

ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΝ ΕΞΩΝΑΡΘΗΚΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΟΜΟΡΦΟΚΚΛΗΣΙΑΣ

Η οικογενειακή χορηγία των πανευγενεστάτων αδελφών Νετζάδων, Νικηφόρου, Ιωάννη και Ανδρονίκου, αξιωματούχων της βυζαντινής αυτοκρατορίας επί Ανδρονίκου του Β΄ στην ευρύτερη περιοχή της Καστοριάς, συνέβαλε ώστε να ολοκληρωθεί τόσο η προγραμματική, όσο και η εικονογραφική ενότητα της διακόσμησης του εξωνάρθηκα και του ναού. Το καθολικό της μονής από την αρχή υπήρξε ένα ενιαίο κτίσμα με τον εσωνάρθηκα, τον εξωνάρθηκα και το κωδωνοστάσιο, ακολουθώντας τον αρχιτεκτονικό τύπο του τετρακιδίου εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με τρούλο και νάρθηκα¹. Οι δύο νάρθηκες διαφέρουν μεταξύ τους μόνο ως προς το μέγεθος, την κατανομή των όγκων και το ύψος. Τα θέματα που αναπτύσσονται σ' αυτούς τους χώρους συμπληρώνουν με ιδανικό τρόπο την αρχική έμπνευση και σύλληψη. Πάνω από την δυτική είσοδο του εξωνάρθηκα έχει τοποθετηθεί η «ανακατασκευασμένη» επιγραφή με παλαιογραφικά χαρακτηριστικά του δεύτερου μισού του 15^{ου} αιώνα για να συμπεριλάβει όλες τις ιστορικές πληροφορίες που υπήρχαν από την πρώτη περίοδο διακόσμησης του ναού, ήτοι του τέλους του 13^{ου} αιώνα. Το περιεχόμενο της επιγραφής δημιουργεί αρκετά προβλήματα στους ερευνητές κυρίως λόγω ασυμφωνίας της χρονολογίας και των αναγραφόμενων ιστορικών προσώπων της αυτοκρατορικής οικογένειας, με αποτέλεσμα να διατυπωθούν διαφορετικές απόψεις². Ανεξάρτητα, όμως, από τα συγκεκριμένα προβλήματα, παίρνοντας υπόψη τα τεχνοτροπικά δεδομένα μπορούμε να τοποθετήσουμε το ζωγραφικό σύνολο της Ομορφοκκλησίας στο χρονικό διάστημα 1296-1307.

* Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον συνάδελφο D. Vojnodić για τις πολύτιμες υποδείξεις του.

¹ Το πρόγραμμα συντήρησης των τοιχογραφιών υλοποιήθηκε από τον αείμνηστο Σωτήρη Κίσσα (συμμετείχαν οι συντηρήτριες Κ. Φερδής και Μ. Βούρκα), ο οποίος δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει την μονογραφία έτσι όπως την ονειρευόταν, αλλά συνέβαλε ώστε να προκύψει το πολύ σημαντικό πόνημα-βάση για οποιαδήποτε περαιτέρω μελέτη, Σ. Κίσσας, *Ομορφοκκλησία*, Βελιγράδι 2008.

² Με την επιγραφή έχουν ασχοληθεί αρκετοί ερευνητές, λόγω της ασυμφωνίας, βλ. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece*, 1992, 48-49, Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή*, 1997, 85-87, Γ. Βελένης, *Παλαιογραφική εξέταση της κτητορικής επι-*

Το περιεχόμενο της επιγραφής:

ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ Κ(ΑΙ) ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΕΙΝ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ
 ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ Κ(ΑΙ) ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΥ
 ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ Κ(ΑΙ) ΚΟΠΟΥ ΤΩΝ ΠΑΝΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΩΝ ΝΕΤΖΑ
 ΔΩΝ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΑΔΕΛΦΩΝ ΤΟΥ ΤΕ ΚΥ(ΡΟΥ) ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΚΥ(ΡΟΥ)
 ΙΩ(ΑΝΝ)ΟΥ Κ(ΑΙ) ΚΥ(ΡΟΥ) ΑΝ
 ΔΡΟΝΙΚΟΥ ΕΠΙ ΤΟΙΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΤΩΝ ΘΕΟΣΤΕΠΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΒΑΣΙ
 ΛΕΩΝ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΙΡΗΝΗΣ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛ Κ(ΑΙ)
 ΜΑΡΙΑΣ ΤΩΝ ΠΑ
 ΛΑΙΟΛΟΓΩΝ ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΣΤ Ω Ι Ε

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του εξωνάρθηκα περιλαμβάνει στον θόλο και τον δυτικό τοίχο *το όραμα του Ιεζεκιήλ* με την θριαμβική ολόσωμη μορφή του Χριστού, στον ανατολικό τοίχο την μεγάλη σκηνή της *Δευτέρας Παρουσίας*, η οποία όμως δεν διατηρείται ολόκληρη, στον νότιο και δυτικό τον κύκλο *των θαυμάτων και των παραβολών* και στον βόρειο την σκηνή της *Κλίμακας του Ιωάννη*. Επτά παραστάσεις διατηρούνται από τον κύκλο των θαυμάτων και των παραβολών και κατανέμονται ως εξής: στο νότιο τοίχο *ο εν Κανά γάμος, η Τάση των δαιμονισμένων και ο Χριστός που εκδιώκει τους εμπόρους από τον ναό*. Στον δυτικό τοίχο *ο Χριστός καταράμενος την συκήν, η παραβολή των δέκα παρθένων, η Τάση της συγκύπτουσας και η Τάση του εκ γενετής τυφλού*. Υπήρχε χώρος για άλλες πέντε παραστάσεις, κυρίως στις δύο καμάρες, οι οποίες όμως δεν σώθηκαν.

Στην κατώτερη ζώνη παρουσιάζεται μια σημαντική ομάδα αγίων μοναχών στον νότιο και στον δυτικό τοίχο. Αναγνωρίζονται κατά σειρά από τον νότιο τοίχο *ο άγιος Αλέξιος, από τον δυτικό ο άγιος Ιωάσαφ, ο άγιος Βαρλαάμ, ο άγιος Χαρίτων, ο άγιος Στέφανος ο Νέος, ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης, ο άγιος Ποιμήν, ο άγιος Ανδρέας Κρήτης και ο άγιος Νείλος*.

Μέχρι τις αρχές του 14^{ου} αιώνα είχε καθιερωθεί ένας σταθερός σκελετός διακόσμου στους ναούς, με λειτουργικά θέματα και μ' αυτά που είχαν κέντρο τον Χριστό, καμιά φορά συνδεδεμένα με νέες παραστάσεις ή εικονογραφικές αλλαγές. Οι νάρθηκες και τα προστώα δεν είχαν εντούτοις το ίδιο σταθερό πρόγραμμα³. Η εικονογράφιση σ' αυτούς τους χώρους ήταν επιρρεπής στις αλλαγές και τις προσθήκες ιδιαίτερα στην εποχή των Παλαιολόγων και δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι σ' αυτά τα μέρη του ναού συνήθως εμφανίζονταν νέα θέματα και κύκλοι.

Στο πρόγραμμα του εξωνάρθηκα της Ομορφοκκλησιάς αυτό που γίνεται αντιληπτό από την πρώτη στιγμή, είναι η πρόθεση του εικονογράφου να ολοκληρώσει την σκέψη παρουσίας και υπεράσπισης του ορθόδοξου τρόπου ερμηνείας της ιερής ιστορίας, έχοντας πάντα ως επίκεντρο το πρόσωπο του Χριστού,

γραφής του ναού της Γκάλιστας, 705-711.

³ Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припрамама цркава краља Милутина*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 105-125, S. Tomeković, *contribution a l' etude du programme du narthex des eglises monastiques (XI e premiere moitie du XII e s.)*, Byzantion LVIII/1, 1988, 140-141, B. Todić, *L' influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, Древнерусское искусство, Москва 1999, 43-58.

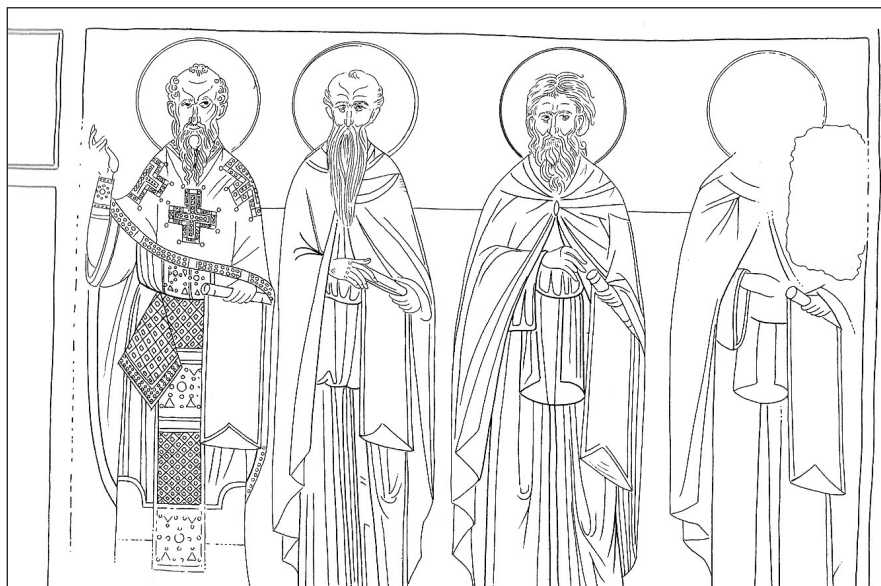


Εικ. 1. Δυτικός τοίχος – Α- σχ. Ντ. Τοντόροβιτς

Сл. 1 Западни зид – А – сртеж Д. Тодоровић

και να δείξει πώς αυτό ερμηνευόταν στην Παλαιά και στην Καινή Διαθήκη. Το όραμα του Ιεζεκιήλ τοποθετημένο στο σημαντικότερο χώρο του εξωνάρθηκα επιτυγχάνει αυτό τον σκοπό, την σύνδεση-σύζευξη δηλαδή της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης. Ο άσαρκος Λόγος των προφητών, στους αποστόλους και τους πατέρες της εκκλησίας γίνεται ένσαρκος Λόγος. Στην Παλαιά Διαθήκη ο Λόγος του Θεού είναι ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος, ο Άγγελος της δόξης, ο Άγγελος Κυρίου, ο Κύριος Σαββαώθ, ο Παλαιός των Ημερών, ενώ στην Καινή Διαθήκη ο Λόγος του Θεού γίνεται Χριστός, χάρη στην υποστατική ένωση θείας και ανθρώπινης φύσης. Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος ερμηνείας σε τροπάριο που συντάξε ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, που γράφει ότι: «*πρότερον μεν ως άσαρκον, ύστερον δε δι' ημάς σεσαρκωμένον*». Κατά συνέπεια, δεν είναι μόνο τα αυτούσια κείμενα των προφητών που αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης για την δημιουργία συνθέσεων με παρόμοιο μήνυμα, αλλά όλη η πατερική και υμνολογική παράδοση, μέσω της οποίας μαθαίνουμε ότι ο άσαρκος Λόγος και όλες οι Θεοφάνειες της Παλαιάς Διαθήκης είναι αποκαλύψεις του Λόγου. Γι' αυτό παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον οι εκφάνσεις των απεικονίσεων του προσώπου του Χριστού σε οράματα και ο τρόπος με τον οποίο αυτές αλληλοσυνδεόνται.

Στο κέντρο του θόλου της Ομορφοκκλησίας (εικ.1) εικονίζεται ο Χριστός σε ώριμη ηλικία καθισμένος πάνω σε ουράνιο τόξο να ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατάει κλειστό ειλητό, το οποίο ακουμπάει στο γόνατο. Η μορφή περιβάλλεται από κόκκινο οδοντωτό δακτύλιο και φωτεινή λευκή δόξα θυμίζοντας την περιγραφή του προφήτου Ιεζεκιήλ στο πρώτο κεφάλαιο (α:27-28, και είδον ως όψιν ηλέκτρον, ως θέαν πυρός εν αυτώ κύκλω, από της θέας της οσφύος και επάνω. Και από της θέας της οσφύος αυτού και κάτω, είδον ως θέαν πυρός, και είχε λάμψιν κύκλω. Ως η θέα του τόξου, του γινομένου εν τη νεφέλη εν



Εικ. 2. Δυτικός τοίχος- Β- σχ. Ντ. Τοντόροβιτς

Сл. 2 Западни зид- В- сртеж Д. Тодоровић

ημέρα βροχής, ούτως ήτο η θέα της λάμψεως κύκλω. Αύτη ήτο η θέα του ομοιώματος της δόξης του Κυρίου). Στο σωζόμενο αριστερό τμήμα του φωτοστέφανου διακρίνεται το γράμμα ω, που παραπέμπει στο όνομα του Θεού, έτσι όπως αποκαλύφθηκε στον προφήτη Μωϋσή. Ο ομοούσιος τω Πατρί Λόγος συνοδεύεται και από το πρώτο σκέλος του συμπλήματος IC [XC], χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα αναγνώρισης άλλης επιπλέον προσωνυμίας, διότι η μισή σχεδόν παράσταση του θόλου είναι κατεστραμμένη. Μπορούμε όμως να διακρίνουμε με δυσκολία στο αριστερό τμήμα πάνω από το κεφάλι του Χριστού στην τελική γραμμή της δόξας τα ίχνη ενός χεριού που κρατάει βιβλίο. Πρόκειται για την απόδοση του χωρίου από το δεύτερο κεφάλαιο (β: 9, *Και είδον, και ιδού χείρ εξηπλωμένη προς εμέ, και ιδού εν αυτή τόμος βιβλίου*) και του χωρίου από το τρίτο κεφάλαιο (γ:1-3, *και είπε προς εμέ, υιέ ανθρώπου, φάγε τούτο, το οποίον ευρίσκεις. Φάγε τούτον τον τόμον και ύπαγε να λαλήσεις προς τον οίκον Ισραήλ*). Είναι η ``Σοφία του Θεού``⁴, η οποία μεταβιβάζεται όχι μόνο στον Ιεζεκιήλ, αλλά και στους ευαγγελιστές που εικονίζονται ως τετράμορφα Χερουβείμ στα σφαιρικά τρίγωνα (α: 5, *και εκ μέσου αυτού εφαινετο τεσσάρων ζώων ομοίωμα. Και η θέα αυτών ήτο αύτη. Είχον ομοίωμα ανθρώπου. Και έκαστον αυτών είχε τέσσαρας πτέρυγας. Και οι πόδες αυτών ήσαν πόδες ορθοί, και α: 10, (τα τέσσερα είχαν πρόσωπον ανθρώπου, και πρόσωπον λέοντος. Κατά το δεξιόν μέρος.*

⁴ Για την ιδέα της μεταβίβασης της ``Σοφίας του Θεού`` στους προφήτες και κατ' επέκταση στους βασιλείς, που εκφράστηκε στα σερβικά μνημεία (Љевишка, Пећ, Дећани) βλ. Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology-Research into the artistic interpretation of the theme I medieval Serbia. Narthex programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Зограф 11, 1980, 46-48, 1.

Και τα τέσσερα είχαν πρόσωπον βοός κατά το αριστερόν. Είχον και τα τέσσερα πρόσωπον αετού). Στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ των σφαιρικών τριγώνων διακρίνεται ορεινό τοπίο, το οποίο επεκτείνεται και στον δυτικό τοίχο (εικ.2), όπου στην αριστερή πλευρά ο Ιεζεκιήλ πατώντας πάνω σε βράχια τείνει το δεξί χέρι ψηλά ακούγοντας τον Χριστό. Το κεντρικό τμήμα της σκηνής, κατεστραμμένο ήδη στη μεταβυζαντινή εποχή, λόγω της διάνοιξης θύρας που οδηγεί στο κωδονοστάσιο, διατηρεί στην δεξιά πλευρά μέρος της ενδυμασίας και τα ίχνη από τα πόδια δύο μορφών. Όλη η κατώτερη επιφάνεια της σκηνής είναι αφιερωμένη στον ποταμό Χοβάρ με την απεικόνιση πουλιών και ψαριών στα νερά του και τον υπαινιγμό της νέας ζωής, στην οποία εισέρχεται ο πιστός μέσω της Βάπτισης⁵, που γινόταν σ' αυτό τον χώρο.

Οι πιο γνωστές παραστάσεις οραμάτων των προφητών ανάγονται στα πρώιμα χριστιανικά χρόνια⁶. Στη μνημειακή ζωγραφική ξεχωρίζουν ορισμένες απεικονίσεις της Καππαδοκίας⁷, του Βαčκο⁸ της Βουλγαρίας και από την παλαιολόγια εποχή της Παρηγορήτισσας⁹ της Άρτας, της Περιβλέπτου¹⁰ Αχρίδας και της μονής των Αρχαγγέλων¹¹ στο Lesnovo. Αντίγραφο σχεδόν του ψηφιδωτού της μονής Λατόμου αποτελεί μια εικόνα από την μονή του Πογκάνοβου (Poganovo), που βρίσκεται σήμερα στο μουσείο της Σόφιας (Κρύπτη Αλεξάντερ Νέβσκι)¹². Στη ζωγραφική των μικρογραφιών εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσι-

⁵ Z. Gavrilović, *Kingship and Baptism in the iconography of Dečani and Lesnovo*, Дечани и византијска уметност, Београд 1989, 303-304, 5-6.

⁶ Πρώιμα παραδείγματα σώζονται στην Αρμενία (Βαβίτ, Λμбат) και στην Γεωργία (Додо), **αυτό που συγκέντρωσε όμως το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι το ψηφιδωτό της μονής Λατόμου (Όσιος Δαβίδ) στη Θεσσαλονίκη από τον 5^ο αιώνα**, για το οποίο βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *το καθολικόν της μονής Λατόμου εν Θεσσαλονίκη*, ΑΔ 12, Αθήνα 1929, 141-180, Ε. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου (Όσιος Δαβίδ)*, ΙΜΧΑ, Θεσσαλονίκη 1987, 39-54, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1992, 65-67, V. Crumel, *La mosaïque du "Dieu Saveur" au monastere du "Latome" a Salonique*, Echos d' Orient 29, Bucarest 1930, 157-175, J. Snyder, *The meaning of the Majestas Domini in Hosios David*, Byzantion XXXVII, Bruxelles 1967, 143-152.

⁷ J. Lafontaine-Dosogne, *Theophanies-visions auxquelles participient les prophetes dans l'art byzantine après la restauration des images*, Synthronon, 138-142, 1-5, της ίδιας, *Nouvelles notes cappadociennes*, Byzantion 35/1, 1963, 121-183, 11-14, N. Thierry, *A propos des peintures d' Ayvali koy (Cappadoce). Les programmes absidaux a trois registres avec Deisis*, en *Cappadoce et en Georgie*, Зограф 5, 1974, 18, 22.

⁸ Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, 67-72, еικ. 34, 36-37.

⁹ Α. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, Αθήνα 1963, 109, 10.

¹⁰ Α. Grabar, *Sur les sources des peintures byzantines des XIIIe et XIVe siècle*, CA 12, 1959, 372-380, П. Милькович-Пепек, *Делото на зографите Михаил и Евтихиј*, Скопје 1967, 81-82.

¹¹ С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 190-192.

¹² Η εικόνα (τέλη 14^{ου} αιώνα) επαναλαμβάνει την γνωστή ψηφιδωτή παράσταση της μονής Λατόμου με την επωνυμία *το εν Λατόμου θαύμα*, που βασίζεται στην διήγηση του ηγουμένου Ιγνατίου. Πρόβλημα αποτελούσε όμως πάντα η ταύτιση της μορφής του προφήτη στην δεξιά πλευρά του ψηφιδωτού, που δεν έχει τα νεανικά χαρακτηριστικά του Αββακούμ της εικόνας. Για την εικόνα από το Πογκάνοβο, που βρίσκεται στο Μουσείο της Σόφιας, βλ. T. Gerasimov, *L' icone bilaterale de Poganovo au Musee Archeologique de Sofia*, Cahiers archeologiques X, Paris 1959, 279-288, Α. Grabar, *A propos d' une icone byzantine du XIVe siècle au Musee de Sofia*, CA X, Paris 1959, 1-2, G. Babić, *Sur l' icone de Poganovo et vasi-*

άζει το χειρόγραφο του Βατικανού του Κοσμά Ινδικοπλεύστη (Vat. Gr. 699) του 9ου αιώνα¹³, που έχει προσφέρει αρκετά στοιχεία στην σκηνή μας, ενώ τυπολογικές ομοιότητες εντοπίζονται και στην παράσταση του Lesnovo¹⁴ (1349). Η εικονογραφική φόρμα της Ομορφοκκλησιάς διατηρεί τα περισσότερα αφηγηματικά στοιχεία της προφητείας του Ιεζεκιήλ, αποσκοπώντας στην ανάδειξη της οικονομίας και της ενότητας άσρκου και ένσρκου Λόγου. Παράλληλα, φανερώνει έναν προβληματισμό βασισμένο σε σχόλια και υπομνηματισμούς πατέρων της εκκλησίας όπως, ο Θεοδώρητος Κύρου, ο Θεόδωρος Στουδίτης, ο Ιωάννης Δαμασκηνός και ο Θεοφύλακτος Αχρίδας¹⁵. Σύμφωνα με τον Θεοδώρητο¹⁶ στο όραμα γίνεται ξεκάθαρη αναφορά στην σωτηρία του περιούσιου λαού, ενώ στον Θεόδωρο Στουδίτη¹⁷ υπάρχει το εξής σχόλιο: «*Ιεζεκιήλ δε πάλιν, ο προς θεοπτίας, τον νούν επιτηδείως έχων, ου μόνον δις αλλα τετράμορφα ζώα τους ανωτάτω των ασωμάτων αγγέλων τεθεώρηκε νόας, προδιατυπώντας οίμαι σαφώς και εν αυτοίς ενανθρωπίσεως του Εμμανουήλ*¹⁸ *εκ παρθένου μυστήριον*»¹⁹, παραπέμποντας στην ενσάρκωση και σε συγκεκριμένη περικοπή που απαγγέλλεται στις λειτουργίες της Μεγάλης Δευτέρας και της Μεγάλης Τρίτης²⁰. Μέσω του ειρμού της τέταρτης ωδής ο Ιωάννης Δαμασκηνός υπομνηματίζει το τρίτο κεφάλαιο του Αββακούμ²¹ «*Επί της θείας φυλακής*²², *ο θεηγόρος Αββακούμ, στήτω μεθ' ημών, και δεικνύτω, φασεφόρον άγγελον, δι-απρυσίως λέγοντα : Σήμερον σωτηρία τω κόσμω ότι ανέστη Χριστός ως παντοδύναμος*», και συνδέει τον ίδιο προφήτη με το Όραμα του Ιεζεκιήλ στον θόλο του νάρθηκα της Περιβλέπτου Αχρίδας και κατ' επέκταση με την Σταύρωση και

lissa Helene, L' art de Thessalonique et des payes Balkaniques, 57-65.

¹³ Lafontaine-Dosogne, *Theophanies-visions*, 137, 8, W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum ende des XII jahrhunderts*, Münster 1912, 159-162, 11-12.

¹⁴ Габелић, 91, οι ομοιότητες εντοπίζονται στο πρόσωπο του Χριστού, τα τετράμορφα Χερουβείμ, την μεταβίβαση της ``Σοφίας του Θεού``, την στάση του προφήτου Ιεζεκιήλ. Δυστυχώς δεν σώζονται οι δύο μορφές της δεξιάς πλευράς, ώστε να διαπιστωθεί εάν επρόκειτο για άγγελο και προφήτη, όπως στο Λέσνοβο.

¹⁵ Η εκφρασμένη θέση του Θεοφύλακτου Αχρίδας, ότι σκοπός των προφητών είναι η βελτίωση των ακροατών, *προς τε θεογνωσίαν οδηγουμένων, και προς βίον σπουδαίον*, εξηγεί τον δρόμο που πρέπει ν' ακολουθήσει ο πιστός για την σωτηρία του.

¹⁶ PG 81, 816-821.

¹⁷ Η μορφή του Θεόδωρου Στουδίτη καταλαμβάνει σημαντική θέση στην είσοδο του ναού.

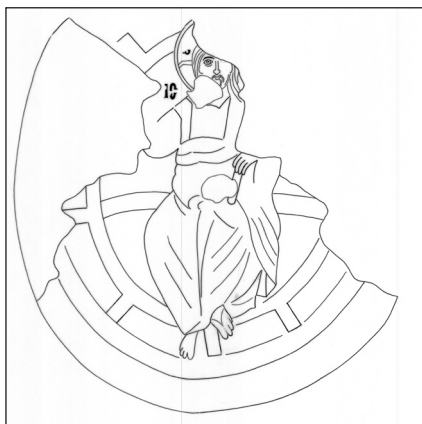
¹⁸ Ο Χριστός με το επίθετο Εμμανουήλ εικονίζεται στη μονή των Αρχαγγέλων στο Λέσνοβο.

¹⁹ PG 99, 737B.

²⁰ Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 213, όπου αναφέρεται και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

²¹ Ο Αββακούμ, ο οποίος προείδε τη γέννηση του Χριστού (γ': 2, *Κύριε εισακήκοα την ακοήν σου και εφοβήθην, κατενόησα τα έργα σου και εξέστιν. εν μέσω δύο ζώων γνωσθή-ση*), και σύμφωνα με τον Θεοφύλακτο Αχρίδας την Σταύρωση, την Ανάσταση και την Ανάληψη. Ο Θεοφύλακτος θεωρεί ότι τα δύο ζώα συμβολίζουν την παρούσα και την μέλλουσα ζωή κατά την οποία ο Δίκαιος Κριτής θα απονείμει δικαιοσύνη (PG 126, 876C-877A).

²² Η φράση σε πρώτο πρόσωπο στέκει ως επιγραφή ανάμεσα στον Ιεζεκιήλ και τον Αββακούμ (*επι της φυλακής στήσομαι φησίν ο θαυμάσιος*).

Εικ. 3. Χριστός – Όραμα Ιεζεκιήλ
ΟμορφοκκλησιάςСл. 3 Христ- Визија Језекиља
ОморфоклисијеΕικ. 4. Τετράμορφο Χερουβίμ
Ομορφοκκλησιάς

Сл. 4 Τетраморф Херувим Оморфоклисије

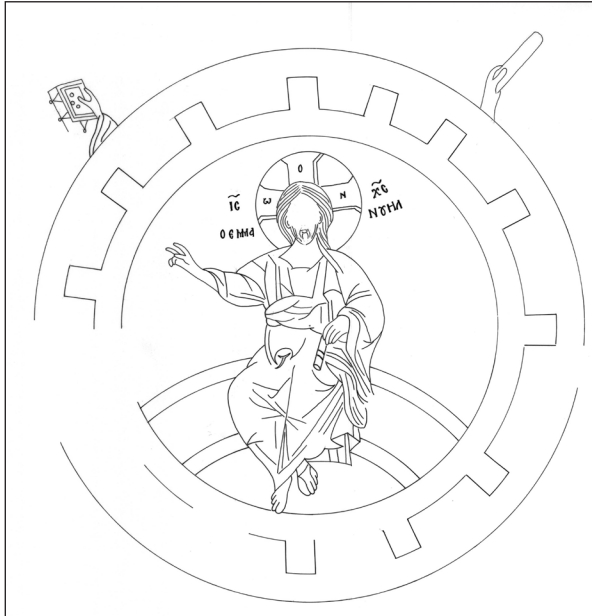
την Ανάσταση. Εκεί οι δύο προφύτες Ιεζεκιήλ και Αββακούμ εικονίζονται στα σφαιρικά τρίγωνα, ενώ ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος με έξι αγγέλους να συγκρατούν την δόξα του, καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια του θόλου. Οι τέσσερις ευαγγελιστές παριστάνονται χαμηλότερα στους πεσσούς. Τα κείμενα του Αββακούμ (κ(αι) ανέστην κ(αι) απεσκόπευσα κ(αι) ιδού ανήρ επιβέβηκε επι της νεφέλης του ουρανού) και του Ιεζεκιήλ (κ(αι) ιδού πνεύμα εξαίρον ήρχετο από βορράν²³ νεφέλης, α΄:4), που αναγράφονται στα ειλητά τους παραπέμπουν στην Ανάσταση και την Δευτέρα Παρουσία.

Επειδή σύμφωνα με τον Χρυσόστομο σκοπός εκατέρωθεν των διαθηκών είς, των ανθρώπων η διόρθωσις, η σκέψη τοποθέτησης της Δευτέρας Παρουσίας²⁴ (εικ.3) στον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα έχει διδακτικό χαρακτήρα για τον πιστό που εισέρχεται και βλέπει την τύχη των δικαίων και των αμαρτωλών. Η σκηνή διατηρείται αποσπασματικά και στην αρχική της ανάπτυξη κατελάμβανε όλο τον τοίχο, κρίνοντας από τα υπολείμματα και τις θέσεις στις οποίες αυτά υπάρχουν. Η «επικοινωνιακή» διάνοιξη για λόγους λειτουργίας του γυναικωνίτη στον 18^ο αιώνα αφαίρεσε μεγάλο τμήμα της σύνθεσης, καθώς και του τοίχου στην ανώτερη ζώνη, πάνω από την είσοδο προς τον εσωνάρθηκα, και όλο το αριστερό μέρος. Η μορφή της γονατιστής Εύας κάτω από την Ετοιμασία του θρόνου και το υποπόδιο στο κέντρο περίπου του τοίχου, προι-δεάζει για την γενικότερη οργάνωση της παράστασης στα πρότυπα μιας υπε-ραιωνόβιας παράδοσης που την γνωρίζουμε από μνημεία της Καππαδοκίας²⁵,

²³ Αναφέρεται στον Υιό του Θεού, που βρίσκεται στα δεξιά του πατρός, αφού ο Πατήρ ονομάζεται ανατολή (ψαλμός 67:33) και παραπέμπει στην Δευτέρα Παρουσία.

²⁴ Н. В. Покровский, *Страшный судъ въ памятникахъ византийского и рускаго искусства*, Труды VI археологическаго съезда въ Одессе, III, Одесса 1887, 333-334.

²⁵ N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonier de Gülli Dere eglise inedite de Cappadoce*, CA, XV, 24.



Εικ. 5. Χριστός - Όραμα
Ιεζεκιήλ Λέσνοβου

Сл. 5 Христ- Визија
Језекиља Леснова

τον Άγιο Στέφανο Καστοριάς²⁶, την Παναγία των Χαλκέων²⁷, την Παναγία Μαυριώτισσα²⁸, την Mileševa²⁹, τον Άγιο Νικόλαο στο Manastir³⁰(1271), την Αγία Σοφία Τραπεζούντας³¹(~1270) και από τα νέα στοιχεία τα οποία εισήχθησαν σε σκηνές όπως της Граданица³². Η αρχή του πύρινου ποταμού της κόλασης οδηγούσε στα πόδια του Χριστού Φοβερού Κριτή, του οποίου η έλευση αναφέρεται στο ευαγγέλιο του Ματθαίου (Ματθ. κδ':30-32, κε':31-46) στην Αποκάλυψη του Ιωάννη (Αποκ. κ':11), στους Ψαλμούς (Ψαλμ. θ':7) και υποστηρίζεται από ερμηνευτικά κείμενα πατέρων της εκκλησίας όπως ο Εφραίμ ο Σύρος και ο Συμεών ο Νέος θεολόγος. Δίπλα στο πυρ το εξώτερον διακρίνονται δύο άγγελοι μετά σάλπιγγος φωνής μεγάλης (εικ.4) να καλούν τους αναστημέ-

²⁶ Στ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, 6-13.

²⁷ Δ. Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκέων*, Θεσσαλονίκη 1954, 65-70, 12-13, Α. Τσιτουρίδου, *Η Παναγία των Χαλκέων*, ΙΜΧΑ, Θεσσαλονίκη 1985, 49-55, 29-32.

²⁸ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, 77-81.

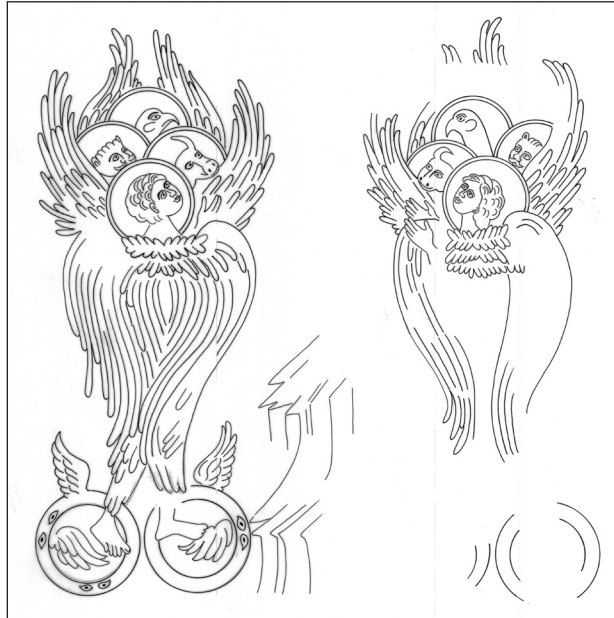
²⁹ С. Радочић, *Милешевске фреске Страшног Суда*, Одабрани чланци и студије, Београд 1982, 182-189, όπου γίνεται αναφορά για το ίδιο θέμα στα μνημεία της Σερβίας Сопочани, Богородица Љевишка και Дечани, ενώ για μνημεία του 14ου αιώνα στα οποία υπάρχει βλ. Α. Давидов-Темерински, *Циклус Страшног Суда*, Зидно сликарство Дечана, Београд 1995, 191-209.

³⁰ P. Kostovska, "Reaching for paradise"-The program of the north aisle of the church of st.Nicholas in Manastir, Mariovo, *Културно Наследство* 28-29, Скопје 2004, 82-86, 13-16.

³¹ D.T. Rice, *The church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 146-149.

³² Б. Тодић, *Граданица*, 1998, 159-165, 95-104.

Εικ. 6. Τετράμορφο
Χερουβίμ Λέσνοβου
Сл. 6 Тетраморф
Херувим Леснова



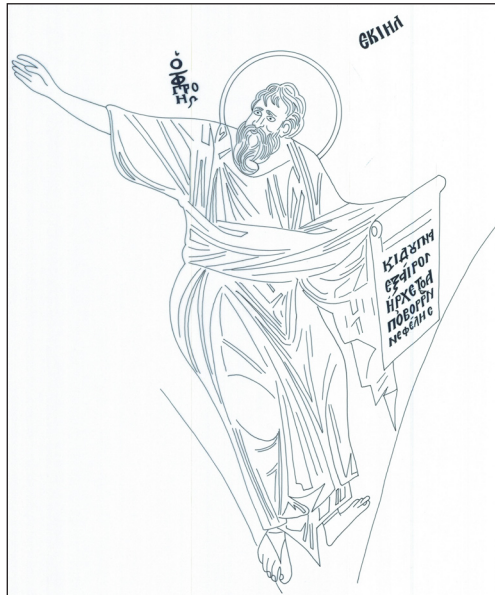
νους να παρευρεθούν στην Εσχάτη Κρίση, ενώ η προσωποποίηση της θάλασσας³³ (εικ. 5) μαζί με το υπόλοιπο ζωϊκό και υδρόβιο βασίλειο³⁴ συμβάλλουν στην μεταφορά τους.

Απέναντι από την Δευτέρα Παρουσία στον δυτικό τοίχο τοποθετήθηκε η σκηνή της παραβολής των Δέκα Παρθένων (Ματθ. κε': 1-13), η οποία ερμηνεύτηκε και ως αλληγορία της³⁵ (εικ.6). Διασώζεται μόνο από τον Ματθαίο και ασχολείται με το θέμα της συνεχούς εγρήγορσης των πιστών για την επάνοδο του Κυρίου. Ο συμβολισμός της ολότητας μέσω του αριθμού δέκα, η διαίρεση του σε δύο ομάδες των πέντε ατόμων, ο αναμενόμενος Νυμφίος-Μεσσίας, είναι τα ενοποιητικά στοιχεία των μηνυμάτων που προέρχονται τόσο από την Παλαιά όσο και από την Καινή Διαθήκη. Στην παραβολή οι δύο κατηγορίες ανθρώπων ελέγχονται για την εκτίμηση της κρισιμότητας της κατάστασης και για το ενδεχόμενο της αιφνιδιαστικής εμφάνισης. Η ένταξη της κατηγορίας των φρονίμων

³³ Η μορφή παριστάνεται ως νεαρή γυναίκα, η οποία καβαλά ένα παράξενο κήτος κρατά στο χέρι πλοίο και παραπέμπει στις αρχαίες Νηρηίδες. Για περισσότερα στοιχεία βλ. P. Mijović, *La personification de la Mer dans le Jugement dernier a Gračanica*, Χαριστήριον εις Α. Ορλάνδον, Ι, Αθήνα 1967, 208-219, S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen age*, Paris 1966, 60, G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homelies of Gregory Nazianzenus*, New Jersey 1969, 60.

³⁴ J. Theodorides, *Interet pour l'histoire de la zoologie de certaines fresques medievales serbes*, Actes du XIIe Congres international d'etudes byzantines, III, Beograd 1964, 386-387.

³⁵ Покровский, 85, B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausende – Studien zur Geschichte des Weltgerichtbildes*, Wien 1966, 51-54, M. Радужко, *Програм живописа око "краљевског" престола*, Зидно сликарство Дечана, Београд 1995, 301-306.



Εικ. 7. Προφήτης Ιεζεκιήλ – Περίβλεπτος Αχρίδας
Сл. 7 Пророк Језекиљ – Перилепта - Охрид

(εικ.7) σε ορισμένες γνωστές παραστάσεις χειρογράφων στον παράδεισο³⁶ και της κατηγορίας των μωρών στην διαδικασία της έσχατης κρίσης³⁷ δείχνει τα κριτήρια εισαγωγής στην ουράνια βασιλεία. Στην Ομορφοκκλησιά ο Χριστός μέσα σε δόξα καταλαμβάνει το κέντρο της σκηνής δίπλα στην κλειστή είσοδο, κοιτάζει δεξιά προς τις μωρές και δείχνει αριστερά προς τις φρόνιμες, σαν να λέει *γρηγορείτε ούν ότι ουκ οίδατε την ημέραν ουδέ την ώραν εν ή ο υιός του ανθρώπου έρχεται*. Η σχέση της σκηνής με την Δευτέρα Παρουσία υποστηρίχθηκε μέσω της υμνολογικής παράδοσης από τον Ρωμανό τον Μελωδό³⁸ και από τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο³⁹, ενώ η διάχυσή της στην αυτοκρατορική ιδεολογία έγινε κατανοητή σε μνημεία, όπως το Lesnovo⁴⁰.

Οπωσδήποτε, η επιλογή των παραβολών και των θαυμάτων, που τοποθετήθηκαν στον συγκεκριμένο χώρο δεν ήταν τυχαία. Ανεξάρτητα από την σταθερή βάση των ευαγγελικών κειμένων, πάνω στα οποία στηρίχθηκαν, οι πρόσθετες ερμηνείες και οι λόγοι πατέρων της εκκλησίας προσέφεραν ιδέες στον εικονογράφο για την αρμονική συγκρότηση του προγράμματος. Ήδη σε μια σημαντική σύνθεση του ναού ανιχνεύθηκε η επίδραση της δεύτερης ομιλίας του Ιωάννη Δαμασκηνού⁴¹ για την Κοίμηση της Θεοτόκου. Παρόμοια επίδραση

³⁶ A. Grabar, *La peinture byzantine*, Geneve 1953, 163, Габелић, *Лесново*, 207-208, 115.

³⁷ S. Der Nersessian, *Miniatures ciliciennes, Etudes byzantines et armeniennes*, Louvain 1973, I, 512, II, 67, 247.

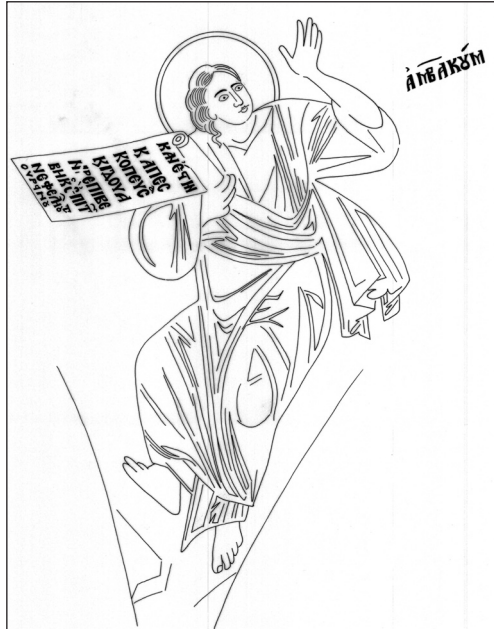
³⁸ Πρόκειται για ύμνο που ψάλεται την Μεγάλη Τρίτη βλ. Romanos le Melode, *Hymnes III*, Paris 1965, 324-336, Тодић, *Грачаница*, 157, Габелић, *Лесново*, 207-208.

³⁹ Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος συνδέει πολύ παραστατικά την Έσχατη Κρίση με τις Δέκα Παρθέnes λέγοντας: «Ότε τοις βιωτικούς περισπασμούς απετάξαντο, ότε την στενήν και τεθλιμμένην οδόν βαδίζουν προείλοντο, ότε την εκούσιον σκληραγωγίαν ηγάπησαν, ότε τοις γάμου ουχ υπετάγησαν νόμοις, ότε των του βίου ηδινών κατεφρόνησαν, ότε την αγαθήν μερίδα της αφθαρσίας εξελέξαντο, ότε της ευφροσύνης τον τρόπον ηγάπησαν, ότε τον της αμαρτίας εβδολεύξαντο ρύπον, ότε τα της σωφροσύνης συνέθεντο, ότε του καθαρού νυμφίου ηράσθησαν, ότε του της βασιλείας επεθύμησαν κάλλους, ότε πάσαν βιωτικήν απεδύσαντο φροντίδα, τότε εξήλθον εις απάντησιν του νυμφίου».

⁴⁰ Gavrilović, *Divine Wisdom*, 53.

⁴¹ I. Sisiou, *The painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria, and the scene of the Koimisis of the Virgin Mary*, Niš & Byzantium III, Niš 2005, 279-291.

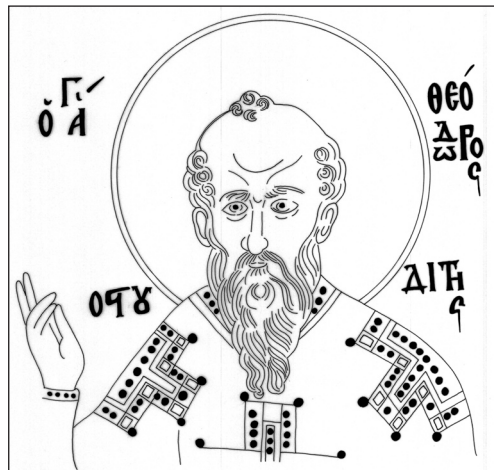
διαπιστώνουμε και σε άλλες πα-
ραστάσεις, όπως εις την ξηραν-
θείσαν συκὴν⁴² (Ματθ. κα΄: 18-
19, Μαρκ. ια΄: 13-14, 20), για την
οποία ο Δαμασκηνός συνέγραψε
ξεχωριστή ομιλία, τονίζοντας την
απογύμνωση της συμπεριφοράς
του λαού του Ισραήλ και την ανά-
γκη ενανθρώπισης του Υιού του
Θεού (εικ.8-9). Στο λόγο αυτό ο
Χριστός είναι το λύτρο για την
σωτηρία της ανθρωπότητας, ενώ
η απουσία καρπού της συκιάς
ερμηνεύεται ως απουσία αρε-
τής. Στην ουσία με την βοήθεια
χωρίων (Γεν.γ΄:3-21, Ησ. νγ΄:7)
σχολιάζει την μειωμένη ανταπό-
κριση της παλιάς εκκλησίας και
αφήνει να διαφανεί η επιβεβλη-
μένη θυσία για την οντολογική
ένωση του θείου με το ανθρώπι-
νο. Την ίδια περικοπή ερμηνεύει
και ο άγιος Συμεών ο Νέος θεο-
λόγος, λέγοντας ότι ο Χριστός
αναφέρεται σε κάτι βαθύτερο.
Το ότι ελέγχει τους αμαρτωλούς,
επειδή πεινούσε και δεν τον έθρε-
ψαν, σημαίνει ότι πεινούσε την
σωτηρία τους. Η παράσταση της
Ομορφοκκλησίας, επειδή εξε-
λίσσεται σε δύο επεισόδια, δεί-
χνει να έχει περισσότερο σχέση
με την διήγηση του ευαγγελιστή
Μάρκου. Στο πρώτο ο Χριστός
με την συνοδεία τριών μαθητών
δίνει την κατάρα στην συκιά⁴³ να



Εικ. 8. Προφήτης Αββακούμ - Περιβλεπτός
Αχρίδας

Сл. 8 Пророк Авакум - Перилепта – Охрид

Εικ. 9. Άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης-
Ομορφοκκλησία
Сл. 9 Св. Теодор Студит -
Оμορφοκличисја



⁴² Ι. Δαμασκηνός, *Άπαντα τα Έργα*, 9, Πατερικά εκδόσεις “Γρηγόριος ο Παλαμάς”, Θεσσαλονίκη 1991, 58-77.

⁴³ Για πρώτη φορά μέσα στην Αγία Γραφή, συναντούμε την συκιά, όταν οι πρωτόπλαστοι ήθελαν να καλύψουν τη γύμνια που τους προκάλεσε η αμαρτία (Γεν. γ΄:7).

μην ξανακαρπίσει στον αιώνα, ενώ στο δεύτερο ο Πέτρος δείχνει το ξεραμένο δέντρο από την ρίζα. Από τον Μάρκο μαθαίνουμε την ακριβή χρονολογική σειρά του γεγονότος αυτού, που είναι δύο ημέρες. Ο Ιησούς καταράστηκε την συκιά το πρωί της Τρίτης, πριν τον καθαρισμό του Ναού, και την επόμενη ημέρα την Τετάρτη, ο Πέτρος αντιλήφθηκε πως η συκιά ξεράθηκε (Μαρκ. ια': 20). Χρονικά η κατάρα της συκής συνδέεται με τον καθαρισμό του Ναού από τους εμπόρους και τους αργυραμοιβούς, έτσι όπως συνδέεται και στον λόγο του Δαμασκηνού «είτα την δι' έργου παραβολήν ποιησάμενος, εισήει εις το ιερόν, τον πατρικόν οίκον επισκεψάμενος, και ευρίσκει τους κακούς γεωργούς τους αρχιερείς, τους καθίσαντας μεν επί της καθέδρας Μωϋσέως, ενδειξαμένους τους λύκους, τους προβάτων έξωθεν περικειμένους ένδυμα, τους συκή ακάρπω απεικασμένους, τους ουκ έχοντας καρπόν γλυκύτατον, αλλά φύλλων τραχύτητα».

Η σκηνή της εκδίωξης των εμπόρων από το ναό⁴⁴ (Ματθ. κα': 12-13, Μαρκ. ια': 15, Λουκ. ιθ': 45-46, Ιω. β': 13-22), τοποθετήθηκε δίπλα στην παραβολή της συκής προβάλλοντας σε πρώτη ανάγνωση το μήνυμα της παραβίασης των εντολών και της απιστίας και σε δεύτερη, υποδεικνύοντας την σωστή σχέση των ανθρώπων με τον Θεό (εικ. 10). Κατά μία έννοια το ευαγγελικό επεισόδιο απεικονίζεται ως προαναγγελία της Έσχατης Κρίσης. Η βίαιη και αποφασιστική χειρονομία του Χριστού, που κρατάει το μαστίγιο, θυμίζει την εκδίωξη του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο. Η σύνθεση, ισορροπημένη σε δύο μέρη, απηχεί αντίστοιχο συμβολισμό, με τον Χριστό και δύο μαθητές στο αριστερό τμήμα και τους ολιγάριθμους εμπόρους στο άλλο. Στον χωρισμό αυτό βοηθάει και το φόντο με το κιβώριο και την ζωγραφισμένη αρχιτεκτονική. Είναι η ακαρπία της ψυχής και η απιστία, σύμφωνα με τον Δαμασκηνό, που δεν επέτρεψαν στους αρχιερείς και πρεσβυτέρους να πιστέψουν στον Μεσσία, ενώ έφθασαν στο σημείο να τον ρωτήσουν με ποια εξουσία τα κάνει όλα αυτά, αντί να του πούν εύγε αγαθέ δάσκαλε, που ανάστησες τον Λάζαρο, που χάρισες στους τυφλούς τη δύναμη να βλέπουν, που θεράπευσες τους παραλυτικούς και έδιωξες κάθε νόσο, που φυγάδευσες τους δαίμονες, που διδάσκεις την οδό της σωτηρίας. Σαν να υποδεικνύει δηλαδή με τον λόγο του ο Δαμασκηνός ποιές από τις σκηνές των θαυμάτων έπρεπε να επιλεγούν για να συνοδέψουν τις παραβολές σ' ένα ενιαίο σύνολο, ώστε να εξυπηρετήσουν την βασική ιδέα του εικονογράφου.

Ο εν Κανά γάμος⁴⁵ (εικ. 11) καταλαμβάνει την ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου εξελισσόμενος γύρω από το άνοιγμα του παραθύρου και αποτελώντας

⁴⁴ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Th. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a palaeologan program*, DOP 32, 1978, 204-205, H. B. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, С-Петербург 1892, 264-265. Για τα παράλληλα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική βλ. Габелин, *Лесново*, 92, XIX, 28, Тодић, *Грачаница*, 119, 54, M. Marković, *The original paintings of the monastery's main church*, ed. G. Subotić, Hilandar Monastery, Belgrade 1998, 225.

⁴⁵ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Покровский, *Евангелие*, 222-226, G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, London 1971, 157-159, W. Kuhn, *Die Darstellung des kanawunders im Zeitalter Justinians*, in: Tortulae, Studien zu altchristlichen und byzantinischen monumenten, Rom-Freiburg-Wien 1966, 200-215, M. Марковић, *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 134-135, όπου αναφέρεται και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

ην αρχή των θαυμάτων. Έχει επιλεγεί μόνο το επεισόδιο της ευλογίας των έξι υδριών και η μετατροπή του νερού σε οίνο και απουσιάζει το γεύμα του γάμου. Η απεικόνιση του θαύματος σε δύο ξεχωριστές σκηνές απαντά στον εξωνάρθηκα της μονής της Χώρας⁴⁶, ενώ σε δύο συνεχόμενες στην Όμορφη Εκκλησία της Αθήνας⁴⁷, στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας⁴⁸, στον Άγιο Νικήτα⁴⁹ στο Čucer, στην Gračanica⁵⁰, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁵¹, στη μονή Dečani⁵² και στην Αγία Αικατερίνη Θεσσαλονίκης. Ο περιορισμός της παράστασης της Ομορφοκκλησίας σ' ένα μόνο επεισόδιο παραπέμπει στα εικονογραφημένα χειρόγραφα και συγκεκριμένα στον κώδικα A76 (14^{ος} αι.) της Μεγίστης Λαύρας⁵³.

Κάτω από τον εν Κανά γάμο παριστάνεται η *Ίαση των δύο δαιμονισμένων*⁵⁴ (Ματθ. η': 28-32). Ο Χριστός από αριστερά με την συνοδεία ενός μόνο μαθητή πλησιάζει τους δύο δαιμονισμένους, οι οποίοι έχουν ήδη εξέλθει από τους τάφους, που διακρίνονται πάνω στο βραχώδες τοπίο (εικ.12). Είναι αλυσωμένοι και φορούν ένα ελαφρό περιζώμα, όμως ήρεμοι πλέον κοιτάζουν προς τον Χριστό, επειδή έχουν απελευθερωθεί από τους δαίμονες, που έχουν καταπέσει στην λίμνη. Στο πίσω μέρος πάνω από το ορεινό τοπίο διακρίνονται κτίρια της χώρας των Γαδαρηνών και πέντε μορφές να παρακολουθούν το γεγονός⁵⁵. Η λιτή εικονογράφηση περισσότερο αγγίζει λύσεις μικρογραφιών, όπως αυτή του κώδικα 5 της μονής Ιβήρων⁵⁶ του 13^{ου} αιώνα.

Μετά την παρεμβολή τριών συνθέσεων, που δεν ανήκουν στον κύκλο των θαυμάτων, στον δυτικό τοίχο ακολουθεί η *Ίαση της συγκύπτουσας*⁵⁷ (Λουκ. ιγ':10-14), η οποία πάλι περιορίζεται στη συμμετοχή των βασικών προσώπων. Από την αριστερή πλευρά ερχόμενος ο Χριστός εικονίζεται σε στάση βηματισμού με τρεις μαθητές του και με φόντο στο βάθος βραχώδες τοπίο (εικ.13). Στην άλλη πλευρά διακρίνονται τα πόδια της συγκύπτουσας, η οποία φαίνεται να στηρίζεται πάνω σε βακτηρία και πίσω της ίχνη κτιρίου. Η παραλλαγή της

⁴⁶ P.A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1-3, New York 1966, 4, Princeton 1975, 2, 288.

⁴⁷ Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, 4.

⁴⁸ D. Talbot Rice, *Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 139, 101, IV, 58 B.

⁴⁹ G. Millet-A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, 37-38.

⁵⁰ Тодић, Грачаница, 198, 58, 59, 60.

⁵¹ Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 136-137, 50.

⁵² Б. Тодић, Манастир Дечани, Београд 2005, 380, 374.

⁵³ Στ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Καδάς – Αικ. Κατσαρού, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, τ. Γ', Αθήνα 1979, 230, 43.

⁵⁴ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Покровский, *Евангелие*, 228, Schiller, *Iconography*, 175-176.

⁵⁵ Η σκηνή που θα μπορούσε να συγκριθεί ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά είναι της μονής Dečani βλ. Марковић, *Зидно*, 137, Тодић, *Дечани*, 382, 376.

⁵⁶ Στ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Καδάς – Αικ. Κατσαρού, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, τ. Β', 298, 11.

⁵⁷ Покровский, *Евангелие*, 245, Schiller, *Iconography*, I, 178, Underwood, *Some problems in programs and Iconography of Ministry Cycles*, *The Kariye Djami*, 4, 207-208.

Ομορφοκκλησιάς βασίζεται σε παλαιολόγιο πρότυπο, ανάλογο μ' αυτό του Αγίου Νικολάου Ορφανού⁵⁸, του Αγίου Ευθυμίου⁵⁹ της μονής Χιλανδαρίου⁶⁰, του Αγίου Νικήτα⁶¹ και της μονής του Dečani.

Τελευταίο από τα θαύματα που απεικονίζεται είναι η *Ίαση του εκ γενετής τυφλού*⁶² (Ιωαν. θ': 9-18), με την ίδια συνοδεία των μαθητών να ακολουθεί τον Χριστό (οι δύο από τις τρεις μορφές είναι κατεστραμμένες, εικ. 14). Στο πρώτο από τα δύο επεισόδια διακρίνεται ο Χριστός που αγγίζει τα μάτια του τυφλού με τον πηλό για να τα θεραπεύσει. Στο δεύτερο ο τυφλός σκύβει για να πλυθεί στην κολυμπήθρα του Σιλωάμ. Η λιτή σύνθεση της Ομορφοκκλησιάς κινείται στα ίδια πρότυπα των μικρογραφικών παραστάσεων, όπως του κώδικα 5 της μονής Ιβήρων⁶³ (13^{ος} αι.), ενώ από την μνημειακή ζωγραφική τα πλησιέστερα παραδείγματα είναι του Πρωτάτου⁶⁴ και του Αγίου Ευθυμίου⁶⁵.

Συγκλίνουν οι εικόνες των παραβολών και των θαυμάτων σ' ένα βασικό μήνυμα που είναι η ολοκλήρωση της θείας οικονομίας. Ο Χριστός, σύμφωνα με τον Δαμασκηνό, είναι το *συναμφότερον, και Θεός και άνθρωπος και κτιστός και άκτιστος και παθητός και απαθής*⁶⁶. Δεν γίνεται να περάσει η ένωση κτιστού και ακτίστου από τον άνθρωπο χωρίς να περάσει μέσα από την φθορά και τον θάνατο. Ο Υιός του Θεού με την ενσάρκωση αναλαμβάνει την μοίρα του πεσμένου Αδάμ και αποτελεί την μοναδική ελπίδα σωτηρίας, διότι *η σωτηρία εκ των Ιουδαίων προέρχεται* (Ιωάν. δ': 22). Για διδακτικούς λόγους στηλιτεύεται η υποκριτική ευσέβεια και η τυπολατρία όχι μόνο των Φαρισαίων, αλλά του κάθε ανθρώπου. Υπ' αυτήν την έννοια, ο τρόπος της ενανθρώπησής του και του πάθους του, δίνουν προτεραιότητα στην ελευθερία του προσώπου και στοχεύουν στην πνευματική του αποδέσμευση, τόσο από τα δεσμά της αμαρτίας, όσο και από τις στείρες υποχρεώσεις που το φορτίζουν και το καταπιέζουν.

Για τους ίδιους διδακτικούς λόγους αντλείται από την μοναστική φιλολογία του Σινά το θέμα της *ουρανοδρόμου κλίμακος*⁶⁷ (εικ. 15) του ηγουμένου Ιωάννου Σχολαστικού, με την πρόθεση να συμβάλει στην ηθική τελείωση των μοναχών. Η σκηνή σώζεται αποσπασματικά και στην πλήρη ανάπτυξη της κάλυπτε όλο το πλάτος του βόρειου τοίχου γύρω από την κλειστή σήμερα είσοδο. Σύμφωνα με το εγχειρίδιο η Κλίμαξ έχει τριάντα σκαλοπάτια αρετών. Στην

⁵⁸ Τσιτουρίδου, *Ο διάκοσμος*, 128-129, 45.

⁵⁹ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 207-208, 16.

⁶⁰ Marković, *The original paintings*, 223-224.

⁶¹ Millet-Frolow, *La peinture*, III, 39/3.

⁶² Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Покровский, *Евангелие*, 240-242, P. Singelenberg, *The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*, Art Bul XL/2, 1958, 105-112, E. Kitzinger, *A Marble Relief of the Theodosian period*, DOP 14, 1960, 19-42, Schiller, *Iconography*, I, 171-173, Underwood, *Some problems*, 257-261, Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 209-212.

⁶³ Στ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Καδάς – Αικ. Κατσαρού, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, τ. Β', 303, 39.

⁶⁴ G. Millet, *Monuments de l' Athos*, I, Paris 1927, 34.

⁶⁵ Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 210-212.

⁶⁶ PG, 94, 997C-1000A.

⁶⁷ J. Martin, *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, Millet, *Monuments*, 94, 1-2.

κορυφή ακουμπάει στον ουρανό από τον οποίο ξεπροβάλλει δεξιά ο Χριστός με απλωμένα τα χέρια υποδεχόμενος τον πρώτο μοναχό. Αριστερά παρακολουθούν την ανάβαση άγγελος και απόστολοι. Ο αγώνας των μοναχών για την ουράνια σωτηρία είναι δυσχερής και γεμάτος κινδύνους από τα πειράγματα του διαβόλου. Κάτω από την κλίμακα στην δεξιά πλευρά караδοκεί ένας δράκος, εις του οποίου το στόμα ήδη βρίσκεται κάποιος μοναχός που στραβοπάτησε. Η παράσταση παραπέμπει στην Δευτέρα Παρουσία και ως πηγή έμπνευσης της θεωρείται η αντίστοιχη Κλίμαξ του Ιακώβ (Γεν. κη':12-16). Στην μνημειακή ζωγραφική το θέμα απαντάται στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου, όπου προστέθηκε κι' ένα συμπόσιο⁶⁸ και σε μια εικόνα της μονής Σινά από τα τέλη του 12^{ου} αιώνα⁶⁹. Εξαιρετικό ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν οι απεικονίσεις στον κώδικα 50 της μονής Σταυρονικήτα⁷⁰ (μέσα 14^{ου} αιώνα), στον οποίο, εκτός από την βασική σύνθεση, εικονογραφούνται και οι προσωποποιήσεις των αρετών. Δίπλα στην κλίμακα εικονίζεται και ο ίδιος ο συγγραφέας του εγχειριδίου Ιωάννης ο Σχολαστικός (525-605), ολόσωμος μετωπικός με μοναχικό ένδυμα και δίχως διάθεση υποδείξεων. Τα 30 κεφάλαια, στα οποία χωρίζεται η πραγματεία του, υποδηλώνουν αλληγορικά τα 30 χρόνια της κρυφής ζωής του Χριστού. Ήταν το προσφιλέστερο ανάγνωσμα των βυζαντινών μοναχών. Λίγα βιβλία διαβάστηκαν περισσότερο από αυτό. Πλήθος είναι τα χειρόγραφα που σώζονται. Το μοναστήρι σύμφωνα με τον Ιωάννη είναι η προπαρασκευαστική σχολή για τη μέλλουσα ζωή. Όλη του τη ζωή ο μοναχός την περνά εκεί σαν μαθητής, σε σκληρό αγώνα για να κερδίσει την τελειότητα. Η Κλίμαξ έρχεται να του γίνει οδηγός, να του δείξει τη μέθοδο με την οποία κερδίζεται η μάχη. Η μέθοδος αυτή είναι στο βάθος μια παιδαγωγία, ή καλύτερα μια ψυχαγωγία, όπως ήθελε ο Πλάτων τη φιλοσοφία, με διαφορετικό βέβαια περιεχόμενο.

Με τον συμβολισμό της δυτικής εισόδου πρέπει να συνδεθούν οι μορφές των αγίων *Στεφάνου του Νέου* και *Θεοδώρου Στουδίτη* (σχ. Α-Β) της κατώτερης ζώνης. Αυτοί οι δύο άγιοι εικονίζονται, δεξιά και αριστερά της εισόδου, αποτελώντας ένα ζεύγος, το οποίο, εκτός από την κοινή Κωνσταντινοπολίτικη καταγωγή, εμφανίζει ως πρόσθετο ενοποιητικό στοιχείο, τον τρόπο καθιέρωσης στη συνείδηση των ορθοδόξων, ήτοι μέσω της ανάληψης του βάρους της υπεράσπισης των εικόνων. Η μνήμη τους τιμάται κατά τον μήνα Νεοέμβριο (28 και 11)⁷¹.

Η προνομιακή θέση ιεραρχικά του αγίου *Στεφάνου του Νέου*⁷² (715-765) οφείλεται ασφαλώς στην υποστήριξη της λατρείας του προσώπου του Χριστού. Από τον βίο του⁷³ μαθαίνουμε ότι από μικρή ηλικία λόγω των διωγμών που ξεκίνησε ο εικονομάχος αυτοκράτορας Λέων ο Ίσαυρος (717-741), η οικογένεια

⁶⁸ Ε. Τσιγαρίδας, *Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Α', Άγιον Όρος 1996, 262-269, 231.

⁶⁹ Ντ. Μουρίκη, Σινά, Οι θησαυροί της μονής, Αθήνα 1990, 107, 24.

⁷⁰ Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Γ. Γαλάβαρης, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Ιερά Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 2007, Α, 136-147, Β, 253-290.

⁷¹ Κίσσας, *Ομορφοκκλησιά*, 38-39.

⁷² Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Α. Παλιούρας, *Εικονογραφία Αγίου Στεφάνου του Νέου*, Δωδώνη 16/1, Ιωάννινα 1987, 483-496.

⁷³ Synaxarium EC, 261-263, Νέος Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας, Τόμος Γ', εκδόσεις Ίνδικτος.

του έφυγε από την Κωνσταντινούπολη και ο ίδιος εντάχθηκε σε μια αναχωρητική ομάδα που είχε ιδρύσει ο όσιος Αυξέντιος σε όρος της Βιθυνίας κοντά στην Χαλκηδόνα. Ως ηγούμενος αργότερα της μοναχικής κοινότητας επί Κωνσταντίνου Ε' (741-775), αρνήθηκε να προσυπογράψει τις αποφάσεις της συνόδου του 754 που έγινε στο παλάτι της Ιέρειας και απαγόρευε τη λατρεία των εικόνων, με αποτέλεσμα να φυλακιστεί και να μαρτυρήσει για την σθεναρή του αντίσταση. Στην Ομορφοκκλησιά ο άγιος Στέφανος παριστάνεται μεσήλικας με οξύ γένι και βαθύχρωμη μοναχική αμφίεση, ενώ στην ερμηνεία περιγράφεται ως νέος οξυγένης, όμοιος με τον Λουκά τον Στειρίου⁷⁴. Ένα από τα πρωϊμότερα πορτρέτα του σώζεται στο Μηνολόγιο⁷⁵ του Βασιλείου του Β' (vat. Gr. 1613, 210). Στην **μνημειακή ζωγραφική η μορφή του εμφανίζεται αρχικά στα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά και της Νέας μονής Χίου**⁷⁶, και αργότερα στον Άγιο Νεόφυτο Πάφου, στο Βαčkονο, την Studenica, τον Άγιο Νικόλαο στο Manastir, στο ναό των Αρχαγγέλων στον Πρίλαπο και στην Παναγία Περίβλεπτο Αχρίδας⁷⁷. Από τις απεικονίσεις του 14^{ου} αιώνα ξεχωρίζουν αυτές του Αγίου Νικήτα, της μονής Dečani⁷⁸ και του Αγίου Νικολάου του Τζωτζα⁷⁹ Καστοριάς. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος κρατάει εικόνα με τη συνήθη προτομή του Χριστού, όπως στην Περίβλεπτο Αχρίδας.

Ο **άγιος Θεόδωρος Στουδίτης**⁸⁰ (759-826), εικονίζεται να κρατά ειλητό, στο οποίο αναγράφεται απόσπασμα από κείμενο του σχετικό με την υπεράσπιση των εικόνων «ΤΑΙΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΑΙΣ ΕΙΚΟΣΙ ΝΕΜΕΙ ΣΕΒΑΣ ΤΟΙΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΙΣ...»⁸¹. Φοράει πλούσια ιερατική ενδυμασία με στολισμένο φαιλόνιο και πολυτελή μανδύα και τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά είναι αυτά που καθιερώθηκαν ήδη από τα μέσα του 11^{ου} αιώνα⁸²(εικ.20). Η επι-

⁷⁴ Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολη 1909, 294.

⁷⁵ *Il menologio di Basilio II, Cod. Vaticano greco 1613, II*, Tavole, Torino 1907, 210.

⁷⁶ E. Diez – O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece, Hosios Loukas and Daphni*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1931, 79, C. L. Connor, *Art and miracles in medieval Byzantium*, The crypt at Hosios Loukas and its frescoes, Princeton University Press 1991, 27, 147, Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 157.

⁷⁷ C.Mango – E.J.W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its wall paintings*, DOP 20, 1966, 156-157, 40, E. Бакалова, *Бачковската*, 96, 77, M. Maletić, (ed.), *Studenica*, Belgrade 1968, 78, P. Kostovska, *Reaching*, 68-69, 1, П. Мильковић-Пепек, *Делото*, 49, 206.

⁷⁸ Για τον Άγιο Νικήτα βλ. Millet-Frolow, III, 42,2, την μονή Dečani, M. Марковић, *Појединачне фигууре светитеља у наосу и параклисима*, Зидно сликарство Дечана, 254.

⁷⁹ Η μορφή του σώζεται από το στήθος και κάτω, δίπλα στη βόρεια είσοδο του ναού μαζί με τον άγιο Ονούφριο. Εκτός από την εικόνα με την προτομή του Χριστού κρατάει ειλητό με το κείμενο «ΤΑΙΣ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΑΙΣ ΟΙΚΟΣΙ ΝΕΜΕΙ ΣΕΒΑΣ...», που είναι το συνηθισμένο κείμενο στα ειλητά του αγίου Θεοδώρου του Στουδίτη.

⁸⁰ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. D. Mouriki, *The portraits of Theodore Studites in Byzantine Art*, JÖB 20, 1971, 249-280.

⁸¹ Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 285, το ίδιο κείμενο έχει και στην Περίβλεπτο Αχρίδας.

⁸² Στις περισσότερες πρώιμες απεικονίσεις μέχρι τα μέσα του 11^{ου} αιώνα παριστάνεται με μοναχική ενδυμασία (Μηνολόγιο Βασιλείου Β', Όσιος Λουκάς, Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης), ενώ η πλούσια ιερατική φαίνεται ότι καθιερώθηκε κυρίως μέσω των μικρογραφιών της μονής Στουδίου (British museum gr. Add. 19.352, Barberini gr. 372, Vat. gr. 1156) βλ.

κράτηση αυτής της στολής στα πορτρέτα του, δείχνει την συναίρεση της ιερατικής περιβολής και της αντίστοιχης των κοσμικών ηγεμόνων. Από τον βίο του⁸³ μαθαίνουμε ότι στους αγαπημένους του συγγραφείς συγκαταλέγονταν ο άγιος Ιωάννης της Κλίμακος και ο άγιος Νείλος ο Σιναΐτης, δύο μορφές που επίσης εικονίζονται στην βορειοδυτική γωνία. Ο τρόπος οργάνωσης και λειτουργίας της μοναχικής κοινότητας Στουδίου, αποτέλεσε το πρότυπο των περισσότερων μονών μετά την ανασύσταση της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Στην προκειμένη περίπτωση κρίνοντας από την συμβολική τοποθέτηση του πορτρέτου του στην είσοδο, ανιχνεύουμε και έμμεσες επιδράσεις στη συγκρότηση του προγράμματος. Οι κατηχήσεις του διαβάζονταν συχνά στα μοναστήρια, οι απόψεις του για την ενσάρκωση του Χριστού είχαν ιδιαίτερη απήχηση και οι λειτουργικοί του ύμνοι συμπεριλήφθηκαν στο Τριώδιο της Μεγάλης Τεσσαρακοστής. Στη μνημειακή ζωγραφική του 13^{ου} αιώνα εικονίζεται στη Mileševa⁸⁴, την Αγία Σοφία Τραπεζούντας⁸⁵, την Boyana⁸⁶, τον Άγιο Νικόλαο στο Manastir⁸⁷, την Περίβλεπτο Αχρίδας⁸⁸.

Ο άγιος Χαρίτων (28 Σεπτεμβρίου) καταγόμενος από το Ικόνιο, έγινε γνωστός περισσότερο για την θαυματουργική απελευθέρωση του από ληστές, που τον είχαν απαγάγει και τον κρατούσαν σε μια σπηλιά κοντά στα Ιεροσόλυμα. Η απεικόνιση του δεν είναι συχνή και συνήθως περιλαμβάνεται μόνο στο Μηνολόγιο (εικ.19). Στην Περίβλεπτο όμως της Αχρίδας⁸⁹ τοποθετήθηκε δίπλα στον άγιο Στέφανο τον Νέο, όπως ακριβώς στην Ομορφοκκλησιά, ενώ στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στο Staro Nogoričino⁹⁰ αποτελεί μέλος μιας ομάδας αγίων μοναχών (Γεράσιμος, Αθανάσιος ο εν Άθω, Νείλος, Ακάκιος, Ιωάννης Καλυβίτης, Ποιμήν, Ιλαρίων, Παύλος ο Απλούς, Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού). Ο άγιος Ποιμήν (27 Αυγούστου) εκπροσωπεί την αιγυπτιακή κοινοβιακή μοναστική κοινότητα και τον υπερασπιστή των ταπεινοφρόνων (εικ.21). Εικονίζεται ακόμη στο νάρθηκα της μονής Χιλανδαρίου και στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Staro Nogoričino⁹¹. Ο άγιος Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού⁹² (17 Μαρτίου) καταλαμβάνει θέση στην νοτιοδυτική γωνία, λόγω της προσωπικής του ιστορίας, που γνώρισε διάδοση στην βυζαντινή επικράτεια

Μουρίκη, *Ψηφιδωτά*, 178-180.

⁸³ Ο βίος του αγίου έχει διασωθεί σε τρεις παραλλαγές, εκ των οποίων η παλαιότερη του μοναχού Μιχαήλ γράφτηκε μετά το 868. Οι περιγραφές για τα χαρακτηριστικά του προσώπου δεν αλλάζουν και στις τρεις παραλλαγές και περιλήφθηκαν αργότερα στα συναξάρια, βλ. Synaxarium EC, 214-216, Νέος Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας, Τόμος Γ', εκδόσεις Ίνδικτος.

⁸⁴ S. Tomeković, *Les saints eremites et moines dans le decor du narthex de Mileševa*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 59-60.

⁸⁵ Talbot Rice, *Hagia Sophia*, 133, 96.

⁸⁶ B. Dimitrov, *St. Nicholas and St. Panteleimon Boyana Church*, Sofia 2008, 18.

⁸⁷ Kostovska, *Reaching*, 77-79.

⁸⁸ П. Миљковић-Пепек, *Делото*, 49.

⁸⁹ Στο ίδιο, 49.

⁹⁰ Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 322.

⁹¹ Тодић, *Српско сликарство*, 322, 354.

⁹² Για τον βίο του αγίου βλ. Fr. Halkin, *Une legende grecque de Saint Alexis*, BHG 56d, AnBoll 98/1-2, 1980, 5-16.

μετά τον 10^ο αιώνα (εικ.16). Καταγόμενος από πλούσια αριστοκρατική οικογένεια της Ρώμης, η οποία του παρείχε σημαντική μόρφωση, απαρνήθηκε την άνετη ζωή και αφιερώθηκε στο Θεό. Όταν υποχρεώθηκε σε γάμο παρά την θέληση του, αυτοεξορίστηκε στην Έδεσσα της Συρίας. Μετά από 17 χρόνια επέστρεψε στη Ρώμη, μένοντας στο πατρικό του σπίτι ως επαίτης και λίγο πριν πεθάνει αποκάλυψε την ταυτότητα του. Στη μνημειακή ζωγραφική η μορφή του απαντάται στην Mileševa⁹³, το Berende⁹⁴, στο Staro Nogoričino⁹⁵ και στο υπερώο της Αγίας Σοφίας Αχρίδας⁹⁶. Σύμφωνα με την ερμηνεία⁹⁷ τα χαρακτηριστικά του είναι όμοια με αυτά του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, κάτι που ακολουθείται τόσο στην Mileševa, όσο και στην Ομορφοκκλησιά.

Ο *άγιος Νείλος ο Ασκητής* (12 Νοεμβρίου), είναι μία από τις πλέον γνωστές μορφές (εικ.23) στη σειρά των ασκητικών συγγραφέων⁹⁸. Σ' αυτό συνετέλεσε η ευγενής καταγωγή του και η πρώην υψηλή διοικητική θέση του ως έπαρχου Κωνσταντινούπολης επί Θεοδοσίου Β' (408-450). Διετέλεσε μαθητής του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και συνέγραψε πολλά ασκητικά έργα, από τα οποία δύο είναι πολύ γνωστά: ο «*λόγος περί προσευχής*» και ο «*ασκητικός λόγος*». Στο πρώτο έργο τα 153 κεφάλαια επισημαίνουν τις προϋποθέσεις της προσευχής, τα αίτια που εμποδίζουν την προσευχή, τους όρους που την ευνοούν, τις ενέργειες της χάρις, τους πολέμους του σατανά και τις πνευματικές καταστάσεις που γεννιούνται από την καθαρή προσευχή. Το δεύτερο αποτελεί μία εκτενή πραγματεία που συγκεφαλαιώνει τις διάφορες φάσεις του ασκητισμού με πυκνές αναφορές στις Γραφές. Μεγάλη αξία έχει η αλληγορική ερμηνεία της Παλαιάς Διαθήκης, όπου με ευφύεστατους παραλληλισμούς διαφόρων χωρίων με τα πάθη και τις αρετές, αναπτύσσει το ασκητικό, πνευματικό και θεολογικό θέμα του. Ο άγιος Νείλος με αρκετές αλλοιώσεις στο πρόσωπο ταυτίστηκε χάρη στα δύο γράμματα NE...., που μόλις διακρίνονται στη δεξιά πλευρά. Απεικονίζεται επίσης στο Πρωτάτο⁹⁹, στην Gračanica¹⁰⁰ και το Staro Nogoričino¹⁰¹.

Ο *άγιος Ανδρέας Κρήτης* (660-740) συντάκτης του Μεγάλου Κανόνος, που ψάλλεται την Πέμπτη της Ε' εβδομάδας των Νηστειών της Μεγάλης Τεσσαρακοστής σε όλα τα μοναστήρια, πήρε θέση δίπλα στον άγιο Νείλο. Στο περιεχόμενο του Κανόνος παραπέμπει και το κείμενο του ειλητού «ΒΙΩΤΙΚΟΝ ΒΟΥΛΗΜΑ...», που κρατάει στα χέρια του. Ο ποιητής, ο οποίος γεννήθηκε γύρω στα 660 στη Δαμασκό, έγινε μοναχός στα Ιεροσόλυμα και κληρικός στην Κωνσταντινούπολη. Μετά το 710 ψηφίσθηκε αρχιεπίσκοπος Κρήτης. Ο άγιος Ανδρέας (εικ.22) με το πλήθος των παραδειγμάτων, από την πλάση

⁹³ Tomeković, *Les saints eremites*, 58, 22.

⁹⁴ Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1975, 70.

⁹⁵ Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 75, 118, 135.

⁹⁶ Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство века*, Београд 1980, 69, 52.

⁹⁷ Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 166.

⁹⁸ Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, μεταφρ. Αντώνιος Γαλίτης, εκδ. Το περιβόλι της Παναγίας, 1986, α' τόμος, 216-218.

⁹⁹ Δ. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ, τ. ΙΕ', 1989-1990, 197-220.

¹⁰⁰ Тодић, *Грачаница*, 93.

¹⁰¹ Тодић, *Нагоричино*, 75.

και την πτώση του Αδάμ ως την Ανάληψη του Χριστού και τον ευαγγελισμό της ανθρωπότητας από τους Αποστόλους, παρακινεί κάθε πιστό να μιμείται τις καλές πράξεις, ν' αποφεύγει τις φαύλες και να καταφεύγει πάντα στο Θεό με μετάνοια. Ο Μέγας Κανών είναι σαν ένας θρήνος μετάνοιας που αποβλέπει στην σωτηρία του ανθρώπου. Στην Ομορφοκκλησιά ο άγιος παριστάνεται με την μοναχική και συγγραφική του ιδιότητα, ενώ στον Άγιο Νικήτα και την μονή Χιλανδαρίου¹⁰² συμμετέχει στην ομάδα των αρχιερέων της Θείας Λειτουργίας.

Κάτω από την παραβολή της ξηρανθείσης συκής στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου εικονίζονται οι άγιοι *Ιωάσαφ* και *Βαρλαάμ*¹⁰³ (εικ.17-18), παραπέμποντας εμμέσως και στον πιθανό συγγραφέα του βίου τους, Ιωάννη Δαμασκηνό. Το όνομα του Δαμασκηνού συνδέθηκε έτσι κι' αλλιώς με το θρησκευτικό μυθιστόρημα που γνώρισε μεγάλη κυκλοφορία σε αρκετές γλώσσες ιδιαίτερα στον 13^ο αιώνα. Είναι πολύ πιθανόν η ιστορία αυτή να αποτελεί μια έκδοση της ζωής του Βούδα, την οποία υιοθέτησαν οι χριστιανοί της ανατολής για δική τους χρήση. Ο ίδιος ο συγγραφέας Ιωάννης στον κώδικα 463 της μονής των Ιβήρων¹⁰⁴ αναφέρει ότι η ιστορία του είναι ινδικής προέλευσης. Στη διάρκεια του Μεσαίωνα μέχρι το 1886, το έργο αυτό αποδιδόταν στον Ιωάννη Δαμασκηνό. Το 1886 όμως ο Γάλλος Zotenberg, ειδικός στα θέματα της ανατολής, υποστήριξε ότι ο Ιωάννης δεν μπορούσε να είναι ο συγγραφέας, και πολλοί ιστορικοί δέχτηκαν τα συμπεράσματά του. Τελευταία όμως, μελετητές που ασχολήθηκαν με το θέμα αυτό, όπως ο Π. Χρήστου και ο Fr.Dolger, το θεωρούν από τα γνήσια έργα του αγίου και τείνουν περισσότερο προς την παλαιότερη άποψη. Το μυθιστόρημα επέδρασε αναλογικά και στην εικονογραφία των αγίων που παριστάνονται διαλεγόμενοι ήδη από τις αρχές του 13^{ου} αιώνα στη Studenica¹⁰⁵, στο Πρωτάτο¹⁰⁶, στην Περίβλεπτο Αχρίδας¹⁰⁷ και στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας¹⁰⁸. Τα κείμενα των ειλητών που κρατούν στα χέρια

¹⁰² Тодих, *Српско сликарство*, 344, 352.

¹⁰³ S. der Nersessian, *L'Illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, 2 vols. Paris 1937.

¹⁰⁴ Στ. Πελεκανίδης – Π. Χρήστου – Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη – Σ. Καδός – Αικ. Κατσαρού, *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους*, τ. Β', 307-324, όπου η μορφή του συγγραφέα στο πρώτο φύλλο (εικ. 53) ταυτίζεται με τον άγιο Ιωάννη Δαμασκηνό, ενώ ο πλήρης τίτλος του έργου είναι: *Ιστορία ψυχοφελής εκ της ενδοτέρ(ας) των Αιθίοπων χώρας των Ινδών λεγομένης προς την αγίαν πόλιν μετενεχθείσα δια Ιωάννου μοναχ(ού) ανδρός τιμίου και εναρέτου μονής του αγίου Σάββα, διηγουμένη τον βίον των οσίων πατέρων ημών Βαρλαάμ και Ιωάσαφ*.

¹⁰⁵ С. Ћирковић, В. Кораћ, Г. Бабић, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 59. Με την εξάπλωση του μυθιστορήματος στην Σερβία και την αντίστοιχη επίδραση στην εικονογραφία, βλ. V. J. Djurić, "Le nouveau Joasaph," *CahArch* 33 (1985): 99–109.

¹⁰⁶ V. Djurić, *Les conceptions hagiographiques dans la peinture du Protaton*, *HilZb* 8 (1981), 51, 55, 77, 13. S. Gerstel, *Civic and monastic influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike*, *DOP* 57, 2004, 225-239.

¹⁰⁷ R. Hamann-MacLean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, pl. 20.

¹⁰⁸ E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, vol. 1, 224–227, vol. 2, Athens 1992, 186a, b.

τους, ο άγιος Ιωάσαφ «ΣΠΙΝΘΗΡΑ ΖΩΝ Θ(ΕΟ)Υ...ΠΥΡ ΣΕ ΦΛΕΓΕΙ.....» και ο άγιος Βαρλαάμ «.. Κ(ΑΙ) ΑΡΕΤΑΙΣ ΑΓΩΝΩΝ ΕΚΔΙΔΟΥΣ...», είναι μέ-
ρος του διαλόγου, που έχουν μεταξύ τους.

Με την ομάδα των αγίων μοναχών να έχει την συνέχεια της στον εσωνάρ-
θηκα με άλλες τέσσερις μορφές (άγιος Ευθύμιος, άγιος Αρσένιος, άγιος Σάββας,
άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης) και στα εσωράχια των τόξων της δυτικής
εισόδου εξωτερικά με άλλες δύο, ολοκληρώνεται η εκπροσώπηση αυτού του
κύκλου. Το πρόγραμμα του εξωνάρθηκα της Ομορφοκκλησίας, αποτελεί την
συνέχεια μιας ολοκληρωμένης ιδέας, η οποία ξεδιπλώθηκε στους τοίχους όλου
του συγκροτήματος και σκοπό είχε να παρουσιάσει και να υπερασπίσει τον ορ-
θόδοξο τρόπο ερμηνείας της ιερής ιστορίας, λίγο μετά την ακύρωση της ένωσης
των δύο εκκλησιών. Η επίδραση του έργου πατέρων της εκκλησίας, όπως ο άγι-
ος Θεόδωρος ο Στουδίτης και ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός είναι φανερή. Δεν
πρέπει να υποτιμηθεί όμως και η ισχυρή πνευματική παράδοση της αρχιεπισκο-
πής Αχρίδας, που αντικατοπτρίζεται κυρίως στις απόψεις του Θεοφύλακτου και
του Κωνσταντίνου Καβάσιλα. Ο Πρόγονος Σγούρος στην Περίβλεπτο και οι
Νετζάδες στην Ομορφοκκλησία αυτή την κληρονομιά εκφράζουν.

Иоанис Сисиу

ПРОГРАМ СПОЉНЕ ПРИПРАТЕ СВ. ЋОРЂА У ОМОРФОКЛИСИЈИ –
КАСТОРИЈА

Програм спољне припрате представља православни начин интерпретирања све-
те историје имајући у центру те расправе лик Христа. Старозаветни и новозаветни
Логос је основни извор за разумевање главне поруке ктитора, после укидања Лионског
споразума. Спајање старог и новог храма. Света Тројца и Пентикост у унутрашњој
припрати је прва станица те расправе која се наставља у куполи и на сводовима цело-
купне грађевине.

Избор је извршен веома смишљено, а у њему се преплићу стереотипна решења и
нови оригинални додаци. На своду и на западном зиду је постављена Визија Језекиље.
Прича о мудрим и лудим девојкама насликана је у познатој иконографској варијанти –
луде девице су представљене лево пред затвореним вратима и са угашеним свећама док
су десно мудре девојке са Христом. Пошто парабола истиче потребу сталне будности
јер се не зна час свеопштег суда, она је рано везана за Страшни суд. У великом броју
византијских цркава од XI до XIII века и у доба Палеолога Страшни суд је засебна
композиција која се развија на западном зиду наоса или чешће у припрати. Следећи
ту вишевековну традицију сликари св. Ћорђа постављају ову тему у припрати, где она
заузима цео источни зид. Такав Страшни суд какав је у Св. Ћорђу добро је познат ви-
зантијској уметности. Сликан је као најпогоднија форма за формулисање есхатолошке
тематике. Форма која ће вековима приказивати васкрсење мртвих, сабијање небеса,
земљу и море како враћају своје мртве, припремање престола и јављање крсног зна-
мења, долазак Судије у пратњи анђела и арханђела, одвајање грешника од праведних,
муке грешних и рајско блаженство праведних. Ту су представљене и персонификације
земље и мора. Море се представља као фигура која јаше на киту, а у руци држи брод.
Има изглед полунаге девојке. Следи циклус Христових чуда и парболе.

Христово изгнање трговца из храма и Парабола сушене смокве на јужном и за-
падном зиду као да откривају ерминију Јована Дамаскина за ове две сцене.

Свадба у Кани - тренутак чуда представљен је на јужном зиду. Двојца слугу сипају у велике судове воду, а Христ је претвара у вино мешајући је штапом. Богородица се обраћа сину стојећи с његове леве стране.

Исцелење два бесна човека - Христ прилази са групом ученика двојци бесних људи који излазе из гробова насликаних у степенастом пејзажу. Руке, ноге и врат су им везани конопцима и веригама, а на себи имају само прегаче. У дну композиције приказане су фигуре ђавола, који су, према јеванђељског тексту из тела бесних прешли у свиње, а затим се заједно с њима подавили у језеро.

Исцелење грбаве жене - Христа у средишту сцене прате сви ученици, а испред је насликана болесна жена сасвим повијених леђа, обема рукама ослоњена на штап. У позадини је група јеврејских старешина који присуствују чуду.

Исцелења човека слепог од рођења - лево је насликан Христ кога прати неколико ученика. Он руком додирује очи слепог младића, одевеног у кратку хаљину. Завршна епизода приче, са исцељењем младићем који се умива у Силоамској бањи насликана је десно. Слепорођени се, исцељен, нагиње уз бунар и десном руком испира очи.

Лества св. Јована - сцена је изгледа обухватала сео северни зид и подсећа да је црква св. Ђорђа била манастир. Није сачувана цела.

У избору ликова за програм припрате били су изабрани 12 монаха источнох-ришћанског света. Неки од њих готово сасвим су уништени (на јужном зиду 3), неким се нису сачувала имена из натписа али могуће их је идентификовати на основу иконографских карактеристика (св. Нил). На југозападном углу једини лик који је остао сачуван је свети Алексије Божији човек. Види се по натпису а личи према ерминији на Јована Претеча. На западном зиду насликани су св. Јосаф и св. Варлаам као пар који разговара. Четврти по реду на западном зиду насликан је св. Стефан Нови. Лако је га препознати по атрибуту који је симбол његовог сведочења вере, односно мучеништва које је претрпео. Реч је о икони Христа коју овај светитељ тамне косе и дуже браде држи испред себе обема рукама. Следи св. Харитон који је био (270-275) – Иконио - прогнан због вере и у затвору. Постао је аскета у Јерусалим. Интересантан је лик св. Теодора Студита. Познат као борац и заштитник икона, био је игуман манастира студиу где је створио радионицу рукописа. Његова реформа монашког живота остала је као библија. Св. Пимин исто је створио монашку дружину у Египат и постао идеални лик монашког живота. Следе св. Антреа Критски и св. Нил.



Εικ. 1. Όραμα προφήτη
Ιεζεκιήλ – Θόλος

Сл. 1 Визија Језекиља -
свод



Εικ. 2. Όραμα προφήτη Ιεζεκιήλ- δυτικός τοίχος

Сл. 2 Визија Језекиља-западни зид



Εικ. 3. Δευτέρα Παρουσία-ανατολικός τοίχος

Сл. 3 Страшни суд



Εικ. 4. Άγγελος σαλπίζων

Сл. 4 Анђео који труби



Εικ. 5. Προσωποποίηση θάλασσας

Сл. 5 Персонификација мора



Εικ. 6. Παραβολή Δέκα Παρθένων

Сл. 6 Прича о мудрим и лудим девицама



Εικ. 7. Παραβολή Δέκα Παρθένων – λεπτομέρεια
Сл. 7 Прича о мудрим и лудим девицама-
детал



Εικ. 8. Παραβολή Καταραμένης Συκής
Сл. 8 Παραбола сушене смокве



Εικ. 9. Παραβολή Καταραμένης Συκής-
λεπτομέρεια
Сл. 9 Παραбола сушене смокве- детал



Εικ. 10. Ο Χριστός εκδιώκει τους
εμπόρους από το ναό
Сл. 10 Христ гони трговце



Εικ. 11. Ο εν Κανά Γάμος
Сл. 11 Свадба у Кани



Εικ. 12. Ο Χριστός ιώμενος τους
δύο δαιμονισμένους
Сл. 12 Исцелєње два бесна
човека



Εικ. 13. Η Ίαση της συγκύπτουσας
Сл. 13 Исцелєње грбаве жене



Εικ. 14. Η Θεραπεία του εκ γενετής τυφλού
Сл. 14 Исцелєља човека слепог од рођења



Εικ. 15. Η Ουρανοδρόμος Κλίμαξ
Сл. 15 Лества Јована



Εικ. 16. Ο άγιος Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού
Сл. 16 Св. Алексије бижигији човек



Εικ. 17. Ο άγιος Ιωάσαφ
Сл. 17 Св. Јоасаф



Εικ. 18. Ο άγιος Βαρλαάμ
Сл. 18 Св. Варлаам