὸς ὁ λαὸς τοῦ Ἰσραὴλ, βρῖσκονται σὲ μιὰ συνεχῆ ἀπομάκρυνση καὶ μιὰ συνεχῆ ἐπιστροφή στὸν Θεό. Θὰ λέγαμε λοιπὸν ὅτι ὁ Μανασσῆς θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς εἰκόνες μετανοίας τῆς Π. Διαθήκης, ὅμως δὲν εἶναι ἡ πρώτη. Σὲ χειρόγραφο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων ποὺ χρονολογεῖται τὸν 10ο αἰώνα, ὑπάρχει μικρογραφία ποὺ παριστᾷ τὴν μετάνοια τοῦ Δαυῖδ¹⁶. Στὰ δεξιά τῆς εἰκόνας ὁ Δαυῖδ εἶναι καθισμένος σὲ θρόνο καὶ συνομιλεῖ μὲ τὸν Νάθαν, συναισθανόμενος δὲ τὴν ἁμαρτία του κρατεῖ τὸ κεφάλι του, σὲ κατάσταση ταραχῆς, ἐνῶ στὰ δεξιά τῆς εἰκόνας ὁ Δαυῖδ εἶναι γονυπετῆς ζητώντας τὸ ἔλεος τοῦ Θεοῦ. Δίπλα του σὲ εἰδικὸ θρόνο εἰκονίζεται γυναικεία μορφή ποὺ φέρει φωτοστέφανο καὶ συμβολικὰ παριστᾷ τὴν μετάνοια, φέρει δὲ ὡς ἐπιγραφή τὴ λέξη «ἡ μετάνοια» καὶ παραστέκεται στὸν Βασιλέα (εἰκ. 1).

Ὅμως οἱ σκηνὲς μετανοίας ἀρχίζουν στὴν ἀνθρώπινη ἱστορία πολὺ νωρίτερα, ὅταν ἀκόμα πάνω στὸν κόσμο ὑπῆρχαν μόνο δύο ἄνθρωποι, οἱ πρωτόπλαστοι καὶ προπάτορές μας, ὁ Ἄδὰμ καὶ ἡ Εὐᾶ. Εἶναι αὐτοὶ ποὺ γεύτηκαν τὴν ἁμαρτία πρῶτοι καὶ τὴν γεύτηκαν ὡς ἀπομάκρυνση, ὡς ἔξορία, ὡς πόνος καὶ κόπος πολὺ.

14. *B' Παραλ.* λγ' 13.

15. *B' Παραλ.* λγ' 20.

16. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Ciulio Einaudi editore, Torino 1967, εἰκ. 109.

Ἡ εἰκαστική ἀπόδοση τοῦ θέματος στὴν ψηφιδωτὴ παράσταση στὸ Μονρεάλε τῆς Σικελίας¹⁷ (12ος αἰώνας), ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα —ἀκόμη καὶ στὸ περίστοο τῆς Μονῆς τῆς Εἰκοσιφοινίσσης—, ὅπου ἱστορεῖται τὸ ζεῦγος τῶν πρωτοπλάστων ἐκτὸς τῆς τρυφῆς τοῦ παραδείσου καὶ σύμφωνα μὲ τὸ τροπάριο τοῦ Μεγάλου Κανόνος «τὴν ἰδίαν γύμνωσιν ἰδῶν (ὁ Ἄδὰμ) θρηγῶν ὠδύρετο»¹⁸, εἶναι θὰ λέγαμε ἡ πρώτη εἰκόνα τῆς μετανοίας ἀλλὰ καὶ τὸ πρῶτο δάκρυ μετανοίας ποὺ χύθηκε ἀπὸ ἄνθρωπο. Ἀπὸ τότε τὸ ἀνθρώπινο γένος κάθεται «κατ' ἔναντι τοῦ παραδείσου», ἄλλος κοντύτερα ἄλλος μακρύτερα, καὶ θρηνεῖ γιὰ τὴ γύμνωσή του καὶ τὴν πτώση του (εἰκ. 2, 3).

Αὐτὴ ἡ συναίσθηση τῆς ἀμαρτωλότητος καὶ τῆς ἀνάγκης ἐπιστροφῆς στὸν ἀπολεσθέντα παράδεισο εἶναι ἀρκετὰ ἔντονη καὶ στοὺς ἀνθρώπους ποὺ περιμένουν τὴν ἔλευση τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν Κ. Διαθήκη τὸ πρῶτο κήρυγμα ποὺ ἀκούγεται εἶναι «μετανοεῖτε· ἤγγικε γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν»¹⁹. Ἡ λέξις «γὰρ» ἐδῶ φανερώνει τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἐπιστροφῆς καὶ τῆς μετανοίας. Βέβαια τότε ἡ μετάνοια εἶχε ἕναν δημόσιο χαρακτήρα, τὸ δὲ βάπτισμα τοῦ Ἰωάννου χαρακτηρίζεται ὡς βάπτισμα μετανοίας· «ἐγένετο Ἰωάννης βαπτίζων ἐν τῇ ἐρήμῳ καὶ κηρύσσων βάπτισμα μετανοίας εἰς ἄφεσιν ἀμαρτιῶν»²⁰, καὶ «ἦλθεν εἰς πᾶσαν τὴν περιχώρον τοῦ Ἰορδάνου κηρύσσων βάπτισμα μετανοίας εἰς

17. Ἁγιογραφίες, ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, εἰκόνες ἀπὸ τὸν 5ο αἰῶνα μέχρι σήμερα, ἐκδ. Κουμουνδουρέα, ἄ.χ., ἄ.σ.

18. Ἀνδρέου Κρήτης, *Μέγας Κανών*.

19. *Ματθ.* γ' 2 καὶ δ' 17.

20. *Μάρκ.* 1, 4.

ἄφεσιν ἁμαρτιῶν»²¹. Ὁ Ματθαῖος μᾶς πληροφορεῖ ὅτι «ἐβαπτίζοντο ἐν τῷ Ἰορδάνῃ ποταμῷ ἐξομολογούμενοι τὰς ἁμαρτίας αὐτῶν»²², καὶ ὁ Λουκᾶς στὶς *Πράξεις* «πολλοὶ τε τῶν πεπιστευκῶν ἤρχοντο ἐξομολογούμενοι καὶ ἀναγγέλλοντες τὰς πράξεις αὐτῶν»²³, ὁ δὲ Ἰάκωβος, «ἐξομολογεῖσθε οὖν ἀλλήλοις τὰς ἁμαρτίας καὶ προσεύχεσθε ὑπὲρ ἀλλήλων ὅπως ἰαθεῖτε»²⁴.

Μετάνοια, πίστη, βάπτισμα, μιὰ ἀλληλουχία καταστάσεων ἀλλὰ καὶ τελετουργικοῦ. Μετάνοια καὶ πίστη εἶναι ἀδιαχώριστα· στὸν εὐαγγελιστὴ Μάρκο διαβάζουμε· «μετανοεῖτε καὶ πιστεύετε ἐν τῷ Εὐαγγελίῳ»²⁵, στὶς δὲ *Πράξεις*· «μετανοήσατε καὶ ἐπιστρέψατε εἰς τὸ ἐξαλειφθῆναι ὑμῶν τὰς ἁμαρτίας»²⁶. Ὁ δρόμος λοιπὸν πρὸς τὸν Χριστὸ καὶ τὴ σωτηρία δὲν εἶναι ἄγνωστος ἢ ξένος, ἀλλὰ εἶναι ἡ ὁδὸς ποὺ βάδισαν ὅλοι οἱ σεσωσμένοι· εἶναι ἡ πεπατημένη ὁδὸς ἀπὸ τὴν ὁποία διὰ τοῦ βαπτίσματος ὁδηγεῖται ὁ ἄνθρωπος στὴ σωτηρία· «ὁ πιστεύσας καὶ βαπτισθεὶς σωθήσεται»²⁷. Τὸ βάπτισμα μετανοίας τοῦ Ἰωάννου ἱστορεῖται βέβαια σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα, ὅμως εἶναι χαρακτηριστικὴ μιὰ μικρογραφία σὲ κώδικα μὲ ὁμιλίες τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου ποὺ βρῖσκεται στὴ Μόσχα²⁸ (εἰκ. 4), ὅπου εἰκονίζει τὸν Ἰωάννη νὰ κηρύττει τὸν λαὸ κατὰ ὁμάδες «ἐξομολογούμενοι ἀλλήλοις τὰς ἁμαρτίας αὐτῶν», καὶ

21. Λουκ. γ' 3.

22. Ματθ. γ' 6.

23. Πράξ. ιθ' 18.

24. Ἰακ. ε' 16.

25. Μάρκ. α' 15.

26. Πράξ. γ' 19.

27. Μάρκ. ις' 16.

28. Lazarev, ὁ.π., εἰκ. 227.

ἀρκετοὺς πιστοὺς νὰ πέφτουν μέσα στὸν Ἰορδάνη γιὰ νὰ λάβουν τὸ βάπτισμα. Ἰδιαίτερα ὁμορφή ὅμως εἶναι καὶ ἡ παράσταση ποὺ ἱστορεῖ ὁ Πανσέληνος στὸ Πρωτάτο τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ὅπου ὁ Ἰωάννης κηρύσσει τὸ βάπτισμα τῆς μετανοίας σὲ μιὰ ομάδα ἀνθρώπων (εἰκ. 5), ἐνῶ πίσω ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους προβάλλει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἐπιβεβαιώνοντας τὴν προφητεία τοῦ Ἰωάννου περὶ τῆς ἐλεύσεώς του²⁹. Ἡ σύνδεση μετανοίας καὶ βαπτίσματος ἀπαντᾶται ἀκόμη καὶ σὲ παραστάσεις ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὸ βάπτισμα τοῦ Εὐνούχου τῆς Κανδάκης σὲ μικρογραφία τοῦ κώδικα 5, φ. 3β (12ος αἰώνας) τῆς Ἱ. Μονῆς Δοχειαρίου³⁰, ὅπου ὁ ἀπόστολος Φίλιππος κατηγεῖ καὶ ἐξομολογεῖ κατὰ τὸ ἔθος τὸν Αἰθίοπα πρὶν τὸν ὀδηγήσει στὸ βάπτισμα (εἰκ. 6). Τὸ ἴδιο στοιχεῖο ἐπαναλαμβάνεται στὴ βάπτισμα τοῦ Ἰωάσαφ ἀπὸ τὸν Βαρλαάμ³¹, καθὼς καὶ στὴ βάπτισμα τοῦ βασιλέως Ἀβενήρ³², ὅπου ὁ πρὸς τὸ φῶτισμα βασιλεὺς κάθεται μπροστὰ στὸν ἐπίσκοπο καὶ δέχεται τὴν κατήχηση καὶ τίς διδαχές του λίγη ὥρα πρὸ τοῦ βαπτίσματος (εἰκ. 7). Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης καὶ ἡ στιγμή τῆς μετανοίας τοῦ Νεχώρ λίγο πρὶν μπεῖ στὴν κολυμβήθρα, ὁ ὁποῖος ὑποκλίνεται βαθέως πρὸ τοῦ ἱερέως καὶ δέχεται τὴν εὐλογία τῆς ἀφέσεως διὰ χειροθεσίας³³ (εἰκ. 8).

29. Πρωτάτο, κυρ.-Μανουὴλ Πανσέληνος, ἔκδ. Π.Ο.Π. Θεσσαλονίκη 1997. Πρβλ. Ματθ. γ' 11.

30. Βλ. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους ...*, τ. Β', σ. 61, εἰκ. 55. Βλ. καὶ Τρ. Τσομπάνη, *Τὸ βάπτισμα στὴν χριστιανικὴ τέχνη. Στοιχεῖα λειτουργικῆς εὐταξίας* (ἀνάτυπο), σ. 145.

31. Βλ. κώδικα Ἰβήρων 463, φ. 53β (12-13 αἰώνας), *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους ...*, Β', σ. 70, εἰκ. 81 καὶ 118.

32. Βλ. κώδικα Ἰβήρων 463, φ. 118, *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, ὁ.π.. Βλ. καὶ Τσομπάνη, ὁ.π., σ. 139.

33. Ὁ.π., φ. 87α καὶ Τσομπάνη, ὁ.π., σ. 139.

Ἄς μὴ λησμονοῦμε ὅτι ὁ 19ος κανόνας τοῦ Ἱππολύτου ἀναφέρει: «τότε ἐξομολογεῖται τῷ ἐπισκόπῳ ..., ἵνα ὁ ἐπίσκοπος ἀποδεχθῆ αὐτὸν καὶ κρίνῃ ἄξιον ὅπως ἀπολαύσῃ τῶν μυστηρίων»³⁴.

Παρόμοια πληροφορία ἀντλοῦμε καὶ ἀπὸ τὴς *Μυσταγωγικῆς Κατηχήσεως* τοῦ ἁγίου Κυρίλλου³⁵, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Χρυσόστομο στῆ *Β' Κατήχηση* πρὸς τοὺς μέλλοντας φωτίζεσθαι³⁶. Ἡ ἀπαρίθμηση ἐπίσης τῶν ἁμαρτιῶν, κατὰ τὴ στιγμή τῆς ἀποτάξεως, θυμίζει ἔντονα τὴς τυπικῆς διατάξεις τῆς ἐξομολογήσεως, ὅπως αὐτὲς διατυπώνονται ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Νηστευτὴ καὶ τοὺς μεταγενεστέρους του³⁷.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὅμως καὶ τὸ ζήτημα τῆς τάξεως τῶν μετανοούντων, οἱ ὅποιοι κατέχουν μιὰ ξεχωριστὴ θέση στῆ λατρεία καὶ στῆ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας. Αὐτοὶ κατεῖχαν εἰδικὴ θέση μέσα στὸν ναό, στὸν χώρο τοῦ νάρθηκα, μαζὶ μὲ τὴς τάξεις τῶν κατηχομένων, τῶν ἀκροωμένων, τῶν προσκλαιόντων. Στῆ δὲ θεία Λειτουργία τοῦ ἁγίου Κλήμεντος γίνεται εἰδικὴ μνεῖα γιὰ τὴν τάξη αὐτὴ λέγοντας: «Εὐξασθε οἱ ἐν μετανοίᾳ. Ἐκτενῶς πάντες ὑπὲρ τῶν ἐν μετανοίᾳ ἀδελφῶν παρακαλέσωμεν, ὅπως ὁ φιλοικτίρμων Θεὸς ὑποδείξῃ αὐτοῖς ὁδὸν μετανοίας, προσδέξῃται αὐτῶν τὴν παλινωδίαν καὶ τὴν ἐξομολόγησιν, καὶ συντρίψῃ τὸν σατανᾶν ὑπὸ τοὺς πόδας αὐτῶν ἐν τάχει, καὶ

34. Ἱππολύτου, *Κανόνες* 122, 123, 124, 134. Βλ. Π. Τρεμπέλα, *Μικρὸν Εὐχολόγιον*, τ. Α', σ. 275 καὶ Τρ. Τσομπάνη, ὁ.π., σ. 146.

35. PG 33, 1072.

36. PG 49, 239.

37. Κ. Καλλινίκου, *Ὁ χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ* ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 1969³, σ. 383.

λυτρώσεται αὐτοὺς ἀπὸ τῆς παγίδος τοῦ διαβόλου καὶ τῆς ἐπηρείας τῶν δαιμόνων ...»³⁸.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἱστορίση εἰκονογραφικὴ τοῦ συγκρομένου θέματος δὲν ἔχουμε, ὅμως σὲ μικρογραφίες χειρογράφων ποὺ ὑπομνηματίζουν ζωγραφικὰ τὴ θεία Λειτουργία σὲ κάποιες περιπτώσεις εἰκονίζονται καὶ ἄνθρωποι, οἱ ὁποῖοι βρίσκονται στὸ δυτικότερο μέρος τοῦ ναοῦ, δηλαδή στὸν χῶρο τοῦ νάρθηκα, χωρὶς ὅμως μὲ βεβαιότητα νὰ μποροῦμε νὰ τοὺς χαρακτηρίσουμε ὡς τάξη μετανοούντων ἢ κατηχουμένων.

Ἄλλα θέματα ποὺ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὴ μετάνοια καὶ ἱστοροῦνται σὲ εἰκόνες, τοιχογραφίες καὶ χειρόγραφα, εἶναι ἡ μετάνοια τοῦ ληστοῦ, ἡ μετάνοια καὶ ἐπιστροφή τοῦ ἀσώτου, ἡ μετάνοια τοῦ Πέτρου, ἡ μετάνοια τοῦ Τελώνου, τοῦ Ζαχαρίου καὶ βεβαίως ἡ μεταμέλεια τοῦ Ἰούδα, μιὰ πράξη ποὺ βρίσκεται στὸν ἀντίποδα ὄλων τῶν προηγούμενων περιπτώσεων.

Βέβαια τὸ θέμα τῆς μετάνοιας τοῦ ληστοῦ εἶναι ἓνα θέμα ποὺ εἰκονογραφεῖται μαζί μὲ τὴ Σταύρωση τοῦ Χριστοῦ καὶ κυρίως ἡ στάση τοῦ ληστοῦ, ὅπως περιγράφεται ἀπὸ τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση, τὸ ἱκετευτικὸ του βλέμμα, ἡ στροφὴ καὶ ἐνατένισή του πρὸς τὸν Χριστό, δηλώνουν τὴν ἀλλαγὴ στὴ ζωὴ αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου. Ὅμως αὐτὸ ποὺ ὑπερτονίζει τὴ μετάνοια τοῦ εὐγνώμονος ληστοῦ εἶναι ἡ εἰκονιστικὴ ἀπόδοση τοῦ ἄλλου ληστοῦ, ὁ ὁποῖος ἔχει γυρισμένη τὴν πλάτη στὸν Χριστό, πράγμα δηλωτικὸ ἔλλειψης κοινωνίας, ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ ὀρισμένες παραστάσεις ἱστορεῖται νὰ βγαίνουν ἀπὸ τὸ στόμα του δαι-

38. Ἰω. Φουντούλη, *Αἱ Θεῖαι Λειτουργίαι* [Κείμενα Λειτουργικῆς Γ], Θεσσαλονίκη 2000, σ. 325.

μονες, σημείο που δηλώνει την πνευματική κατάσταση του άμετανοήτου³⁹ (είκ. 9). Όμως την εικονιστική απόδοση του εύγνωμονος και μετανοήσαντος ληστοῦ τὴ βρίσκουμε ἐπίσης στὴν ἱστορία τοῦ θέματος τοῦ παραδείσου, ὅπου ὁ ληστής, μὲ τὸν σταυρὸ στὰ χέρια, παρίσταται δίπλα στὸν Κύριο ὡς πρῶτος οἰκιστὴς τοῦ παραδείσου (είκ. 10).

Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἄσωτου εἶναι ἐπίσης ἓνα θέμα ἄμεσα συνδεδεμένο μὲ τὴ μετάνοια, θέμα ποῦ ἦταν ἀγαπητὸ στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο καὶ εἰκονίζει τὸν πατέρα νὰ δέχεται τὸν μικρὸ γιό του, νὰ τοῦ φορεῖ τὴ λευκὴ στολή, νὰ στρώνεται ἡ τράπεζα καὶ νὰ σφάζεται ὁ μόσχος ὁ σιτευτὸς. Ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων μᾶς δίδει λεπτομερὴ σχολιασμὸ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ θέματος: «ναός, θυσιαστήριον, καὶ πλησίον τοῦ ναοῦ ὁ Χριστὸς κοινοῦν τὸν ἄσωτον καὶ οἱ Ἀπόστολοι τὸν μυρώνουν, δίδοντες αὐτὸν τὸν σταυρόν. Κύκλω τοῦ θυσιαστηρίου τὰ τάγματα τῶν ἀγγέλων μὲ κιθάρες καὶ ὄργανα καὶ σάλπιγγας χαίροντα, καὶ ἔξω τοῦ ναοῦ πάλιν ὁ Χριστὸς ἀγκαλιαζόμενος τὸν ἄσωτον καὶ φιλῶν αὐτόν»⁴⁰. Τὸ ἴδιο θέμα σὲ ἀπλούστερο εἰκονογραφικὸ τύπο, ὅπου ἱστοροῦνται μόνο τὰ βασικά πρωταγωνιστικὰ πρόσωπα, ἱστορεῖται ἢ παράσταση στὴ μονὴ Τρογιάνσκη στὴ Βουλγαρία⁴¹ (είκ. 11). Ἡ μετάνοια τῆς πόρνης γυναικὸς ἀπασχόλησε καὶ αὐτὴ τὰ ὕστερα βυζαντινὰ χρόνια τὴν χριστιανικὴ τέχνη, ἢ δὲ περιγραφὴ τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸν Διονύσιο, οὐσιαστικὰ ἀναπαράγει εἰκα-

39. Κ. Καλοκώρη, *Βυζαντιναὶ Ἐκκλησιαὶ τῆς Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973, εἰκ. 71.

40. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Πετρούπολις 1909, (φωτοαναστατικὴ ἔκδοση), ἐκδ. Σπανὸς ἄ.χ., σ. 122.

41. Троянският Манастир, Държавно издателство 1988, σ. 60.

στικά τὴν εὐαγγελικὴ διήγηση τοῦ Ματθαίου⁴² καὶ τοῦ Λουκᾶ⁴³: «σπίτι καὶ ὁ Χριστὸς καθήμενος εἰς τράπεζαν μετὸν Σίμωνα καὶ μετὰ ἀποστόλους, καὶ εἷς νέος ὑπηρετῶν, καὶ ἡ πόρνη ὅπισθεν τοῦ Χριστοῦ βαστάζουσα ἐπάνω τῆς κεφαλῆς γιάλινον ἀγγεῖον τζακισμένον»⁴⁴.

Στὴν περίπτωσι τοῦ Πέτρου, ὁ ζωγράφος ἱστορεῖ ὅλο τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο ἐκείνης τῆς νύχτας. Δηλαδή τὴ στιγμὴ τῆς ἀρνήσεως μπροστὰ στὴν παιδίσκη, τοὺς στρατιῶτες νὰ ζεσταίνονται στὴ φωτιὰ καὶ νὰ ἐρωτοῦν περὶ τοῦ Χριστοῦ, τὸν ἀλέκτορα πάνω σὲ κίονα ἢ σὲ ἕνα παράθυρο νὰ λαλεῖ καὶ τὸν Πέτρο νὰ κρύβει τὸ πρόσωπό του καὶ νὰ κλαίει πικρῶς⁴⁵. Χαρακτηριστικὰ δείγματα αὐτῆς τῆς παράστασις ἀπαντῶνται στὸν Ἅγιο Νικόλαο τὸν Ὀρφανὸ (εἰκ. 12), στὴ Μονὴ Σταυρονικήτα (εἰκ. 13), στὴ Γκρατσάνιτσα τῆς Σερβίας καὶ ἀλλοῦ.

Ἡ παραβολὴ τοῦ Τελῶνου καὶ Φαρισαίου εἶναι ἕνα θέμα ἐπίσης συνδεδεμένο μετὰ τὴ μετάνοια καὶ τὴ δημόσια ἐξομολόγησι. Ἡ διήγησι τοῦ Λουκᾶ μᾶς δίνει τὸ θέμα⁴⁶, ἡ εὐρηματικότητι ὅμως καὶ ἡ φαντασία τοῦ Διονυσίου καὶ τῶν ἄλλων ζωγράφων συνθέτουν μιὰ ἐνδιαφέρουσα παράστασι⁴⁷: «Ναὸς μετὰ σκάλαν καὶ ἐπάνω αὐτοῦ, ἔμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου, ὁ Φαρισαῖος, γέρον μακρυγένης μετὰ φαρδιὰ ρούχα καὶ τυλιγμένος τὴν κεφαλὴν μετὰ μανδήλι, ἰστά-

42. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 103 καὶ *Ματθ.* κς' 6-13.

43. *Λουκ.* 3, 37-50.

44. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π.

45. Βλ. *Ματθ.* κς' 69-75, *Μάρκ.* ιδ' 66-72, *Λουκ.* κβ' 55-62, *Ἰω.* κς' 25-27.

46. *Λουκ.* ιη' 10 καὶ ἐξ.

47. Εἶναι βέβαιο ὅτι συνθέσεις ποὺ περιγράφει ὁ Διονύσιος ἦταν ἤδη γνωστὲς καὶ ἱστορημένες σὲ διάφορα μνημεῖα.

μενος καὶ βλέπων πρὸς οὐρανόν, ἔχων τὸ ἓνα χέρι ἀπλω-
 μένον καὶ μὲ τὸ ἄλλον δεικνύων τὸν Τελώνην, καὶ εἰς τὴν
 κεφαλὴν αὐτοῦ ὁ δαίμων τῆς ὑπερηφανείας καθήμενος· καὶ
 ἄντικρυς αὐτοῦ ὁ Τελώνης βλέπων κάτω καὶ τύπτων τὸ
 στῆθός του, καὶ εἷς ἄγγελος ἄνωθεν αὐτοῦ εὐλογῶν
 αὐτόν»⁴⁸. Ἡ σημασιολογία ἐδῶ ἢ πληροφορία τοῦ Διονυσίου
 γιὰ τὴ σκηνὴ «ἔμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου», γιὰ τὴν ἦταν
 παγιωμένη ἢ ἀντίληψη, περὶ τοῦ τελετουργικοῦ τῆς ἐξο-
 μολογήσεως ἐντὸς τοῦ ναοῦ καὶ μάλιστα ἔμπροσθεν τῆς
 εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ. Τὸ ἴδιο θέμα, χωρὶς ὅμως τὴν πα-
 ρουσία τοῦ δαίμονος καὶ τοῦ ἀγγέλου ἱστορεῖται καὶ στὴ
 Gračaniča τῆς Σερβίας⁴⁹. Στὴ ἴδια μονὴ ἐπίσης, στὰ θέματα
 τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς ζωῆς του, ἀπαντᾶται
 καὶ ἡ παράσταση τοῦ Ζακχαίου, ἓνα θέμα ποῦ ἐπίσης σχε-
 τίζεται μὲ τὴν ταπείνωση καὶ τὴ μετάνοια καὶ μάλιστα τὴν
 δημόσια μετάνοια ἐνὸς δημόσιου ἀνδρα, ἐνὸς ἀρχιτελώ-
 νη. Ὁ Ζακχαῖος εἰκονίζεται πάνω στὴ συκομορέα καὶ ὁ
 Χριστὸς ἀπευθύνεται πρὸς αὐτόν λέγοντάς του, «σπεύ-
 σασ κατάβηθι»⁵⁰, ἀκολουθεῖ ἡ δημόσια ἐξαγόρευση τῶν
 ἀνομιῶν του καὶ ἡ διόρθωση τῶν ἀδικιῶν, γιὰ νὰ τελει-
 ώσει ὁ Λουκᾶς μὲ τὴ φράση «ἦλθε γὰρ ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώ-
 που ζητῆσαι καὶ σῶσαι τὸ ἀπολωλὸς»⁵¹ (εἰκ. 14).

Στὸν Ματθαῖο (26, 3-5) περιγράφεται καὶ μιὰ ἄλλου
 εἴδους «μετάνοια».

Ὁ εὐαγγελιστὴς τὴν λείει μεταμέλεια μὲ τὴν συνήθη
 ἔννοια ποῦ εἶχε ὁ ὅρος, δηλαδὴ χωρὶς πνευματικὴ βάση
 καὶ κυρίως χωρὶς πνευματικὴ προοπτικὴ. Πρόκειται γιὰ

48. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 124.

49. Živković, Gračaniča, Beograd, σ. 35.

50. Λουκ. ιθ' 1-10.

51. Λουκ. ὁ.π.

τὴν μεταμέλεια τοῦ Ἰούδα. Τὸ κείμενο λέει: «Τότε ἰδὼν ὁ Ἰούδας ὁ παραδιδὸς αὐτὸν ὅτι κατεκρίθη, μεταμεληθεὶς ἐπέστρεψε τὰ τριάκοντα ἀργύρια τοῖς ἀρχιερεῦσι καὶ τοῖς πρεσβυτέροις λέγων· ἤμαρτον παραδοὺς αἷμα ἁθῶν. Οἱ δὲ εἶπον· Τί πρὸς ἡμᾶς, σοὶ ὄψει. Καὶ ρίψας τὰ ἀργύρια ἐν τῷ ναῷ ἀνεχώρησε καὶ ἀπελθὼν ἀπήγατο»⁵².

Στὴν Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ μᾶς δίνει τὸ σκηنيκὸ τῆς εἰκόνας: «Ναὸς καὶ ὁ Ἄνας καὶ ὁ Καϊάφας καὶ ἄλλοι γραμματεῖς καὶ φαρισαῖοι καθήμενοι, καὶ σεντούκι ἔμπροσθεν αὐτῶν· καὶ ὁ Ἰούδας ἰστάμενος καὶ κύπτων ὀλίγον ρίχνει τὰ ἀργύρια μὲ τὰ δύο τοῦ χέρια ἐπάνω εἰς αὐτό· αὐτοὶ δὲ τὸ ἓνα χέρι ἔχοντες στὰ στήθη τους καὶ τὸ ἄλλο ἀπλώνουν πρὸς τὸν Ἰούδαν. Καὶ ἔξωθεν τοῦ ναοῦ βουνὰ καὶ ὁ Ἰούδας εἰς δένδρον κρεμασμένος»⁵³ (εἰκ. 15).

Ἡ ζωγραφικὴ, τέχνη διδακτικὴ, θέλει νὰ παιδαγωγῆσει τοὺς πιστοὺς ἀκόμη καὶ μὲ τὰ ἀρνητικὰ παραδείγματα· γι' αὐτὸ βλέπουμε τὸ θέμα αὐτὸ νὰ ἀποτελεῖ μέρος τῶν παραστάσεων ποὺ ἱστοροῦν τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ. Τὸ θέμα ἀπαντᾶται στὴν Μονὴ Φιλανθρωπῶν στὰ Ἰωάννινα⁵⁴, διὰ χειρὸς Φράγκου Κατελάνου, στὸ ἴδιο νησί στὴ μονὴ Ντίλιου⁵⁵, στὴ Βασιλικὴ Καλαμπάκας⁵⁶ στὸ ναὸ ἀγίου Γεωργίου (εἰκ. 16) καὶ ἄλλοῦ. Στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας

52. *Ματθ. κζ* 3-5.

53. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, ὁ.π., σ. 106.

54. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μονὴ Φιλανθρωπῶν. Ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1983, εἰκ. 55.

55. Στὸ *Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων. Ζωγραφικὴ, ἐποπτεία Μ. Γαρίδη, Α. Παλιούρα*, Ἰωάννινα 1993, εἰκ. 388.

56. Ἐ. Σιαμπανίκου, *Ὁ Ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ παρεκκλησίου Τριῶν Ἱεραρχῶν Μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων*, Τρίκαλα 1977, εἰκ. 206.

δείχνει τάφο μέσα στον οποίο κείται ο Ίουδας σε τυμπανιαία κατάσταση⁵⁷. Ἡ κατάληξη τοῦ «μεταμεληθέντος» ἀνθρώπου ἀλλὰ τοῦ μὴ μετανοοῦντος.

Ἕνα θέμα ποὺ ἔχει ἄμεση σχέση μετὰ τὴν μετάνοια εἶναι ἡ παράσταση τῆς Κρίσεως· βέβαια δὲν μᾶς παρουσιάζει αὐτὴ καθ' αὐτὴ τὴν πράξη τῆς μετάνοιας, ἀλλὰ μᾶς δείχνει τὴν κατάσταση τῶν μετανοοῦντων καὶ βεβαίως καὶ τῶν μὴ μετανοοῦντων. Τὸ θέμα ἐμφανίζεται περίπου τὸν 12ο αἰώνα καὶ τὸ βλέπουμε σὲ μιὰ μεγαλειώδη ψηφιδωτὴ παράσταση στὸ Τορτσέλλο⁵⁸ (εἰκ. 17). Κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀναστάσεως, ἱστορεῖται θρόνος ὅπου κάθεται ὁ Χριστὸς καὶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἡ Παναγία, ὁ Πρόδρομος, οἱ Ἀπόστολοι καθὼς καὶ χοροὶ Ἀγγέλων καὶ Ἀρχαγγέλων· πῶς κάτω ἡ παράσταση τῆς ἐτοιμασίας τοῦ θρόνου ποὺ φυλάσσεται ἀπὸ δύο ἀγγέλους καὶ γονατιστοὶ ἱστοροῦνται οἱ δύο χοροὶ τῶν ἀγίων καὶ τῶν δικαίων, τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἔζησαν ἐν μετάνοια καὶ πῶς χαμηλὰ ἱστορεῖται ἡ εἴσοδος τοῦ Παραδείσου νὰ φυλλάσσεται ἀπὸ ἐξαπτέρυγα Σεραφεῖμ καὶ Χερουβεῖμ, τὸν ἀπόστολο Πέτρο, τὸν Ἀβραάμ, ὁ ὁποῖος κάθεται σὲ θρόνο καὶ κρατεῖ στὰ χέρια του τὴν ψυχὴ τῶν δικαίων, καὶ παραστέκει ὁ εὐγνώμων ληστὴς μετὰ τὸν σταυρὸ στὰ χέρια του ὡς πρῶτος οἰκιστὴς τοῦ Παραδείσου⁵⁹.

Στὰ δεξιὰ τῆς ὄλης παραστάσεως εἰκονίζεται ἡ κόλαση, ἄγγελοι ποὺ ἀπωθοῦν τοὺς ἁμαρτωλοὺς ἀπὸ τὸν Παράδεισο, ἐνῶ σὲ βαθὺ σκοτάδι κάθεται ὁ ἄρχων τοῦ σκότους, κρατώντας ἀντίστοιχα στὰ χέρια του τὴν ψυχὴ τῶν

57. Ὁ.π.

58. V. Lazarev, ὁ.π., εἰκ. 370.

59. Ὁ.π.

δικῶν του ἀνθρώπων. Γύρω του εἰκονίζονται λαϊκοί, μοναχοί, ἱερεῖς, ἐπίσκοποι, ἄρχοντες καὶ βασιλεῖς μὲ τὰ στέμματά τους, ἐνῶ παρακάτω εἰκονίζονται ἄλλες κατηγορίες ἁμαρτωλῶν, πόρνοι, μοιχοί, κλέπτες κ.λπ. σὲ ξεχωριστὲς ὁμάδες καὶ πιὸ κάτω μορφὲς ἀνθρώπων ποὺ σχεδὸν ὁμοιάζουν τὸν διάβολο στὴν ἀσχήμια καὶ τὴν ἀμορφία.

Τὸ θέμα αὐτὸ βέβαια θὰ τὸ βροῦμε σὲ διάφορες παραλλαγὲς σὲ τοιχογραφίες καὶ σὲ χειρόγραφα. Στὸ ἔργο «Ἐπὶ σοὶ χαίρει ...» τοῦ Θ. Πουλάκη (17ος αἰ.) ἱστορεῖται μὲ ζωηρὸ τρόπο τὸ θέμα τῆς Κρίσεως (εἰκ. 29).⁶⁰ Σὲ κώδικα⁶¹ τῆς βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ τοῦ 12ου αἰῶνος, ὑπάρχει μικρογραφία ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν κλίμακα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου· ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ εἰκονίζει τὰ πράγματα ποὺ μπορεῖ νὰ μᾶς στερήσουν τὸν παράδεισο, ὅπως ἡ ἀπόλαυση, τὰ κτήματα, τὰ χωράφια, τὰ ζῶα καὶ τὸ ὄργωμα, οἱ γονεῖς, οἱ φίλοι, οἱ ἀδελφοί, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ εἰκονίζει τὸν παράδεισο, ὅπου ἡ Παναγία μὲ δύο ἀγγέλους καὶ τὸν Ἀβραὰμ ὑποδέχονται τοὺς σεσωσμένους, κάτω δὲ σὲ σκοτεινὸ τοπίο βρίσκονται οἱ κολασμένοι μέσα σὲ φλόγες ταλαιπωρούμενοι.

Ἐξαιρετικὰ μεγαλειώδης εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς κρίσεως στὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Φιλανθρωπῶν⁶². Στὴν ἐπάνω ζώνη εἰκονίζεται ὁ δίκαιος κριτὴς ἔχοντας δεξιὰ τὴν Παναγία καὶ ἀριστερά του τὸν Πρόδρομο καὶ μοιρασμένους ἀνὰ ἕξι τοὺς Ἀποστόλους σὲ θρόνους, πίσω δὲ τίς ἀγγελικὲς δυνάμεις. Στὸν θρό-

60. Περὶ αὐτοῦ βλ. Θεολόγου Ἀλιπράντη, Ὁ λειτουργικὸς ὕμνος «Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη, πᾶσα ἡ κτίσις ... σὲ φορητὲς εἰκόνες κτηρικῆς τέχνης, Θεσσαλονίκη 2005, σσ. 56-63.

61. Ὁ.π.

62. Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων. Ζωγραφικὴ, ἐποπτεία Μ. Γαρίδη, Α. Παλιούρα, Ἰωάννινα 1993, εἰκ. 412.

νο υπάρχουν δύο επιγραφές: «Δεῦτε πρὸς με οἱ εὐλογημένοι τῶν πατρὸς μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ἡμῖν βασιλείαν» καὶ ἡ δευτέρα «πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ οἱ κατηραμένοι εἰς τὸ πῦρ τὸ ἐξώτερον». Στὰ δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ μέσα σὲ σύννεφα, βρίσκονται οἱ χοροὶ τῶν ὁσίων, τῶν μαρτύρων, τῶν προφητῶν, τῶν δικαίων, καὶ κάτω ἡ μεγαλοπρεπεπὴς εἴσοδος τοῦ παραδείσου μὲ τὸν Ἄβραάμ, τὶς ἀγγελικὲς δυνάμεις καὶ τὰ νέφη τῶν ἁγίων. Κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν θρόνο τοῦ Χριστοῦ ἱστορεῖται ἡ ἔτοιμασία τοῦ θρόνου καὶ ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης, στὸν ὁποῖο ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ ἄγγελοι καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ δαίμονες ζυγίζουσι τὶς πράξεις τῶν ἀνθρώπων. Κάτω ὁ βύθιος δράκων βγάζει ἀπὸ τὸ στόμα του τὸ πῦρ τῆς κολάσεως μέσα στὸ ὁποῖο πέφτουν ὅσων οἱ πράξεις δὲν εἶναι ἄρεστὲς στὸν Θεό. Πιὸ κάτω στὰ τέταρτα τοῦ ἄδῃ γυμνοὶ καὶ κρεμασμένοι οἱ ἁμαρτωλοὶ κατὰ κατηγορίες καὶ στὸ πῦρ τὸ ἐξώτερον μορφὲς ἀνθρώπων μὲ ἀλλοιωμένες τὶς ὄψεις· διαβάζουμε τὶς ἐπιγραφές: οἱ μολύναντες τὸ ἀγγελικὸν σχῆμα, οἱ εἰκονομάχοι, οἱ ἀνάξιοι ἱερεῖς καὶ οἱ ἱερομόναχοι, ὁ Ἰούδας, ὁ πλούσιος, οἱ ἀρσενοκοῖται, ὁ μὴ ποιήσας τὴν ἐντολὴν τοῦ προεστοῦ κ.λπ. (εἰκ. 18).

Τὸ θέμα αὐτὸ σὲ μικρότερη ἔκταση καὶ λιγότερα πρόσωπα ἱστορεῖται καὶ στὴ Μαυριώτισσα τῆς Καστοριᾶς⁶³, στὸν χώρο τοῦ νάρθηκα καὶ πάλι, διότι ὁ νάρθηκας ἦταν χώρος ὑποδοχῆς τῶν κατηγουμένων, τῶν πρὸς τὸ φῶτισμα, τῶν μετανοούντων, καὶ ἔπρεπε μαζὶ μὲ τὰ μαρτύρια τῶν ἁγίων, ποὺ ἱστοροῦνται ἐπίσης στὸν νάρθηκα, νὰ ἀποτελέσουν θέματα προβληματισμοῦ καὶ παιδαγωγίας. Ἀνάλογα θέματα θὰ βροῦμε στὴ Μ. Λαύρα⁶⁴, στὰ Μετέωρα⁶⁵,

63. Μ. Χατζηδάκη, *Καστοριά*, ἐκδ. Μέλισσα, Ἀθήνα 1992, σ. 79.

64. Πέτρου (Μοναχοῦ), *Ὁδηγὸς Μεγίστης Λαύρας*, ἄ.χ., σ. 39.

65. Δ. Σοφianoῦ, *(Ὁδοιπορικὸ) Μετέωρα*, Ἀθήνα 1990, λεπτομέρεια τῆς κρίσεως ἀπὸ τὴ Μ. Βαρθολομαίου, σ. 32.

στή Σερβία⁶⁶ και σε πολλά βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Ελλάδος και των Βαλκανίων⁶⁷. Στή μονή Τρογιάνσκη της Βουλγαρίας υπάρχει μιὰ ενδιαφέρουσα παράσταση που δείχνει τούς κολασμένους κατά ομάδες να τυραννούνται από τούς δαίμονες, ὁ δὲ προφήτης Μωϋσῆς ἐπιδεικνύει εἰλητάριο μὲ τις προφητείες του και τούς δείχνει τὸν δρόμο πρὸς τὰ ἄνω, πλὴν ὅμως ματαίως (εἰκ. 19).

Αὐτὸ που ἔχει ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι, στήν εἰκονιστική ἀπόδοση αὐτῶν τῶν θεμάτων, οἱ ζωγράφοι λαμβάνουν σοβαρὰ ὑπ' ὄψη τὴν παράδοση τῆς Ἐκκλησίας και κυρίως τούς νομοκάνονες, οἱ ὁποῖοι σαφῶς διαχωρίζουν τὰ ἁμαρτήματα κατὰ κατηγορίες και κατὰ ομάδες ἀνθρώπων, δηλαδή κληρικοί, λαϊκοί, μοναχοί, ἄνδρες, γυναῖκες κ.λπ., και βέβαια πρέπει νὰ τονίσουμε τὴν ἐπίδραση τῶν νομοκανονικῶν κειμένων και σὲ μιὰ ἄλλη περίπτωση τῆς εἰκαστικής ἀπόδοσης τῆς μετάνοιας και ἐξομολογήσεως· εἶναι οἱ εἰκόνες που ἱστοροῦν τὸ τελετουργικὸ τῆς ἐξομολογήσεως, ὅπως αὐτὸ διατυπώνεται ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Νηστευτῆ, ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Μοναχὸ και διάκονο, μαθητὴ τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, τὸν ἐπονομαζόμενο «τέκνον τῆς ὑπακοῆς» και ἄλλους.

Ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα μᾶς ἔχει δώσει ἕναν μεγάλο

66. Τὸ θέμα ἀπαντᾶται στὰ περισσότερα μοναστήρια τῆς Σερβίας, ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὴ Gračanica, τὴ Mileseva, τὴ Dečani.

67. Ἐδῶ ἐπιλεκτικὰ παρουσιάζουμε μερικὰ μόνο θέματα, διότι σκοπὸς μας δὲν εἶναι ἡ ἀρχαιολογικὴ κάλυψη τοῦ θέματος, ἀλλὰ ἡ ἀντλήση τελετουργικῶν πληροφοριῶν. Σὲ νέα μας μελέτη θὰ ἐπεκτείνουμε τὸ θέμα μὲ πλουσιότερο εἰκονογραφικὸ ὕλικό. Ἄλλωστε στὸ πλαίσιο εἰσηγήσεως ἐνὸς συνεδρίου μόνον περιορισμένες ἀναφορὲς νὰ γίνουν.

ἀριθμὸ Κανοναρίων, εὐχῶν μετανοίας καὶ ἀκολουθιῶν ἐξομολογήσεως ποὺ παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, γιατί ξεκινοῦν ἀπὸ τὸν 8ο αἰῶνα καὶ φτάνουν ὡς καὶ τὸν 18ο⁶⁸. Ἔχει ὅμως ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε τὴν ἀκολουθία καὶ τὴν τάξη ἐπὶ τῶν ἐξομολογουμένων, ἔτσι ὅπως μᾶς τὴν παραδίδει ὁ Ἰωάννης ὁ Νηστευτής⁶⁹. «Λαμβάνει ὁ ἱερεὺς τὸν μέλλοντα ἐξομολογήσασθαι καὶ ἰστᾶ αὐτὸν ἔμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου καὶ ψάλλει τὸ τρισάγιον καὶ ψαλμὸν ἕκτον· Κύριε, μὴ τῷ θυμῷ σου ἐλέγξῃς με, καὶ ψαλμὸν κδ' Πρὸς σέ, Κύριε, ἦρα τὴν ψυχὴν μου· καὶ ψαλμὸν ν' Ἐλέησόν με, ὁ Θεός, καὶ δοξάζει· Εἶτα λέγει ψαλμὸν λα' Μακάριοι ὧν ἀφέθησαν αἱ ἀνομίαι καὶ ψαλμὸν ξθ' Ὁ Θεὸς εἰς τὴν βοήθειάν μου πρόσχες καὶ ἡ κραυγὴ μου. Δόξα καὶ λέγει τροπάριον ἡχοῦ δ' Τὴν ταπεινὴν μου ψυχὴν ἐπισκέπτου· ἄλλο, Διαπλέων τὸ πέλαγος, Τῇ Θεοτόκῳ ἐκτενῶς καὶ μετὰ ταῦτα τὴν εὐχήν: Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ πάντων Πατὴρ καὶ Δεσπότης ...

Μετὰ ταῦτα παρασκευάζει αὐτὸν ἀσκεπῆ τῇ κεφαλῇ τρεῖς γονυκλισίας ποιεῖν, ποιῶν καὶ αὐτὸς ὡσαύτως καὶ ἀναστάντα κατηχεῖ λέγων οὕτως: (ἀκολουθεῖ ἢ κατήχηση).

68. Βλ. Θ. Γιάγκου, *Ὁ Νομοκάνων τοῦ Θεοκλήτου Καρατζᾶ τοῦ Καυσοκαλυβῆτου*, Θεσσαλονίκη 1996, σσ. 17,18, Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, *Οἱ εὐχὲς μετανοίας καὶ οἱ ἀκολουθίες ἐξομολογήσεως στὰ ἑλληνικὰ χειρόγραφα εὐχολόγια ἀπὸ τὸν 8' ἕως τὸν 17' αἰῶνα*, κριτικὴ ἔκδοσις., Ἀθήνα 1998 (σὲ φωτοτυπημένη μορφή), σ. 12. Βλ. ἀκόμη Π. Τρεμπέλα, *Τὰ κατὰ τὰς τάξεις τῶν μετανοούντων*, *Ἐκκλησία* 25(1948) 279-280, Κ. Καλλινίκου, *Ἡ ἐξομολόγησις*, *Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος* 15(1996) 137-165, 265-296 καὶ Ἰ. Κ. Ἀγγελοπούλου, *Ἡ μετάνοια κατὰ τὴν Ὁρθόδοξον Καθολικὴν Ἐκκλησίαν*, διδ. διατριβή, Ἀθήνα 1995.

69. Ἰωάννου τοῦ Νηστευτοῦ, *Ἀκολουθία καὶ τάξις ἐπὶ ἐξομολογουμένων*, PG 88, 1889.

Καὶ μετὰ ταῦτα ποιεῖ αὐτὸν ἀποσκεπάζεσθαι τὴν τοῦ-
του κεφαλὴν (ἂν εἶναι ἄνδρας, ἂν γυναῖκα ὄχι, ἂν ἀββᾶς
φέρει τὸ κουκούλιόν του) καὶ πεσεῖν ἔμπροσθεν τοῦ θυ-
σιαστηρίου λέγει:

Ἐξομολογοῦμαί σοι, Πάτερ, οὕτως...»

Ἀκολουθεῖ ἡ ἐξαγόρευση, συνεχίζουν εὐχές, ἀνάγνωσμα
εὐαγγελίου, νουθεσίες καὶ τὸ ἐπιτίμιο.

Αὐτὴ σὲ γενικὲς γραμμὲς εἶναι ἡ τυπικὴ διάταξη τῆς
ἀκολουθίας τῆς ἐξομολογήσεως καὶ παρουσιάζει μιὰ ὁμοι-
ογένεια καὶ στὰ χειρόγραφα ποὺ ἐντοπίσθηκαν κατὰ και-
ροὺς μὲ ἐλάχιστες γλωσσικὲς διαφοροποιήσεις, ποὺ χά-
ριν συντομίας δὲν ἀναφέρουμε⁷⁰.

Πάνω λοιπὸν σ' αὐτὸ τὸ τυπικὸ ὁ ὀρθόδοξος ἀγιογράφος
ἔρχεται νὰ ζωγραφίσει ἓνα θέμα καθαρὰ διδακτικὸ. Ἄναμ-
φίβολα ὁ ζωγράφος δὲν γνώριζε τὴν τάξη ποὺ προέβλε-
παν τὰ χειρόγραφα, γνώριζε ὅμως τὸ τελετουργικὸ τῆς ἐξο-
μολογήσεως ὡς μέλος τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ.

Ἔτσι ἐξηγεῖται τὸ γεγονός ὅτι ἱστορεῖ καὶ καταγράφει
μερικὲς λεπτομέρειες, τὶς ὁποῖες ἐπισημαίνουν καὶ τὰ χει-
ρόγραφα. Ἄς μὴ λησμονοῦμε ὅτι ὅλες οἱ ἀκολουθίες ποὺ
σήμερα ἀποκαλοῦμε μυστήρια, σὲ παλαιότερες ἐποχὲς ἐτε-
λοῦντο συνημμένως μὲ τὴ θεία λειτουργία. Ἔτσι καὶ τὸ
μυστήριο τῆς ἐξομολογήσεως σὲ κάποια ἐποχή, ποὺ δὲν
προσδιορίζεται μὲ ἀκρίβεια, ἐτελεῖτο κατὰ τὴν θεία Λει-
τουργία. Ὅμως ἤδη κατὰ τὸν ΣΤ' αἰῶνα στὴν Μονὴ Σινᾶ,
ἔχουμε περιγραφή δημόσιας ἐξομολογήσεως σὲ κουρὰ νέου
μοναχοῦ, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἅγ. Ἰωάννης τῆς Κλίμακος⁷¹,

70. Πολλὰ καὶ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα ἐπὶ τοῦ θέματος τῶν ἀκο-
λουθιῶν τῆς ἐξομολογήσεως μᾶς δίνει ἡ διατριβὴ ἐπὶ διδασκαλία
τοῦ Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, ὅ.π.

71. Ἰωάννου Σινάιτου, *Κλίμαξ, Λόγος Δ', Περὶ ὑπακοῆς* ιδ'. Βλ.

μετὰ τὴν ἀνάγνωσι τοῦ εὐαγγελίου.

Τὸ γεγονός ἐπίσης ὅτι σὲ ἀρκετὰ χειρόγραφα ἀπαντᾷ ὁ ὄρος «ἀλλάσσει ὁ ἱερεὺς καὶ θυμιᾶ ...», ἢ «εἰσέρχεται εἰς τὴν Ἐκκλησίαν καὶ ἀλλάσσει καὶ θυμιᾶ ...», δηλώνει ὅτι ὁ ἱερεὺς φοροῦσε ἅπασαν τὴν ἱερατικὴν του στολὴν προκειμένου νὰ τελέσει ἀργότερα τὴ θ. Λειτουργία. Ἀκόμη δέ, ἂν λάβουμε ὑπ' ὄψιν καὶ τὴν ὁδηγία τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου⁷² ὅτι κατὰ τὴν τετάρτη ὠδὴ τοῦ ὄρθρου ὁ ἡγούμενος ὀφείλει νὰ ἀποσύρεται σὲ ἤσυχο τόπο γιὰ νὰ περνοῦν οἱ μοναχοὶ καὶ νὰ ἐξαγορεύουν τοὺς λογισμοὺς τους, δηλώνει πῶς ἡ πρώτη μορφή τοῦ μυστηρίου τῆς ἐξομολογήσεως διέφερε τῆς σήμερον ἐπικρατοῦσης τάξεως, ποὺ ἔχει ἓναν καθαρὰ προσωπικὸ χαρακτήρα.

Ἄς μὴ μᾶς διαφεύγει ἐπίσης τὸ γεγονός ὅτι ὑπῆρχε ἀρχαιότατη τυπικὴ διάταξι περὶ ἀποχωρήσεως τῶν μετανοούντων μετὰ τὴν τάξι τῶν κατηχομένων, ἡ ὁποία τηρεῖται στὴν μὲν Ἀντιόχεια μέχρι τὸν Δ' αἰῶνα, στὴν δὲ Κωνσταντινούπολι μέχρι τὸν ΣΤ' καὶ πιθανὸν μέχρι τὸν Θ' αἰῶνα. Πάντως στὸν κώδικα 463 τῆς μονῆς Ἰβήρων, ὅπου ἱστορεῖται ἡ Βάπτισι τοῦ βασιλέως Ἀβενῆρ καὶ τοῦ Ἰωάσαφ, ὁ ἐπίσκοπος καὶ ὁ πρεσβύτερος ποὺ τελοῦν τὴν ἐξομολόγησι φέρουν ἅπασαν τὴν στολὴν τους (εἰκ. 7).

Στὰ χειρόγραφα ἐπίσης ἐπισημαίνουμε κάποια στοιχεῖα ποὺ ἔχουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον καὶ βλέπουμε πῶς αὐτὰ τὰ στοιχεῖα παίρουν σχῆμα καὶ χρῶμα κατὰ τὴν εἰκαστικὴ ἀπόδοσι τῆς ἐξομολογήσεως. Ἀπαντᾶμε συχνὰ τοὺς ὄρους «εἰσφέρει αὐτὸν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ»⁷³, «ρίπτει αὐτὸν

Θ. Ἰ. Κουμαριανῶ, ὅ.π., σ. 201.

72. Θεοδώρου Στουδίτου, *Υποτύπωσις*, PG 99, 1712. Βλ. Θ. Ἰ. Κουμαριανῶ, ὅ.π.

73. Χρ. Βατικανῶ 1883. Βλ. καὶ Θ. Ἰ. Κουμαριανῶ, ὅ.π., σ. 160.

ἔμπροσθεν τῆς ἁγ. Τραπέζης»⁷⁴, «ἀποφέρει τὸν μέλλοντα ἔξομολογήσασθαι μέσον τοῦ ναοῦ»⁷⁵, «καθέζονται ἀμφοτέροι ἐν ἰδιάζοντι τόπῳ»⁷⁶, «ἀποφέρει αὐτὸν εἰς τὰ διάστημα»⁷⁷, «ἀναστάντα κατηγεῖ αὐτὸν λέγων...»⁷⁸, «παρασκευάζει ἀσκεπῆ τὴν κεφαλὴν»⁷⁹. Τὰ ἀνωτέρω στοιχεῖα βλέπουμε πὼς εἶναι καθοριστικῆς σημασίας γιὰ τὴν ἰστορηση τοῦ εἰκονιστικοῦ θέματος τῆς ἔξομολογήσεως.

Σὲ εἰκόνα ποὺ βρίσκεται στὸ ναὸ τῆς Παναγίας (Σούδα) Κωνσταντινουπόλεως καὶ χρονολογεῖται στὸν 18ο αἰώνα, εἰκονίζεται ὁ Πνευματικὸς μὲ ἐπιτραχήλιο κρατώντας στὸ χέρι του κομποσχοίνι, νὰ κάθεται «ἐν ἰδιάζοντι τόπῳ», εἰς χῶρον καθαρὸν καὶ κατενώπιον τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ. Μπροστά του γονυπετῆς ἕνας ἀσκεπῆς μοναχός, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα πρὸ τοῦ στήθους ἔξομολογεῖται. Δίπλα στὸν πνευματικὸ παραστέκει ἄγγελος, ὁ ὁποῖος διαγράφει ἀπὸ τὸ εἰλητάριό του ὅσες πράξεις ἔχουν ἔξαγορευθεῖ, πίσω δὲ ἀπὸ τὸν ἔξομολογούμενο εἰκονίζεται ὁ διάβολος ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ νὰ τοῦ ἐμφυσήσει τὴν ντροπὴ, ἐνῶ ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ ἔξομολογουμένου βγαίνουν τέσσερα μικρὰ φίδια.

Εἶναι δὲ χαρακτηριστικὴ ἡ ἰλαρότητα τοῦ προσώπου τοῦ πνευματικοῦ καὶ ἡ συμμετοχὴ του στὴν προσπάθεια τῆς καθαρᾶς ἔξομολογήσεως ποὺ κάνει ὁ πιστός. Τὸ δὲ ἀριστερό του χέρι εἶναι σὲ στάση ὁμιλίας ποὺ μᾶς φέρνει στὸ

74. Ὁ.π. καὶ Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, ὅ.π.

75. Χφ. Ὁξφόρδης 13 καὶ Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, ὅ.π., σ. 172.

76. Ὁ.π. καὶ Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, σ. 175.

77. Χφ. ὅ.π. καὶ Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, ὅ.π., σ. 172.

78. Χφ. Εὐχολόγιο Ὑδροῦντος καὶ Θ. Ἰ. Κουμαριανοῦ, ὅ.π., σ. 184.

79. Ὁ.π.

νοῦ τὴν τυπικὴ διάταξη τοῦ εὐχολογίου τοῦ Ὑδροῦντος, «ἐπερωτᾷ μετὰ πάσης ἰλαρότητος καὶ προσηνείας, εἰ δυνατὸν καὶ καταφιλεῖν αὐτοῦ καὶ τὰς χεῖρας τοῦ ἐξομολογούμενου»⁸⁰ (εἰκ. 20). Ἡ εἰκόνα φέρει τὴν ἐπιγραφή «Ἡ ἀγία καὶ καθαρὰ ἐξομολόγησις». Παρόμοια παράσταση συναντᾶται στὴ Μονὴ Τρογιάνσκη⁸¹, στὴ Βουλγαρία, μὲ τὴν ἴδια περίπου διάταξη τῶν προσώπων, μόνο ποὺ ἐδῶ ὁ ἄγγελος θρηνεῖ πίσω ἀπὸ τὸν ἐξομολογούμενο, τοῦ ὁποῦ προφανῶς δὲν εἶναι καθαρὴ ἢ ἐξομολόγησις, δεδομένου ὅτι ὁ διάβολος τὸν ἔχει ἐναγκαλισθεῖ καὶ στὸ στόμα του ἔχει σφηνώσει ἓνα μεγάλο φίδι, δηλαδὴ κάποια ἀνεξαγόρευτη μεγάλη ἁμαρτία (εἰκ. 21). Ὅμως ὁ ζωγράφος δὲν λησμονεῖ νὰ ἱστορήσει παραδίπλα καὶ τὴν «Καθαρὰ ἐξομολόγησις», ὅπου φαίνονται ταπεινὰ καὶ ἰλαρά, ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς εἰκόνης: ὁ Χριστὸς νὰ ξεπροβάλλει ἀπὸ ψηλὰ προσφέροντας τὸν στέφανο τῆς δόξης, ὁ ἄγγελος νὰ συμπαρίσταται καὶ νὰ μεσιτεύει γι' αὐτόν, ὁ διάβολος νὰ τρέπεται σὲ φυγὴ κλαίων, ὁ δὲ πνευματικὸς περιχαρὴς νὰ δίδει τὴν εὐλογία του. Καὶ ἐδῶ ὁ πνευματικὸς, ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη παράσταση, φέρει μόνο ἐπιτραχήλιον (εἰκ. 22).

Στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ σύνολο ἱστορεῖται ἀκόμη καὶ ἡ τελευτὴ τοῦ ἀμετανοήτου καὶ ἁμαρτωλῶς ζήσαντος ἀνθρώπου, ὅπου τὸν ἱστορεῖ ξαπλωμένο σὲ κλίνη, πάνω του δὲ κάθονται τρεῖς δαίμονες, ὁ μὲν ἓνας μὲ εἰλητάριο ποὺ περιέχει ὅλες τὶς ἁμαρτίες του, οἱ ἄλλοι δὲ προσπαθοῦν μὲ μεταλλικὰ ἀντικείμενα καὶ τρίαινα νὰ τοῦ ἀνοίξουν τὸ στόμα καὶ νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴ του (εἰκ. 23). Στὴν ἴδια πάλι Μονή, σὲ ἄλλο εἰκονογραφικὸ σύνολο, εἰκο-

80. Ὁ.π. καὶ Θ. Ἱ. Κουμαριανοῦ, ὁ.π., σ. 185.

81. Троянский Манастир, σ. 35.

νίζεται ή τελευταία του καθαρῶς καὶ ὁσίως βιώσαντος πιστοῦ, ὁ ὁποῖος, παρὰ τὴν ὄχληση ποῦ δέχεται ἀπὸ τοὺς δαίμονες οἱ ὁποῖοι τοῦ ὑπενθυμίζουν τὶς ἁμαρτίες του, ἐν τούτοις ἡ παρουσία δύο ἀγγέλων, οἱ ὁποῖοι ἀπωθοῦν τοὺς δαίμονες καὶ παραλαμβάνουν τὴν ψυχὴ τοῦ δικαίου, εἶναι καθοριστικὴ, ὁ δὲ «ὄφθαλμὸς Κυρίου» εἰκονίζεται στὸ πάνω μέρος τῆς παραστάσεως ὑπενθυμίζοντας τὸ ψαλμικὸ «Ὁφθαλμοὶ Κυρίου ἐπὶ δικαίους καὶ ὦτα αὐτοῦ εἰς δέησιν αὐτῶν» (Ψαλμ. 33) (εἰκ. 24).

Παρόμοια εἰκονογραφικὰ θέματα ἀπαντῶνται στὸν Ταξιάρχῃ Λαδᾶ⁸² ὅπου ἱστορεῖται ὁ θάνατος τοῦ θησαυρίσαντος πλουσίου καὶ τοῦ πτωχοῦ Λαζάρου μὲ τὴν ἀντίστοιχη παρουσία δαιμόνων στὸν πρῶτο, καὶ ἀγγέλων γύρω ἀπὸ τὴν κλίνη τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 25), ὅπως καὶ στὸ ναὸ Ἁγίου Γεωργίου στὶς Μάλες τῆς Κρήτης⁸³ ὅπου εἰκονίζονται κάποιες κατηγορίες ἁμαρτωλῶν καὶ μεταξὺ αὐτῶν «οἱ κοιμώμενοι τὰς Κυριακάς» καὶ φυσικὰ μὴ μετέχοντες τῆς εὐχαριστίας. Πάνω ἀπὸ τοὺς κοιμωμένους εἰκονίζεται καθήμενος ὁ διάβολος χαίρων (εἰκ. 26).

Μία καθαρὰ λαϊκῆς ἐμπνεύσεως καὶ τεχνοτροπίας παράσταση συναντᾶμε στὴν Ἱερὰ Μονὴ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στὴν Ἄλμωπία (Πέλλης). Πρόκειται γιὰ τοιχογραφία ποῦ ἱστορεῖ τὸ μαρτύριο τῆς ἁγίας Χρυσῆς καὶ μάλιστα τὴν τελευταία ἐξομολόγηση τῆς μάρτυρος μέσα στὸ κελί τῆς Φυλακῆς. Εἰκονίζεται ὁ πνευματικὸς κατ' ἐνώπιον τῆς ἁγίας, ἡ ὁποία δέχεται τὴν εὐλογία του· ὁ πνευματικὸς φορεῖ φελώνιο καὶ στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ κομβοσχοίνιο (εἰκ. 27).

Ἄρκετὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ τοιχογραφία ποῦ ἱστο-

82. Κ. Καλοκύρη, ὁ.π., εἰκ. 234.

83. Ὅ.π., σ. 201.

ρείται στο περίστωο της Μονής της Παναγίας Εικοσιφοινίσσης στο Παγγαίο, όπου σε μια ιδιαίτερα αξιόλογη παράσταση εικονίζεται ή καθαρά έξομολόγηση. Ο πνευματικός έχει οδηγήσει τον έξομολογούμενο «εις τὰ διάστημα τοῦ ναοῦ» (χφ. Oxford 13) καὶ «καθέζεται αὐτὸν ἐν ἰδιάζοντι τόπῳ» (χφ. O 13) καὶ «ἐπερωτᾷ μετὰ πάσης ἰλαρότητος καὶ προσηνείας» (χφ. Ὑδροῦντος). Φορεῖ ἐπιτραχήλιο, κάθεται σὲ εἰδικὸ θρονὶ καὶ κρατεῖ στὰ χέρια του βιβλίον. Πάνω καὶ δεξιὰ ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, κάτω γονατιστὸς καὶ γυμνὸς ὁ έξομολογούμενος, ὅλος συντριβὴ καὶ ἐπίγνωση ἐξαγορεύει τὰ ἀνομήματά του, ἐνῶ ὁ ἀρχέκακος διάβολος πίσω του κρατεῖ εἰλητάριον ποῦ γράφει «ἐντράπου, ἐντράπου» (παρόμοιο θέμα ἀπαντᾶται καὶ στὸν ἐξωνάρθηκα τῆς Μονῆς Ἰβήρων). Ἀριστερότερα εἰκονίζεται τὸ τέλος τῆς έξομολογήσεως, ὅπου ὁ πνευματικὸς ὄρθιος πλέον διαβάζει τὴν εὐχὴ τῆς συγχωρήσεως: «Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ τῷ Πέτρῳ καὶ τῇ πόρνη διὰ δακρῶν ἄφεσιν δωρησάμενος...», ὁ δὲ έξομολογούμενος φορεῖ πλέον χιτῶνα καὶ γονατιστὸς δέχεται τὴν ἄφεση. Πίσω ὁ ἄγγελός του χαίρων κρατεῖ εἰλητάριον ποῦ γράφει «Μετάνοια» καὶ τὸ δείχνει στὸν διάβολο, ὁ ὅποιος φαίνεται νὰ δυσφορεῖ μὲ τὰ γινόμενα. Πάνω ἀπὸ τὴν παράσταση ὑπάρχει ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας καὶ στὸ βάθος ὁ παράδεισος νὰ περιμένει τὸν νέο οἰκιστὴ του (εἰκ. 28).

Ἡ μετάνοια εἶναι ἡ βάση κάθε ἀσκητικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς. Ἡ συναίσθηση τῆς ἁμαρτίας μπορεῖ νὰ οδηγήσει σὲ ἀληθὴ μετάνοια, ὅμως ὁ ἄνθρωπος μόνος του δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβει ἂν ἁμαρτάνει ἢ ὄχι. Μόνον ὁ Κύριος καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα τὸ ἀποκαλύπτουν⁸⁴. Γι' αὐτὸ ἄλλω-

84. Ἀρχιμ. Σωφρονίου, *Περὶ Πνεύματος καὶ Ζωῆς*, ἔκδ. Ἱ. Μ. Τιμίου Προδρόμου, Ἔσσεξ, Ἀγγλίας 1995, σσ. 34-35.

στε καὶ διαρκῆς προσευχὴ τῆς Ἐκκλησίας μας παραμένει ἡ εὐχὴ τοῦ ἁγίου Ἐφραίμ· «Δώρησαί μοι τοῦ ὁρᾶν τὰ ἐμὰ πταίσματα», διότι μέσα ἀπὸ τὴ διαδικασία τῆς ταπεινώσεως κατορθώνει τελικὰ ὁ ἄνθρωπος νὰ κερδίσει τὴν χάρη τοῦ παναγίου Πνεύματος, τὸ ὁποῖο καὶ παρέχει τὴν κάθαρση καὶ τὴ σωτηρία. Κεφάλαιον τῆς σωτηρίας τῶν πιστῶν, ἐπομένως, ἡ μετάνοια, ἡ ὁποία «πόνους καὶ δάκρυσιν κατορθοῦται».

Αὐτὴ λοιπὸν ἡ μετάνοια δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μὴν ἀπασχολήσῃ τὸν ὀρθόδοξο ἁγιογράφο, ὅσο ἀπασχολήσῃ τὸν ὀρθόδοξο θεολόγο συγγραφέα καὶ μελετητὴ. Βρίσκει ἔτσι τὴν εὐκαιρία ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ νὰ ἀναδείξῃ τὸν παιδευτικὸ καὶ διδακτικὸ τῆς ρόλο, νὰ γίνῃ δηλαδὴ τὸ «εἰκαστικὸ συμβουλευτικὸ ἐγχειρίδιον» καὶ νὰ ἐκφέρῃ τὸν δικὸν τῆς λόγον «περὶ μετανοίας» μέσα ἀπὸ τὴν ὠραιότατη γλῶσσα τῶν σχημάτων καὶ τῶν χρωμάτων, «διὰ χειρῶν» ἀνθρώπων ποὺ βίωσαν τὸ μυστήριον ὡς μέλη τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ. Μὲ τρόπο ἐπαγωγικὸ καὶ βαθεῖα θεολογικὸ καὶ συμβολικὸ, μᾶς δίνει τὸ νόημα, τὸν σκοπὸ ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο τῆς ἐπιστροφῆς στὸν Θεό.

Εἶπαμε στὴν ἀρχὴ ὅτι ἡ μετάνοια ταυτίζεται μὲ τὴν ἐπιστροφή καὶ τοῦτο τὸ βεβαιώνει καὶ ἡ γραπτὴ παράδοση μέσῳ τῶν κανοναρίων ἀλλὰ καὶ ἡ εἰκαστικὴ, ὅταν ἱστορεῖ τὸν πνευματικὸ νὰ εἰσάγει τὸν πιστὸ στὸν ναό, «νὰ εἰσφέρει αὐτὸν ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ» καὶ νὰ «ἰστᾶ αὐτὸν ἐμπροσθεν τοῦ θυσιαστηρίου» ἢ «κατενώπιον τῆς εἰκόνης τοῦ Χριστοῦ». Τὸν ἐπανασυνδέει δηλαδὴ μὲ τὴν Ἐκκλησίαν καὶ τὴν εὐχαριστία, μιὰ καὶ ὅπως εἶπαμε στὴν ἀρχαιότερη πράξις ἡ μετάνοια ἦταν συνδεδεμένη μὲ τὴν θείαν λειτουργίαν, ὅπως καὶ ὅλα τὰ ἄλλα μυστήρια. Σὲ ἄλλα χειρόγραφα βλέπουμε νὰ ἀναφέρεται ὅτι «καθέζονται ἐν ἰδιάζοντι

τόπω» ἢ «εἰς τόπον καθαρὸν» ἢ «εἰς τὰ διάστημα τοῦ ναοῦ» καὶ βέβαια ὁ ζωγράφος καταγράφει καὶ αὐτὴ τὴν νεώτερη πράξη. Ἱστορεῖ ἀκόμα τὴν κατήχηση, τὴν ἀμφίεση τοῦ πνευματικοῦ, τὴν ἀνάγνωση τῆς συγχωρητικῆς εὐχῆς καὶ τὴν χειροθεσία. Ὅμως, ἐπειδὴ ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἔχει ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐνημερωτικὸ καὶ διδακτικὸ χαρακτήρα, δὲν παραλείπει ὁ ἀγιογράφος νὰ ἱστορήσει τὴν καθαρὰ καὶ τὴν μὴ καθαρὰ ἐξομολόγηση, ἢ τὸν θάνατο τοῦ ἁμαρτωλοῦ καὶ τὸν θάνατο τοῦ δικαίου, τὸν κολασμὸ τοῦ ἀδίκου ἀλλὰ καὶ τὴν κατάκτηση τοῦ παραδείσου ἀπὸ τὸν ληστή καὶ τοὺς μετανοήσαντες πιστοὺς, ποὺ βίωσαν τὴν ἀγάπη τοῦ Θεοῦ καὶ ἔζησαν ἐν μετανοίᾳ.

Ἔτσι διδάσκει «ἐν ἀήχῳ φωνῇ» ὅτι ἡ ὁδὸς πρὸς τὴν γνῶση τοῦ Θεοῦ, διέρχεται μέσα ἀπὸ τὴν πίστη, τὴν ἀγάπη τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν μετάνοια⁸⁵.

85. Ὁ.π., σ. 36.

Η ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΣ

Θεωρώντας κανείς τή μορφή τῆς θείας Λειτουργίας ὡς εἰκόνα μιᾶς οὐράνιας πραγματικότητας, με τὴν ἴδια ἔννοια ποὺ σὲ μιὰ παράσταση τοῦ Χριστοῦ βλέπει τὴν εἰκόνα Του, ὁδηγεῖται προοδευτικὰ στὸ συμπέρασμα ὅτι μπορεῖ νὰ παραστήσει εἰκονογραφικὰ καὶ τὴν οὐράνια Λειτουργία με τὴ μορφή τῆς ἐκκλησιαστικῆς Λειτουργίας¹.

Ἡ δικαίωση αὐτῆς τῆς πραγματικότητας φαίνεται καθαρὰ στὶς εἰκονιστικὲς παραστάσεις τοῦ λειτουργικοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου.

Ἡ παράσταση, ποὺ στὴν προκειμένη περίπτωση ἐλκύει τὸ ἐνδιαφέρον μας, καὶ πιστεύουμε πὼς ἀποτελεῖ μαρτυρία λειτουργικῆς τάξεως καὶ πράξεως καὶ ἱστορεῖ μιὰ συγκεκριμένη φάση τῆς πραγματικότητος τῆς θείας Λειτουργίας, εἶναι ἡ εἰκονιστικὴ ἀπόδοση τῆς θείας μεταλήψεως τῶν Ἀποστόλων.

Μία ἀπὸ τὶς πρώιμες παραστάσεις τοῦ θέματος ἀπαντᾶται στὴν Ἁγία Σοφία τοῦ Κιέβου (1037), ὅπου ὁμως δὲν προβάλλεται τόσο ἔντονα τὸ τελετουργικὸ, παρὰ τὸ ὅτι ἔχουμε ἀρκετὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπογραμμίζουν τὴν τάξη, ὅπως τὰ σκεύη ποὺ βρίσκονται ἐπὶ τῆς ἀγίας Τραπέζης,

1. Α. Ἰ. Σούλτζ, *Ἡ Βυζαντινὴ Λειτουργία*, μτφρ. π. Δημήτριος Τζέροπος, ἐκδ. Ἀρτίτας, Ἀθήνα 1998, σ. 160.

δηλαδή δισκάριο, άστερίσκος, λόγχη, μούσα. Ο Χριστός, εικονιζόμενος στα δεξιά και άριστερά της Τράπεζης, ιστορείται μάλλον τη στιγμή που άπευθύνει στους μαθητές Του τὸ «Λάβετε φάγετε» και τὸ «Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες». Δὲν φορᾶ άρχιερατικά άμφια, κάτι που έμφανίζεται άργότερα στὶς παραστάσεις τῆς Μονῆς Ντέτσανη τῆς Σερβίας (1350)² και στὸν Άγιο Νικόλαο Όρφανὸ τῆς Θεσσαλονίκης (1310)³, πίσω του υπάρχουν δύο άγγελιοι με ριπίδια, ἡ δὲ άγία Τράπεζα έπιστέφεται με κιβώριο (εικ. 1). Άναμφίβολα ἡ παράσταση αὐτῆ ιστορικά δὲν μπορεί νά ταυτιστεῖ με τὸν Μυστικὸ Δείπνο, γιὰ τὸν όποιο ἔχουμε και εὐαγγελική μαρτυρία αλλά και τὸν γνωστὸ διαμορφωμένο εἰκονογραφικό τύπο. Έδῶ ιστορεῖται ἡ προέκταση μέσα στὸν χρόνο τῆς συγκεκριμένης πράξης τῆς μετάληψης και τῆς μετάδοσης τῶν άποστόλων, πλαισιωμένη βέβαια με ὅλα ἐκεῖνα τὰ συμβολικά και λειτουργικά στοιχεία που συναπαρτίζουν τὸ λειτουργικὸ τυπικό.

Τὸ ἴδιο θέμα βλέπουμε λίγο άργότερα και στὴν Άγία Σοφία τῆς Άχρίδος (1050), σὲ μιὰ ὄχι και τόσο συνηθισμένη μορφή, άφοῦ και ἐδῶ εἰκονίζεται ἡ πρὸ τῆς θείας μετάληψεως στιγμή, με τὸν Χριστὸ πίσω ἀπὸ τὴν σκεπασμένη με κιβώριο άγία Τράπεζα νά κρατᾶ με τὸ άριστερὸ χέρι τὸν άγιο άρτο και με τὴ δεξιά νά εὐλογεῖ τοὺς προσερχόμενους και σεβίζοντες άποστόλους⁴ (εικ. 2). Οἱ δύο αὐτοὶ

2. Ό.π., βλ. και D. J. Stefanescu, *L'Illustration des Liturgies*, Βρυξέλλες 1936, εἰκ. 74.

3. Ά. Τσιτουρίδου, *Ό ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ άγίου Νικολάου Όρφانوῦ τῆς Θεσσαλονίκης*, ἔκδ. «Κέντρο Βυζαντινῶν Έρευνῶν», Θεσσαλονίκη 1986, εἰκ. 12-13.

4. Μυρ. Άχειμάστου-Ποταμιάνου, *Έλληνική Τέχνη-Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, ἔκδ. Έκδοτική Άθηνῶν, Άθήνα 1994, εἰκ. 24.

εικονογραφικοί τύποι τῆς κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων ἀργότερα πῆραν τὴ γνωστὴ μορφή πού ἀπαντᾶται στὰ πλέον ἐξέχοντα μνημεῖα τῆς Ὁρθοδοξίας, δηλαδή Στουντένιτσα⁵, Πάτμος⁶, Στάρο Ναγκορίτσινο⁷, Ἅγιο Νικήτα Σερβίας⁸, Σταυρονικήτα⁹ κ.ά.).

Μία παράσταση ὅμως διαφοροποιεῖται ἀπὸ ὅλες τὶς ἄλλες καὶ τοῦτο ἔχει ἔντονο λειτουργικὸ ἐνδιαφέρον, γιατί καταγράφει μίαν πράξη, ἡ ὁποία δὲν μπόρεσε νὰ ἐπιβιώσει στὴν λειτουργικὴ πρακτικὴ. Αὐτὴ εἶναι ἡ κοινωνία τῶν Ἀποστόλων στὴ Ραβάνιτσα¹⁰ τῆς Σερβίας (1376) (εἰκ. 3).

Στὸ κέντρο τῆς παράστασης ἡ ἁγία Τράπεζα μὲ τὸ κιβώριο· μπροστὰ ἀπὸ τὴν ἁγία Τράπεζα ὁ Χριστὸς μὲ πολυσταύριο σάκκο καὶ μεγάλο ὠμοφόριο εὐλογεῖ τοὺς ἀπὸ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ προσερχομένους ἀποστόλους, τοὺς ὁποίους κοινωνοῦν δύο ἄγγελοι-διάκονοι, μεταδίδοντάς τους ὁ ἓνας τὸ σῶμα καὶ ὁ ἄλλος τὸ αἷμα τοῦ Χριστοῦ.

Ἡ ἰδιομορφία αὐτῆς τῆς εἰκονογραφίας ἔγκειται στὸ ὅτι καταγράφει μιὰ λειτουργικὴ λεπτομέρεια, ἡ ὁποία ἔχει μὲν μιὰ ἱστορικὴ βάση, δὲν ἔχει ὅμως καθιερωθεῖ ὡς λειτουργικὴ πράξη ἀποδεκτὴ ἀπὸ ὅλους. Σὲ ὅλα τὰ γνωστὰ μνημεῖα πού γνωρίζουμε ὁ Χριστὸς εἶναι «ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος». Αὐτὸς ὁ ἴδιος εἶναι ὁ ἀπόλυτος κύριος τῆς σκηπῆς, ὁ ὁποῖος καὶ σύμφωνα μὲ τὸ λειτουργικὸ κείμε-

5. *Studenica, Jugoslovenska revijia*, Βελιγράδι 1991.

6. A. Kominis, *Patmos*, ἐκδ. Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1998, εἰκ. 32.

7. P. Miljković-Peppek, *L'Oeuvre des Peintres, Michel et Euty-ch*, Skopie 1967, εἰκ. CXVI.

8. Ὁ.π., εἰκ. CXVIII.

9. M. Χατζηδάκη, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὄρος 1986.

10. Branislav Živković, *Ravanica*, Βελιγράδι 1990, σσ. 18-19.

νο «εὐλογήσας, ἀγιάσας, κλάσας, ἔδωκε τοῖς ἀγίοις αὐτοῦ μαθηταῖς καὶ ἀποστόλοις εἰπών· Λάβετε, φάγετε ..., πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες...»¹¹.

Κατ' ἀναλογίαν καὶ ὁ ἐπίσκοπος ἢ ὁ πρεσβύτερος εἶναι ὁ ἀπόλυτος κύριος τῆς θείας Λειτουργίας καὶ ἡ στιγμή τῆς θείας μεταλήψεως, δηλαδή τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ὅλης λειτουργικῆς συνάξεως, εἶναι ἔργο ἀποκλειστικὰ δικό του. Ὁ ἅγιος Νικόλαος Καβάσιλας τονίζει ἐμφατικὰ: «Ὁ δὲ ἱερεὺς τοὺς μεταλαβόντας τῶν μυστηρίων εὐχαριστήσας κελεύει ... καὶ τοῦτο οὐ παρέργως, οὐδὲ ραθύμως, ἀλλὰ μετὰ σπουδῆς»¹². Ὅμως φαίνεται πὼς πολὺ νωρὶς ἢ τάξη αὐτῆ διεσαλεύθη, ὅπως τουλάχιστον μαρτυρεῖται καὶ κατακρίνεται ἀπὸ τὸν Ἰουστῖνο¹³, κατὰ τὸν ὁποῖο «οἱ καλούμενοι παρ' ἡμῶν διάκονοι διδόασιν ἐκάστῳ τῶν παρόντων μεταλαβεῖν ἀπὸ τοῦ εὐχαριστηθέντος ἄρτου καὶ οἴνου καὶ ὕδατος». Ἔτσι ἔρχεται ἡ Α' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος καὶ διὰ τοῦ ιη' κανόνος ἀπαγορεύει τὴ σημειωθείσα ἀταξία, κατὰ τὴν ὁποία μάλιστα οἱ διάκονοι μετέδιδαν καὶ στοὺς πρεσβυτέρους τὴν θεία κοινωνία ἢ κοινωνοῦσαν πρὸ αὐτῶν, ἀκόμη δὲ καὶ πρὸ τοῦ λειτουργοῦντος ἐπισκόπου¹⁴.

«Ἦλθεν εἰς τὴν ἀγίαν καὶ μεγάλην σύνοδον ὅτι ἔν τισι τόποις καὶ πόλεσι, τοῖς πρεσβυτέροις τὴν εὐχαριστίαν οἱ διάκονοι διδόασιν, ὅπερ οὔτε ὁ κανὼν, οὔτε ἡ συνήθεια παρέδωκε τοὺς ἐξουσίαν μὴ ἔχοντας προσφέρειν τοῖς προ-

11. *Θεία Λειτουργία ἀγ. Ἰω. Χρυσοστόμου, Εὐχὴ ἀναφορᾶς.*

12. *Ἑρμηνεία, PG 150, 489.*

13. *Ἀπολογία Α', PG 6, 329.* Βλ. καὶ Π. Τρεμπέλα, *Ἀρχαὶ καὶ χαρακτήρ τῆς Χριστιανικῆς Λατρείας*, ἐκδ. «Σωτήρ» Ἀθῆναι 19933, σ. 186.

14. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π.

σφέρουσι διδόναι τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Κάκεινο δὲ ἐγνωρίσθη, ὅτι ἤδη τινὲς τῶν διακόνων καὶ πρὸ τῶν ἐπισκόπων τῆς εὐχαριστίας ἄπτονται. Ταῦτα οὖν πάντα περιηγήσθω καὶ ἐμμενέτωσαν οἱ διάκονοι τοῖς ἰδίους μέτροις, εἰδότες ὅτι τοῦ μὲν ἐπισκόπου ὑπηρεταί εἰσὶ, τῶν δὲ πρεσβυτέρων ἐλάττους. Λαμβανέτωσαν δὲ κατὰ τὴν τάξιν τὴν εὐχαριστίαν μετὰ τοὺς πρεσβυτέρους, ἢ τοῦ ἐπισκόπου μεταδιδόντος αὐτοῖς, ἢ τοῦ πρεσβυτέρου. Ἀλλὰ μηδὲ καθῆσθαι ἐν μέσῳ τῶν πρεσβυτέρων ἐξέστω τοῖς διακόνους· παρὰ κανόνα γὰρ καὶ παρὰ τάξιν ἐστὶ τὸ γινόμενον· εἰ δέ τις μὴ θέλοι πειθαρχεῖν καὶ μετὰ τούτους τοὺς ὄρους πεπαύσθω τῆς διακονίας».

Εἶναι δὲ ἐξόχως ἐδιαφέροντα αὐτὰ ποὺ σημειώνει ὁ Ἅγιος Νικόδημος Ἀγιορείτης στὸ *Πηδάλιο* ὡς σχόλιο στὸν πιὸ πάνω κανόνα·

«Πανταχοῦ πρέπει νὰ φυλάττεται ἡ εὐταξία, μάλιστα δὲ ἀνάμεσα εἰς τοὺς ἱερωμένους· διὰ τοῦτο καὶ ὁ παρῶν κανὼν πρᾶγμα παρὰ τάξιν γινόμενον διορθοῖ. Φησὶ γὰρ ἦλθεν εἰς τὴν ἀκοὴν τῆς ἀγίας μεγάλης Συνόδου ταύτης ὅτι εἰς μερικοὺς τόπους καὶ πόλεις οἱ διάκονοι δίδουσι τὴν θείαν Κοινωνίαν εἰς τοὺς πρεσβυτέρους, τὸ ὅποῖον τοῦτο οὔτε κανὼν τις ἔγραφε, οὔτε συνήθεια παρέδωκεν ἄγραφος, τὸ νὰ μεταδίδουσι δηλαδὴ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, εἰς τοὺς ἱερουργοῦντας αὐτὸ ἱερεῖς, οἱ μὴ ἔχοντες ἐξουσίαν νὰ τὸ ἱεουργοῦσι διάκονοι. Πρὸς τούτοις καὶ τοῦτο ἀκόμη ἐμνηύθη, ὅτι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς διακόνους μεταλαμβάνουσι προτύτερα ἀπὸ τοὺς πρεσβυτέρους. Ταῦτα λοιπὸν πάντα τὰ ἄτακτα ἅς ἀσηκωθοῦν ἀπὸ τὸ μέσον, καὶ οἱ διάκονοι ἅς μένωσιν μέσα εἰς τὰ ὅριά των, ἦτοι, μήτε τὴν εὐχαριστίαν ἅς δίδουσιν εἰς τοὺς ἱερεῖς, μήτε πρὸ τῶν ἱερέων

ἄς μεταλαμβάνουσι, γινώσκοντες ὅτι τοῦ μὲν ἐπισκόπου εἶναι ὑπηρέται, ὡς καὶ αὐτὸ τὸ ὄνομά των τοῦτο δηλοῖ, διάκονος γὰρ θέλει νὰ εἰπῇ ὑπηρέτης· τῶν δὲ πρεσβυτέρων εἶναι κατώτεροι καὶ ἐλάττονες, τὸ δὲ ἔλαττον ὑπὸ τοῦ κρείττονος εὐλογεῖται, ὡς λέγει ὁ Ἀπόστολος, καὶ ὄχι τὸ ἀνάπαλιν. Ἄς λαμβάνουσι δὲ κατὰ τὴν τάξιν τὴν θείαν εὐχαριστίαν, ὕστερα ἀφοῦ μεταλάβουν οἱ πρεσβύτεροι, μεταδιδόντος εἰς αὐτοὺς ταύτην, ἢ τοῦ ἐπισκόπου, ἢ (ἂν δὲν εἶναι παρῶν ὁ ἐπίσκοπος) τοῦ πρεσβυτέρου. Ἄλλὰ οὔτε ἄδεια εἶναι εἰς τοὺς διακόνους νὰ κάθωνται ἀνάμεσα εἰς τοὺς πρεσβυτέρους, ἐπειδὴ καὶ τοῦτο εἶναι ἄτακτον καὶ παρὰ κανόνα· δείκνυσι γὰρ ὅτι οἱ διάκονοι μὲ τοὺς πρεσβυτέρους εἶναι ἰσότιμοι, ὅπερ οὐκ ἔστιν· εἰ δὲ καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸν κανόνα τοῦτον δὲν θέλει τινὰς ἀπὸ τοὺς διακόνους νὰ καταπεισθῇ, ἄς παύῃ ἀπὸ τὴν διακονίαν του.

»Ἀκολούθως τῷ παρόντι κανόνι καὶ ὁ ζ' τῆς ς' διατάσσεται. Προστάζει γὰρ νὰ καταβιβάζεται ἀπὸ τὸν βαθμὸν του καὶ ἔσχατος τοῦ οἰκείου νὰ γίνεται τάγματος ὁ διάκονος ἐκεῖνος ὅπου διὰ θρασύτητα προκαθεσθῇ τῶν πρεσβυτέρων, κἂν εἰς οἰονδήποτε ὀφφίκιον εὐρίσκεται ἐκκλησιαστικόν. Ἐξω μόνον ἂν ὑπάγῃ εἰς ἄλλην πόλιν, πρόσωπον ἐπιφέρων τοῦ οἰκείου πατριάρχου ἢ μητροπολίτου, τότε νὰ τιμᾶται περισσότερον ἀπὸ τοὺς πρεσβυτέρους. Ἄλλὰ καὶ ὁ κ' τῆς ἐν Λαοδικείᾳ δὲν πρέπει, λέγει, νὰ κάθηται ὁ διάκονος ἔμπροσθεν εἰς τὸν πρεσβύτερον. Ὁ δὲ νς' τῆς αὐτῆς ἐμποδίζει τὸ νὰ πηγαίνουν οἱ ἱερεῖς νὰ κάθηνται μέσα εἰς τὸ βῆμα πρὸ τοῦ νὰ εἰσοδεύσῃ ὁ ἀρχιερεὺς. Σημειῶσαι ὅτι κατὰ τὸν Ζωναρᾶν καὶ Βαλσαμῶνα, ὁ μὲν ιη' τῆς παρούσης συνόδου λέγει διὰ ἐκείνους τοὺς διακόνους ὅπου ἐν καιρῷ τῆς θείας ἱερουργίας ἔνδον τοῦ βήματος προκαθέζονται τῶν πρεσβυτέρων καὶ διὰ τοῦτο μὲ βαρυτέ-

ραν παιδείαν κολάζει αὐτούς, με τὴν παῦσιν δηλ. τῆς ἱερο-
 διακονίας των. Ὁ δὲ ζ' τῆς ς' λέγει διὰ ἐκείνους ὅπου προ-
 κάθονται τῶν πρεσβυτέρων ὅχι ἐν τῇ ἐκκλησία, ἀλλὰ ἐν
 ταῖς ἔξω συνελεύσεσι, καὶ διὰ τοῦτο ἐλαφρότερα παιδεύει
 αὐτούς, με τὸν καταβιβασμὸν μόνον τοῦ οἰκείου τόπου
 των»¹⁵.

Γίνεται φανερό ὅτι οἱ κανόνες ἐπιδεικνύουν αὐστηρό-
 τητα γιὰ τὴν διασάλευση τῆς τάξεως, ὅταν οἱ διάκονοι λη-
 σμονοῦσαν «ὅτι ἕκαστος ἐν ᾧ ἐτάχθη κλήρω, ὀφείλει ἐμμέ-
 νειν, καὶ φυλάττειν τὴν τάξιν, καὶ μὴ ἑαυτῷ ἀρπάζειν τὰ
 μὴ ἐγγχειρισθέντα»¹⁶. Συνεχίζοντας οἱ Διαταγὲς τῶν Ἀπο-
 στόλων λέγουν: «κοινη δὲ πάντες παραγγέλλομεν, ἕκαστον
 ἐμμένειν τάξει τῇ δοθείσῃ αὐτῷ καὶ μὴ ὑπερβαίνειν τοὺς
 ὅρους· οὐ γὰρ εἰσιν ἡμέτεροι, ἀλλὰ τοῦ Θεοῦ»¹⁷. Ἐπιμέ-
 νουν δὲ οἱ Ἀποστολικοὶ κανόνες σὲ αὐτὸ τὸ θέμα, γιὰ
 οἱ διάκονοι «ὑφαρπάζοντες ἑαυτοῖς ἀξιώματα μὴ διδό-
 μενα»¹⁸ δὲν τὰ ἄρπαζαν ἀπὸ τοὺς πρεσβυτέρους καὶ τοὺς
 ἐπισκόπους ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Χριστό, διότι «πρῶτος
 (τοῖνον) τῇ φύσει ἀρχιερεὺς ὁ μονογενὴς Χριστός, οὐχ
 ἑαυτῷ τὴν τιμὴν ἀρπάσας, ἀλλὰ παρὰ τοῦ Πατρὸς κατα-
 σταθεῖς»¹⁹. Ὑποδεικνύουν δὲ οἱ Διαταγὲς τῶν Ἀποστό-
 λων τὸν πρωτομάρτυρα καὶ Διάκονο Στέφανο ὡς παρά-
 δειγμα ἄξιο μιμήσεως, ἐπειδὴ «τὸ τῆς διακονίας τάγμα
 φυλάξας μέχρι τέλους ... τὴν εὐταξίαν ἀποσώζει»²⁰.

Εἶναι γνωστό, ἀπὸ τὶς πληροφορίες ποὺ μᾶς δίνει ὁ

15. Πηδάλιον, σ. 145.

16. Διαταγαὶ τῶν Ἀποστόλων, PG 1, 1149.

17. Ὁ.π.

18. Ὁ.π., 1152.

19. Ὁ.π., 1153.

20. Ὁ.π., 1156.

Ἰππόλυτος²¹, πὼς ὁ ἀρχιερεὺς ἦταν αὐτὸς ποὺ μετέδιδε τὸν ἅγιο ἄρτο σὲ μερίδες στοὺς προσερχομένους πρὸς κοινωνία, οἱ δὲ πρεσβύτεροι διακονοῦσαν στὴ μετάδοση τοῦ ἁγίου ποτηρίου²².

Οἱ κανόνες τοῦ Ἰππολύτου ἀναφέρουν πὼς ὁ ἐπίσκοπος στεκόταν δίπλα στὴν ἁγία Τράπεζα²³, ἡ ἴδια δὲ τάξη μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὸν Διονύσιο Ἀλεξανδρείας²⁴ (†265), κατὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὴν τοῦ Ἰππολύτου. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μεταλάμβαναν ἄνδρες καὶ γυναῖκες, ὅπως σημειώνει καὶ ὁ Βαλσαμών· «ὡς ἔοικε τὸ παλαιὸν εἰσῆρχοντο γυναῖκες εἰς τὸ θυσιαστήριον καὶ ἀπὸ τῆς ἁγίας Τραπέζης μετελάμβανον»²⁵, ὅμως ἡ ἐν Λαοδικεῖα σύνοδος, διὰ τοῦ 19^{ου} κανόνος της, ὅρισε τελικὰ πὼς «μόνοις ἔξδὸν εἶναι τοῖς ἱερατικοῖς εἰσιέναι εἰς τὸ θυσιαστήριον καὶ κοινωνεῖν»²⁶. Μὲ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὴ διαμόρφωση τῆς λατρείας, ἐπικράτησε ὁ ἐπίσκοπος νὰ κοινωνεῖ πρῶτος αὐτὸς καὶ μετὰ νὰ μεταδίδει στοὺς συλλειτουργοῦντες ἱερεῖς καὶ δια-

21. F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Ὁξφόρδη 1896, τ. I, σ. 462.

22. Π. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 15.

23. H. Achelis, *Die ältesten Quellen des orient Kirchenrechtes I Die Canones Hippolyti* (1981), κανόνες 19 καὶ 143.

24. Εὐσεβίου Καισαρείας, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, PG 20, 656, βλ. καὶ Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 187.

25. Ράλλη καὶ Ποτλῆ, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*, τ. Δ', σ. 9. Ἡ μετάδοση τοῦ ἁγίου Ἄρτου μαρτυρεῖται ἤδη τὸν τοῦ Ζ' αἰῶνα. Βλ. Θεοδωρήτου, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, PG 82, 1232. Μ. Βασιλείου, *Ἐπιστολὴ 92*, PG 32, 485. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Ὁμιλία 20*, PG 49, 208, Σωζομενοῦ, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, PG 67, 1528. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς Ὀρθοδόξου Πίστεως*, PG 94, 1149. Βλ. καὶ Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 150.

26. Ράλλη - Ποτλῆ, ὁ.π., τ. Γ', σ. 188.

κόνους. Σὲ ἀρχιερατικὸ συλλεΐτουργο κοινωνοῦν μόνοι τους οἱ ἀρχιερεῖς, ὅπως καὶ σὲ ἱερατικὸ μόνοι τους οἱ ἱερεῖς²⁷, οἱ ὅποιοι κοινωνοῦν καὶ τοὺς διακόνους. Ὁ κώδικας 662 Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν εἶναι σαφῆς ὡς πρὸς αὐτὴ τὴν τάξιν τῆς μεταλήψεως, καὶ τὰ ἴδια σημειώνει καὶ ἡ Διάταξις τοῦ Φιλοθέου²⁸, «αὐτὸς δὲ ὁ ἱερεὺς ἐπειπὼν πρῶτον τὸ *Μετὰ φόβου Θεοῦ καὶ πίστεως*, μετὰ τὸ ἐκφωνῆσαι, ὡς εἴπομεν, τὸν διάκονον *προσέλθετε*, εἰ μὲν εἰσὶ τινες οἱ μεταλαβεῖν βουλόμενοι αἴρει ἀπὸ τῶν τοῦ διακόνου χειρῶν τὸ ἅγιον ποτήριον καὶ μεταδίδωσιν αὐτοῖς»²⁹. Ὁ ἱερεὺς λοιπὸν ἢ ὁ ἐπίσκοπος ἢ ὁ πατριάρχης εἶναι αὐτὸς ποὺ κοινωνεῖ τὸν λαὸ καὶ ὄχι ὁ διάκονος, τάξιν ποὺ κρατᾶ ἄλλωστε καὶ σήμερα τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, ἀλλὰ καὶ ἡ Ἀγιορειτικὴ παράδοση.

Στὸν κώδικα Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν 754³⁰(17ος αἰ.) ὁμως παρατηρεῖται μιὰ ἀλλαγὴ τῆς τάξεως τῆς θείας κοινωνίας. Ὁ Τρεμπέλας σημειώνει πὺς «χάριν ἀδελφικῆς ἰσότητος μεταξὺ ἐπισκόπου καὶ πρεσβυτέρων, καθὼς καὶ μεταξὺ πατριάρχου καὶ ἀρχιερέων, οἱ ἱερεῖς μεταδίδωσιν πρῶτον τῷ ἀρχιερεῖ ἢ οἱ ἀρχιερεῖς τῷ πατριάρχῃ ἐκ τοῦ σώματος καὶ τοῦ ποτηρίου, καὶ ἔπειτα αὐτὸς μεταδίδει αὐτοῖς ἐκ τούτων, ἦτοι ὁ πρόκριτος τῶν ἱερέων ἢ ἀρχιερέων κοινωνεῖ τὸν ἀρχιερέα ἢ πατριάρχην, καὶ εἶτα αὐτὸς κοινωνεῖ ἐκείνους». Πότε ὁμως ἐπικράτησε αὐτὴ ἡ τάξις καὶ ποῦ καὶ πὺς μπόρεσε νὰ ἐπιβίωσει ἔχοντας ἀντίθετο τὸν ἰγὲ κανόνα τῆς Ἀ' Οἰκουμενικῆς; Τὴν πληροφορία

27. Π. Τρεμπέλα, *Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθῆναις κώδικας*, Ἀθήνα ²1982, σ. 13.

28. Ὁ.π., σ. 13.

29. Ὁ.π., σ. 15.

30. Ὁ.π., σ. 141.

ὅτι πρόκειται γιὰ παλαιὰ τάξη τὴν δίδει καὶ ὁ R. Taft³¹ καὶ τελευταῖα ἐπισημαίνεται ἀπὸ τὸν π. Παῦλο Καμαριανό³², ἀλλὰ κάνει καὶ μία νύξη ὁ Μητροπολίτης Περγάμου Ἰωάννης³³.

Γνώμη μας εἶναι ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ παλαιὰ τάξη, ἀλλὰ γιὰ παλαιὸ πρόβλημα, τὸ ὁποῖο ὅμως ἐλύθη διὰ τοῦ ἡ κανόνος. Ἡ σκέψη τοῦ Τρεμπέλα, ὅτι πρόκειται γιὰ πράξη ποὺ γίνεται «χάριν ἀδελφικῆς ἰσότητος»³⁴, εἶναι ἀπλὰ σκέψη ὅχι ὅμως τόσο ἰσχυρὴ ποὺ νὰ ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν παράδοση. Σίγουρα στὴν Ἐκκλησία μερικὲς φορὲς ὁ ἀνθρώπινος παράγοντας ξεπερνοῦσε τὰ κεκανονισμένα καὶ πιθανῶς οἱ διάκονοι εἶχαν τὴν αἴσθηση τῆς μειώσεώς τους ἔναντι ὅλου τοῦ ἄλλου κλήρου, ὅμως στὴν Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ ἰσχύει «ἡ καθολικὴ εὐκοσμία καὶ τάξις»³⁵, ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης. «Ἐκαστοὶ ἅπερ παρειλήφεισαν ὑπηρεσίας περιγεγραμμένας ἐφύλαττον», συμπληρώνουν οἱ Διαταγὲς τῶν Ἀποστόλων³⁶. Ἄς μὴν λησμονοῦμε ἀκόμη αὐτὰ ποὺ μὲ τόσο σαφήνεια σημειώνει ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης, ὅτι οἱ διάκονοι δὲν εἶχαν τὴ δυνατότητα οὔτε τῆς προσκομιδῆς· «οὐδὲ γὰρ θέμις προσφέρειν διακόνους δι' ἑαυτῶν, ἐπεὶ τὸ χάρισμα προσκομίζειν Θεῷ οὐκ ἔχουσι· διάκονοι γὰρ εἰσι τὴν λειτουργικὴν ἀξίαν ἔχοντες μόνον. Εἰ μὲν οὐ δυνατὸν αὐτοῖς

31. Βλ. «Receiving Communion - A Forgotten Symbol», *Worship* 57 (1983) 412-418.

32. Π. Κουμαριανού, «Σύμβολο καὶ πραγματικότητα στὴ θεία Λειτουργία», *Σύναξη* 71 (1999) 37.

33. *Σύναξη* 71 (1999) 45 (συζήτηση στὴν ἡμερίδα μὲ θέμα: Λειτουργικὴ ἀναγέννηση. Ἀνάγκη ἢ πολυτέλεια;).

34. Τρεμπέλα, ὁ.π., σ. 141.

35. *Περὶ Ἐκκλησιαστικῆς Ἱεραρχίας*, PG 3, 445.

36. PG 1, 1152.

ιερατικὸν ἐνδύσασθαι ἄμφιον δίχρα εὐλογίας ἀρχιερέως ἢ ιερέως, οὐτ' ἐνάρξασθαι τινος ἱερέως τελετῆς ἄνευ πρεσβυτέρου ἢ εὐλογίας τοῦ πρεσβυτέρου, πῶς ἄρα οὗτος δι' ἑαυτοῦ προσκομήσει; Καὶ εἰ ὁ κανὼν ἀπαγορεύει διάκονον πρὸ τοῦ ἱερέως μετασχεῖν καὶ τῶν τιμίων δώρων τελειωθέντων, ἵνα τηροίῃ τὴν ἑαυτοῦ τάξιν ἕκαστος, πῶς ἐν τοῖς δώροις προσκομῖσει διάκονος;»³⁷. Ὁ ἅγιος τὰ ὑπογραμμίζει αὐτά, διότι ἀκριβῶς καὶ στὴ Θεσσαλονίκη ἀλλὰ καὶ στὸ Ἅγιον Ὅρος εἶχε διασαλευθεῖ ἡ τάξις καὶ τονίζει μὲ ἔμφαση «οὐκ εὐτακτον οὐδ' ἀρμόδιον»³⁸.

Ἦχει ἀκόμη ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε τὴ σκέψη τοῦ ἁγίου Συμεῶν περὶ τοῦ «Πῶς κοινωνοῦσιν ἀρχιερεῖς τε καὶ ἱερεῖς». Λέγει λοιπὸν ὅτι «μεταλαμβάνει πρῶτον αὐτὸς τοῦ ἄρτου καὶ μετέχει τοῦ φρικτοῦ ποτηρίου· οὐ γὰρ ἄλλος αὐτῷ μεταδίδωσιν, εἰ μὴ πού τις τῶν ὁμοταγῶν, ἀρχιερεὺς δηλονότι»³⁹, ὅχι ὁμως διάκονος νὰ κοινωνεῖ πρεσβύτερο ἢ ἐπίσκοπο. Θεωρεῖ δὲ δεδομένο ὁ ἅγιος Συμεῶν ὅτι, σὲ περίπτωσι πού λειτουργεῖ ἀρχιερεὺς, αὐτὸς εἶναι ὁ μεταδίδων στὸν λαὸ τὴ θεία κοινωνία· γράφει δὲ χαρακτηριστικὰ: «Εἰ δέ τις πρὸς κοινωνίαν ἱκανός, καὶ οὗτος προσίων μετ' εὐλαβείας καὶ φόβου, οὐκ ἀμέσως τούτων μετέχει, ἀλλὰ διὰ τῆς λαβίδος ἀρχιερατικῆ χειρὶ κοινωνεῖ»⁴⁰. Καὶ συνεχίζει λέγων· «Ἐπεὶ γὰρ τὸν Χριστόν, ὡς εἴπομεν, ὁ ἀρχιερεὺς εἰκονίζει, αὐτὸν δὲ καὶ ἱερούργησε καὶ μετέσχε, καὶ τοῖς ἱερωμένοις μετέδωκεν»⁴¹. Σὲ ἄλλη συνάφεια ὁ ἅγιος τονίζει· «Ἐκαστος γὰρ ἐν τῷ οἰκείῳ τάγματι με-

37. PG 155, 289.

38. Ὁ.π.

39. *Ἐρμηνεία*, PG 155, 744.

40. Ὁ.π.

41. Ὁ.π. PG 155, 745.

τέχει τῶν μυστηρίων... ὅθεν καὶ ἀμέσως μὲν τούτου καὶ μόνος καὶ πρῶτος κοινωνεῖ ὁ ἀρχιερεὺς· ὡς καὶ ἐν τοῖς ἀρχαγγέλοις οἱ πρῶτοι πρῶτον μετέχουσι καὶ δι' αὐτῶν οἱ μέσοι καὶ μετ' ἐκείνους οἱ λοιποί, ὡς φησι Διονύσιος. Ὅθεν καὶ δι' ἀρχιερέως ἐπίσκοποι τε καὶ ἱερεῖς, καὶ διὰ τῶν ἱερέων οἱ λοιποὶ πάντες ἱερεῖς καὶ διάκονοι ..., τοῦ ἀρχιερέως δὲ τοῖς προσελθοῦσι μεταλαβεῖν διδόντος διὰ λαβίδος»⁴². Ὁ Κωνσταντῖνος Καλλίνικος δὲ γράφει πῶς, «κατὰ τὴν κρατοῦσαν τάξιν καὶ μόνην πρέπουσαν, πρῶτος μετέχει τῶν θείων ὁ ἱερουργήσας καὶ οἱ ἀπὸ τοῦ βήματος»⁴³ καὶ στηρίζει τὴ θέση του στὴ μαρτυρία τοῦ Ἀρεοπαγίτη· «πρῶτον ἐν μετουσίᾳ γενέσθαι καὶ ἀποκληρώσει τὸν ἱερὸν καθηγεμόνα τῶν δι' αὐτοῦ θεόθεν ἐτέροις δωρηθησομένων, εἶτα δὲ καὶ ἄλλοις μεταδοῦναι»⁴⁴. Λεπτομερέστερα ὅμως καταγράφεται ἡ ἀρμόζουσα τάξη στὴ θεία Λειτουργία τοῦ Κλήμεντος: «καὶ μετὰ τοῦτο μεταλαμβανέτω ὁ ἐπίσκοπος, ἔπειτα οἱ πρεσβύτεροι, καὶ οἱ διάκονοι, καὶ ὑποδιάκονοι, καὶ οἱ ἀναγνώσται, καὶ οἱ ψάλλται, καὶ οἱ ἀσκηταί, καὶ ἐν ταῖς γυναιξίν αἱ διακόνισσαι, καὶ αἱ παρθένοι, καὶ αἱ χῆραι, εἶτα τὰ παιδιά, καὶ τότε πᾶς ὁ λαὸς κατὰ τάξιν μετὰ αἰδοῦς καὶ εὐλαβείας ἄνευ θορύβου. Καὶ ὁ μὲν ἐπίσκοπος διδότω τὴν προσφορὰν λέγων· *Σῶμα Χριστοῦ*· καὶ ὁ δεχόμενος λεγέτω· *Ἀμήν*. Ὁ δὲ διάκονος κατεχέτω τὸ ποτήριον καὶ ἐπιδοὺς λεγέτω· *Αἷμα Χριστοῦ, ποτήριον ζωῆς*. Καὶ ὁ πίνων λεγέτω· *Ἀμήν*»⁴⁵. Μὲ πάρα πολὺ ὠραῖο τρόπο καὶ μὲ τὴν αἴσθησιν ὅτι δὲν

42. Συμεών, *Διάλογος*, PG 155, 300. Βλ. καὶ Σούλτζ, ὁ.π., σ. 183.

43. Κωνσταντῖνου Καλλίνικου, *Ὁ Χριστιανικὸς ναὸς καὶ τὰ τελούμενα ἐν αὐτῷ*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα ³1969.

44. *Περὶ τῶν ἐν τῇ συνάξει τελουμένων*, PG 3, 445.

45. *Λειτουργία Κλήμεντος*, PG 1, 1109.

είναι ὁ ἱερεὺς ἀλλὰ ὁ ἀρχιερεὺς Χριστὸς ποὺ τελεῖ τὰ πάντα καὶ κοινωνεῖ τοὺς πάντες, καταγράφεται ἡ τάξη τῆς μεταλήψεως στὴ Λειτουργία τοῦ Ἁγίου Μάρκου:

«Ἱερεὺς· Αὐτὸς ἠύλόγησεν, αὐτὸς ἠγίασεν, αὐτὸς δὲ ἐτελείωσεν, αὐτὸς καὶ μεταδίδει εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν καὶ εἰς ζωὴν αἰώνιον. Καὶ μεταλαμβάνει λέγων τὴν εὐχὴν· Τῆς κατὰ φιλανθρωπίαν παρασχεθείσης ἡμῖν θείας χάριτος τὰ ὑπὲρ ἡμᾶς ἐτολήσαμεν·

Διάκονος· Πρεσβύτεροι, προσέλθετε, καὶ κοινωνοῦσιν οἱ πρεσβύτεροι.

Διάκονος· Συνάχθητε καὶ εἰσέλθετε, οἱ διάκονοι μετ' εὐλαβείας, καὶ κοινωνοῦσιν οἱ διάκονοι.

Ἱερεὺς· Καὶ μεταδίδωσιν εἰς τὸν λαόν. Καὶ ὅταν μεταδιδῶι τῷ κλήρῳ καὶ τῷ λαῷ, λέγει· Σῶμα ἅγιον τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Χριστοῦ. Καὶ εἰς τὸ Ποτήριον λέγει· Αἷμα τίμιον τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ»⁴⁶.

Ἀπὸ ὅλα τὰ ἀνωτέρω λοιπὸν συνάγεται ὅτι ἡ τάξη τῆς θείας κοινωνίας εἶναι μία καὶ κοινὴ σὲ ὅλους τοὺς Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ διαφοροποίηση τοῦ 754 κώδικα τῶν Ἀθηνῶν δὲν εἶναι τίποτα ἄλλο παρὰ ἡ καταγραφή τῆς διασάλευσης τῆς κρατούσης τάξεως. Στὸ χειρόγραφο προφανῶς κατεγράφη αὐτὸ ποὺ κατέγραψε καὶ ἰστόρησε καὶ ὁ ζωγράφος στὴ Ραβάνιτσα τῆς Σερβίας τὸν 14ο αἰώνα. Καταγράφουν ὅμως καὶ οἱ δύο περιπτώσεις τὴν ἐξαίρε-

46. Τὸ κείμενο ἐλήφθη ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῆς Λειτουργίας, ὑπὸ τοῦ Ἰ. Φουντούλη, *Θεία Λειτουργία τοῦ Ἀποστόλου Μάρκου* [Κείμενα Λειτουργικῆς Ὁξφόρδης], Θεσσαλονίκη 1977, σ. 60-61, βλ. καὶ τοῦ F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τ. I, Oxford 1896, σ. 113-143 καὶ Π. Ροδοπούλου, *Ἡ ἀναφορὰ τῆς λειτουργίας τοῦ Ἁγίου Μάρκου*, Θεσσαλονίκη 1959.

ση και όχι τὸν κανόνα. Ἔχει δὲ ἰδιαίτερη ἀξία τὸ σχόλιο στὸ Πηδάλιο· «μᾶλλον γὰρ πρέπει νὰ ὑπερνικῶσιν οἱ κανόνες, πάρεξ ἢ συνήθεια τοῖς κανόσιν ἐναντιουμένη»⁴⁷.

Ἡ θεία κοινωνία εἶναι τὸ ἀποκορύφωμα τῆς λειτουργικῆς συνάξεως καί, μετὰ τὸν καθαγιασμό τῶν τιμιῶν Δώρων, ἡ «ὑψίστη πράξις ἐξατομικεύσεως τῆς θείας Λειτουργίας στὸν κοινωνοῦντα πιστό. Δὲν μετατίθεται οὔτε στὸ τέλος τῆς Λειτουργίας, οὔτε ἀνατίθεται ὡς πάρεργο στὸν διάκονο»⁴⁸. Ἐκείνη τὴν ὥρα ὁ ἐπίσκοπος ἢ ὁ πρεσβύτερος κάνει πράξις τὴν προτροπὴ τοῦ Χριστοῦ στὸν πρωτοκορυφαῖο Πέτρο· «ποιῖμαινε τὰ πρόβατά μου, βόσκει τὰ ἀρνία μου»⁴⁹ καὶ ἔχει σημασία νὰ κατανοηθεῖ αὐτὴ ἡ ὑψίστη διακονία, γιατί ἡ θεία Λειτουργία δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ δυνατότητα τῶν πιστῶν νὰ εἰσέρχονται «ὡς ἐν νυμφῶνι» στὴν βασιλεία καὶ στὴν αἰωνιότητα, «ἵνα ζῶν ἔχωσι καὶ περισσὸν ἔχωσι»⁵⁰.

Νομίζουμε πὼς ἀξίζει νὰ συνοψίσουμε ὅλες αὐτὲς τίς σκέψεις καὶ τοὺς προβληματισμοὺς στοὺς λόγους τοῦ Ἀρεοπαγίτου Διονυσίου· «Ἐντεῦθεν μετασχὼν ὁ ἱεράρχης καὶ μεταδούς, εἰς εὐχαριστίαν καταλήγει. Πρῶτον δὲ μεταλαμβάνει, καὶ οὕτω μεταδίδωσιν· ὅτι δεῖ πρῶτον ἐν μετουσίᾳ γενέσθαι καὶ ἀποπληρώσει τῶν ἀγαθῶν, καὶ εἶθ' οὕτω μεταδιδόναι· πρῶτον φωτισθῆναι καὶ οὕτω φωτίσαι. Διὸ καὶ τοῦτο δὴ ποριζόμεθα, ὅτι κακῶς ποιοῦσιν οἵτινες

47. Πηδάλιον, σ. 145.

48. Ἰ. Φουντούλη, *Λειτουργικὴ Α΄. Εἰσαγωγή στὴ θεία λατρεία*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 247. Τοῦ ἰδίου, «Ἡ θεία Λειτουργία-τελετουργικὴ θεώρηση» στὸν τόμο *Ἡ θεία Λειτουργία*, Δράμα 1998, σ. 166.

49. Ἰω. κα', 15.

50. Ἰω. ι', 10.

διδασκτοὶ μὴ ὄντες Θεοῦ διδάσκειν ἐπιχειροῦσιν. Ὡς γὰρ ἐπὶ τῶν ἡλιακῶν ἀκτίνων καὶ ὑέλων ἔχει, ὅτι πρῶτον τὸ φῶς δέχονται οἱ ὑελοὶ, ἢ τὸ κέρασ, ἢ ἄλλο τι τῶν διαφανῶν, καὶ εἶθ' οὕτω τὸ φῶς πρὸς τὰ ἄλλα ἐποχτετεύουσιν, οὕτω καὶ ἐπὶ τοῦ θείου φωτὸς καὶ τῶν διδασκάλων»⁵¹.

51. Ὁ.π. PG 3, 469-472.

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΟΣΜΟ

«Ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου ἐμφανίζεται σὰν μιὰ ἀδιάκοπη ἀλληλουχία εἰκόνων, ποὺ προσδιορίζουν τὶς νοητικὲς ἀντιλήψεις, τὶς προσδοκίαις, τὶς ψυχικὲς μας ἀναπνοές, ἀκόμα καὶ τὶς ἀποκαλύψεις τοῦ πνεύματός μας. Μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς εἰκόνες βρισκουμε τὸ γεγονὸς τῆς ὑπάρξεώς μας, σαφὲς καὶ κατηγορηματικό, ἐνῶ χωρὶς αὐτὲς θὰ παραμέναμε ἀκυβέρνητοι καὶ χωρὶς προσανατολισμὸ μέσα στὴ σύγχυση τοῦ κόσμου»¹.

Ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀναγκαιότητα τῆς εἰκόνας, ὡς μέσο ἔκφρασης, κοινωνίας καὶ παιδαγωγίας φανερώνεται πολὺ ἔντονα καὶ χαρακτηριστικὰ μέσα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς ἑλληνικῆς φιλοσοφίας.

Στὴν ἐποχὴ τῆς Π. Διαθήκης βλέπουμε πῶς ἀπαγορεύεται νὰ παραστήσει κανεὶς μὲ εἰκόνα τὸ πρόσωπο τοῦ Θεοῦ, γιὰτὶ πράγματι κάθε εἰκόνα εἶναι πεπερασμένη καὶ περιοριστικὴ τῆς ἐννοίας τοῦ Θεοῦ.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο ὅμως μέρος ὁ ἴδιος ὁ Θεὸς πλάθει τὸν ἄνθρωπο κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσή του², οἱ δὲ συγγραφεῖς

1. Ἀ. Κοντόπουλου, Ἡ σημασία τῆς ποιητικῆς εἰκόνας, *Σύνορο*, τεῦχ. 36 (1965), σ. 89.

2. *Γέν.* I, 26.

τῶν βιβλίων τῆς Π. Διαθήκης δὲν κατόρθωσαν μέσα ἀπὸ τὸν γραπτὸ λόγο τους νὰ ἀποφύγουν τὴ χρῆση εἰκόνων, προκειμένου νὰ δηλώσουν τὰ ὁράματά τους καὶ τὴν Ἀλήθεια.

Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ φιλοσοφία, ποὺ καὶ αὐτὴ ἦταν μιὰ θεολογοῦσα φιλοσοφία, ἀφοῦ ὅλη τῆς ἡ προσπάθεια ξεκινοῦσε καὶ ἔτεινε νὰ ἐρευνήσῃ καὶ νὰ ἀποδείξῃ ποιοὶ ἦταν τὸ πρῶτο κινοῦν καὶ ἡ ἀρχὴ τῶν ὄντων, ἀγωνίστηκε καὶ αὐτὴ νὰ ἀπαλλάξῃ τὴν ἔννοια τοῦ Θεοῦ ἀπὸ κάθε ἀνθρωπόμορφο στοιχεῖο καὶ ἔφτασε σὲ σημεῖο νὰ ἀρνηθεῖ ὅχι μόνο κάθε εἰκόνα περὶ Θεοῦ ἀλλὰ καὶ κάθε λογικὴ διατύπωση περὶ τοῦ Θεοῦ.

«Τὸ ἐπέκεινα τῆς οὐσίας στὸν Πλάτωνα δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ ἔννοια τοῦ Θεοῦ, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστεῖ μὲ καμιὰ ἐπιστήμη καὶ κανένα λόγο. Ἐτσι ὁ Πλάτων καταφεύγει στὸν μῦθο. Ὅμως καὶ ὁ μῦθος δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἓνα σύστημα εἰκόνων»³. Χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ ὡς παράδειγμα τὸν εἰκονισμὸ τοῦ Θεοῦ, γιατί ἀκριβῶς ἦταν ὅ,τι πιὸ δύσκολο θὰ μπορούσε νὰ συλλάβῃ καὶ νὰ ἀποδώσῃ ὁ ἀνθρώπινος νοῦς εἰκαστικά.

Ὁ λόγος πολλὰς φορὲς στάθηκε ἀδύναμος νὰ ἐκφραστεῖ γιὰ τόσο μεγάλα πράγματα. Ἡ ἀνθρώπινη σκέψη κάπου σταματοῦσε καὶ μόνο ἡ εἰκόνα ἢ ἔστω τὸ εἶδωλο καὶ ἡ σκιά στὸν Πλάτωνα ἔρχονται νὰ μᾶς μιλήσουν, μὲ τὸ δικό τους τρόπο, ἐκεῖ ποὺ τὰ πάντα σιωποῦν. Στὸ δῖλημμα τοῦ Πλάτωνα βρισκεται καὶ ὁ Πλωτῖνος, ὁ ὁποῖος προσπαθώντας νὰ ἐκφράσῃ τὸ θεῖο χρησιμοποιεῖ εἰκόνες τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου.

Στὰ πρῶτα χρόνια τοῦ χριστιανισμοῦ, ἡ τέχνη χρησι-

3. Ν. Θεοδωρακόπουλου, *Εἰκόνα, Σύνορο*, τευχ. 36 (1965), σ. 75.

μποιεί τὰ σύμβολα γιὰ νὰ μιλήσει· εἶναι ἡ ἀρχὴ ἑνὸς νέου κόσμου, ὅπως ἀκριβῶς στὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἀνθρωπότητος, στὸν ὁποῖο ὁ ἄνθρωπος χρησιμοποιοῖ τὸ σύμβολο ὡς τρόπο γραφῆς καὶ ἐπικοινωνίας. Ἄλλωστε, αὐτὸς τοῦτος ὁ γραπτὸς λόγος δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μία εἰκονιστικὴ ἀπόδοση τοῦ προφορικοῦ λόγου, μέσα ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ σύμβολα κατ' ἀρχὴν καὶ μέσα ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν γραμμάτων κατόπιν (εἰκ. 1). Ἔτσι ἡ εἰκόνα γίνεται ἓνας τρόπος ἐπικοινωνίας, μιὰ γλώσσα, γιὰ νὰ ἐκφραστοῦμε, νὰ διδάξουμε, νὰ παιδαγωγήσουμε, νὰ μορφώσουμε καὶ νὰ μορφωθοῦμε. Μιὰ γλώσσα ποὺ ἐκφράζεται μὲ σχήματα καὶ χρώματα καὶ μιλᾷ τόσο καλά, ὅσο καὶ ὁ προφορικὸς λόγος καὶ ἴσως καὶ καλύτερα. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης λέγει πῶς «ζωγραφία σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖ πλείονα καὶ ὠφελιμότερα»⁴. Μία τέτοια γλώσσα σχημάτων καὶ χρωμάτων εἶναι καὶ ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ.

Εἶναι μιὰ τέχνη ποὺ γεννιέται σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἐποχὴ, ἀναπτύσσεται καὶ καλλιεργεῖται γιὰ κάποιους συγκεκριμένους λόγους, ἀλλὰ ποὺ ἔχει πάνω της τὴ βαρεια κληρονομιά πολλῶν αἰώνων τέχνης καὶ πολιτισμοῦ. Τὰ κλωνάρια της ἀνθισαν καὶ κάρπισαν σ' αὐτὸ τὸ συγκεκριμένο περιβάλλον καὶ γιὰ τὸν γνωστὸ σκοπὸ, ὅμως οἱ ρίζες της βρίσκονται στὰ βάθη τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων καὶ τῆς ἀρχαιότητος.

Διευκρινίζουμε ὅτι μὲ τὸν ὄρο «Βυζαντινὴ τέχνη» ἐννοοῦμε τὴν ὀργανικὴ συνέχεια τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ὅπως αὐτὴ ἐκφράστηκε στὸ Βυζάντιο, καὶ ὅπως κληροδοτήθηκε στὶς μετέπειτα ἐποχές, εἴτε στὴ μεταβυζαν-

4. Γρηγορίου Νύσσης, *Ἐγκώμιον εἰς τὸν μάρτυρα Θεόδωρον*, PG 46, 737.

τινή περίοδο είτε στη λαϊκή τέχνη, μιὰ και αὐτὲς στηρίζονται στὰ θεμελιώδη ἀξιώματα ποὺ ἡ βυζαντινὴ τέχνη διαμόρφωσε μὲ τὴ δική της αἰσθητικὴ⁵.

Μὲ τὴν ἴδρυση τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τὴν ὑποχώρηση τῆς Ρώμης, ὁ χριστιανισμὸς ἄρχισε νὰ δέχεται περισσότερο ἐλληνικὰ καὶ ἀνατολικὰ στοιχεῖα στοὺς κόλπους της.

Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴν πρώτη ἐμφάνισή της παρουσιάζεται ὡς ὅτι ὡς μίᾳ σύνθεσῃ ἐλληνισμοῦ καὶ ἀνατολῆς, ὅπως εἶχε διαμορφωθεῖ πλέον στὴν ἐλληνορωμαϊκὴ τέχνη.

Σὲ μιὰ τόσο σημαντικὴ μεταβατικὴ περίοδο γιὰ τὴν ἀνθρωπότητα, ἡ τέχνη δὲν μποροῦσε νὰ μείνει ἀργή. Ἔτσι, μιὰ καὶ ἡ τέχνη εἶναι πάντοτε τὸ ἔνδυμα τῆς ιδέας, ἡ χριστιανικὴ σκέψη ἐκφράστηκε μὲ τὸν δικό της τρόπο, δυναμικὰ καὶ πολὺ ἔξυπνα. Ἀγκάλισε ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ συνάντησε στὸ διάβα της, τὰ διαμόρφωσε σύμφωνα μὲ τὴ δική της σκέψη καὶ δύναμη καὶ τὰ πρόσφερε ξανά στὸν κόσμο, μ' ἓναν ἄλλο τρόπο ἐκφράσεως καὶ ἄλλη πρόταση ζωῆς.

Δὲν θεωροῦμε σκόπιμο νὰ ἀναφεροῦμε στὶς διαφορὲς φάσεις καὶ στοὺς σταθμοὺς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπως διαμορφώθηκαν κατὰ ἐποχὲς καὶ ἀπὸ τοὺς διάφορους ἐκπροσώπους τους.

Τὸ θέμα μας εἶναι τὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, καὶ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ δοῦμε πῶς αὐτὸ τὸ πνεῦμα παρέμεινε δυναμικὸ καὶ ἀπαράλλακτο μέσα στὸ διάβα τῶν αἰώνων καὶ τῆς ἱστορίας.

Στὴν παράδοση τῆς ὀρθόδοξης ἀνατολῆς λέμε, ὅταν ἀνα-

5. Πρωτοπρ. Σταμάτη Σκλήρη, Παιδαγωγικὲς δυνατότητες τῆς βυζαντινῆς τέχνης, *Σύναξη*, τεύχ. 8 (1983), σ. 127. Βλ. καὶ Γ. Κόρδη, *Εἰκόνα, Εἰκόνισμα, Εἰκονουργία*, ἐκδ. Ἀρμός, Ἀθήνα 1998, σ. 8-10.

φερόμαστε στην εικονογραφία, πώς ο άγιογράφος «ζωγραφίζων θεολογεί και θεολογών ζωγραφίζει», και τούτο είναι η αλήθεια, γιατί η ὀρθόδοξη άγιογραφία δέν είναι ένα παιγνίδισμα τής φαντασίας και τών χρωμάτων ή καρπός προσωπικού γούστου και καλλιτεχνικής δεξιοτεχνίας⁶. Μὲ τήν εἰκόνα, ὁ άγιογράφος ἐκφράζει τή διδασκαλία τής Ἐκκλησίας, πού λέγει ὅτι ὁ Θεός ἔγινε ἄνθρωπος, γιά νά ξαναγίνει ὁ ἄνθρωπος Θεός. Ἐκφράζει τὰ δόγματα, δηλαδή τήν ἐμπειρία τών Πατέρων και τών άγιών τής Ἐκκλησίας. Εἶναι λοιπόν μία θεολογία πού ἐκφράζεται μὲ σχήματα και χρώματα, ἀλλά δέν είναι τὰ σχήματα και τὰ χρώματα πού καθορίζουν τή θεολογία· ἀντίθετα ἡ θεολογία εἶναι καθοριστική τών σχημάτων και τών χρωμάτων, ἀκόμα και τοῦ αἰσθητοῦ ὕφους και ἤθους τής εἰκόνας.

«Ἡ τέχνη τής εἰκόνας εἶναι μία τέχνη λειτουργική εἶναι ἕνα ὀπτικό σύστημα πού ὑπογραμμίζει τὰ πνευματικά γεγονότα πού ἀποτελοῦν τὰ θεμέλια τοῦ λειτουργικοῦ δράματος. Αὐτό σημαίνει πώς γιά νά κατανοήσουμε τήν ὀρθόδοξη εἰκόνα πρέπει κάπως νά κατανοήσουμε αὐτὰ τὰ πνευματικά γεγονότα. Καί δύο βασικά γεγονότα εἶναι ἡ σάρκωση τοῦ Θεοῦ και ἡ μεταμόρφωσή του. Τὸ γεγονός τής σάρκωσης τοῦ Θεοῦ σημαίνει τήν εἴσοδο τοῦ πνεύματος στήν ὕλη, δηλαδή στήν ἀνθρώπινη και φυσική ὕπαρξη»⁷.

6. Γ. Κόρδη, ὀ.π., 11-12 και 39-40. Ἐπίσης βλ. Mansi 13, 252 BC: «οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἢ τών εἰκόνων ποίησις ...».

7. P. Sherrard, *Περὶ ὕλης και τέχνης*, ἔκδ. Δωδώνη, Ἀθήνα 1970, σ. 17. Σημαντικά στοιχεία περὶ τής εἰκόνας περιέχει ἡ μελέτη «Οἱ εἰκόνες στήν Ὄρθόδοξη Ἐκκλησία» τοῦ πρωτοπρ. Καθηγητοῦ π. Θεοδώρου Ζήση, Θεσσαλονίκη 1995, ἔκδ. Βρυένιος. Ἀκόμη βλ. Θ. Νικολάου, *Ἡ σημασία τών εἰκόνων στό μυστήριο τής Οἰκονομίας*,

Στὸ ἄλλο γεγονός, τῆς μεταμορφώσεως, φανερώνονται οἱ συνέπειες τῆς σαρκώσεως τοῦ Θεοῦ, δηλαδή ὁ ἀγιασμός, ἡ πλήρωση τῆς ὕλης καὶ τῆς φυσικῆς ὑπάρξεως διὰ τοῦ πνεύματος⁸. Αὐτὸ λοιπὸν τὸ πετυχαίνει ἡ ὀρθόδοξη βυζαντινὴ εἰκόνα. Μὲ τὰ φτωχὰ χρώματα τῆς ὕλης, παριστᾷ τὸν Θεό, δηλαδή κηρύττει τὴ σάρκωση καὶ μεταμορφώνει, ἀγιάζει τὴν ὕλη.

Μία εἰκόνα στὴν πραγματικότητα εἶναι μία ἀναπαράσταση ποὺ δὲν εἶναι ἀπόλυτα γήϊνη⁹. Μία φωτογραφία, γιὰ παράδειγμα, εἶναι μιὰ ἀπεικόνιση γήϊνη ποὺ θυμίζει ὕλη καὶ φθαρτότητα. Ἔτσι, ὅταν ἀκόμη πρόκειται γιὰ μιὰ φωτογραφία ἐνὸς ἀγίου, δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς εἰκόνα. Οἱ κανόνες τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας τὸ ἀπαγορεύουν κατηγορηματικά. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἡ φανέρωση τῆς καθαρῆς, τῆς ἀκέραιης μορφῆς τοῦ ἀνθρώπου, μ' ὅλες τὶς διαστάσεις, τὶς οὐράνιες καὶ τὶς γήϊνες. Σὲ μιὰ εἰκόνα, ἐπομένως, ἡ ἀνθρώπινη μορφή ἔχει ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ κάθε φθαρτὴ καὶ βαρεῖα ὕλη ποὺ κουβαλοῦσε στὴ φυσικὴ τῆς ζωῆ. Ἔχει περιοριστεῖ στὶς βασικὲς γραμμὲς ποὺ χαρκτηρίζουν τὸ ἀνθρώπινο σχῆμα καὶ πρόσωπο.

«Μέσα στὴν εἰκόνα λοιπὸν, τὸ ἀνθρώπινο σῶμα καὶ πρόσωπο εἶναι ἐλαφρωμένα, ἐξαγνισμένα, ἀπελευθερωμένα ἀπὸ κάθε τι ποὺ θὰ θύμιζε ἄργιλο, σκόνη, πτώση, κάθε τι

ἐκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη 1992. Πρβλ. Κ. Καλοκύρη, *Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας*, Ἀθῆναι 1962, τοῦ ἰδίου, *Ἡ Ζωγραφικὴ τῆς Ὄρθοδοξίας*, Θεσσαλονίκη 1972 καὶ βέβαια τὴν πλούσια βιβλιογραφία, ἐλληνικὴ καὶ ξενόγλωσση, ἀπὸ σημαντικούς ἀνθρώπους τῆς ἐπιστήμης.

8. P. Sherrard, ὀ.π., σ. 17-18.

9. Β. Georgiu, *Ἀπὸ τὴν 25ῃ ὥρα στὴν αἰώνια ὥρα*, ἐκδ. Ἔλαφος, Ἀθῆναι 1967, σ. 11-13.

που θά θύμιζε την εφήμερη όμορφιά του ανθρώπου ή την ανθρώπινη σάρκα¹⁰. Στις αρχαίες ανατολικές θρησκείες το αίσθημα του ύψηλου γεννιέται από τον φόβο και τον τρόμο μπροστά στις δαιμονικές δυνάμεις που δέν δαμάζονται, γι' αυτό και ή τέχνη δίνει θεούς με τή μορφή του τερατώδους και χτίζει ναούς κολοσσιαίους. Στην Ελλάδα ή αίσθηση του ύψηλου γαληνεύει, ό άνθρωπος όρθολογίζεται και ζει σε άρμονία με τή φύση και ένανθρωπίζει τους θεούς.

«Χτίζει ναούς κατά τή πρότυπο τής κατοικίας του και προσπαθει να έξιδανικεύσει τή ανθρώπινο σώμα σε θείο με έναρμόνιες αναλογίες. Όσο κι' αν τή ανθρώπινα μέτρα μερικές φορές υπερβάλλονται κατά τήν απεικόνιση των θεών, ώστόσο αυτή ή υπερβολή αποβλέπει όχι στην ποσοτική αλλά στην ποιοτική μεγαλοσύνη»¹¹.

Στην καθ' ήμας ανατολή, τή Ύψηλδ και τή θείο έκφράζονται με τρόπο διάφορο. Δέν είναι ό φόβος και τή δέος που όδηγούν τήν τέχνη αλλά τή φώς και ή αγάπη του Θεού. Δέν έξανθρωπίζεται ό Θεός αλλά ζωγραφίζεται ή ένανθρωπίση του Θεού Λόγου και ό αγιασμός των θεωμένων αγίων.

Η είκόνα προσπαθει να αποδώσει τή αρχέτυπο, όπως δηλαδή ήταν ό άνθρωπος στην πρό τής πτώσεως κατάσταση ή στην κατάσταση τής αγιότητος και τής θεώσεως. Άβίαστα λοιπόν θά λέγαμε πως ή είκόνα είναι ή έκφραση τής θεολογίας τής ωραιότητος, δηλαδή τής πρώτης όμορφιάς του κόσμου και του ανθρώπου ή του κόσμου που έπαψε

10. Ό.π.

11. Π. Μιχελή, *Αίσθητική θεώρηση τής βυζαντινής τέχνης*, Άθήναι 1972, σ. 35.

νά βρίσκεται στην πτώση και στην παρακμή και ανέκτησε το αρχαίο του κάλλος, την αληθινή ομορφιά του. «Άκομη για την ὀρθόδοξη ἀνατολή εἶναι ἡ βεβαίωση τοῦ προσώπου καὶ τῆς ἐλευθερίας, ἡ ἔκφραση τῆς βεβαιότητος γιὰ τὴν ἄμεση παρουσία τῶν ἁγίων, τὸ μέτρο καὶ τὸ κριτήριο τοῦ ὀρθοδόξου φρονήματος καὶ βιώματος ἡ ἄμεση καὶ ἀπτή μαρτυρία τῆς πίστεως περὶ ἀνθρώπου, σωτηρίας καὶ κόσμου»¹².

Ἀλλὰ καὶ πέρα ἀπ' ὅλον αὐτὸν τὸν θεολογικὸ ὄπλισμὸ ἡ εἰκόνα εἶναι τὸ ἰσχυρότερο μέσο παιδαγωγίας, εἶναι τὸ βιβλίο τῶν ὀλιγογραμμάτων καὶ τὸ ἀλφαβητάρι τῆς πίστεως. Μέσα ἀπὸ τὴν εἰκόνα ὁ πιστὸς διδάσκεται τὰ γεγονότα καὶ τὴν ἱστορία τῶν πραγμάτων, διδάσκεται τὴ θεολογία τῶν Πατέρων του. Καὶ καλεῖται νὰ τοὺς μιμηθεῖ καὶ νὰ τοὺς ἀκολουθήσει. «Στὴν ὀρθόδοξη Ἀνατολή, ἡ τέχνη δὲν ἀναζητᾶται, ἀλλὰ διατυπώνει τὴ θεολογικὴ ἀλήθεια, πὺ εἶναι τὸ καθολικὸ βίωμα τῆς Ἐκκλησίας. Αὐτὴ ἡ βεβαιότητα τῆς τέχνης δὲν ἀποκλείει βέβαια τὴν προσωπικὴ ἔμπνευση, ὡστόσο τὸ ἐπίτευγμα μένει τελικὰ καθολικὸ, γιὰτὶ ἀφετηρία τῆς τέχνης εἶναι τὸ βίωμα τῆς θεολογίας»¹³.

Ἡ συμμετοχὴ τοῦ πιστοῦ σὲ μιὰ λατρευτικὴ σύναξη, σ' ἕναν καταστόλιστο ναὸ ἀπὸ τὶς εἰκόνες καὶ τὶς μορφὲς τῶν ἁγίων, δὲν εἶναι ἀπλῶς μιὰ συμμετοχὴ σ' ἕνα κοινωνικὸ εὐχαριστιακὸ γεγονός, δὲν σταματᾶ μόνο ἐκεῖ, ἀλλὰ εἶναι καὶ μιὰ πρόκληση καὶ πρόσκληση στὸν ἄνθρωπο, νὰ ἀνα-

12. Χ. Γιανναρᾶ, *Τίμοι μετὴν Ὁρθοδοξία*, ἐκδ. Ἀστὴρ, Ἀθήναι 1967, σ. 90. καὶ Γ. Κόρδη, ὅ.π., σ. 57 καὶ π. Σταμάτη Σκλήρη, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, ἐκδ. Γρηγόρης, Ἀθήνα 1992, σ. 187-188.

13. Χ. Γιανναρᾶ, ὅ.π., σ. 147 περὶ τῆς παιδαγωγίας. Βλ. π. Σταμάτη Σκλήρη, ὅ.π., σ. 27-72, τὸ κεφ. «Παιδαγωγικὲς δυνατότητες τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης», μετ' ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα.

ζητήσει τὴ θέση του ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους καὶ τοὺς μάρτυρες ποὺ εἶναι ἱστορημένοι στοὺς τοίχους καὶ τὶς καμάρες τοῦ ναοῦ, μέσα φυσικὰ ἀπὸ τὴν εὐχαριστιακὴ συμμετοχή.

Ἡ ἐσχατολογία καὶ ἡ πορεία πρὸς τὴ βασιλεία δὲν μένει μόνο στὴ λατρεία ἀλλὰ συμπαρασύρει καὶ τὴν ὀρθόδοξη τέχνη σ' αὐτὸ τὸ ταξίδεμα. Οἱ πιστοὶ συναγμένοι μέσα στὴν Ἐκκλησία γιὰ τὴν τέλεση τῆς θείας Εὐχαριστίας, ἀποκαθιστοῦν μέσω τῶν εἰκόνων καὶ τῶν λειτουργικῶν εὐχῶν τὸν σύνδεσμο μὲ τὴν Ἐκκλησία¹⁴.

Γι' αὐτὸ ἡ ὀρθόδοξη τέχνη καὶ ἀγιογραφία δὲν περιορίζεται στὰ σύμβολα, ἀλλὰ προχωρεῖ στὴν ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς πραγματικότητας τῆς βασιλείας καὶ τῶν θεωμένων ἁγίων· παριστᾷ πράγματα ποὺ «ὀφθαλμὸς οὐκ οἶδε καὶ οὖς οὐκ ἤκουσε καὶ ἐπὶ καρδίᾳ ἀνθρώπου οὐκ ἀνέβη ...». (Α΄ Κορ. 2, 9). Τὸ γεγονός αὐτὸ εἶναι ἄγνωστο στὴ δυτικὴ τέχνη, γι' αὐτὸ ἡ τέχνη αὐτὴ παραμένει ἀκόμη ὡς τέχνη διακόσμησης καὶ ὄχι ὡς ὁμολογία πίστεως.

Μαζὶ ὅμως μ' αὐτὴ τὴ θεολογικὴ ὑποδομὴ συνυπάρχει ἓνα ὑπέροχο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα ἀλλὰ καὶ μιὰ νέα πολὺ μοντέρνα πρόταση, τὴν ὁποία δυστυχῶς ὁ ἑλλαδικὸς χῶρος μέχρι πρόσφατα ἢ ἀγνοοῦσε ἢ λοιδωροῦσε. Μέχρι πρὶν ἀπὸ σαράντα χρόνια, ἐθεωρεῖτο ἡ βυζαντινὴ τέχνη ὡς ἡ τέχνη τοῦ «παρηγμακότος ἑλληνισμοῦ», καὶ χρειάστηκε ἓνας Φώτης Κόντογλου, ἓνας Σπύρος Βασιλείου, ὁ Παπαλουκάς, ὁ Ευγγόπουλος ὁ Σωτηρίου, ὁ Ὀρλάνδος, ὁ Ἀγλήγορας Ἀστεριάδης, ὁ Γιάννης Τσαρούχης καὶ πολλοὶ Εὐρωπαῖοι μελετητὲς καὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης γιὰ νὰ ἀφυπνίσουν τοὺς

14. P. Sherrard, *Τὸ ἱερό στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη*, Ἀκρίτας, Ἀθήνα 1992, σ. 97 κ.ἑξ.

κληρονόμους μιᾶς πλούσιας καὶ βαρειᾶς κληρονομιάς. Ἡ νέα αὐτὴ εἰκαστικὴ πρόταση ξεκινοῦσε ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη θεολογία ποὺ ἔλεγε πῶς τῶν εἰκονιζομένων μορφῶν δὲν εἰκονίζουμε τὴ φύση ἀλλὰ τὴν ὑπόσταση.

Δὲν ἐνδιέφερε ὁ φωτογραφικὸς ρεαλισμὸς, ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴ μορφή, τὸ πνεῦμα. Εἰσάγεται ἔτσι ἓνας πνευματικὸς ρεαλισμὸς ποὺ ζωγραφίζει μιὰν ἄλλη πραγματικότητα, αὐτὴ τοῦ ἔσω ἀνθρώπου. Καὶ τοῦτο γίνεται μ' ἓναν πολὺ ἀφαιρετικὸ τρόπο καὶ πολὺ ἐπαναστατικὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ της ἀλλὰ καὶ τὶς μετέπειτα ἐποχές.

«Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ δὲν παρασύρεται ἀπὸ τὰ φαινόμενα ποὺ προκαλοῦν οἱ νόμοι τῆς ὀπτικῆς. Γι' αὐτὴν τὰ πάντα καταξιώνονται καὶ λαμβάνουν ὑπαρξὴ καὶ ὑπόσταση ἐξ αἰτίας τῆς μετοχῆς τους στὸ φῶς. Τοῦτο τὸ φῶς στὴν βυζαντινὴ εἰκόνα εἶναι καθοριστικὸ καὶ σημαδεύει ὅλο τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. Δὲν δημιουργεῖ σκιές πίσω ἀπὸ τὰ πράγματα, δὲν τὰ κάνει ἄλλα πὺρ εὐδιάκριτα καὶ ἄλλα πὺρ δυσδιάκριτα· καταργεῖ τὴν τρίτη διάσταση δὲν ἀφήνει σκοτεινὲς γωνιές, δὲν ἐπικαλύπτει τὰ πρόσωπα μὲ σκιά ἀνάλογα μὲ τὴ θέση τους· ἐδῶ τὰ πάντα εἶναι φῶς, καὶ βασικὸ ἔργο τῆς ἀγιογραφίας εἶναι νὰ προβάλλει αὐτὸ τὸ φῶς, τὸ ταυτισμένο μὲ τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ καὶ τὴν ἐλευθερία»¹⁵.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀναγεννησιακὴ ζωγραφικὴ ποὺ πλάθει τὶς φόρμες μὲ τὴ σκιά, στὴ βυζαντινὴ τέχνη ὁ ζωγράφος δὲν σκιάζει, καθὼς ζωγραφίζει, δὲν προσθέτει στὸ ἔργο του σκοτάδι ἀλλὰ φῶς, πλάθει μὲ φῶς· γι' αὐτὸ στὴ γλώσσα τῶν μαστόρων μιλάμε γιὰ λάματα ἢ φωτισματα. Ξε-

15. Βλ. σχετικὰ, π. Σταμάτη Σκλήρη, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, ὁ.π., σ. 11-25.

κινοῦμε βέβαια ἀπὸ τοὺς προπλάσμούς, δηλαδή τὸ βασικὸ χρῶμα, πάνω στὸ ὁποῖο γράφουμε τὶς μορφές, ἀλλὰ τὸ ἔργο ἐξελίσσεται μὲ τὰ φωτίσματα καὶ στὸ τελευταῖο στάδιο μὲ τὶς ψιμιθιές, δηλαδή κάποιες λεπτές πινελιές λευκοῦ χρώματος ποὺ φωταγωγοῦν ὅλο τὸ θέμα¹⁶.

Αὐτὴ ἡ φωτοπλαστικὴ τεχνικὴ εἶναι ποὺ ἀναδεικνύει τὰ πρόσωπα, τὰ κτίρια, τὴ φύση, σὲ μιὰ εἰκόνα, γιατί διδάσκει πῶς μόνο μὲ τὴ συμμετοχὴ στὸ φῶς ὁ ἄνθρωπος φωτίζεται καὶ μόνο τότε ἀποκτᾶ τὴν ὑπόσταση ποὺ τοῦ ταιριάζει.

Ἐδῶ τίθεται καὶ τὸ θέμα τῆς ὁμορφιᾶς καὶ τοῦ ὠραίου στὴν τέχνη. Ἡ μοντέρνα τέχνη κάθε ἄλλο παρὰ ὠραιολογεῖ. Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μὲ τὸ δικό της τρόπο ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴ φυσικὴ ὁμορφιά καὶ ἐνδιαφέρεται νὰ παραστήσει τὴν ὁμορφιά τῆς ψυχῆς, τὸ πνευματικὸ κάλλος. Γι' αὐτὸ δὲν μιμεῖται τύπους ὠραίων ἀνθρώπων, ἀλλὰ δημιουργεῖ τοὺς δικούς της τύπους πλάθοντας τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀγιότητος, τοῦ φωτισμοῦ, τῆς ἀσκήσεως, τοῦ χαριτωμένου ἀπὸ τὸ Πνεῦμα ἀνθρώπου· τοῦ ἀνθρώπου ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι δύσμορφος ἢ «κυνοκέφαλος», ὅμως εἶναι πολίτης καὶ μέτοχος τῆς βασιλείας¹⁷ (εἰκ. 2).

Γιὰ τὸ μάτι τοῦ βυζαντινοῦ ἀγιογράφου, καταργεῖται ὄχι μόνο ἡ ὀπτικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ προοπτικὴ πλευρὰ τοῦ θέματος. Τὰ πάντα τὰ βλέπει μὲ τὴν ἀπλότητα καὶ ἀθωότητα ἐνὸς μικροῦ παιδιοῦ, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ζωγραφίσει

16. π. Σταμάτη Σκλήρη, ὅ.π., σ. 24, 25.

17. Κ. Καλοκύρη, *Ναοδημία καὶ σύγχρονη τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 197. Βλ. ἀκόμη ἐνδιαφέρουσες ἀπόψεις στοῦ Π. Μιχαηλῆ, *Αἰσθητικὴ θεώρηση*, ὅ.π., σ. 214-222. Πρβλ. Millet, *L'art byzantin*, στὸ *Histoire de l'art*, Paris 1905, τ. 1, σ. 290. Ἀκόμη βλ. O. Demus, *Byzantine mosaic decoration*, London 1947, σ. 31-33.

ὄχι ὅ,τι βλέπει, ἀλλὰ ὅ,τι θέλει νὰ δοῦμε ἐμεῖς στὸ ἔργο του. Ἐτσι στὸ δένδρο ἐνὸς ρεαλιστικοῦ πίνακα θὰ δοῦμε νὰ προβάλλεται τὸ σύνολο τοῦ δένδρου σὲ βάρος τῶν μερῶν, δηλαδή τῶν φύλλων καὶ τῶν κλαδιῶν¹⁸ (εἰκ. 3).

Στὸ βυζαντινὸ σχέδιο θὰ δοῦμε νὰ συνυπάρχει καὶ τὸ ὅλο καὶ τὸ μέρος, θὰ ξεχωρίζουν τὰ κλαδιά, ὁ ὄγκος τοῦ δένδρου καὶ τὰ φύλλα ζωγραφίζονται ἕνα-ἕνα, ὅπως δηλαδή θὰ ἔκανε ἕνα μικρὸ παιδὶ στὸ σχέδιό του (εἰκ. 4). Στὴν ἀπόδοση τῶν κτιρίων ἢ τῶν βουνῶν θὰ δοῦμε πῶς οἱ στέγες τῶν σπιτιῶν ἔχουν μιὰ αὔξουσα προοπτική, ἐνῶ στὸν ρεαλισμὸ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποδοθοῦν μὲ φθίνουσα προοπτική (εἰκ. 5 καὶ 6).

Οἱ ὄγκοι τῶν κτιρίων τοποθετοῦνται σ' ἕναν δυσδιάστατο χῶρο, χωρὶς ἰδιαίτερο φόντο ἢ κάμπο, ὅπως λέμε στὴ γλώσσα τῆς ἀγιογραφίας. Ἀλλὰ ὁ διαφορετικὸς χρωματισμὸς στὴν ἀπόδοση τῶν πλευρῶν τῶν κτιρίων μᾶς βοηθᾷ νὰ ἀποδώσουμε τοὺς κτιριακοὺς ὄγκους μὲ μιὰ θαυμάσια κυβιστικὴ ἀντίληψη (εἰκ. 7).

Εἶναι δυσάρεστο σήμερα τὸ γεγονὸς ὅτι κάποιοι σύγχρονοι τεχνίτες, ἀγνοώντας βασικὰ πράγματα γύρω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ προοπτικὴ τῆς ὀρθόδοξης εἰκόνας, ἐπαναφέρουν στὴν τέχνη τους τὴν τρίτη διάσταση, δίνοντας βάθος ἢ δουλεύοντας τὰ χρώματά τους ἀρκετὰ ἀραιωμένα, ἔτσι ὥστε νὰ δημιουργεῖται ἕνα φυσιοκρατικὸ τοπίο πίσω ἀπὸ τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα.

Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἐπιμένει στὸν δυσδιάστατο χῶρο, γιατί τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα ποὺ ὑπερέβησαν τὸν χῶρο καὶ τὸν χρόνο ζοῦν πλέον στὴ διάσταση τῆς αἰωνιότητος, ἢ ὅποια δὲν ζωγραφίζεται νατουραλιστικῶ τῷ τρόπῳ.

18. Κ. Καλοκύρη, ὁ.π., σ. 191.

Ἐκεῖ ὅμως ποῦ ἡ παιδικότητα καὶ ἀθωότητα τοῦ βυζαντινοῦ ζωγράφου εἶναι καταφανῆς εἶναι ἡ ἀπόδοση τῶν ποταμῶν, τῶν λιμνῶν καὶ τῶν θαλασσῶν. Θὰ δοῦμε πολλές φορὲς νὰ ζωγραφίζονται τὰ ψάρια καὶ τὰ θηρία τῆς θάλασσας μὲ ὄλη τὴν ὁμορφιὰ καὶ τὴν ἰδιαιτερότητα τῶν σχημάτων τους, χωρὶς προοπτικὴ, χωρὶς νὰ καλύπτονται ἀπὸ νερὰ καὶ κύματα· μᾶς παρουσιάζεται τὸ περιεχόμενο τῆς θάλασσας, ἀκόμη καὶ τὰ ὕφαλα τῶν πλοίων (εἰκ. 8). Ἔτσι ἐκφράζει τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς, τὴ ζωτικότητα καὶ τὴν ὁμορφιὰ τῶν ὑδροβίων ὄντων. Αὐτὲς τὶς πρωτότυπες εἰκαστικὲς ἐκφράσεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς πολὺ γρήγορα ἀποιοι τὶς ἀξιολόγησαν καὶ τὶς ἐνστερνίστηκαν. Ἐξ ἄλλου καὶ ἡ μοντέρνα τέχνη, ἀφοῦ σιγὰ-σιγὰ ἔπαψε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀπομίμηση τοῦ ἀντικειμένου, εὐνόητο ἦταν ὅτι θὰ καταργοῦσε καὶ τὴν κλασικὴ προοπτικὴ, ἀκολουθώντας ἔτσι τὰ ἐκφραστικὰ μονοπάτια τῆς βυζαντινῆς. Ὁ Gezanne, γιὰ παράδειγμα, ὁ μυσταγωγὸς στὸν κυβισμό, δέχεται ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν προοπτικὴ δηλαδὴ ἀκολουθεῖ τὰ πολλὰ σημεῖα φυγῆς καὶ παριστάνει μεγάλο αὐτὸ ποῦ εἶναι κατ' ἀξία μεγάλο καὶ σπουδαιότερο καὶ ὄχι αὐτὸ ποῦ βρῖσκεται σὲ πρῶτο πλάνο¹⁹ (εἰκ. 9).

Δυστυχῶς στὴν Ἑλλάδα λίγοι στάθηκαν μὲ σεβασμὸ καὶ πόθο μαθητείας μπροστὰ σ' ἓνα βυζαντινὸ ἔργο. Οἱ πῦθ πολλοὶ Ἑλληνας ζωγράφοι στάθηκαν μὲ κάποια ἀμηχανία μπροστὰ στὴν τέχνη αὐτή. Πρῶτο, γιὰτὶ δὲν μπόρεσαν νὰ βιώσουν τὸ περιεχόμενό της καὶ τὰ μηνύματα ποῦ ἐξέπεμπε· δεύτερο, γιὰτὶ δὲν κατάφεραν νὰ ἀντιληφθοῦν πῶς εἶναι δυνατὸ νὰ ὑπάρχει ἡ ἁρμονία τῶν γραμμῶν καὶ τῶν

19. Κ. Καλοκῶρη, ὁ.π., σ. 205. Πρὸβλ. Χέρμπερτ Ρήντ, *Ἱστορία τῆς μοντέρνας ζωγραφικῆς*, ἐκδ. «Ἰπποδομή», Ἀθήνα 1978, σ. 18-27.

ἀναλογιῶν στὰ πρόσωπα καὶ στὰ σώματα καὶ συγχρόνως νὰ ὑπάρχει ἓνα σπάσιμο τῆς ρεαλιστικῆς φόρμας καὶ τοῦ ὀπτικοῦ φαινομένου· τρίτο, γιατί τοὺς ἦταν δύσκολο νὰ παρακολουθήσουν τὴ δυναμικὴ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ὅταν μποροῦσε μὲ μιὰ θαυμαστὴ ὀξύνοια καὶ ἐλευθερία νὰ ἐκφράζεται συγχρόνως ἐξπρεσιονιστικά, φοβιστικά, κυβιστικά, ὀρφιστικά, πρὶν ἀκόμη τὰ παραπάνω ρεύματα κά- νουν τὴν ἐμφάνισή τους στὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ ἀπὸ τὸν 18^ο αἰῶνα καὶ μετὰ (εἰκ. 10 α, β, γ). Ἔτσι ἂν σήμε- ρα ὑπάρχει κάποιον ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγρα- φικὴ, εἶναι γιατί ἡ μοντέρνα τέχνη μᾶς ὁδήγησε ἐκεῖ ἀπ' ὅπου καὶ αὐτὴ ξεκίνησε.

Μεγάλοι ζωγράφοι καὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης στάθηκαν μὲ σεβασμὸ καὶ μίλησαν μὲ πολὺ ἀγάπη γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, γιατί σ' αὐτὴν ἀναγνώρισαν κάποια στοι- χεῖα τῆς καταγωγῆς καὶ τῆς πνευματικότητάς τους. Ὁ με- γάλος Ρῶσσοσ ζωγράφος Βασίλι Καντίσκυ (1866-1944), ὁ πατέρας τοῦ κυβισμού καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς λαμπρότερους ἐκπροσώπους τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, στὸ βιβλίον του «Γιὰ τὸ πνευματικὸ στὴν τέχνη», μιλάει μὲ πολὺ θέρμη γιὰ τὴν πνευ- ματικὴ συνάντησή του, παρὰ τὴ διαφορὰ ἔξι αἰῶνων, μὲ τὸν ἐπίσης μεγάλο ζωγράφο τοῦ Νόβγκοροντ τῆς Ρωσίας, τὸν Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα. «Μὲ συνεπῆρε, λέει, μία μαγικὴ δύναμη παρ' ὅλους τοὺς φυσικοὺς νόμους καὶ μὲ μετατό- πισε αἰῶνα-αἰῶνα βαθειὰ μέσα στὸ παρελθόν, μέχρι τὴν ἐξαῦλωση τῶν μορφῶν, ποὺ ἔπλασε ἡ ἐσωτερικὴ ἀναγ- καιότητα τοῦ Θεοφάνη στὰ 1378 στὴν Ἐκκλησία τῆς Με- ταμορφώσεως στὸ Νόβγκοροντ»²⁰. Καὶ συνεχίζει λέγοντας:

20. W. Kandinsky, *Γιὰ τὸ πνευματικὸ στὴν τέχνη*, ἐκδ. Νε- φέλη, Ἀθήνα 1981, σ. 7.

«ώραίο είναι εκείνο που πηγάζει από μια έσωτερική ψυχική αναγκαιότητα. Ώραίο είναι εκείνο που είναι έσωτερικά ώραίο»²¹. Ποιά ή διαφορά λοιπόν ανάμεσα στην ώραιότητα του Καντίσκυ και στη θεολογία της ώραιότητας της βυζαντινής ζωγραφικής; Αξίζει να προσέξουμε τη σκέψη του Καντίσκυ, όταν μιλά για τον προορισμό του έργου, αλλά και για τον τρόπο ύπαρξης και έκφρασης του ζωγράφου: «Ο καλλιτέχνης, γράφει, δεν είναι το χαϊδεμένο παιδί της ζωής, δεν έχει δικαίωμα να ζει άνευθυνα. Έχει αναλάβει την εκτέλεση ενός δύσκολου έργου που γίνεται ο σταυρός του. Και ο καθένας που έμβαθύνει στους κρυμμένους έσωτερικούς θησαυρούς της τέχνης του είναι ένας συνεργάτης στην πνευματική πυραμίδα, ή όποια πρόκειται να φθάσει στον ούρανό»²². Μιλᾶ με τέτοιο πνεῦμα για τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου που λές πῶς ἀπλῶς μεταφράζει τὴν ὀρθόδοξη θεολογία περὶ εἰκόνας. «Όλα τὰ ὑλικά μέσα, λέει, είναι ιερὰ ὅταν είναι ἀναγκαῖα γιὰ τὴν πνευματικὴ πρόοδο»²³. Ἐδῶ ἔρχεται στὸ νοῦ μας ἡ σκέψη τοῦ μεγάλου ὀρθόδοξου θεολόγου, τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος στοὺς Ὑπὲρ τῶν ἁγίων εἰκόνων λόγους του γράφει: «Μὴ κάκιζε τὴν ὕλην, οὐ γὰρ ἄτιμος ἐστὶ· οὐδὲν γὰρ ἄτιμον, ὃ παρὰ Θεοῦ γεγένηται ... καὶ σέβων οὐ παύσομαι τὴν ὕλην, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου εἴργασται ...»²⁴. Μέσα σ' αὐτὸ λοιπὸν τὸ πνεῦμα πολλοὶ εἶδαν μιὰ πραγματικὴ συγγένεια τῶν νέων ρευμάτων τῆς τέχνης μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση.

Τὰ νέα ρεύματα τῆς ζωγραφικῆς περνοῦν ἀπὸ τὸ ἐξω-

21. W. Kandinsky, ὁ.π., σ. 149.

22. W. Kandinsky, ὁ.π., σ. 148.

23. W. Kandinsky, ὁ.π., σ. 97.

24. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας, Λόγος Α', PG 94, 1245AB.

τερικὸ στὸ ἐσωτερικὸ τῶν πραγμάτων. Ὁ κόσμος περνᾷ ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας στὸ βάθος ποὺ ἐκφράζει ἡ εἰκονολογία, ὅπως θὰ ἔλεγε ὁ Πανόφσκυ²⁵.

«Οἱ ζωγράφοι ἔγιναν ἀναζητῆς τοῦ ἐσωτερικοῦ στοιχείου στὸ ἐξωτερικόν», λέει χαρακτηριστικὰ ὁ Καντίσκυ²⁶ (εἰκ. 11).

Ὁ Σεζάν, γιὰ παράδειγμα, ἤξερε νὰ δημιουργεῖ ἀπὸ ἓνα φλυτζάνι τσαγιοῦ ἓνα ἔμφυχο ὄν²⁷. Ανεβάζει τὴ nature morte σ' ἓνα ὕψος ὅπου τὰ ἐξωτερικὰ «νεκρὰ πράγματα» γίνονται ἐσωτερικὰ ζωντανά. Μεταχειρίζεται τὰ πράγματα ὅπως ἀκριβῶς τοὺς ἀνθρώπους, καὶ τοῦτο γιὰ εἶχε τὸ χάρισμα νὰ βλέπει τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ παντοῦ (εἰκ. 12). Παρόμοια ἐκφράστηκε καὶ ὁ Βὰν Γκόγκ προβάλλοντας τὴν ἐσωτερικότητα. Ἔτσι μορφοποιεῖται ἓνα ζωγραφικὸ πρᾶγμα, τοῦ δίνει ἐσωτερικὸ ἦχο, τοῦ δίνει ὑπόσταση, δηλαδὴ τὸ κάνει εἰκόνα. Ἕνας ἄλλος μεγάλος Γάλλος ζωγράφος, ὁ Matis, ἀποκαλεῖ τὰ ἔργα του εἰκόνες καὶ ἐπιδιώκει στὶς εἰκόνες αὐτὲς τὴν ἀπόδοση τοῦ θεοῦ στοιχείου δουλεύοντας ἀπλὰ μὲ τὸ ἀντικείμενο, τὸ χρῶμα, τὴ φόρμα. (εἰκ. 13). Τὸ ἴδιο κάνει καὶ ὁ Ντεραίν, ὅπου τὸ ἔργο του διακρίνεται γιὰ τὴ μεγάλη ἐσωτερικὴ ζωντάνια (εἰκ. 14). Σ' αὐτὴ τὴν ἔκφραση τῆς ἐσωτερικότητας δὲν φαίνεται νὰ ἐνδίδει ὁ Πάμπλο Πικάσσο, τουλάχιστον στὴν ἀρχή. Ὁ Πικάσσο καθοδηγεῖται πάντοτε ἀπὸ μιὰ σφοδρὴ ἐπιθυμία γιὰ προσωπικὴ ἔκφραση μὲ θυελλώδη συχνὰ παραφορά²⁸.

25. E. Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic themes in the art of the Renaissance*, Harrer and Row Publishers, N. York 1962, εἰσαγωγή σ. 3-21.

26. W. Kandinsky, ὁ.π., σ. 149.

27. W. Kandinsky, ὁ.π., σ. 64.

28. W. Kandinsky, ὁ.π., σ. 64-65. Πρβλ. Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστο-*

Ἐνῶ ὁμως δὲν μπορεῖ νὰ ζωγραφίσει τὴν ἐσωτερικότητα τῶν πραγμάτων, ζωγραφίζει τὸν δικό του ἐσωτερικὸ προβληματισμό. Φτάνει δηλαδὴ στὴν ἐσωτερικότητα ἀπὸ διαφορετικὸ δρόμο. Στὸν Πικάσσο κύριο ρόλο παίζει ἡ φόρμα. Ἔτσι μιᾶ μὲ τὴ γλώσσα τοῦ σχεδίου καὶ μάλιστα κάποτε προφητικὰ (εἰκ. 15 καὶ 15α). Ἄν μελετήσουμε τὴ Γκουέρνικα, θὰ δοῦμε τὴν πολὺ ἐκφραστικὴ γλώσσα τῆς φόρμας του, μιᾶς φόρμας τεμαχισμένης καὶ παραμορφωμένης, ὄχι ὁμως καὶ πνευματικὰ ἀλλοιωμένης. Ἀλλὰ μήπως δὲν ἔχουμε παραμόρφωση τῆς φόρμας καὶ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ; Δὲν ἔχουμε ἄλλοτε ὑπερτονισμένα χαρακτηριστικά, π.χ. μύτες, αὐτιά, μάτια, ἀλλοιωμένα ἀπὸ τὴν «καλὴν ἀλλοίωσιν»; Μήπως πολλὲς φορὲς δὲν χάνεται ἡ ἀνατομικὴ ἀλήθεια σκόπιμα γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ φυσιοκρατικὴ ἀπεικόνιση; (εἰκ. 16). (βλ. εἰκόνες ἀγίου Ἰωάννου Προδρόμου, ἀγίας Μαρίας Αἰγυπτίας, ἀγίου Ὀνουφρίου, ἀγίου Ἰωάννου Καλυβίτου κ.λπ.) (εἰκ. 17, 18). Ἔτσι καταλαβαίνουμε καὶ δικαιολογοῦμε τὴν παραμόρφωση μερικὲς φορὲς, ὅπως γιὰ παράδειγμα στὰ χέρια καὶ στὰ πόδια τῶν ἀγίων καὶ κυρίως τῶν ἀποστόλων ἢ τοῦ Προδρόμου στὴν εἰκόνα τῆς βαπτίσεως (εἰκ. 19, 20, 21).

Μιὰν παρόμοια παραμόρφωση μιμεῖται καὶ ὁ Πικάσσο στὴν Γκουέρνικα, καὶ ὁ Φιλφρέντο Λάμ στὸν πίνακά του μὲ τίτλο «ἡ ζούγκλα», ἀλλὰ καὶ πολλοὶ ἄλλοι (εἰκ. 22). Ἐδῶ ἡ σύγκριση δείχνει τὴ σχέση τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀκόμη καὶ μὲ τίς πιὸ ἀκραῖες ἀπὸ τίς σύγχρονες. Ἡ κατάργηση τῆς προοπτικῆς στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ γίνε-

ρία τῆς μοντέρνας ζωγραφικῆς, ὁ.π., σ. 165-182. Ἀκόμη βλ. Ζωγραφικὴ τοῦ ὑποσυνειδήτου. Νταντὰ καὶ Σουρεαλισμός, στὸ Ἡ Ζωγραφικὴ τὸν 20ὸ αἰῶνα τῶν H. Jaffe-E. Roters, ἐκδ. Νεφέλη, 1984, σ. 73 κ.ἑξ.

ται άφορμὴ νὰ μαθητεύσουν ὅλοι οἱ νεώτεροι μοντέρνοι ζωγράφοι καὶ στὸ θέμα αὐτὸ κοντὰ τῆς.

Ἡ μοντέρνα ζωγραφικὴ πῆρε ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ κάτι παρὰ πολὺ βασικό· πῆρε τὸ ἀτόφιο χρῶμα χωρὶς προσμίξεις, τὸ πῆρε καθαρὸ, ὅπως τὸ δουλεύει ἡ ἀγιογραφία καὶ τὸ δούλεψε κλιμακώνοντας τοὺς τόνους σχεδὸν μὲ εὐλάβεια, δηλαδὴ δημιούργησε τὸ γνωστὸ ρεῦμα τοῦ Ὁρφισμοῦ (εἰκ. 23). Ὁ Πικάσσο ἀκολουθεῖ κάποια προοπτικὴ ἀλλὰ δίχως διαδοχικὰ ἐπίπεδα, δηλαδὴ χρησιμοποιεῖ τὴν πολυπροοπτικὴ, πάντως ὄχι τὴν κλασσικὴ. Ὁ σουρρεαλισμὸς ἐπίσης ἀφήνει τὸ ζήτημα στὸν καλλιτέχνη. Γενικὰ ἡ μοντέρνα τέχνη ἀρνεῖται σχεδὸν πλήρως τὴν κλασσικὴ προοπτικὴ²⁹ (εἰκ. 24, 25).

Ἡ βυζαντινὴ τέχνη μερικὲς φορὲς μάλιστα ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀντίστροφη προοπτικὴ. Παριστάνει δηλαδὴ μικρὰ τὰ κοντινὰ ἀντικείμενα καὶ μεγάλα αὐτὰ ποὺ βρίσκονται στὸ βάθος. Θὰ μπορούσαν νὰ ἀναφερθοῦν πάμπολλα παραδείγματα καὶ νὰ κάνουμε συγκρίσεις γιὰ νὰ τεκμηριώσουμε τὴν ἄποψή μας ὅτι ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἶναι ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ σύγχρονη καὶ μοντέρνα μορφή τέχνης. Οἱ ἐκφραστικὲς τῆς δυνατότητες, οἱ τομὲς ποὺ ἔκανε μὲ τὴν αἰσθητικὴ τῆς πρόταση, ὁ δυναμισμὸς τῆς, τὴν καταξιώνουν ὡς τροφὸ καὶ πηγὴ ἔμπνευσης τῆς σύγχρονης τέχνης (π.χ. μιὰ προσεκτικὴ παρατήρηση τῶν παραστάσεων τῆς γεννήσεως, τῆς βαπτίσεως, τῆς

29. Κ. Καλοκώρη, ὀ.π., σ. 175. Κατὰ τὸν Χέρμπερτ Ρήντ, ἡ προοπτικὴ χρησιμεύει ὅπως καὶ ὁ χάρτης γιὰ νὰ ὀδηγεῖ τὴ νόηση, ἀλλὰ δὲν μᾶς προσφέρει τὴν παραμικρὴ ἔνδειξη γιὰ τὴν πραγματικότητα, βλ. στὸ *Ἱστορία μοντέρνας ζωγραφικῆς*, σ. 21. Βλ. ἐπίσης στὸ ἴδιο στίς σς. 18-77, ἀκόμη βλ. στὸ Π. Βάλντεμπεργκ, *Σουρρεαλισμὸς*, ἐκδ. Ὑποδομὴ, 1982, σ. 136-155.

σταυρώσεως τοῦ Χριστοῦ, ἢ τοῦ θέματος τῆς Πεντηκοστῆς καὶ τῆς Μεταμορφώσεως θὰ δοῦμε πὼς τὰ πρόσωπα ἱστοροῦνται στὴν ἴδια κλίμακα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ θέση ποὺ κατέχουν στὴν παράσταση).

Ἡ οὐσιαστικὴ διαφορὰ βυζαντινῆς καὶ μοντέρνας τέχνης εἶναι ὅτι ἀπὸ τὴ φύση τῆς ἡ μοντέρνα τέχνη δὲν ἔχει τίποτε μέσα τῆς ποὺ νὰ τῆς ἐπιτρέπει νὰ μιλήσει γιὰ τὸν «Λόγο ὁ ὁποῖος ἐγένετο σὰρξ» (Ἰω. Ι, 3). Τί μπορεῖ νὰ πεῖ γιὰ τὴ μεταμόρφωση τοῦ ὑλικοῦ κόσμου σὲ πνευματικό; Στὴν καλύτερη περίπτωση μένει σὰν μιὰ ἀκτίνα αἰχμάλωτη σ' ἓναν καθρέφτη καὶ σημάδι μιᾶς ζωῆς ποὺ ἀρνήθηκε τὴν ἐλπίδα³⁰. Κατὰ τὴν ἄποψή μας μοντέρνο εἶναι αὐτὸ ποὺ συντηρεῖ μιὰν ἐλπίδα, ποὺ βεβαιώνει μιὰ ἀλήθεια, ποὺ εἰκονίζει μιὰ πραγματικότητα δυσανάγνωστη γιὰ τὰ μάτια τοῦ κόσμου καὶ τὴ γνώση τῶν πολλῶν θεατῶν. Ἀκόμη μοντέρνο εἶναι αὐτὸ ποὺ δὲν σταματᾷ στὴ θέση τοῦ θεάματος καὶ τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ γίνεται τὸ ἀγαπώμενο καὶ τὸ προσκυνούμενο, αὐτὸ ποὺ δίνει τὴ δυνατότητα στὸν θεατῆ νὰ γίνεῖ προσκυνητῆς.

Ἄλλωστε τὸ ἴδιο ἢ κάτι ἀνάλογο προσπαθεῖ νὰ κάνει σήμερα καὶ ἡ μοντέρνα τέχνη μὲ ἔργα – κατασκευές, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ θεατῆς νὰ μετέχει στὴ δράση τοῦ ἔργου (βλ. ἔργα τῶν Πανιάρρα, Τσόκλη, Τάκι, Πρέκα κ.ἄ.) (εἰκ. 26).

Ἄν ἔλθουμε στὰ καθ' ἡμᾶς, θὰ δοῦμε πὼς σημαντικὰ ὀνόματα τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἐπηρεάστηκαν καὶ «μίλησαν» χρησιμοποιοῦντας τὸν ἴδιο τρόπο γραφῆς καὶ τὸν κοινὸ τῆς τέχνης λόγο. Ὁ μεγάλος Φώτης Κόντογλου, στὸν ὁποῖο ἐν

30. P. Evdokimov, Ἡ σύγχρονη τέχνη ἢ ἡ ἀχρηστευση τῆς σοφίας, στὸ P. Sherrard, *Περὶ ὕλης καὶ τέχνης*, ὁ.π., σ. 110.

πολλοῖς ὀφείλουμε τὴν ἀναγέννηση καὶ τὴ βαθύτερη γνωριμία μὲ τὴν βυζαντινὴ μας παράδοση, δίδαξε πολλοὺς καὶ βοήθησε ἀρκετοὺς νὰ κατανοήσουν ἢ ἔστω νὰ μάθουν νὰ διαβάζουν τὴν βυζαντινὴ εἰκόνα. Μιὰ σειρά μαθητῶν του καὶ συνεργατῶν, ὅπως ὁ Ἀστεριάδης, ὁ Κοφίδης, ὁ Παπαλουκάς, ὁ Τσαρούχης, ὁ Βασιλείου, ὁ Μαλέας, ὁ Ἐγγονόπουλος καὶ ἀρκετοὶ νεώτεροι, ὅπως ὁ Κ. Ξυνόπουλος, ὁ Ζαχαρίου, ὁ Βράνος καὶ οἱ Θεσσαλονικεῖς Π. Ρέγκος, Παραλῆς καὶ Κασόλας, φωτίστηκαν καὶ φώτισαν μὲ τὴν τέχνη τῆς ρωμαϊκῆς παράδοσης. Οἱ χαράκτες Τάσος καὶ Βάσω Κατράκη, δουλεύουν ὅπως θὰ δούλευε ἓνας ζωγράφος τῆς Κρητικῆς σχολῆς, λιτὰ καὶ νηστευτικά, ὁ Κοντόπουλος καὶ ὁ Σικελιώτης στὰ πορτραῖτα τους θυμίζουν εἰκόνες τοῦ 9ου καὶ τοῦ 11ου αἰῶνος μὲ τὰ μεγάλα ἐκφραστικὰ μάτια, ἀπ' ὅπου ἐκπέμπεται ἓνα δυνατὸ φῶς³¹ (εἰκ. 27).

Στὸ ἔργο τοῦ Σικελιώτη οἱ μορφές γεωμετροῦνται. Στήνονται μὲ λιτότητα, ἀκρίβεια καὶ ἀρμονία. Ἡ ἀρχαιοπρέπιά τους διαποτίζεται ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ὀρθόδοξης εἰκόνας (εἰκ. 28). Καὶ ἐνῶ ζωγραφίζει τὸ ἀνθρώπινο σῶμα ὡς χοϊκὴ παρουσία, ἐν τούτοις δὲν δίνει τὴ φθαρτότητα αὐτοῦ τοῦ σώματος ἀλλὰ ἀποτυπώνει τὴν ἀκατάλυτη πνευματικότητα τῆς ὕλης του³².

31. Κ. Μεραναίου, Γιώργος Σικελιώτης, περ. *Ζυγός*, τεύχ. 15-17 (1975) σ. 78. Σχετικὰ μὲ τὸ ρεῦμα τοῦ νεοβυζαντισμοῦ (ὄρος μᾶλλον ἀδόκιμος) βλ. τίς ἐνδιαφέρουσες δημοσιεύσεις: Ἀθ. Παπᾶ (μητρ. Ἡλιουπόλεως), Σκέψεις πάνω στὴ Νεοβυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Εὐρώπης εἰδικότερα, *Κληρονομία*, τ. 19 (1987) σ. 188-203, π. Σταμάτη Σκλήρη, Νέοι ἀγιογράφοι στὸν χῶρο τῆς ἀγιογραφίας, *Σύναξη*, τ. 24 (1987), σ. 66-64, Κ. Καλοκύρη, *Νασοδομία καὶ σύγχρονη Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1978. Ἀκόμη βλ. Σπ. Μαρίνη, *Νεοβυζαντινισμός-πρωτοπορία ἢ Kitsch*; ἐκδ. Ἀρμός, 1996.

32. Βλ. *Οἱ Ἑλληνες ζωγράφοι*, Ἀθήνα 1976, στὸ ἴδιο ἔργο πα-

Ὁ Κωνσταντῖνος Παρθένης, ἄλλος μέγας τῆς Ἑλληνικῆς Τέχνης, δανεῖζεται τὶς φόρμες τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλληνα, καὶ δουλεύει τὰ χρώματά του λιτὰ καὶ μὲ πολὺ σύννεση. Ἀρκετὰ θρησκευτικὰ θέματά του καὶ εἰκόνες τοῦ ἔχουν τὴν προσωπικὴ σφραγίδα τοῦ καλλιτέχνη ποὺ κουβαλᾷ ἐντὸς τοῦ μιᾶ γνώση καὶ μιᾶ παράδοση αἰώνων (εἰκ. 29). Ὁ Δέρπακας καὶ ὁ Ἐγγονόπουλος³³, παρὰ τὸ ὅτι εἰσηγούονται στὴν Ἑλλάδα τὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ τὸν σουρεαλισμὸ, ὅμως προτιμοῦν νὰ ἐκφράζονται μὲ φόρμα καὶ χρῶμα βυζαντινὸ (εἰκ. 30). Εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Ντὲ Κίρικο, ὁ ὁποῖος ἀφομοίωσε κατὰ τὴν σπουδὴ του στὴν Ἀθήνα ὅλον τὸν πλοῦτο τῆς βυζαντινῆς τέχνης (εἰκ. 30α).

Ὁ Παναγιώτης Τέτσης μὲ τὴν ἐμπειρία τοῦ ὄριμου καὶ κατασταλαγμένου δημιουργοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ καταξιωμένου δασκάλου, δίνει μὲ τὸ ἔργο του ἓνα μήνυμα αἰσιοδοξίας στὴ βάση μιᾶς βαθειᾶς ριζωμένης πεποιθήσεως γιὰ τὶς μελλοντικὲς προοπτικὲς. Μέσα ἀπὸ τὴ χρωματικὴ πανδαισία τῶν ἔργων του ἀποδίδει τὸν καθαγιασμὸ τῶν ἀπτῶν ἀντικειμένων καὶ τοῦ περιορισμένου περιβάλλοντος³⁴ (εἰκ. 31).

Ὁ Γιάννης Μόραλης (εἰκ. 32) πολλὰς φορὲς δουλεύει ἐξπρεσιονιστικά, μὲ ἔντονα περιγράμματα³⁵, ὅπως καὶ ὁ Παπαλουκάς, ὁ ὁποῖος στὰ 1927 στὴ Μητρόπολη τῆς

ρέχονται ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Παρθένη, Μαλέα, Κόντογλου, Ἐγγονόπουλου, Τσαρούχη, Γκίκα, Μόραλη, Κοντόπουλου.

33. Βλ. Ν. Λοῖζίδου, *Ὁ ὑπερρεαλισμὸς στὴ νεοελληνικὴ τέχνη, ἡ περίπτωση τοῦ Ν. Ἐγγονόπουλου*, ἐκδ. Νεφέλη, Ἀθήνα 1984.

34. Α. Δεληβοριά, *Ἡ ἀλήθεια τοῦ συναισθήματος καὶ τὸ συναισθημα τῆς ἀλήθειας στὴ δουλειὰ τοῦ Π. Τέτση*, περ. *Ζυγός*, τεύχ. 22-23 (1976) σ. 27.

35. Βλ. Ν. Μισιρλή, Γ. Μόραλης, *Μιὰ τέχνη γνήσια Ἑλληνικὴ*, *Ζυγός*, τ. 60 (1983) σ. 16. Ἀκόμη βλ. *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Δ΄,

Ἄμφισσας μᾶς δίνει ἓνα ἔργο πρωτότυπο, μοντέρνο καὶ ταυτόχρονα πολὺ παραδοσιακὸ (εἰκ. 33, 34, 35). Κρατᾶ τὴ θεματολογία καὶ τὴ γνωστὴ ἱστορία τῶν θεμάτων, ὅπως ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία, ὅμως ἀποδίδει τὴν εἰκόνα του μ' ἓναν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὸ τρόπο, πολὺ ἀφαιρετικὸ καὶ μὲ ἔντονους χρωματικούς, ἀλλὰ χαμηλοὺς, τόνους.

Ὁ Παπαλουκάς δὲν ζωγραφίζει ἀλλὰ ἐρευνᾷ σὲ βάθος. Στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἄμφισσας παρακολουθεῖ τὴν παράδοση στοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους, ἀλλὰ καινοτομεῖ ριζοσπαστικὰ στὴν τεχνικὴ ἐρμηνεῖα τῆς φόρμας, τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτός. Ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν Παλαιολόγια καὶ τὴ Μακεδονικὴ σχολὴ καὶ ἡ σύνθεση αὐτῶν τῶν δύο παραδόσεων δίνει μορφὲς ἀσκητικές, ψηλόλιγνες, νευρώδεις, μὲ περίτεχνη κρυσταλλικὴ πτυχολογία καὶ ἓνα γωνιώδες καὶ αἰχμηρὸ σχέδιο ποὺ εἶναι τὸ γνώρισμα ὄλων τῶν συνθέσεων του³⁶.

Ὁ Σπῦρος Βασιλείου καὶ ὁ Ἀγῆνορας Ἀστεριάδης δουλεύουν καὶ τὴν παραδοσιακὴ ἀγιογραφία, ἀλλὰ ἀφήνουν τὴ σφραγίδα τους στὸ γράψιμο καὶ στὸ χρῶμα. Στὸ μὴ ἀγιογραφικὸ ἔργο δουλεύουν πάντα σὲ χαμηλοὺς τόνους μὲ γαιώδη χρώματα ἀλλὰ μὲ δυνατὲς ἐξάρσεις φωτός (εἰκ. 36, 37). Εἶναι τὸ φῶς ποὺ δὲν ἔρχεται ἀπ' ἔξω νὰ φωτί-

τευχ. 20, Αὐγούστος 1956, σ. 133-5. Μ. Χατζηδάκης, Γιάννης Μόραλης, *Ζυγός*, τευχ. 80 (1962) σ. 5-6.

36. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἄμφισσας*, τευχ. *Ἐπτὰ Ἡμέρες* (ἔφημερ. *Καθημερινή*) 14.1.1996, σ. 27. Πρβλ. Ε. Βακαλό, Σπῦρος Παπαλουκάς, *Ζυγός*, τευχ. 21 (1957), Φ. Γιοφύλλης, Ὁ Ζωγράφος Σπ. Παπαλουκάς, *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 1949 σ. 79-80. Τοῦ ἰδίου, *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης*, Ἀθήνα 1962, τ. 2, σ. 412-5. Χρ. Χρήστου, Ὁ προβληματισμὸς τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, *Ζυγός*, τευχ. 76 (1962) σ. 27. Ἐπίσης περ. *Ζυγός*, τευχ. 31 (1958), ἀφιερωμένο στὸν Σπ. Παπαλουκά.

σει τὰ θέματά τους, ἀλλὰ πηγάζει μέσα ἀπὸ τὴν ψυχὴ τῶν ἔργων τους, ἀκόμη καὶ ὅταν αὐτὰ εἶναι τοπία ἢ νεκρὴ φύση.

Ὁ Γιάννης Τσαρούχης τέλος δουλεύει τὰ πορτραῖτα του, ὅπως θὰ δούλευε μιὰ εἰκόνα· περνᾷ δηλαδὴ πρῶτα τοὺς προπλασμούς, κάνει τὰ γραψίματα καὶ στὴ συνέχεια φωτίζει τὰ ἐξέχοντα μέρη τοῦ προσώπου³⁷ (εἰκ. 38 καὶ 38α).

Ὁ Φώτης Κόντογλου, πέρα ἀπὸ ἓνα καταξιωμένο λογοτέχνη εἶναι ὁ ζωγράφος ποὺ χρησιμοποιώντας τὴ γλώσσα τῆς τέχνης του μπορεῖ νὰ μιλᾷ γιὰ διαφορετικὰ πράγματα καὶ νὰ ἐκφράζεται τὸ ἴδιο καλὰ καὶ κατανοητὰ πάντοτε. Οἱ τοιχογραφίες του στὸ Δημαρχεῖο τῆς Ἀθήνας εἶναι μιὰ καταπληκτικὴ ἀπόδειξη τῆς δυνατότητος τῆς βυζαντινῆς τέχνης (εἰκ. 39). Τὸ ἴδιο μὲ τὸν Κόντογλου ἐπιχειροῦν καὶ τὸ καταφέρνουν πολὺ καλὰ ὁ Ρ. Κοφίδης, ὁ Πολύκλειτος Ρέγγος καὶ ὁ Γιάννης Βράνος, ποὺ συνεχίζουν τὴν παράδοση τῆς Βυζαντινῆς τέχνης δίνοντας θέματα καθημερινὰ καὶ ἐπίκαιρα (εἰκ. 40, 41, 42). Ἄξιο παρατηρήσεως εἶναι τὸ ἔργο τοῦ λογοτέχνη καὶ ζωγράφου Ν. Γ. Πεντζίκη, ὁ ὁποῖος ἂν καὶ παρουσιάζει μιὰ ἰδιαιτερότητα στὴν ὀργάνωση τῶν θεμάτων του, χρησιμοποιώντας τὴν ψηφιαρίθμηση καὶ συμβολικὰ σχήματα, ἐν τούτοις σὲ κάποια ἔργα του κινεῖται στὸν χῶρο τοῦ Ντιβιζιονισμοῦ καὶ μᾶς παραπέμπει στὴν παράδοση τῶν ψηφιδωτῶν συνθέσεων (εἰκ. 43). Στὸν δρόμο αὐτὸ βαδίζουν ἐπίσης ἀρκετοὶ νέοι ζωγράφοι, ὅπως ὁ Πολυμέρης μὲ ἔντονα ἀφαιρετικὴ τάση,

37. Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, *Ἡ Ἑλληνικὴ τέχνη*, Ἀθήνα 1969, σ. 150, Μ. Καλλιγᾶς, Γιάννης Τσαρούχης, *Ζυγός*, τεύχ. 72-75, Νοέμβριος 1961, Φεβρουάριος 1962, σ. 5-6. Α. Εὐδης, Ἡ συμβολὴ τοῦ Τσαρούχη στὴν ἀνακάλυψη τῆς ἐλληνικῆς Παράδοσης, *Τετράδιο*, Ἰανουάριος 1962, σ. 7-10. Μ. Χατζηδάκης, Ὁ ἥρωας ἐνὸς ἐλληνικοῦ μύθου, *Ζυγός*, τεύχ. 72-75, Νοέμβριος 1961, Φεβρουάριος 1962, σ. 13.

ὁ Κόρδης, ὁ Καρδαμάκης, ὁ παπα-Σταμάτης Σκλήρης, οἱ ὅποιοι ἀξιοποιοῦν τὰ διδάγματα τῆς ἀγιογραφίας γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸ σήμερα, τὶς ἀγωνίες καὶ τὶς ἀναζητήσεις του, καὶ κηρύττουν τὴν ὁμορφιὰ τοῦ ἔσω ἀνθρώπου, μέσα ἀπὸ τὰ χρώματα καὶ τὶς φόρμες τῆς βυζαντινῆς τέχνης (εἰκ. 44, 45, 46). Μιᾶς τέχνης ποὺ μιλά με φῶς καὶ διδάσκει τὸ φωτισμό, τὴν ἐσωτερικὴ ὁμορφιὰ καὶ τὴν καθαρότητα.

Σήμερα πολλοὶ νέοι ζωγράφοι πειραματίζονται καὶ μαθητεύουν· ὅμως μιὰ μαθητεία κοντὰ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ θὰ εἶχε νὰ τοὺς προσφέρει πολλὰ· πέρα ἀπὸ μιὰ ὀλοκληρωμένη πρόταση ζωῆς, θὰ τοὺς διδάσκει τουλάχιστον αὐτὸ ποὺ διδάχθηκε ὁ Καντίσκυ ἀπὸ τὸν Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα, ὅτι «ὠραῖο εἶναι ἐκεῖνο ποὺ εἶναι ἐσωτερικὰ ὠραῖο».

Ἔτσι ἡ προσέγγιση τῆς βυζαντινῆς παράδοσης θὰ ἦταν ἡ ἀπαρχὴ γιὰ τὴν γνώση καὶ τὴν κατάκτηση αὐτῆς τῆς ὁμορφιᾶς τῆς καθαρότητος καὶ τοῦ φωτισμοῦ. Θὰ ἦταν ἴσως ἡ ἀπαρχὴ τῆς προσωπικῆς τους κάθαρσης καὶ τοῦ δικοῦ τους φωτισμοῦ, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ διδάξουν καὶ νὰ φωτίσουν καὶ τὸν κόσμο ὅλο με τὴν τέχνη τους. Δὲν θὰ ἦταν ἄσχημο οἱ σύγχρονοι ζωγράφοι ἂν θέλουν νὰ θεωροῦνται πνευματικοὶ ταγοὶ νὰ ἔχουν ὡς ὀδηγὸ τὴ σκέψη τοῦ Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου ποὺ λέγει: «καθαρθῆναι δεῖ πρῶτον καὶ εἶτα καθάραι, φωτισθῆναι καὶ εἶτα φωτίσαι»³⁸, ἂν φυσικὰ θέλουν νὰ μιλήσουν γιὰ κάτι πνευματικὸ μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη τους.

38. Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, *Ἀπολογητικὸς τῆς εἰς Πόντον φυγῆς*, PG 35, 480.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ἀναμφισβήτητα ἡ εἰκόνα στὴν ὀρθόδοξη παράδοση ἔχει τὴ δική της θέση καὶ τὸ δικό της ρόλο στὴν πορεία τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὴ σωτηρία του. Ἡ τέχνη εἶναι ἓνας δρόμος καὶ οἱ εἰκόνες ἀποτελοῦν τοὺς ἀκριβεῖς ὁδοδείκτες αὐτῆς τῆς πορείας.

Ἡ Ἐκκλησία μας πολὺ νωρὶς συνειδητοποίησε τὴν ἀξία καὶ τὴ χρησιμότητα αὐτοῦ τοῦ ὑπέροχου παιδαγωγικοῦ μέσου, ποὺ δὲν διδάσκει ἀπλῶς τὰ δόγματα καὶ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ χαρίζει στὸν πιστὸ τὴ δυνατότητα νὰ δεῖ αὐτὰ ποὺ πρέπει καὶ νὰ γνωρίσει τὰ μέλλοντα, καθὼς βλέπει, προσκυνᾷ καὶ ἀσπάζεται ὅλες αὐτὲς τὶς μορφὲς τῶν ἀγίων, ποὺ πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ἢ κάποιους αἰῶνες νωρίτερα εἶχαν τὴν ἴδια μὲ αὐτὸν χοϊκὴ σύνθεση, τὴν ἴδια μὲ αὐτὸν ἀγωνία γιὰ τὸ «τίς δύναται σωθῆναι», καὶ νὰ τώρα μὲ τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ, ἀποτελοῦν τὴν θριαμβεύουσα Ἐκκλησία καὶ κυκλώνουν τὸν θρόνο τοῦ Θεοῦ, καλώντας καὶ αὐτὸν νὰ γίνει μέτοχος καὶ συγκληρονόμος αὐτῶν ποὺ ἐτοίμασε ὁ οὐράνιος Πατέρας γιὰ τὰ παιδιά του.

Ἀκόμα ἡ εἰκόνα εἶναι τὸ κριτήριο ἀλλὰ καὶ τὸ μέτρο τῆς πνευματικότητος ἐνὸς λαοῦ, τῆς αἰσθητικῆς του, τῆς ἐλευθερίας του, τῆς ἐκφραστικῆς του δυνατότητος, τῆς δυνατότητος καταγραφῆς τῆς ἱστορικῆς του πορείας μὲσω τῶν σχημάτων καὶ τῶν χρωμάτων, ἀλλὰ καὶ δάσκαλος σοφὸς ποὺ διδάσκει λατρεία καὶ ὀρθόδοξο ἦθος.

Εἶναι ἀκόμα καὶ μία εὐκαιρία νὰ δοῦμε τί μπορεῖ νὰ κάνει ἓνας ἄνθρωπος ποὺ ἔχοντας τὸ τάλαντο τοῦ ζωγράφου ταπεινώνεται τόσο ὥστε νὰ δανεῖζει τὸ χέρι του, τὸν νοῦ καὶ τὴ διάνοιά του στὸν Θεὸ, καὶ νὰ ἀφήνει τὴ χάρη τοῦ Θεοῦ νὰ καθοδηγεῖ τὸν χρωστήρα του «εἰς ὠραῖσμον καὶ φαιδρότητα τῆς ἁγίας Ἐκκλησίας Του».

Πρέπει βέβαια νὰ τονιστεῖ ὅτι στὴν εἰκόνα ἀποτυπώνεται ὄχι μόνο ἡ κρίση ἢ ἡ πνευματικότητα τῆς κάθε ἐποχῆς, ὅπως καὶ ἡ πνευματικότητα τοῦ ζωγράφου, ἀλλὰ καὶ ὅλα ἐκεῖνα τὰ γεγονότα τῆς ἱστορίας ποὺ ὁ ζωγράφος, ὅπως καὶ ὁ συγγραφέας, θέλει νὰ καταγράψει. Εἶναι σαφὲς ἐπίσης ὅτι ὅσο πιὸ πνευματικὰ ζεῖ ὁ ζωγράφος, τόσο ἡ εἰκόνα του ἐκφράζει τὴν καθολικὴ συνείδηση τῆς Ἐκκλησίας, ἀποτελεῖ δὲ διδαχὴ σωτήριο καὶ ἀγάπης ἀνταπόδομα ἀπὸ τὸ ἦδὺ ἐκχύλισμα τῆς καρδίας του.

Στὰ θέματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὸ πόνημα αὐτό, εἶδαμε πὼς ἡ τέχνη γίνεται καὶ τυπικᾶρῃ τῆς θείας λατρείας ποὺ διασώζει αἰῶνες τώρα τὸ «τί» καὶ τὸ «πῶς» τῆς λειτουργικῆς πράξεως. Θεία λειτουργία, βάπτισμα, γάμος, μετάνοια, ναοδομία καὶ ζωγραφικὴ, ὅλα μαζί συντεταγμένα καὶ συναριθμούμενα μᾶς ἀνοίγουν τὸν δρόμο γιὰ τὴ Βασιλεία, μᾶς μυσταγωγοῦν καὶ μᾶς ἀποκαλύπτουν τὴν ὠραιότητα Αὐτοῦ ποὺ εἶναι «ὁ ὠραῖος κάλλει παρὰ τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων».

ΠΙΝΑΚΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ



1α. Σερβία, Studenica. Ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων.



1β. Πάτμος, Ἱ. Μ. Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, καθολικό.
Ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων.



1γ. FYROM, Άαχρίδα, Άγ. Σοφία. Ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων.



2. Σερβία, Studenica. Ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων, λεπτομέρεια. Στάση μετάληψης.



3. Σερβία, Studenica. Ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων, λεπτομέρεια. Αἴτηση συγγνώμης.



4. Σερβία, Studenica. Ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων, λεπτομέρεια. Διάκονος με μάκτρο.



5. FYROM, Kurbinovo, ναός Ἁγίου Γεωργίου.
Ὁ μελισμός.



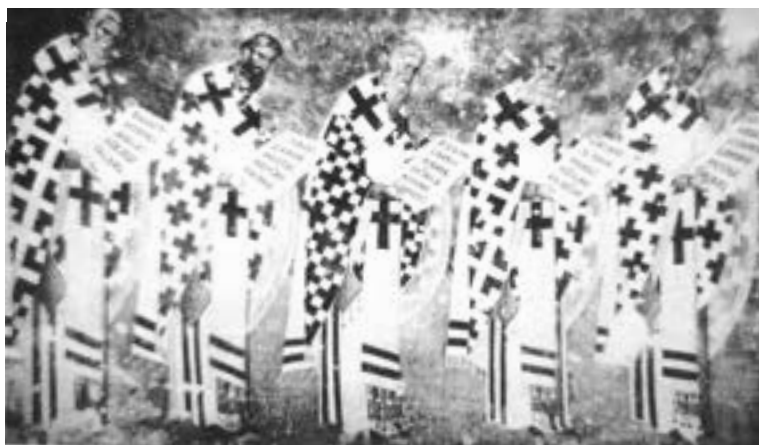
6. Γεράκι, Λακωνίας. Ό μελισμός.



7. Τρίκαλα, Ν. Αγίου Ίω. Προδρόμου.
Ο Ζωηφόρος Άρτας.



8. Κρήτη, Άγ. Φωτεινή. Ό μελισμός.



9. Σερβία, Sorotsani. Οί συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες.



10. Πάφος, χφ. 707. Ὁ μέγας Βασίλειος λειτουργῶν.



11. Ραβέννα, Άγιος Άπολλινάριος.
Έπίσκοπος Μαξιμιανός.



12. FYROM, Kurbinovo, Άγιος Γεώργιος. Ίεράρχες.



13. Πάτμος, Ἱ. Μ. Ἄγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, καθολικό.
Ἄγ. Ἰάκωβος Ἀδελφόθεος.



14. Πάτμος, Ἱ. Μ. Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, καθολικό.
Ἁγ. Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης.



15. Πάτμος, Ἱ. Μ. Ἄγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, καθολικό.
Ἄγ. Κυπριανός.



16. Καστοριά, ναός Ἁγ. Ἀναργύρων.
Ἁγ. Βασίλειος-Ἁγ. Νικόλαος.



17. FYROM, Ἀχρίδα, Ἁγ. Σοφία.
Προσκομιδὴ τοῦ Μ. Βασιλείου.



18. Ἰωάννινα, Μονὴ Φιλανθρωπηνῶν.
Ἱεράρχες μετὰ σάκκο.



19α. Ίωάννινα, Μονή Φιλανθρωπηγῶν.
Ίεράρχες με σάκκο.



19β. Ἰωάννινα, Μονὴ Φιλανθρωπηῶν.
Ἱεράρχες μετὰ σάκκο.



20. Θεσσαλονίκη, Άγ. Νικόλαος Ὁρφανός. Ἱεράρχης.



21. Ἅγιον Ὄρος, Πρωτᾶτο. Ἅγ. Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης-
Ἅγ. Ἰγνάτιος.



22. Καστοριά, Μ. Π. Μαυριώτισσας, ναός Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἱεράρχες.



23. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα. Ίεράρχες.



24α. Άγιον Όρος, Μονή
Σταυρονικήτα.
Έπιτραχήλιο, Έπιγονάτιο.



24β. Πάτμος, Ί. Μ. Άγ.
Ίωάννου τοῦ Θεολόγου,
καθολικό. Έπιτραχήλιο,
Έπιγονάτιο.



25. Θεσσαλονίκη, ναός Ἁγ. Δημητρίου.
Διάκονος.



26. Πάτμος, Ί. Μ.
Άγ. Ίωάννου τοῦ
Θεολόγου, καθολι-
κό. Διάκονος.



27. FYROM, Vodoča.
Διάκονος.



28. FYROM, Kurbinono, Άγιος Γεώργιος. Διάκονος.



29. Πάτμος, Ί. Μ. Άγ. Ίωάννου τοῦ Θεολόγου, καθολικό.
Ἐπιγονάτιο-λέντιο.



30. Μυστήρας. Ἡ Μεγάλη Εἴσοδος.



31α. Ἰωάννινα, Μονὴ Φιλανθρωπηῶν. Μεγάλη Εἴσοδος.



31β. Ἰωάννινα, Μονὴ Φιλανθρωπηῶν. Μεγάλη Εἴσοδος.



32. Δίσκος Πουλχερίας, 14ος αιώνας.
Μεταφορά χερνιβόξεστου.



33. Μετέωρα, Μ. Άγ. Νικολάου Άνα-
παυσᾶ, καθολικό. Μεγάλη Είσοδος.



34α. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα. Μεγάλη Είσοδος.



34β. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα. Μεγάλη Είσοδος.



35. Ίωάννινα, Μ. Ντίλιου. Μεγάλη Είσοδος.



36. Δούσικο, Μ. Ἁγ. Βησσαρίωνος. Μεγάλη Εἴσοδος.



37. Παλαιὰ Μητρόπολη Καλαμπάκας. Μεγάλη Εἴσοδος.



38. Άγιον Όρος, Μ. Γρηγορίου, κοιμητηριακός ναός.
Μεγάλη Είσοδος.



39. Ν. Καρδίτσης, Μ. Κορώνης. Μεγάλη Εΐσοδος.



40. Κοζάνη Μητροπολιτικός Ναός Ἁγ. Νικολάου.
Μεγάλη Εΐσοδος.



41. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα.
Ἡ Μετάληψις τῶν ἀποστόλων.



42. FYROM, Staro Nagoričino, Άγιος Γεώργιος.
Δισκοπότηρο.



43. Θεσσαλονίκη, Άγ. Νικόλαος Ὁρφανός, Δισκοπότηρο.



44. FYROM, Άχρίδα, Άγ. Σοφία. Δισκοπότηρο.



45. FYROM, Studenica. Ἡ μετάδοση.



46. FYROM, Čučer, Άγ. Νικήτας. Ἡ μετάδοση.



47. Μονή Μεγάλου Μετεώρου, καθολικό.
Ίεράρχες συλλειτουργούντες πρὸς τῆς ἁγ. Τραπέζης.



48. Μόσχα, ναὸς Τιμίας Ζώνης. Μεγάλη Εἴσοδος.



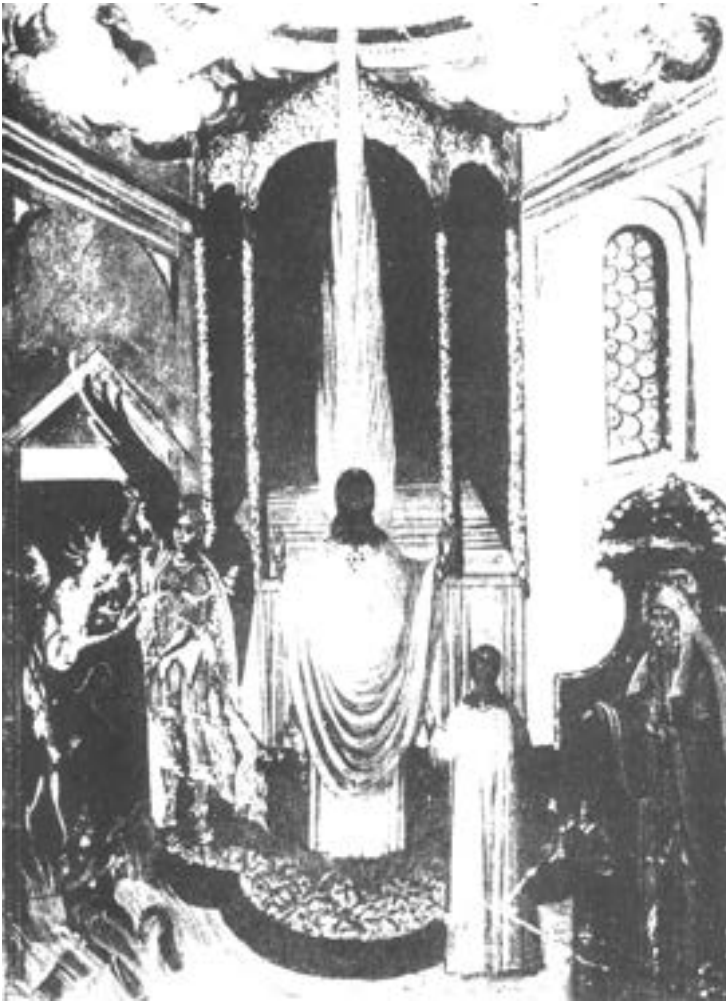
49. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137.
Ἡ ἔναρξη τῆς θ. Λειτουργίας.



50. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137. Ἡ Μικρὴ Εἴσοδος.



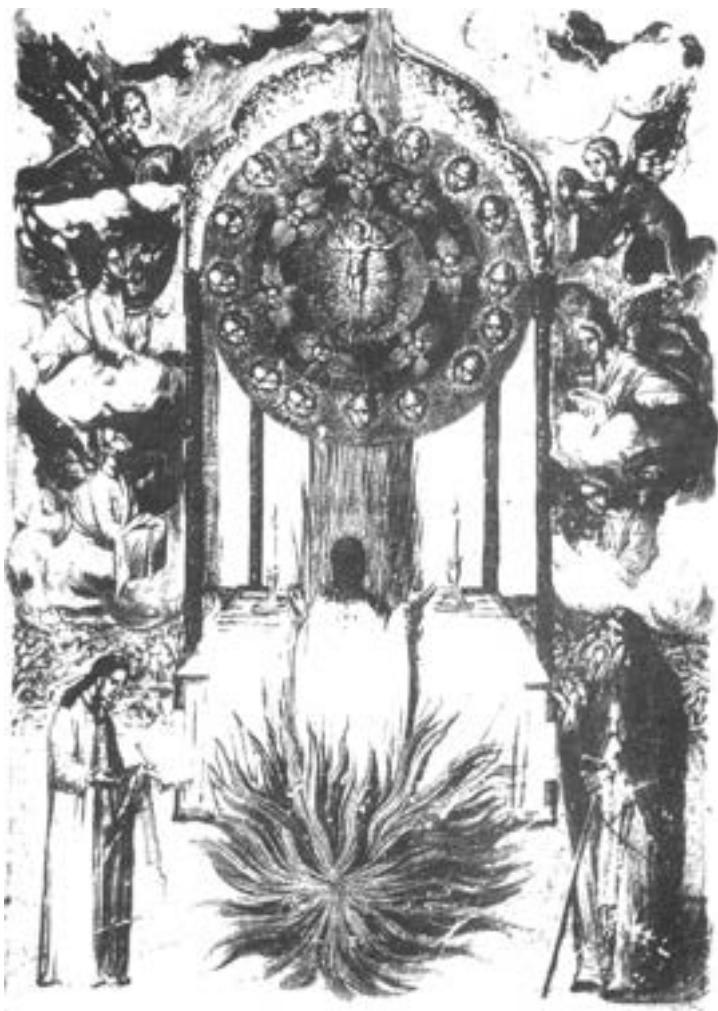
51. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137.
Ἀνάγνωση τοῦ Ἀποστόλου.



52. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137.
Κήρυγμα-Κατηχούμενα.



53. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137.
Μεγάλη Εἴσοδος.



54. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137. Ἡ ἅγια ἀναφορά.



55. Κρητικό χφ. Κωδ. Vat. gr. 2137. Ἡ θεία κοινωνία.

ΤΟ ΒΑΠΤΙΣΜΑ



1. Ί. Μ. Ίβήρων, κώδ. 463 φ. 25α και 26β.
 Ὁ Κατακλυσμὸς καὶ ἡ διάβαση τῆς Ἐρυθρᾶς.



2. Ρώμη, κοιμητήριο Ἁγ. Καλλίστου, 2ος αἰ.
 Ἡ Βάπτιση.



3. Ρώμη, κοιμητήριο Άγ. Καλλίστου, 2ος αί. Ἡ Βάπτιση.



4. Ρώμη, κοιμητήριο Ἁγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου
4ος αἰ. Ἡ Βάπτιση.



5. Ρώμη, Santa Maria Antiqua, 4ος αι. Σαρκοφάγος.



6. Ρώμη, «de Saint Quiterie». Σαρκοφάγος.



7. Σαρχοφάγος τῆς «Via della Lungana», 4ος αἰ.
Ἡ Βάπτιση.



8. Σπάρραγμα σαρχοφάγου στὸ Μουσεῖο τοῦ Latran.
Βάπτιση.



9. Έλεφαντοστό τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, 5ος αἰ.
Βάπτιση.



10. Έλεφαντοστό τοῦ Μιλάνου. Ἡ Βάπτιση.



11. Ἐλεφαντοστό τῆς
Ὁξφόρδης. Ἡ Βάπτιση.



12. Ἐλεφαντοστό τῆς
Amiens, 5ος αἰ.
Ἡ Βάπτιση.



13. Ἐλεφαντοστό τοῦ Werden, 5ος αἰ. Ἡ Βάπτιση.



14. Έγκόλπιο τοῦ Akhmin, 5ος αἰ. Ἡ Βάπτιση.



15. Ἀνάγλυφο τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Maximien στή Ραβέννα. Ἡ Βάπτιση.



16. Ἐλεφαντοστό τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου. Ἡ Βάπτιση.



17. Εὐαγγελιστάριο τοῦ Rabula, 6ος αἰ. Ἡ Βάπτιση.



18. Ραβένα, Βαπτιστήριο τῶν Ὀρθοδόξων.
Ἡ Βάπτιση (σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση).



19. Ραβένα, Βαπτιστήριο τῶν Ἀρειανῶν.
Ἡ Βάπτιση (σχεδιαστικὴ ἀποτύπωση).



20. Άγιον Όρος. Ί. Μ. Παντελεήμονος,
Κώδ. 2, φ. 221 β, 12ος αϊ. Ή Βάπτιση.



21. Άγιον Όρος. Ί. Μ. Ίβήρων, Κώδ. 1, φ. 247, 11ος αϊ.
Ή Βάπτιση.



22. Ί. Μ. Όσίου Λουκά τοῦ Στειρίτου. Ἡ Βάπτιση.



23. Ί. Μ. Μεγάλου Μετεώρου. Ἡ Βάπτιση, 16ος αἰ.



24. Ί. Μ. Δαφνίου. Ἡ Βάπτιση (λεπτομέρεια), 11ος αἰ.



25. Χίος, Νέα Μονή. Ἡ Βάπτιση, 11ος αἰ.



26. Ἴ. Μ. Δαφνίου. Ἡ Βάπτιση, 11ος αἰ.



27. Βρετανικό Μουσείο. Λεπτομέρεια από εικόνα
του Δωδεκαόρτου, 14ος αϊ.



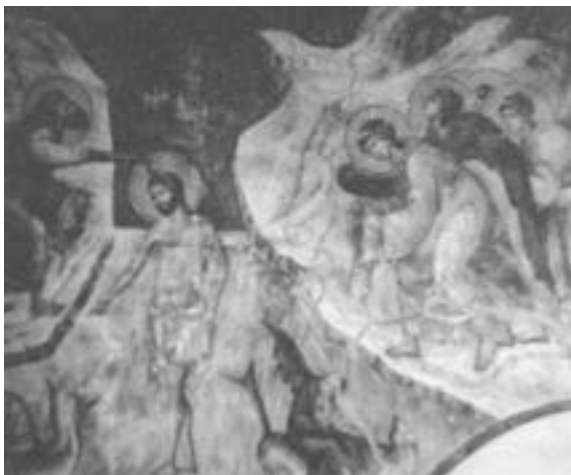
28. Κωνσταντινούπολη, Παμμα-
κάριστος. Ἡ Βάπτιση, π. 1310.



29. Μυστράς, Περί-
βλεπτος. Ἡ Βάπτιση,
β' μισό 14ου αϊ.



30. Ρωσία, Μουσείο Πετρούπολης.
Ἡ Βάπτισις, 16ος - 17ος αἰ.



31. Άγιον Όρος. Πρωτόατο. Ἡ Βάπτιση, 14ος αἰ.



32. Άγιον Όρος. Ἰ. Μ. Σταυρονικήτα.
Ἡ Βάπτιση, 16ος αἰ.



33. Άγγελοι
(λεπτομέρεια από τή Βάπτιση τοῦ Πρωτάτου).



34. Νησί Ίωαννίνων, Μ. Φιλανθρωπηῶν.
Ἡ Βάπτιση, 16ος αἰ.



35. Εὐαγγέλιο Etchmiazdin τῆς Ἀρμενίας,
Ἡ Βάπτισις, 10ος αἰ.



36. Εὐαγγέλιο Ἀρμενίας, 1232. Τ' Argmantchats.
Ἡ Βάπτιση.



37. Άγιον Όρος, Ί. Μ.
Διονυσίου. Κώδ. 587μ.,
φ. 13α.
Ό Ίησοῦς Βαπτίζων.



38. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Διονυσίου. Κώδ. 587μ., φ. 137α.
Ό Ίωάννης βαπτίζων.

39. Άγιον Όρος, Ί. Μ.
Διονυσίου. Κώδ. 587μ.,
φ. 137β.
Ό Ίωάννης βαπτίζων.





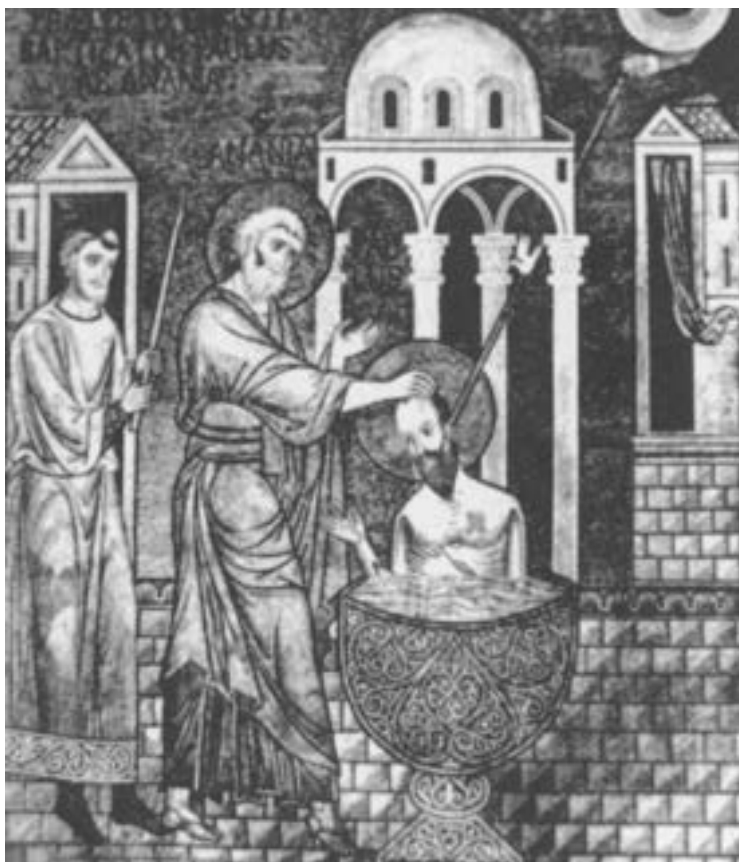
40. Ρωσική εικόνα, 14ος αι. Ο Ίωάννης βαπτίζων.



41. Μόσχα, Ίστορικὸ Μουσείο. Ὁ Ἰωάννης βαπτίζων.
Λεπτομέρεια ἀπὸ εἰκόνα μὲ θέμα τὸν βίο
τοῦ Ἁγίου Προδρόμου.



42. Παλέρμο, Monreale. Σκηνές από τὸν βίο
τοῦ Ἀποστόλου Παύλου, 1180-1194.



43. Παλέρμο, Chappelle Palatina. Ἡ Βάπτιση
τοῦ Ἀποστόλου Παύλου, 1160.



44. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Βατοπεδίου, Κώδ. 760, φ. 59α.
Ή Βάπτιση τοῦ Ἀποστόλου Παύλου.



45. Βενετία, Ἅγ. Μάρκος.
Ὁ Ἀπόστολος Ματθαῖος βαπτίζων.



46. Ἅγιον Ὄρος, Ἰ. Μ. Παντοκράτορος, Κώδ. 61, φ. 85β,
9ος αἰ. Ὁ Ἀπόστολος Φίλιππος βαπτίζων τὸν Εὐνοῦχο.



47. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Δοχειαρίου, Κώδ. 5, φ. 3β, 12ος αϊ. Ἡ Κατήχησις καὶ ἡ Βάπτισις τοῦ Εὐνούχου.



48. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Ίβήρων, Κώδ. 463, φ. 4α,
12ος - 13ος αϊ. Ο Άπόστολος Θωμάς κηρύττει
καί βαπτίζει στή χώρα τών Ίνδιών.



49. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Ίβήρων, Κώδ. 463, φ. 53β,
12ος - 13ος αϊ. Ο Βαρλαάμ βαπτίζει τόν Ίωάσαφ.



50. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Ίβήρων, Κώδ. 463, φ. 87α,
12ος - 13ος αι. Ἡ Βάπτιση τοῦ Νεχώρ.



51. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Ίβήρων, Κώδ. 463, φ. 118, 12ος -
13ος αι. Κατήχηση και βάπτιση τοῦ βασιλέως Ἀβενήρ.



52. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Έσφιγμένου, Κώδ. 14, φ. 52α.
Ή Βάπτιση τής Οίκογένειας άγ. Εύσταθίου (Πλακίδα).



53. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Έσφιγμένου, Κώδ. 14, φ. 294α.
Ή Βάπτιση του Έρμογένους.



54. Χρονικό τοῦ Μανασσή, 14ος αἰ.
Βάπτιση τῶν Ἡγεμόνων τῶν Βουλγάρων.



55. Χειρόγραφο χρονικοῦ τοῦ Σκυλίτζη. Βάπτιση
τοῦ Ἡγεμονικοῦ Βουλγαρικοῦ Οἴκου τῆς Πρεσλάβας.



56. Μικρογραφία από τό χειρόγραφο τῆς Μαδρίτης τοῦ Ἰω. Σκυλίτζη. Ὁ Ἐκχριστιανισμός τῶν Ρώσων.



57. Νέα Υόρκη, Καθεδρικός Ναός,
Ἡ Βάπτιση τῶν Ρώσων. Φορητὴ εἰκόνα (1988).

Ο ΓΑΜΟΣ



1. Παλέρνο Σικελίας, Capella Palatina.
Ἡ δημιουργία, 12ος αἰ.



2. Παλέρμο Σικελίας, Capella Palatina.
Συνάντηση Ίσαάκ-Ρεβέκκας, 12ος αί.



3. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Κουτλουμουσίου,
Κώδ. 100, φ. 40β, 16ος αί. Ό Ίωσήφ και ή Άσυνέθ.



4. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Βατοπεδίου.
Κώδ. 602, φ. 437α. Σαμφών και Φιλισταία.



5. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Βατοπεδίου.
Κώδ. 602. Σαμφών και Φιλισταία.



6. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Βατοπεδίου.
Κώδ. 602, φ. 460β. Συνάντηση Ρούθ και Βοόζ.



7. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Βατοπεδίου.
Κώδ. 602, φ. 452α. Ο Βοόζ κοιμάται κοντά στη Ρούθ.



8. Ρώμη, κοιμητήριο Άγ. Πέτρου
καὶ Μαρκελίνου. Γαμήλιο γεῦμα.



9. Μουσείο Kircher. Παράσταση
ἀπὸ ρωμαϊκὸ ποτήριο, 4ος αἰ.



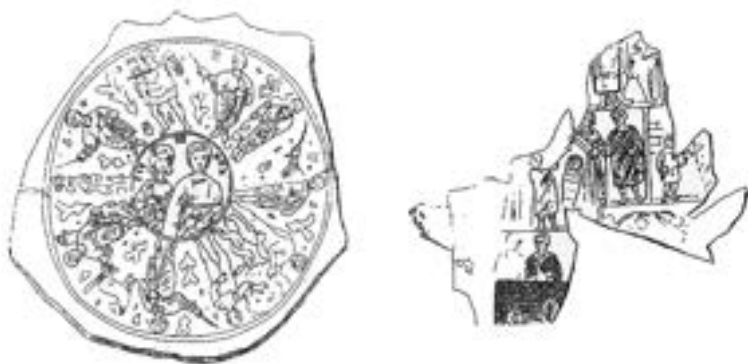
10. Μουσείο Βατικανού. Παράσταση από ποτήριο, 4ος αϊ.



11. Μουσείο Φλωρεντίας. Παράσταση από ποτήριο, 4ος αϊ.



11α. Μουσείο Παρισίων. Παράσταση από ποτήριο.



11β. Ζεύγη νεονύμφων, παραστάσεις από ποτήρια 4ου αι.



12. Περιδέραιο με θέμα τὴν εὐλογία τῶν νεονύμφων.



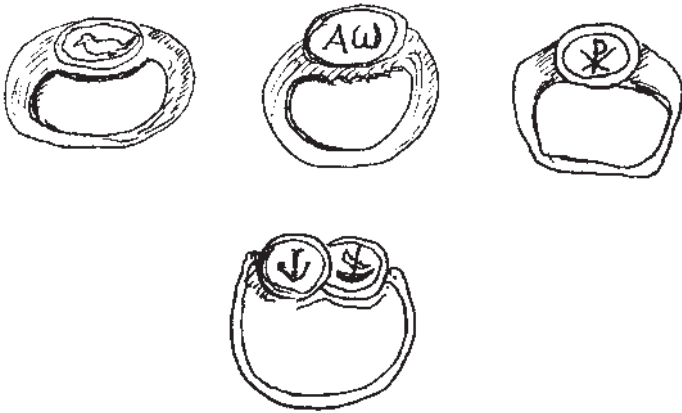
13. Συριακὸ κόσμημα 6ου-7ου αἰ.
Ἡ ἄρμωση τῶν χειρῶν.



14. Ἄρμωση τῶν χειρῶν καὶ εὐλογία. Παράσταση σὲ σαρκοφάγο τῆς βίλας Ἀλμπάνη, 6ος-7ος αἰ.



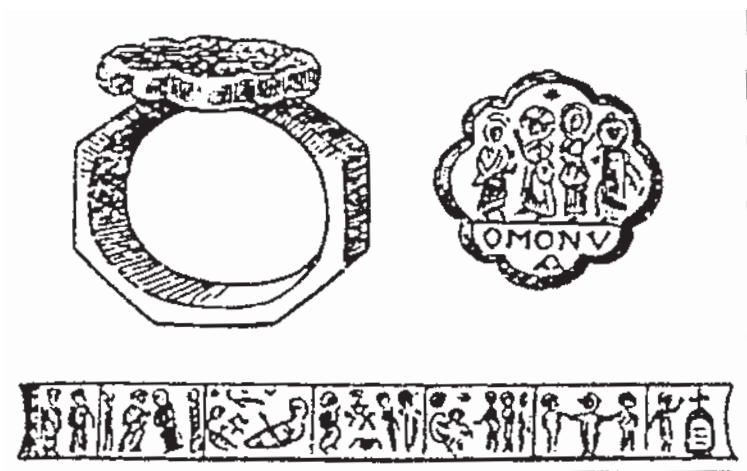
15. Λευκωσία, Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, Ἄργυρος δίσκος. Ὁ γάμος τοῦ Δαβίδ, 7ος αἰ.



16. Αρχαία χριστιανικά δακτυλίδια.



17. Δακτυλίδια. Ἡ ἄρμοση τῶν χειρῶν.



18. Μουσείο του Παλέρμο. Δαχτυλίδι.
Ἡ εὐλογία τῶν συζύγων.



19. Βρετανικὸ Μουσεῖο. Δαχτυλίδια.
Ἡ ἄρμωση τῶν χειρῶν.



20. Βρετανικό Μουσείο. Δακτυλίδι.



21. Brinay. Ο γάμος της Κονᾶ, 12ος αἰ.



22. Τραπεζοῦντα, Ἁγία Σοφία.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 13ος αἰ.



23. Κωνσταντινούπολη, Μονὴ τῆς Χώρας.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 14ος αἰ.



24α. Θεσσαλονίκη, Άγιος Νικόλαος Όρφανός.
Ό γάμος τής Κανᾶ, 14ος αἰ.



24β. Σερβία, Decani. Ό γάμος τής Κανᾶ, 14ος αἰ.



25. Σερβία, Κάλενιτς, Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 14ος αἰ.



26. Μυστράς, Ὁδηγήτρια. Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 14ος αἰ.



27. Σερβία, Γρατσιάνια. Ό γάμος τής Κανᾶ, 14ος αἰ.



28. FYROM, Ζυέρ, Άγ. Νικήτας.
Ό γάμος τής Κανᾶ, 14ος αἰ.



29. Νησί Ἰωαννίνων, Μ. Φιλανθρωπηῶν.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 16ος αἰ.



30. Θεσσαλονίκη, Ἅγιος Νικόλαος Ὁρφανός.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ (λεπτομέρεια) 14ος αἰ.



31. Καστοριά, Μ. Π. Μαυριώτισσας, παρεκκλήσιο
Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 16ος αἰ.



32. Μεσσηνία, Μονή Βουλκάνου.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 17ος αἰ.



33. Αθήνα, Ὁμορφη Ἐκκλησία Γαλατσίου.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 14ος αἰ.



34. Μετέωρα, Μ. Ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, καθολικό.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, (1527).



35. Μ. Μεγάλου Μετεώρου.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ, 16ος αἰ.



36α. Μόσχα, Κρεμλίνο. Καθεδρικός Ναός
τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ.



36β. Ἀλβανία, Βιθκούκι. Ναός Πέτρου καὶ Παύλου.
Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ. (1770).



37α. Παλατινή Βιβλιοθήκη. Χειρόγραφο εὐαγγέλιο
11ου αἰ. Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ. 11ος αἰ.



37β. Ἅγιον Ὄρος, Ἰ. Μ. Ἰβήρων,
Κώδ. 5. φ. 363β, 13ος αἰ. Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ.



38. Παρίσι, Ἐθν. Βιβλιοθήκη, ἀριθ. 559. Συριακὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Mar Mattai. Ὁ γάμος τῆς Κανᾶ.



39. Ἅγιον Ὅρος, Ἰ. Μ. Μεγίστης Λαύρας, Κώδ. Α76 φ. 69β. Τὸ θαῦμα τοῦ οἴνου.



40. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Μεγίστης Λαύρας,
Κώδ. 5. φ. 94β. Ἡ παραβολή τῶν βασιλικῶν γάμων.



41. Σερβία Resava-Manasija.
Ἡ παραβολή τῶν βασιλικῶν γάμων (1418).



42. Νησί Ίωαννίνων Μ. Φιλανθρωπηγῶν. Ἡ παραβολὴ τῶν βασιλικῶν γάμων, 16ος αἰ.



43. Σερβία, Γραάκιτσα. Ἡ παραβολὴ τῶν Δέκα Παρθένων, 14ος αἰ.



44α. Νησί Ἱωαννίνων Μ. Φιλανθρωπῶν.
Ἡ παραβολὴ τῶν Δέκα Παρθένων, 16ος αἰ.



44β. Πάτμος, Ἱ. Μ. Ἁγ. Ἱωάννου Θεολόγου.
Ἡ παραβολὴ τῶν δέκα Παρθένων.



45. Βουλγαρία, Βαχκονο. Ἡ παραβολὴ τῶν Δέκα Παρθένων (1840).



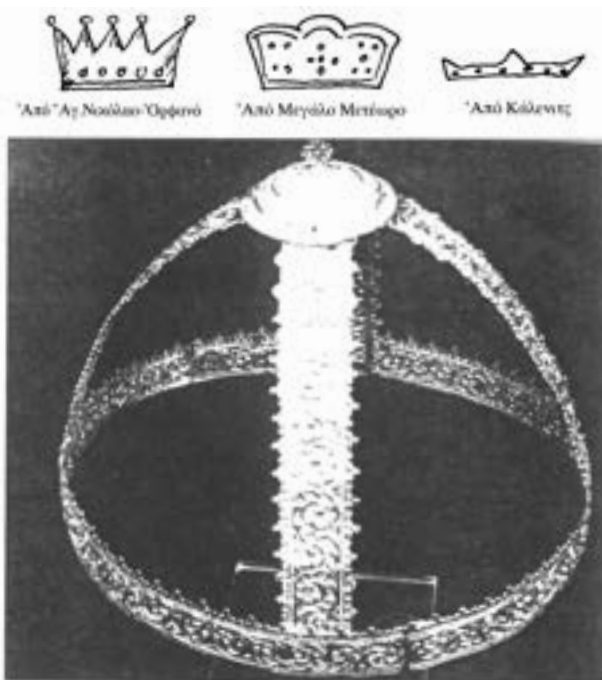
46. Μουσείο Βερολίνου. Νόμισμα 5ου αι.
 Ὁ γάμος τοῦ Βαλεντινιανοῦ καὶ τῆς Εὐδοξίας.



47. Μαδρίτη, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἰωάννου Σκυλίτζη
 Χρονικόν, χειρόγραφο 12ου αι.
 Ὁ γάμος τῆς θυγατέρας τοῦ Σαμουήλ.



48. Μαδρίτη, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἰωάννου Σκυλίτζη Χρονικόν, χειρόγραφο 12ου αἰ. Ὁ γάμος Κωνσταντίνου Θ' τοῦ Μονομάχου καὶ τῆς Ζωῆς τῆς Πορφυρογέννητης.



49. Σκαριφήματα Στεφάνων - διαδημάτων.
Στεφάνι τῶν περιοχῶν Μακεδονίας καὶ Ἠπείρου.



50. Φωτογραφία γάμου σέ Ρωσική Έκκλησία.

H METANOIA



1. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη, 10ος αἰ., κωδ. gr 139, Ψαλτήριο. Ἡ μετάνοια τοῦ Δαυΐδ.



2. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
Ἡ ἔξωση ἀπὸ τὸν παράδεισο.



3. Δράμα. Μονή Εικοσιφοινίσσης.
Θρῆνος γιὰ τὴν ἀπώλεια τοῦ Παραδείσου.



4. Μόσχα, Ιστορικό Μουσείο.
Τὸ βάπτισμα τῆς μετανοίας. 11ος αἰ.



5. Άγιον Όρος, Πρωτάτο. Τò κήρυγμα τοῦ Ἰωάννου.

μνηστῶν ἑαυτῶν καὶ
 βουσιώπολιτιδ τῶν
 οὐκ ἐν πρὶ ἁμῶν καὶ
 ὁμολογῆτε· σὺ φωνῆ
 τοῦ ἡγίου· ἕκαστος
 θεῖόν τι χρῆμα ἡγορεῖ
 τῆς ποσσῶν· ζῆλον
 ἀμνηστῶν ἑαυτῶν· ἕ
 ὑπόμνημα· εἰς τὸν ἁ
 εἶπον τοῦ χεῖρα ποσσῶν
 ἀνδρῶν ἡσθητῶν
 τῶν κλητοῦ· ἕκαστος
 ἄρτι τοῦ πελάγε θάλα
 ρίου· ἰωάννου φωνῆ
 τοῦ ἡγίου·



6. Άγιον Όρος, Ἰ. Μ. Δοχειαρίου, κώδ. 5, φ. 3β.
 Κατήχηση-ἔξομολόγηση-βάπτισμα.



7. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Ίβήρων, κώδ. 463, φ. 118.
Κατήχηση καὶ βάπτιση τοῦ βασιλέως Άβενήρ.



8. Άγιον Όρος, Ί. Μ. Ίβήρων, κώδ. 463, φ. 87α.
Ἡ ἄφεση τοῦ Νεχώρ.



9. Μεσσηνία, Μονή Βουλκάνου.
Ἡ μετάνοια καὶ ἡ βλασφημία, 17ος αἰ.



10. Μετέωρα, Μονή Ρουσάνου.
 Ὁ εὐγνώμων Ληστής, 16ος αἰ.



11. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
 Ἡ μετάνοια καὶ ἐπιστροφή τοῦ Ἀσώτου.



12. Θεσσαλονίκη, Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός.
Ἡ μετάνοια τοῦ Πέτρου.



13. Άγιον Όρος, Μ. Σταυρονικήτα.
Ἡ μετάνοια τοῦ Πέτρου, 16ος αἰ.



14. Σερβία, Gračanica. Ὁ Ζαχαρίας.



15. Νησί Ἰωαννίνων, Μ. Φιλανθρωπηγῶν.
Ἡ μεταμέλεια τοῦ Ἰούδα, 16ος αἰ.



16. Βασιλική Καλαμπάκας, ναός Ἁγ. Γεωργίου.
«Καὶ ἀπελθὼν ἀπήγξατο...», 17ος αἰ.



17. Ἴταλία, Τορτσέλο. Ἡ Κρίση.



18. Νησί Ίωαννίνων, Μ. Φιλανθρωπηῶν.
Ἡ Κρίση, 16ος αἰ.



19. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
Ὁ κολασμὸς τῶν ἀμετανοήτων.



20. Κωνσταντινούπολη, ναός Παναγίας (Σούδα).
Ἡ καθαρὰ ἐξομολόγησις.



21. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
Ἡ μὴ καθαρὰ ἐξομολόγησις.



22. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
Ἡ καθαρὰ ἐξομολόγησις.



23. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
Ἡ κοίμησις τοῦ ἀμετανοήτου πιστοῦ.



24. Βουλγαρία, Μ. Τρογιάνσκη.
Ἡ κοίμησις τοῦ μετανοοῦντος.



25. Μεσσηνία, Λαδᾶ, ναὸς Ταξιάρχῃ.
Ἡ κοίμησις τοῦ πτωχοῦ Λαζάρου.



26. Κρήτη, Μάλες Ἡρακλείου, ναὸς Ἁγ. Γεωργίου.
Οἱ κοιμώμενοι τὶς Κυριακῆς.



27. Ἀρχάγγελος Ἀλμωπίας, Ἴ. Μ. Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.
Ἡ τελευταία ἐξομολόγησι τῆς ἁγ. Χρυσῆς.



28. Δράμα, Ί. Μ. Εικοσιφοινίσσης.
Τὸ Μυστήριον τῆς Μετανοίας.



28α. Δράμα, Ί. Μ. Εικοσιφοινίσσης.
Τὸ Μυστήριον τῆς Μετανοίας. Ἡ ἄφραση (λεπτομέρεια).



28β. Δράμα, Ί. Μ. Είκοσιφοινίσσης.
Τὸ Μυστήριο τῆς Μετανοίας. Λεπτομέρεια,
ὁ πειρασμὸς κατὰ τὴν ἐξομολόγηση.



29. Μουσείο Μπενάκη. Θεοδώρου Πουλάκη
«Ἐπί σοι χαίρει». Δεύτερο ἥμισυ 17ου αἱ.

Η ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΣ



1. Κίεβο, Άγία Σοφία.
Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, 1037.



2. FYROM, Άγία Σοφία.
 Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων. 11ος αἰ.



3. Σερβία, Ραβανιέα.
 Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, 1376.

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΟΣΜΟ



1. Βραχογραφίες - άκιδογραφήματα.



2. Άθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, Ό άγ. Χριστοφόρος.



3. Δέντρο, ρεαλιστικής απεικόνισης.



4. Δέντρο, βυζαντινής απεικόνισης.



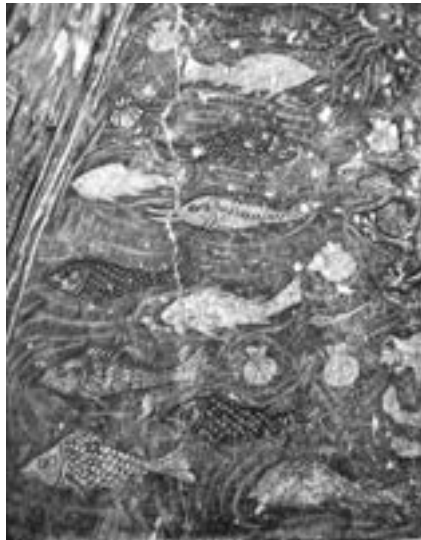
5. Κτίρια κατά την βυζαντινή τέχνη.



6. Κτίρια κατά τόν ρεαλισμό.



7. Κτίρια με κυβιστική αντίληψη.



8. Ψάρια (λεπτομέρεια).



9. Gézanne.



10α. Βυζαντινός έκπρεσιονισμός.



10β. Βυζαντινός όρφισμός.



10γ. Βυζαντινός κυβισμός.



11. W. Kandinsky.



12. Gézanne.



13. Matis.



14. Α. Ντεραίν.



15. Πικάσο – Γκουέρνικα.



15α. Πικάσο. Μορφή.
Χαρακτηριστική ή γραμμικότητα του προσώπου.



16. Σερβία, Mileseva. Άγ. Άλέξιος.



17. Αγ. Μαρία ἡ Αἰγυπτία.



18. Σερβία. Mileševa. Ἅγ. Ὀνούφριος.



19. Θεσσαλονίκη. Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός.
Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.



20. FYROM, Ἀχρίδα, Περίβλεπτος.
Ἡ κοινωνία τῶν Ἀποστόλων.



21. Ἅγιο Ὀρος, Πρωτάτο, Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος
(λεπτομέρεια).



22. Β. Λάμ, «Η ζούγκλα».



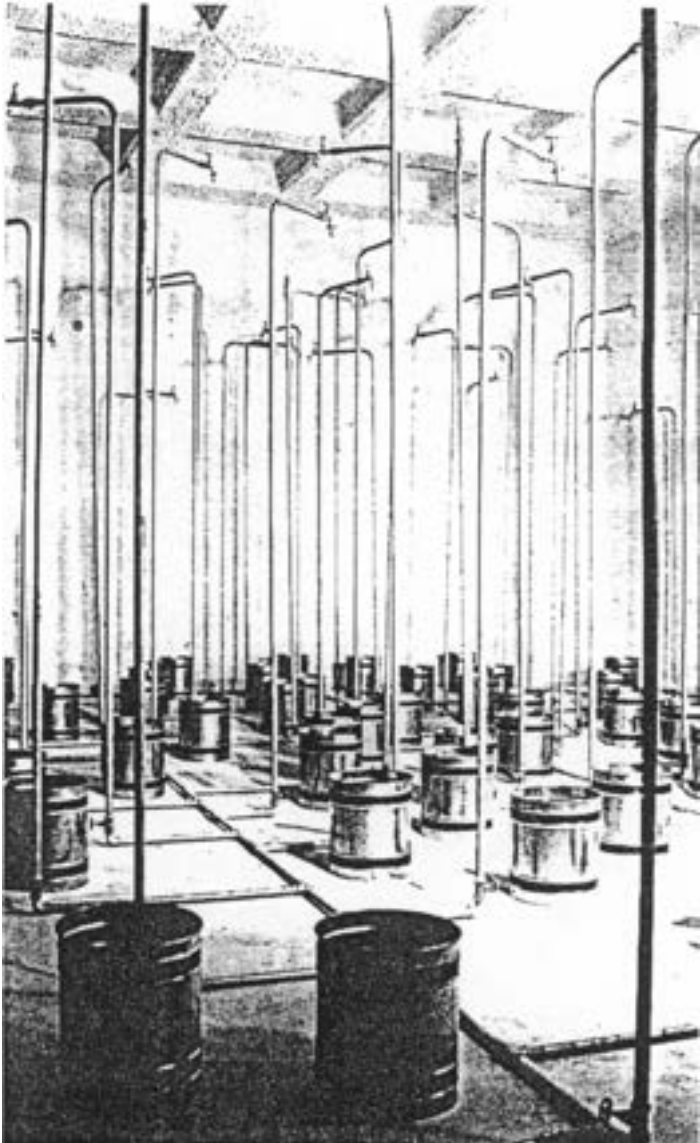
23. Όρφισμός.



24. Σ. Νταλί.



25. Σουρρεαλισμός.



26. Κ. Τσόκλης.



27. Τάσου, χαρακτηριστικό.



28. Γ. Σικελιώτης.



29. Κ. Παρθένης.



30. Ν. Έγγονόπουλος.



31. Π. Τέτσης.



32. Γ. Μόραλης.



33. Σ. Παπαλουκάς, "Άμφισσα.



34. Σ. Παπαλουκάς, "Άμφισσα.



35. Σ. Παπαλουκάς. Ἄμφισσα.



36. Σ. Βασιλείου.



37α. Άγώνω Άστεριάδης.



37β. Άγώνω Άστεριάδης.



38. Γ. Τσαρούχης.



38α. Πάτμος. Ὁ ἀσπασμός Πέτρου καὶ Παύλου.
Τέλος 16ου αἰ.



39. Φ. Κόντογλου.



39α. Φ. Κόντογλου.



40. Ρ. Κοψίδης.



41. Π. Ρέγκος.



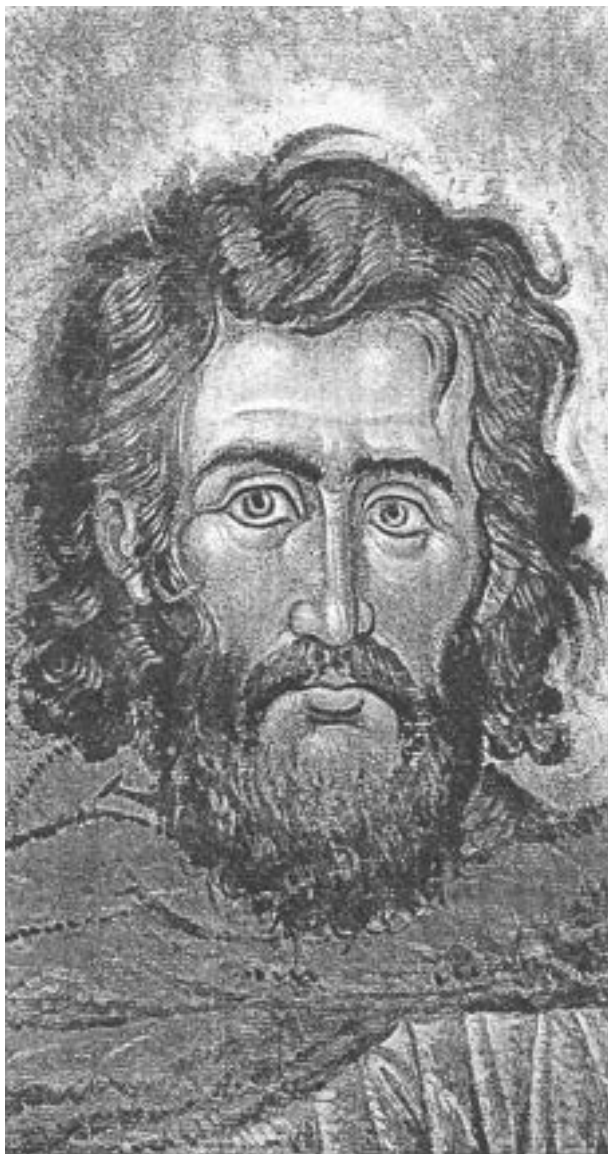
42. Ίω. Βράνος.



43. Ν. Γ. Πεντζίκης.



44. Γ. Κόρδης.



45. π. Σταμ. Σκλήρης.



46. Σ. Καρδαμάκης.

